



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUAYED

APROXIMACIÓN A UN
ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO
Y SEMÁNTICO
DE NUEVE CUENTOS ULTRACORTOS
DE FELIPE GARRIDO
PUBLICADOS EN
LA MUSA Y EL GARABATO

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
SANDRA ELIZABETH PÉREZ MENDOZA



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

ASESORA: MTRA. MARÍA GUADALUPE
JUÁREZ CABAÑAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2015.

SUAYED



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 la memoria de mi padre José Jaime Ortiz,
quien me amó sin condiciones.*

A mi hija I. Mariana, mi orgullo, lo mejor de mi vida.

*A mi esposo Gregorio Cervantes fuego que abrasó el pasado y
nutre mi tierra; agua fresca que sacia mi vida.*

*A mis amadas hermanas, Alba Avita y Melchisedec Jacqueline
compañeras de mil batallas.*

A mis amados hermanos Darío y Saúl.

*A Miren Izaurieta, María Eugenia Melgoza
y Alma Vázquez: mis guías y
mis refugios; quienes me
ayudaron a salvarme.*

*A mis amigas de siempre: Christel Saupe,
Silvia Cuevas, Montserrat Bartomeu,
Silvia Moguel, Lenise Butler
Erika Hernández.*

*A mis amigos de siempre: Jorge Jiménez-Castro,
Raúl Gracia y Luis Óscar Ordóñez.*

Agradecimientos

*Un giro imprevisto, una conclusión deslumbrante,
un final inesperado siempre se agradecen en una
obra de arte, pero en el cuento corto, ya puedo
decirlo, es la estética del relámpago.*

Felipe Garrido

Rindo homenaje a mi amada Universidad Nacional Autónoma de México y particularmente a la Facultad de Filosofía y Letras y a cada uno de mis profesores que me inculcaron el amor por el saber.

Agradezco infinitamente a la Maestra María Guadalupe Juárez Cabañas por su paciencia y sus valiosos consejos durante la asesoría, lectura y corrección del presente trabajo.

Expreso mi profundo agradecimiento al gran escritor Felipe Garrido por sus respuestas en la entrevista que me concedió y que ayudó a puntualizar mis reflexiones; asimismo, por el tiempo otorgado para leer mi trabajo de tesis.

Expreso mis más amplias gracias a la Doctora Lourdes Penella Jean, a la Maestra Rebecca Soto Bustamante, a la Licenciada Maribel Rosa Delgado García y al Licenciado Raúl Aguilera Campillo por su guía y comentarios al presente trabajo.

A Erika Hernández Jaramillo le reconozco su generosa tolerancia que manifestó ante mis múltiples consultas.

Reitero gratitud a mi esposo Gregorio quien, con bondad, me auxilió en la lectura y corrección de los textos gráficos.

Finalmente manifiesto todo el amor que nace de mi corazón para mi hija Mariana, quien siempre ha confiado en mí e invariablemente me ha acompañado para seguir adelante.

ÍNDICE

	Pág.
0 Introducción	1
0.1 Planteamiento del problema	1
0.2 Objetivo	2
0.3 Metodología	2
0.3.1 El corpus	3
0.3.2 Procedencia de los cuentos	3
0.4 Justificación y aportaciones	8
0.5 Organización de la tesis	9
1 El cuento en la historia	11
1.1 Origen del cuento	11
1.2 El cuento en México	18
1.3 El cuento breve	22
1.4 El cuento breve por su extensión	27
1.4.1 Cuentos cortos de mil a dos mil palabras	29
1.4.2 Cuentos muy cortos de doscientas a mil palabras	31
1.4.3 Cuentos ultracortos de una a doscientas palabras	33
2 Los cuentos y su sintaxis	

2.1	Función de la sintaxis	41
2.2	La sintaxis en las oraciones coordinadas	48
2.3	La sintaxis en las oraciones subordinadas	52
2.4	La función del adjetivo en la oración	56
2.5	Función de las figuras retóricas	60
2.5.1	Función de las figuras de: dicción, tropos repetición, pensamiento y construcción	62
2.5.2	Función de la metáfora, la ironía, elipsis y antítesis	66
3.	Aproximación a un análisis de los recursos retóricos, la adjetivación y epifanía de los nueve cuentos ultracortos	71
3.1	Introducción	72
3.2	<i>Conjuro</i> , 92 palabras	74
3.3	<i>El capitán</i> , 138 palabras	77
3.4	<i>Ven conmigo</i> , 169 palabras	79
3.5	<i>San Frutos</i> , 165 palabras	82
3.6	<i>La mujer de estuco</i> , 111 palabras	84
3.7	<i>Relámpago</i> , 96 palabras	87
3.8	<i>El avaro</i> , 142 palabras	89
3.9	<i>Trofeo</i> , 185 palabras	92
3.10	<i>Santa Córdula</i> , 117 palabras	94

4	Aproximación al análisis de ocho campos semánticos de los nueve cuentos ultracortos	97
4.1	Introducción	98
4.2	Amor	100
4.3	Aventura	103
4.4	Deseo	105
4.5	Mujer	106
4.6	Hagiografía	108
4.7	Niñez/Juego	109
4.8	Relato dentro del relato	110
4.9	Retratos/Estatuas	112
5	Aproximación a un análisis morfosintáctico de los nueve cuentos ultracortos	114
5.1	Introducción	114
5.2	Oraciones yuxtapuestas	116
5.3	Oraciones coordinadas	120
5.4	Oraciones subordinadas	124
5.5	Oraciones simples y/o independientes	139
	Conclusiones	142
	Anexo 1	147
	Origen del cuento	147
	El cuento en México	148

El cuento breve	149
El cuento breve por su extensión	150
Cuentos cortos de mil a dos mil palabras	151
Cuentos muy cortos de doscientas a mil palabras	152
Cuentos ultracortos de mil a doscientas palabras	153
Anexo 2 Entrevista a Felipe Garrido	154
Anexo 3 Análisis Sintáctico de las oraciones de los nueve cuentos ultracortos	162
Bibliografía	173

0 Introducción

En este trabajo analizo la importancia de los relatos ultracortos dentro de la literatura mexicana con uno de los máximos exponentes del cuento contemporáneo y particularmente del ultracorto: Felipe Garrido, quien con una prosa enormemente cuidada, para dar sensación de sencillez, trabaja en la estrechez del texto y en la economía del lenguaje, para crear múltiples rutas que conducen a las imágenes literarias, mentales y poéticas que despiertan sus narraciones.

0.1 Planteamiento del problema

El presente trabajo toma como punto de partida nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido (1995), publicados en el libro *La musa y el garabato*.

Me centro en la extensión de las narraciones, el análisis morfosintáctico y los campos semánticos de éstas; intento mostrar que la precisión y la sintaxis que conforman el corpus producen una gran riqueza en imágenes literarias, mentales y poéticas así recuerdos e ideas evocadoras.

Felipe Garrido publicó desde 1984 y a lo largo de ocho años numerosos cuentos. Las narraciones ultracortas, motivo de este trabajo, aparecieron en el suplemento *Sábado* del periódico *Uno más Uno*, en el semanario *Paréntesis* y en *El siglo de Torreón*. En 1985 se recopilaron los relatos y se publicaron bajo el título *Garabatos en el agua*; después, formaron parte del libro *La musa y el garabato*.

En los nueve cuentos ultracortos, la precisión del lenguaje está dada por el uso de oraciones independientes, yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas. En estas oraciones el manejo de la expresión escrita evoca cuadros poéticos guiados por figuras retóricas como la metáfora, la

ironía, la elipsis y la antítesis; además de la adjetivación, que cumple una función primordial dentro de las oraciones citadas; todo ello, produce: riqueza e intencionalidad en la narración, la comprensión cabal del cuento, creación, abundancia de imágenes literarias; así como, la deducción de aspectos o hechos que no están explícitos.

0.2 Objetivo

Mi trabajo persigue el objetivo de mostrar cómo los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido (1995) elegidos para esta aproximación morfosintáctica y semántica, son creaciones literarias muy breves donde destacan las imágenes literarias, un esmerado uso del lenguaje y una sintaxis puntual, que permite recordar conocimientos previos o condensar acciones, entornos y contenidos. Estas narraciones despiertan en los lectores apreciaciones sensoriales que no se limitan únicamente a lo visual; también aparecen sensaciones táctiles, gustativas, térmicas y auditivas de forma explícita e implícita.

0.3 Metodología

La metodología que sostiene la aproximación morfosintáctica y semántica incluye la investigación teórica de la definición y características del cuento en diversos autores que se han dedicado al estudio de esta categoría literaria; particularmente, en lo que concierne al cuento breve y específicamente al cuento ultracorto.

Tomo como base los criterios de Lauro Zavala,¹ además de los autores por él citados.² Expongo también un acercamiento al uso de oraciones independientes, yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas; además estudio ciertas figuras retóricas como: metáfora, ironía, elipsis y antítesis; asimismo el papel que juegan los adjetivos, como vehículos para lograr la multitud de representaciones que se infieren con la lectura. Por último, elaboro ocho campos semánticos y agrupo los cuentos por sus temáticas comunes.

0.3.1 El corpus

Con base en la clasificación que hace Lauro Zavala (1995), los nueve cuentos analizados son ultracortos y se trata de narraciones que se conforman de una a doscientas palabras; los títulos son: *Conjuro*, *El capitán*, *Ven conmigo*, *San Frutos*, *La mujer de estuco*, *Relámpago*, *El avaro*, *Trofeo* y *Santa Córdoba*.

0.3.2 Procedencia de los cuentos

Cuando inicié mi trabajo encontré dos aspectos que me cautivaron; primero, la brevedad del texto; segundo, la variedad de imágenes literarias, poéticas y mentales que estos relatos me produjeron al momento de la lectura y

¹ "El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario" de Lauro Zavala (1996), que aparece en la antología *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México,

² Charles Baxter (1989). Andrea Bell (1991). Linda Egan (1995). Juan Armando Epple (1990). Ángeles Ezama Gil (1992). Suzanne C. Ferguson (1994). Irving Howe (1983). Rüdiger Imhof (1986). Violeta Rojo (1996). Irene Zahava (1990).

después de ella. Felipe Garrido en una entrevista concedida a Antonio Ramos Revilla (2006), para la revista *Tierra adentro* dijo:

El género de cuento breve me encanta como lector y uno es lo que escribe.

En la entrevista que, generosamente, me confirió el maestro Felipe Garrido,³ le pregunté: ¿por qué con el conocimiento tan vasto de nuestra lengua, trabaja usted en la estrechez del cuento breve y particularmente del cuento ultracorto?, su respuesta es muy aleccionadora:

No tiene que ver una cosa con otra. Una novela, aunque sea larga, puede estar escrita con un vocabulario reducido. Y un cuento, un poema, por breves que sean, pueden tener un vocabulario muy rico. Eso depende del gusto de sus autores por las palabras.

El propio autor en su discurso "La estética del relámpago" -que pronunció al recibir el Premio Xavier Villaurrutia en 2012-, afirmaba que La elipsis, la ironía, la paradoja, las referencias a personajes históricos y mitológicos, a otros textos, abundan en el cuento corto. Con la poesía, comparte el ideal de que las palabras digan más de lo que dicen.

Silvia Molina, en su alocución de entrega dijo de estos cuetos cortos:

No podemos llamar a estos textos varia invención ni minicuentos o minificción, porque a pesar de la brevedad son realmente cuentos. Garrido se ha especializado en el cuento corto y [en] estos [...] caben la realidad y la fantasía, lo onírico y lo religioso muestra su dominio del género.

³ Entrevista concedida a Sandra E. Pérez el 14 de mayo del 2015.

Respecto de la génesis de este género, él cuenta cómo sus padres y su abuela lo introdujeron a la literatura ya que ellos eran lectores que cultivaron, con el ejemplo y con la acción, su afición a la lectura. Además le fomentaron el gusto por contar historias de la infancia, de la escuela y de lugares donde vivieron:

...en el caso concreto de mi padre, él era muy buen cuentero, inventaba historias. A veces, sin ningún recato, plagiaba a cualquier autor para contarnos una historia que en ese momento parecía que él estaba inventando.

Silvia Molina (2012) también subraya este aspecto en los cuentos breves de Felipe Garrido:

...ha encontrado su propia manera de decir, su propia forma de inventar e inventariar la infancia -nuestra infancia-, la vida familiar -nuestra vida familiar-, su mundo -el nuestro-, las lecturas que lo hicieron vibrar de niño, adolescente y adulto y que nos transmite en esas historias[...] tan bien logradas...

Uno de sus rasgos característicos es que ha creado personajes que aparecen con frecuencia en sus narraciones breves. En el cuento *El capitán* (una de las nueve narraciones ultracortas incluidas en este trabajo), es un buen ejemplo pues narra las acciones de Antón Gil, el Xamurado, cronista de indias quien "escribió" *Nuevas navegaciones*. De él dice Garrido:⁴

...cronista de indias Antón Gil, El Xamurado, [...] apareció en los volúmenes de *Crónica de los prodigios*. "Siempre he estado fascinado por la situación que significó el llegar a una tierra desconocida donde había animales, plantas, costumbres, edificios y cosas que nunca se habían visto. [...] El Nuevo Mundo era para ellos nuevo

⁴En una charla con Alejandro García Neria (2013)

(sic), entonces encontré un cronista que nadie conoce más que yo que es Antón Gil”.

Acerca de cómo descubrió a este personaje Felipe Garrido afirma, cuando lo entrevisté, qué:

Lo estoy descubriendo; cada vez que le añado una historia lo voy completando. Uno de estos días tengo que dedicarle tiempo para terminar de darle forma.

Respecto de sus fuentes a menudo Garrido menciona a narradores como Julio Torri, Juan José Arreola o Augusto Monterroso, autores de cuentos breves de quienes Felipe Garrido se declara asiduo lector. También se refiere a la *Biblia* como cuna de tópicos y temas:

...Muchas de las historias que mayor repercusión han tenido en la historia de la humanidad aparecen en quince, doce, veinte renglones en cualquier edición de la Biblia: la historia del hijo prodigo, la historia de Sansón y Dalila...

Felipe Garrido define al cuento breve como un arte en miniatura que implica trabajar en cada centímetro de su composición; implica mucho tiempo desarrollar un estilo personal y una enorme capacidad de síntesis. En otras palabras:

A mí me gusta de los cuentos cortos que llevan al cuento a su expresión más depurada.

Silvia Molina (2012) puntualiza que las narraciones breves de Felipe Garrido contienen:

...una prosa exacta y elegante, [...] una sabia economía del lenguaje, como si la regla de la Academia de la Lengua fuera borrar en lugar de definir [...] Uno sabe que está frente a un escritor cuidadoso, leyendo a un autor que busca la síntesis del poeta.

En el discurso que pronunció Felipe Garrido cuando ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua (2004); reseñó su eterna lectura del Quijote; también evocó su infancia e invitó a dar significado, motivo y sentido placentero a lo que se lee. (Ramos2006).

Así es como niñez, vivencia, placer, inspiración y significado se advierten en los textos ultracortos que aquí analizo.

Felipe Garrido define los elementos necesarios del cuento breve al afirmar que: "*...Un cuento necesita tener personajes y tener conflicto...*" (Ramos 2006).

Silvia Molina (2012), asegura que estructuralmente en los cuentos cortos de Felipe Garrido encontramos:

...una escena que empezó antes de que abriéramos la página y aunque no nos dé antecedentes ni nos explique nada, ni hayamos sido presentados a los personajes, nos encontramos con seres humanos que tienen una historia de la cual intuimos todo y sabemos lo principal.

En las nueve narraciones ultracortas encuentro lo mismo que ella: "*Lo que me gusta de los cuentos, sobre todo, es lo que el lector espera y no sabe por dónde vendrá, porque Garrido le da la vuelta a su primera intención y nos sorprende.*" Como es natural, para el propio Garrido:

...Los buenos textos cortos son como un relámpago, el relámpago se lleva bien con el *jab* que pide Cortázar o con la flecha que pide Quiroga. Un cuento breve es deslumbrante y mientras más breve, puede ser más deslumbrante.

En *La estética del relámpago* (2012) explicita más este arte: "*En un cuento corto vemos apenas la punta del*

iceberg. El resto no puede ser ignorado, pero no se ve. Hay una parte explicable, y otra, hundida en el misterio, la sostiene y la lleva a trascender la anécdota".

El principal enemigo de las narraciones breves, dice Felipe Garrido (Ramos 2006) son lo que él llama la ocurrencia:

...Un pensamiento sorpresivo, un pensamiento deslumbrante, [no es cuento] es otra cosa: puede ser un aforismo, puede ser una simple ocurrencia, no necesariamente es un cuento corto.

En consecuencia la ocurrencia no tiene los elementos necesarios para llamarse cuento.

0.4 Justificación y aportaciones

Con base en la clasificación que propone Lauro Zavala (1996), escogí estos nueve cuentos ultracortos porque son representativos de la obra de Felipe Garrido y porque los temas contienen sus constantes estilísticas, además de los aspectos que señala Lauro Zavala: (1996) la ironía, la epifanía, la condensación de la vida de los personajes, los finales abiertos y la extensión de la narraciones.

Reflexiono específicamente sobre las construcciones ultracortas, porque desencadenan una especie de fascinación -durante la lectura y después de ella-, que propicia la construcción o prolongación emocional y mental en el lector. Puedo asegurar que la narración atrapa al lector.

Ana Georgina Macías Pimentel (1992), ⁵ estudió las aportaciones de Felipe Garrido, Agustín Monsreal y Rafael

⁵Tesis de licenciatura *Tres cuentistas mexicanos actuales: Felipe Garrido, Agustín Monsreal y Rafael Ramírez Heredia*

Ramírez Heredia a la narrativa mexicana y tocó aspectos como la ironía, el amor o la construcción de los personajes; pero, no analiza la construcción sintáctica ni agrupa semánticamente ninguno de los cuentos; tampoco los clasifica por su extensión y esa veta es justamente mi propuesta, una aproximación morfosintáctica y semántica a nueve cuentos ultracortos representativos de la obra de Felipe Garrido.

Los nueve textos aparecen en el libro *La musa y el garabato* (1995), en cuya contraportada Felipe Garrido señala:

...puede leerse como una colección de estampas y de cuentos brevísimos que exploran y explotan la rica veta de posibilidades de este ceñido género narrativo. Es también una autobiografía sentimental fuera de orden conocido, como no sea el seguro método del azar.

En este sentido el único orden que deseo darle a mi reflexión es de corte morfosintáctico y semántico

0.5 Organización de la tesis

La tesis está organizada en cinco capítulos. En el primer capítulo asiento una visión panorámica acerca del cuento y el origen de éste en México. Abordo, después, las características de este tipo de narraciones por su extensión y por la clasificación que hace Lauro Zavala (1995) a partir del número de palabras de los textos y los elementos que le son particulares.

En el segundo capítulo clasifico la función sintáctica de las oraciones independientes, coordinadas, subordinas y yuxtapuestas.

Reflexiono sobre el papel que juegan los adjetivos y finalmente estudio de manera general el empleo de cuatro figuras retóricas: metáfora, ironía, elipsis y antítesis.

En el tercer capítulo reflexiono cómo dichas figuras producen epifanías o revelaciones. Asimismo anoto el número de palabras de los cuentos como referente para ubicarlos en la categoría de narraciones ultracortas.

El cuarto capítulo es un acercamiento al análisis de los ocho campos semánticos (ver cuadro), donde agrupo los nueve cuentos:

CAMPO SAMÁNTICO / CUENTO	AMOR	AVENTURA	DESEO	MUJER	HAGIOGRAFÍA	NIÑEZ	RELATO DENTRO DEL RELATO	RETRATOS ESTATUAS
<i>Conjuro</i>	X		X	X				
<i>El Capitán</i>	X	X	X	X				
<i>Ven conmigo</i>	X					X		X
<i>El avaro</i>	X		X	X				
<i>Trofeo</i>	X	X				X		
<i>La mujer de estuco</i>	x			X				X
<i>San Frutos</i>	X				X		X	X
<i>Santa Córdula.</i>				X	X		X	
<i>Relámpago</i>							X	

El quinto capítulo es una aproximación a un análisis morfosintáctico de las oraciones independientes, yuxtapuestas, coordinadas y subordinas que forman parte del corpus.

Agrego una sección de anexos con los mapas mentales de los apartados 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.4.1, 1.4.2 y 1.4.3. También la entrevista que me concedió el maestro Felipe Garrido y finalmente el Análisis Sintáctico de las oraciones de los nueve cuentos ultracortos.

1 El cuento en la historia

Desde que el hombre es hombre contar narrar implica, sorprender, transmitir sentimientos, comunicar emociones, desde los más antiguos, anónimos y populares, hasta los escritores modernos (del siglo XIX) en adelante que han definido y formalizado el género.

En este capítulo expongo sólo una visión panorámica de este vasto y rico género literario a manera de sustento para después particularizar en el análisis de los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido.

1.1 Origen del cuento

En la vida de la humanidad, escuchar y relatar han sido necesidades constantes. Se cuentan y oyen historias con diferentes propósitos que van desde el deseo por divertirse, imaginar o explicar fenómenos de la naturaleza, hasta complacer a quienes escuchan, para Víctor Montoya:⁶

Es en este deseo humano en el cual la literatura tiene sus orígenes, el analfabeto primero, clásico, no sabía leer ni escribir, pero sabía contar. Era el depositario y transmisor de la tradición oral..

La tradición oral está estrechamente vinculada al acto de relatar historias para preservar la memoria histórica, así como la lengua y costumbres para normar las conductas éticas y morales de cada sociedad. Conceptos como el bien y el mal se han abordado una y otra vez, para complacer la fantasía popular o con propósitos pedagógicos o de dominio de la clase política o teológica en turno:

⁶ *Literatura infantil: Lenguaje y fantasía*. (2003).

...en una época primitiva en que los hombres se transmitían sus observaciones, impresiones o recuerdos, por vía oral, de generación en generación, los personajes de los cuentos eran los portadores del pensamiento y el sentimiento colectivo.

Con el desarrollo de las sociedades, los descubrimientos científicos, tecnológicos y el avance en el conocimiento de los fenómenos de la naturaleza, la trama de los cuentos también cambió y respondió a las diversas corrientes literarias que aparecen en el devenir histórico de la sociedad y de la literatura. Los avances que señalo no significan que la tradición oral haya desaparecido o perdido su fuerza, hoy en día sigue reproduciéndose y fascinando a quienes gozan de escuchar o narrar un cuento bien contado que hable de héroes, dioses, orígenes de fenómenos naturales o tradiciones; como afirma Víctor Montoya:

El cuento -en general- es una narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido. Esta definición admite dos posibilidades aplicables a la forma y el contenido: cuento sería la narración de algo acontecido o imaginado. La narración expuesta oralmente o por escrito, en verso o en prosa. Cuento es lo que se narra, de ahí la relación entre contar y hablar (fabular, hablar, hablar).

La definición de cuento según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001:706) es:

Cuento. (Del lat. *compŭtus*, cuenta). 1. m. Relato, generalmente indiscreto, de un suceso. 2. m. Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. 3. m. Narración breve de ficción.

Víctor Montoya refiere que al cuento en un principio se le relacionó con aspectos matemáticos; con el tiempo,

también devino en el acto de contar hechos o acontecimientos; es decir, lo que ha sucedido o lo que pudo haber sucedido, lo que dio lugar a la fabulación imaginaria.

El origen del cuento es muy antiguo, los más arcaicos e importantes creadores de cuentos que hoy se conocen han sido los pueblos orientales, de ahí salieron al resto del planeta, narrados de cultura en cultura por tradición oral. En este sentido cabe la diferenciación entre el cuento folclórico y cuento literario. Mariano Baquero⁷ asegura que el cuento popular es el que se transmite a través de la tradición oral y recopila el folclore de una cultura en particular. Este tipo de cuentos generalmente son anónimos y colectivos; cada narrador hace adecuaciones de acuerdo con el tipo de público que escucha y con base en sus propias vivencias.

Generalmente los cuentos folclóricos tienen dentro de la narración elementos amorosos y maravillosos, opuestos a situaciones reales tal es el caso de los libros de caballería en los que los personajes y sus acciones, así como lugares y sentimientos que presentan son extraordinarios, los personajes y sus hechos se subliman.

Otra de las características de este tipo de cuentos son sus intenciones morales o satíricas ya que tienen una intención de enseñanza o de educación a través de los ejemplos y las críticas, su intención es social o cultural, en el texto *Así se escribe un cuento*, dice Mempo Giardinelli (1998:14):

...es curioso anotar que la riqueza de aquella cuentística (caracterizada por cuentos breves, fáciles, memorizables y repetibles) estuvo en la intención satírica, en la

⁷ *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?* (1998).

discusión moral y religiosa, en la crítica social inclusive.

La estructura de este tipo de narraciones son lineales (presentación del problema, desarrollo del mismo, resolución del conflicto) y su lenguaje es sencillo su propósito es divertir y asombrar a los oyentes, sin dejar de lado la enseñanza moral o la educación.

Con base en lo que afirma Mariano Baquero⁸ el cuento literario con un autor identificado y un fin estético, no moral ni educativo, florece como género durante el siglo XIX y conserva muchos de los elementos del cuento popular: la estructura lineal, los asuntos o temas que aborda y su forma cerrada, por su parte Carlos Pacheco⁹ afirma que la diferencia entre cuento popular y cuento literario radica en que el segundo:

...es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra.

El cuento al pasar de la forma popular o folclórica a la literaria, transforma su finalidad y persigue ya objetivos estéticos.

Dice Alfredo Pavón¹⁰ que en el siglo XIX el cuento se convierte en la lectura preferida del público; gracias al periodismo comenzaron a aparecer los famosos relatos periódicos.

Al igual que las novelas por entregas, los cuentos aparecen en diarios y folletines y se les denomina "cuentos de circunstancias" obviamente porque tocan la realidad social del momento.

⁸ *Algunas modalidades del género.* (1998)

⁹ *Criterios para una conceptualización del cuento.* (1992)

¹⁰ *Cuento y figura.* (1990)

Según David Huerta¹¹ en el continente americano Edgar Allan Poe marcó la pauta del cuento clásico: unidad de impresión, final sorpresivo y estructura circular, se propone que el elemento revelador o sorpresivo esté en la conclusión del hecho narrado.

Lauro Zavala¹² considera que el cuento clásico es una narración circular, porque "tiene una verdad única y central; epifánico, porque está organizado alrededor de una sorpresa final; secuencial, porque su estructura es de principio a fin; paratáctico, porque son secuenciales los fragmentos o acontecimientos y realista, porque se sostiene por un conjunto de acuerdos genéricos. El propósito principal de este tipo de narraciones es la representación de una unidad narrativa".

El cuento clásico -dice Pavón- se transforma rápidamente y da paso al cuento moderno cuyos cambios se manifiestan en la forma de narrar la historia. Deja de ser lineal, la epifanía no aparece necesariamente en la conclusión de la historia; el final, puede quedar abierto, sin conclusión aparente; el tiempo narrado y la narración no indispensablemente aparecen de forma paralela, el punto de vista del narrador deja de ser omnisciente; los personajes ya no son prototipo de héroes, caballeros o cualquier otro modelo, sino que son seres humanos que muestran sentimientos reales e íntimos.

Al cambiar el propósito del cuento moderno, también se alteró la secuencia discursiva, se ganó libertad entre el inicio y el final, se optó por la sucesión de atrás hacia adelante o por saltos en el tiempo, lo que hizo posible que surgieran finales abiertos.

¹¹ *Transfiguraciones del cuento mexicano* (1990)

¹² *Charlas con Lauro Zavala* (2008)

El final abierto, en el cuento moderno, es un recurso del narrador para involucrar al lector en la construcción de una lectura con diversas hipótesis; que se producen por parte de quien lee al imaginar aspectos que no están presentes en la narración.

En cuanto a la revelación o epifanía, en el cuento moderno deja de ser una sola y puede aparecer más de una en diferentes partes del relato; esto es posible gracias a que el narrador deja a un lado su papel omnisciente.

En el cuento posmoderno aparecen, al mismo tiempo, características estructurales del cuento clásico y del moderno; dando pie a la creación de textos híbridos, por la mezcla de elementos de diferente condición. Dice Mempo Giardinelli:

La condición posmoderna se relaciona con la crisis de las metanarrativas: las categorías trascendentales que la modernidad inventó para interpretar y normalizar la realidad [...] el posmodernismo es una suma, una acumulación de circunstancias existenciales, de cotidianidad [...] la idea de lo moderno es tan, tan vieja, que ha tenido que ser re-etiquetada con lo posmoderno y con la garantía de un nuevo producto aún más árido, más cínico, más abismal.

El cuento posmoderno utiliza la metaficción para reflexionar sobre el acto mismo de escribir el texto y se acerca a géneros como la crónica, el diario, la fábula y el ensayo.

El manejo de la ironía, la paradoja como táctica narrativa y la intertextualidad presente o sugerida, pueden hacer referencia a momentos históricos, que marcan una época en particular.

Russel M, Cluff ¹³ establece que el cuento posmoderno contiene contradicciones, dudas y confusiones porque el narrador atrasa o quita elementos básicos u ofrece, por el contrario, datos para anticipar la historia sin un propósito patente, dando como resultado que el lector otorgue la validez necesaria y complete e interprete la narración. Lauro Zavala ¹⁴ asegura que en el cuento posmoderno:

...hay una coexistencia de elementos clásicos y modernos en el interior del texto, que le ofrece 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...

Así, aunque la narración tenga un final que solucione el conflicto, éste puede quedar abierto y ofrecer diferentes interpretaciones; con ello, dice Lauro Zavala ¹⁵ se da el simulacro.

En el cuento posmoderno el principal elemento estructural que orienta la narración es el tema y es la acción lectora el personaje principal; por eso el cuento posmoderno se pueda construir cronológicamente o ir por senderos atípicos.

Por lo que se refiere a la epifanía en el cuento posmoderno Lauro Zavala ¹⁶ afirma que:

...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.

¹³ *Modalidades y estrategias narrativas 1974-1977*. (1995)

¹⁴ *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo* (2004)

¹⁵ *El cuento mexicano en el siglo XX*. (2013)

¹⁶ *Elementos del discurso cinematográfico*. (2003)

El papel que juega el lector al interpretar, es fundamental; además de las cuestiones cotidianas, está la figura del antihéroe, la presencia de situaciones reales por encima de la esperanza; la certeza de que hay arbitrariedad todos estos son elementos particularmente distintivos del cuento posmoderno.

Dos características más son la ironía y el humor; al respecto Lauro Zavala (2013) asegura que:

...el contingente más importante de escritores de cuento contemporáneo tiene como rasgo común el ejercicio sistemático del humor y la ironía [...] La narrativa mexicana se distingue por la experimentación formal, la irreverencia ideológica, el sentido de juego y la irreductibilidad a un canon genérico. El cuento clásico tiene exigencias muy precisas, y el cuento moderno las subvierte. Pero el cuento posmoderno reinventa sus posibilidades lúdicas en el momento de cada lectura.

La ironía, permite indagar más profundamente algunos aspectos de lo narrado y conduce al lector al disfrute de una franca y abierta sonrisa.

1.2 El cuento en México.

Para Pablo González Casanova¹⁷ el ambiente que rodeó el acto de narrar era de índole religioso y educativo.

Miguel León-Portilla¹⁸ rescata la literatura prehispánica; pero sólo logró preservar su poesía; los cuentos, no.

Las narraciones populares de los antiguos pueblos prehispánicos fueron traducidas a la lengua española por los cronistas de Indias y están marcados por componentes míticos, religiosos, cosmogónicos y legendarios.

¹⁷ *La literatura perseguida en la crisis de la colonia.* (1986)

¹⁸ *Quince poetas del mundo náhuatl.* (1999)

Durante la Colonia, la Inquisición ejerció un férreo control sobre diversos aspectos de la vida pública y privada; la literatura no fue la excepción, los criollos se separaron gradualmente de la metrópoli y desdeñaron las culturas americanas; por ello, no se conservaron colecciones de cuentos americanos, dice Luis Leal¹⁹ que esto no quiere decir que el género como tal existiera y anota que se encuentran rasgos de cuentos entre las variadas crónicas e historias de viaje de conquistadores y religiosos. Entre estos hombres letrados aparecen nombres como los de Fray Toribio de Benavente (Motolinía), Francisco Cervantes de Salazar, Juan Suárez de Peralta, Fray Matías de Escobar y Joaquín Bolaños.

En nuestro país, en 1805 ve la luz el primer periódico llamado *El diario de México* y a partir de entonces el cuento estará unido al periodismo. José Joaquín Fernández de Lizardi incluyó, en los periódicos que él publicó, cuentos que intercalaba en sus novelas.

José María Roa Bárcena²⁰ es considerado el primer cuentista con identidad mexicana. En 1870 publicó *Noche al raso* que es una colección de cuentos. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y representó a las letras mexicanas del siglo XIX.

Tiempo más tarde, e igualmente importante, es Vicente Riva Palacio, quien escribió *Cuentos de un loco* (1875) y *Cuentos del general* (1896).

Estos autores produjeron sus obras en un momento de crisis y persecución ideológica, que intentaba apagar la voz crítica y popular de ideas políticas.

¹⁹ Prólogo al texto *Cuentos de la revolución*. (1976)

²⁰ Nació en Xalapa Veracruz el 3 de septiembre de 1827 y murió en la ciudad de México el 21 de septiembre de 1908.

El cuento del siglo XIX, al no estar delimitadas sus particularidades, suele confundirse o entrelazarse con la crónica, el cuadro costumbrista y el relato de corte social; así aparecen romanticismo, realismo, costumbrismo y modernismo.

En el siglo XX los movimientos literarios han sido varios; Jaime Erasto Cortés ²¹ propone tres líneas divisorias; la primera, de carácter temporal, inicia en la década de los cuarenta y cincuenta y se extiende hasta la actualidad. Asegura que:

...el actual cuento mexicano nace de la savia de tres troncos que surgen en esas décadas: Revueltas, Rulfo y Arreola, y de la sabia capacidad artística de ellos.

La segunda, de índole espacial es en la que los autores, sin abandonar los elementos nacionales, se colocan en una dimensión universal; la tercera, es también de naturaleza temporal, pero:²²

...previo a este periodo existe otro, dilatado y rico; aquel que principia con el Ateneo de la Juventud (1909).

A principios del siglo XX aparecen las vanguardias con escritores de la talla de Alfonso Reyes y Julio Torri.

El modernismo fue la mayor aportación literaria por parte de autores mexicanos; esta corriente literaria tuvo principalmente influencias francesa, griega, latina y de otras latitudes, combinadas con aspectos americanos. El modernismo rompió con lo antiguo y transformó todo en nuevo; al respecto Flannery O'Connor,²³ señala que:

²¹ *El cuento: La captación de un momento.* (1979)

²² Jaime Erasto Cortés (1979:XI)

²³ *El arte del cuento.* (2001)

Los escritores mexicanos, sabían que lo antiguo era estar vinculados con el extranjero, lo nuevo era buscar en sus entrañas para dar, con todo orgullo, la visión novedosa al mundo de lo que se gestaba en el país.

Por su parte el realismo pretendió retratar a la sociedad tal y como era, con toda su crudeza, vista por autores con influencia literaria extranjera. Se les calificó de apátridas por su estancia física y simpatía intelectual con lo extranjero. En el realismo se forjó la identidad, el reencuentro y reconciliación con lo rural, lo urbano, lo mexicano. Flannery O'Connor (2001:97) afirma que:

Con toda su maraña de supuestos morales, festividades y fervores religiosos, odios ancestrales, ironías, humor, dramatismo, su irreverencia a la muerte, etc.; se acepta la única cara -formada por miles más- que nos damos a nosotros mismos. Después de la aceptación viene la expresión.

El cuento mexicano sufrió un proceso de adquisición de identidad nacional acompañado de todos los procesos políticos, religiosos y sociales que conforman la historia de México. Para Flannery O'Connor (2001:98):

El cuento siempre narra lo que le estimula. La historia del país, abierta o cerrada ideológicamente, ha estimulado el origen del cuento mexicano. El cuento no es proyección psicológica individual, es reflejo y absorción del ambiente que nos rodea. Es la asimilación consciente e inconsciente de lo que deseamos narrar. En esa asimilación encontramos lo que no va a suceder o a pensarse, la negatividad; entonces, se torna ficción lo que deseamos narrar.

Con la Revolución Mexicana aparecieron narraciones, que rompieron con el realismo de fin de siglo y con el modernismo. Los cuentos de la revolución retratan los pesares, sufrimiento y desconsuelo del pueblo. Dice Luis Leal (1976:V) que:

El cuento de la Revolución [...] es el producto de un acontecimiento histórico que cambió la naturaleza de las instituciones sociales y políticas.

A partir de los años cincuenta se escriben numerosos cuentos de la corriente posrevolucionaria, entre los más destacados autores se encuentra Juan José Arreola (*Confabulario*), Juan Rulfo (*El llano en llamas*) y Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*), dando inicio así al cuento contemporáneo.

Uno de los principales aspectos de este cuento de la posrevolución es el desencanto social, una vez concluida la lucha armada. Dice Alfredo Pavón²⁴ (1990:X) que en adelante el cuento:

...si lo referimos a su universalidad en los años 50 o si aceptamos los jadeos y susurros erotizados que la generación aglutinada en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* le imprime; igual si el coloquialismo y juventud lo asedian, si se urbaniza o comprime hasta el minicuento, si regresa a su provincia y se llena de desiertos exiliados...

1.3 El cuento breve

El cuento breve, dice Edmundo Valadés,²⁵ (1990:194), es una creación oriental, tal vez de origen chino ya que se encuentran registros en su más antigua literatura.

Julio Torri en 1917, (Valadés 1990:194), funda el cuento breve dentro de la literatura mexicana con su cuento *A Circe*, (contenido en su libro *Ensayos y poemas*), que es una secuencia dedicada a Ulises y que tiene un estilo breve, mordaz y pícaro, con un uso de lenguaje preciso. Este texto, (Valadés 1990:194), incita a otros autores de la época a crear otros cuentos breves o a hacer variaciones

²⁴ Prólogo de *En Paquete: Cuento (La ficción en México)*. (1990)

²⁵ *Ronda por el cuento brevísimo*. (1990)

del suyo, particularmente como lo llevó a cabo Juan José Arreola.

En *Algunos aspectos del cuento* Julio Cortázar (1970), parte de la idea del límite físico al que se ve circunscrito el cuento, para diferenciarse de otros géneros como la novela. El cuento, como expresión artística, no es únicamente una obra de imaginación, sino también de inteligencia y de sensibilidad; una revuelta interna de los sentimientos humanos. En este sentido anota Jaime Erasto Cortés (1979:IX):

En un cuento [...] la narración se inicia a partir de un suceso acaecido, algo ocurrido y aceptado. Ni el lector se pregunta, ni el autor explica, pues ambos aceptan tácitamente el convenio.

El cuentista no acumula hechos, escoge lo más significativo para sintetizar o condensar una vida. El espacio en el que se mueve el escritor de cuentos es muy estrecho, lo cual le impide hacer largas cronologías de los hechos y vida de los personajes. Para (Cortés 1979:X) el concepto de vida sintetizada implica la captación de un momento cotidiano o excepcional. Julio Cortázar (1970:14) compara entre la tarea del fotógrafo y el cuentista, ambos:

...se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.

En cuanto al acto de contar y qué contar, es lo que le da al cuento su carácter de obra literaria y no un mero relato

sin mayor trascendencia, Lisandro Méndez Caballero ²⁶
(1997:II) afirma que:

El acertar con cuál es esa parte de la vida que merece ser contada es lo que hace que un cuento posea la verdad literaria indispensable para llamarse Cuento...

Así un cuento inicia y finaliza sin mayores explicaciones porque el espacio del cuentista es reducido para mostrar la condensación de una vida; la estrechez del espacio no se aprecia como una limitación, sino como condición que determina al cuento. Para Julio Cortázar (1970:15):

El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura"...

Edmundo Valadés (1990) toca varios aspectos interesantes que caracterizan al cuento breve.

En primera instancia señala que el interés y la producción del cuento breve han ido en aumento gracias a su creación en talleres literarios a y la publicación en revistas.

En segundo término, señala que en la revista colombiana *Zona de Laurián Puerta*, se le confiere carácter beligerante a la minificción y es la encargada de poner al cuento clásico en "banca rota" ya que:

...viene gestándose desde la cuentística inaugurada por Poe. La primera escaramuza fue con el relato breve...

En tercera instancia, con base en el manifiesto de la revista *Zona*, el cuento breve tiene una mezcla de poesía y relato, lo que le da su carácter híbrido.

²⁶ *Apuntes sobre el cuento.* (1997)

Como elemento principal se establece la economía del lenguaje que posibilita ocasionar sorpresa y asombro en el lector, (Valadés 1990:192). Su estructura se asemeja al poema:

...La tensión, las pulsiones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada.

En este sentido el cuento breve es una narración con una historia condensada; este elemento le da un carácter vertiginoso que lo conduce a un final sorpresivo e ingenioso, siguiendo a Valadés (1990:193):

...el suceso contado se resuelve por el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista; vale si la descomposición de lo lógico hasta la extravagancia, lo inverosímil o la enormidad, posee el toque que suscite el estupor o el pasmo legítimos y se ha podido tramar la memoria con válida estrategia.

Su relativa cercanía con la poesía hace posible que el cuento breve tenga rasgos de renovación constante; además, estas narraciones tienen la capacidad de asombrar al lector por la condensación que hacen de la vida de los personajes en una extensión muy reducida. Esto implica que el escritor de cuento breve debe tener talento, ingenio y creatividad; un ejercicio prosístico impecable y un hábil manejo del lenguaje. Acerca de la creación del cuento breve, Edmundo Valadés (1990:192) dice que:

...La minificción no puede ser poema, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos que eso: minificción.

Para Julio Cortázar (1970:16) "Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta." El aspecto relevante de un cuento está determinado por el papel que juega el escritor y después por la forma de tratar literariamente el tema, cómo lo enfrenta y coloca verbal y estilísticamente y cómo lo proyecta fuera de los márgenes del cuento mismo.

La ironía y la sorpresa son elementos característicos del cuento breve, sobre todo en los finales. Además el factor desconcertante da pie al uso de componentes sarcásticos.

Julio Cortázar (1970:16) habla de dos particularidades más del cuento: la intensidad y la tensión; ambas hacen posible que el cuentista capte la atención del lector. La intensidad consiste en adecuar los recursos formales y expresivos sin otorgar licencias al tema; la tensión, por su parte, consiste en quitar ideas o situaciones intermedias. Lograr la intensidad y la tensión en la narración implica, dice Julio Cortázar (1970:16), tener oficio de escritor y saber cómo ir desplegando estos elementos dentro de la narración.

La modificación de la realidad es más que frecuente en el cuento breve, esta variación de la realidad otorga a este tipo de narración el elemento subversivo, (Valadés 1990:192) creando "una cuarta dimensión, en la que se violentan todas las reglas de lo posible y en lo que lo imperante se vuelve caos."

La brevedad de los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido, crea ese universo imaginativo y vasto en la producción de imágenes de una realidad que se antoja poética.

1.4 El cuento breve por su extensión

Dolores M. Koch²⁷ (2008) dice que el relato breve se ha desviado de las formas tradicionales del acto de contar. Ella hace distinción entre micro-relato y minicuento, éste último, asegura, se incorpora generalmente a los postulados del cuento como los definen Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar, cuya amplitud nunca ha sido realmente limitada.

En el minicuento, dice Dolores M. Koch (2008), los acontecimientos importantes llegan a un estado que se resuelve por medio de un suceso o acción concreta. El micro-cuento no tiene su fundamento en una acción sino en una idea, un pensamiento; el desenlace de un minicuento depende de que algo ocurra en el contexto narrativo. En el micro-relato el golpe final estriba en lo que imagina el autor. Otra particularidad del micro-relato es que tiene rasgos de ensayo, poesía y prosa.

Establece, también diez recursos del mico-relato para lograr su brevedad:

1. El escritor utiliza personajes ya conocidos para abreviar en la descripción de contexto y personajes.
2. El narrador incluye en el título elementos del micro-relato que no están presentes en el cuerpo del relato.
3. El autor escribe el título del micro-relato en un idioma distinto al suyo con el propósito de lograr mayor brevedad o ubicar al lector en un contexto determinado.
4. Tiene por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o de repente una palabra soez, que auxilia a la concisión del habla del autor, de la narración o le da un toque humorístico.

²⁷ *Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato.* (2008)

5. Hace uso de la elipsis que tiene el propósito de no revelar todo al lector y con ello éste tiene la posibilidad de construirlo.
6. Utiliza un lenguaje labrado, sucinto y a veces bisémico.
7. Utiliza un formato inesperado con el propósito de ubicar al texto en un formato que no pertenece a la narración.
8. Usa formatos extraliterarios con el afán de conservar la brevedad del cuento y demostrar lo absurdo de ciertas situaciones.
9. Parodia textos o contextos familiares donde se reescriben pasajes conocidos y se incorporan elementos irónicos y satíricos.
10. Hace uso de la intertextualidad literaria, señala referencias y homenajea a autores de antaño.

Koch (2008) finaliza asegurando que: "los recursos para lograr la brevedad en el micro-relato pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma."

Por su parte, Edmundo Valadés (1990:193) señala que un cuento breve no debe sobrepasar una extensión de tres o cuatro cuartillas para conservar su carácter de minicuento. En cuanto a la temática se pueden encontrar aspectos contrarios en una situación real o ficticia, también, dice, es frecuente localizar en estas narraciones colindancias entre el sueño y la realidad, creación de personajes o animales reales e imaginarios, regiones y ciudades producto de la imaginación del cuentista.

Para Lauro Zavala (1996:165) la brevedad en la escritura siempre ha desempeñado un gran poder atrayente y sugiere tres clasificaciones de cuento breve, cuyas diferencias radican, fundamentalmente en su extensión, Lauro Zavala (1996:166) los llama: cuento corto, muy corto y ultracorto.

Además señala la existencia de una gran variedad de formas de combinación genérica, en las cuales el cuento

brevísimo se entrecruza y hasta puede confundirse con: la crónica, el ensayo, el poema en prosa y la viñeta, y con varios géneros extraliterarios. El resultado de esta mezcla de géneros origina textos híbridos.

1.4.1 Cuentos cortos de mil a dos mil palabras

Dice Lauro Zavala (1996:167) que una de las primeras características de los cuentos cortos es que son creaciones de 1 000 a 2 000 palabras y son relatos que

...han sido reunidos en diversas antologías de carácter internacional bajo el nombre de *sudden fiction* o ficción súbita, y también han sido llamados cuentos microcósmicos (en el caso de la ciencia ficción) o simplemente *short shorts* (cortos cortos).

Para Irving Howe (1983:X), otra particularidad de este tipo de narraciones es que la realidad en la que se encuentran los protagonistas opaca a los personajes, la circunstancia se impone por encima del individuo, un estado exagerado se convierte en un signo que engloba todas las acciones y las situaciones de lo narrado, al respecto dice Zavala (1996:167) que se produce "...una fuerte impresión de estar fuera del tiempo."

Con base en estas aportaciones, se propone una clasificación para los cuentos cortos donde se establece que este tipo de narraciones tienen la posibilidad de contar un hecho, resumir una vida o poseer la facultad de abrazar entonaciones líricas o alegóricas; en una situación súbita, que produce revelaciones o epifanías en la vida de los personajes en un tiempo descomunadamente corto.

Es común que estas epifanías no tengan un contexto explícito; entonces el lector se da a la tarea de imaginarlo, de crearlo de acuerdo con el contexto de los personajes.

Una segunda clasificación (Howe 1983:X) plantea que los cuentos cortos condensan la vida de los personajes gracias a la posibilidad de ceñirla en una imagen prototípica.

La tercera ordenación sugiere una imagen instantánea donde la epifanía sale a la luz gracias a un diálogo interno, en un ejercicio memorístico.

En cuarto lugar Irving Howe (1983:X) habla de las narraciones cortas cuya construcción alegórica posee una belleza superficial que puede hacer que el lector se resista al placer de interpretar su contenido.

En las novelas, asegura Charles Baxter²⁸ (1989:21), los personajes tienen la oportunidad de procesar y madurar sus decisiones morales. En los cuentos de extensión convencional aparece el instante de la toma de una decisión; en ambos casos el lector participa de la acción moral de los personajes. En el cuento breve (Baxter 1989:21). "...lo que observamos es la *reacción* de un personaje o de una comunidad ante un momento de tensión súbita." Y agrega Zavala (1996:168)

...no hay (o no parece haber) posibilidad de tomar ninguna decisión. De hecho, esta posibilidad es sustituida por algún tipo de ritual, que se ubica a medio camino entre lo personal y lo colectivo.

Lauro Zavala (1996:168) afirma que cuando leemos cuentos breves, que no pertenecen a la tradición occidental, algunas de estas particularidades pueden no

²⁸ *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories.* (19989)

estar presentes y en su lugar encontramos vestigios formales propios de los géneros mixtos o parodiados como las parábolas budistas, jasídicas o derviches o que son contiguos al poema en prosa como el cuento lírico y a diferentes géneros extraliterarios. Lauro Zavala (1996:168) concluye que el cuento breve es un género rico en sus diversas manifestaciones; por ello, es riesgoso reducir su diversidad a normas preestablecidas. Zavala (1996:168) finaliza citando entre este tipo de cuentos a "...los textos de *Tiempo transcurrido* (1986) de Juan Villoro, *La lenta furia* (1989) de Fabio Morábito y *Lugares en el abismo* (1993) de Agustín Monsreal."

1.4.2 Cuentos muy cortos: de doscientas a mil palabras

Los cuentos muy cortos (Zavala 1996:169) están agrupados bajo la categoría de: *flash fiction*, microhistorias reunidas en compilaciones y narraciones instantáneas y urgentes escritas por mujeres.

Irene Zahava (1990:VII) apunta acerca de los cuentos muy cortos que:

...son las historias que alguien puede relatar en lo que sorbe apresuradamente una taza de café, en lo que dura una moneda en una caseta telefónica, o en el espacio que alguien tiene al escribir una tarjeta postal desde un lugar remoto y con muchas cosas por contar.

Por otro lado para Suzanne C. Ferguson²⁹ (1994) en su teoría sobre el impresionismo y la forma del cuento, aporta que para romper la estructura lineal del cuento tradicional se pueden usar ciertas tácticas que producen dos clases de cuentos: los elípticos y los metafóricos;

²⁹ *Defining the Short Story. Impressionism and Form.* (1994)

en los primeros se suprimen partes de la narración y en los segundos, sólo algunos fragmentos del relato son cambiados por componentes que tienen un sonido discordante o sorprendente.

En el primer caso, es decir para las historias elípticas, Suzanne Ferguson (1994:221) afirma que el incidente repentino, la reducción u omisión de acciones de la vida de los personajes; lleva al incremento del tiempo.

En cuanto al segundo modelo, las historias metafóricas, son propios del diálogo interno del personaje o una estructura de ficción alegórica.

Lauro Zavala (1996:170) agrega que todas las formas de las narraciones muy cortas tienen las estrategias de los cuentos cortos; anota que los títulos de estos suelen ser un enigma o ambigüedad en el tema y la forma alteran las marcas de puntuación, es frecuente que los finales sean enigmáticos o terminan repentinamente; pero siempre es necesaria la participación activa del lector para concluir la historia. Como ejemplos de cuentos muy cortos Lauro Zavala (1996:170) señala los casos de autores y títulos como: "... *Gente de la ciudad* (1986) de Guillermo Samperio, *Castillos en la letra* (1986) de Lalo Moussong (1986), *Las vocales malditas* (1988) de Oscar de la Borbolla, *Amores enormes* (1991) de Pedro Ángel Palau, *La musa y el garabato* (1992) de Felipe Garrido, *Léerere* (1992) de Dante Medina, los *Cuadernos patafísicos* (1992) de Hugo Enrique Sáez y *La casa en Mango Street* (1994) de Sandra Cisneros".

1.4.3 Cuentos ultracortos de una a doscientas palabras

Este tipo de microficciones (Zavala 1996:171) son más próximas al epigrama que a la narración tradicional. Para Rüdiger Imhof³⁰ (1986), un análisis cabal acerca de las metaficciones ultracortas requiere dirigir la atención a los aspectos que como género tiene el cuento tradicional; puntualiza el aspecto de la extensión de los textos.

La particularidad sobresaliente del acto de evocar que tienen los minitextos, (Zavala 1996:171), está relacionada con su propia naturaleza creadora y con dos componentes primordiales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria.

El aspecto que le es natural es el hipotexto; es decir, el material que está siendo señalado, citado o imitado. Esto define a su vez, la modernidad del cuento.

En suma, para Lauro Zavala (1996:171), representa una regla que le es propia a esta forma narrativa; por ejemplo, si imitamos el estilo de algún instructivo, nos encontramos frente una cuestión de intertextualidad posmoderna; ante un proceso de rescate de la historia. Si reconsideramos un texto en particular (un mito o un refrán popular), estaremos frente a intertextualidad moderna. Esto implica una diferencia en la relación literaria y altera la forma de abordar el texto literario tradicional.

Los cuentos ultracortos (Zavala 1996:171) conforman el grupo más complejo de textos narrativos. Están integrados por los fragmentos narrativos seleccionados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su

³⁰ *Minimal Fiction, or The Question of Scale* (1986:239-251).

libro *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), y por Edmundo Valadés en *El libro de la imaginación* (1976). También a esta categoría pertenecen los minicuentos del concurso creado por la revista *El Cuento*, los microcuentos de la compilación hecha por Juan Armando Epple en América Latina, los casos de Enrique Anderson Imbert y los llamados textículos de Julio Cortázar (especialmente los incluidos en su *Último Round* y en *La vuelta al día en ochenta mundos*).

El resultado es que en los cuentos ultracortos la existencia de la epifanía llega a ser representativamente textual o intertextual. No recae en algún personaje o en su situación. En estas narraciones, los personajes desaparecen por el peso de la intertextualidad o a la ambigüedad semántica.

En la escritura hipertextual (Zavala 1996:172) al lector le corresponde la opción de construir un sentido que después le es otorgado al texto.

La ironía es un elemento que también está presente en los microtextos, aunque no está dada por la voluntad de la voz narrativa; lo anterior se debe a que comúnmente la voz narrativa y la ironía particularmente son:

[indecidibles] en estos casos, a falta del suficiente contexto para ser interpretada de manera estable.

Juan Armando Epple³¹ (1990:18) afirma que este género mixto y cambiante es una:

...metáfora expresiva de los dilemas que viven las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de sentidos.

³¹Brevísima relación sobre el mini-cuento. (1990)

Algunos ejemplos de cuentos ultracortos (Zavala 1996:172-173) son: los *Ejercicios de estilo* (1947) de Raymond Queneau; las parábolas budistas incluidas en la compilación de José Vicente Anaya Largueza *del cuento chino* (1981) -en los que se puede estudiar la tradición más antigua de cuentos ultracortos-; las paradójicas parábolas sufis recopiladas or *Idries Shah* en *Las ocurrencias del increíble Mulá Nasrudin* (1976), en la tradición derviche; los textos de la sección Museo en *El Hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, y las recreaciones narrativas que constituyen la multitudinaria *Memoria del fuego* (1982-1986) de Eduardo Galeano.

Dice Edmundo Valadés (1990:195) que, "...podría determinarse el año 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno titulado "A Circe" [de Julio Torri] primer texto con que se abre un libro de insospechadas radiaciones e influencias..."; a partir de este texto han nacido otros como una contestación intertextual a aquél; por ejemplo: *Circe* de Agustí Bartra o *Aviso* de Salvador Elizondo. (Zavala 1996:173) Violeta Rojo (1994:565-573) en su texto *El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela*, sugiere nombrar al minicuento como la narrativa cuyas características son: brevedad extrema, economía de lenguaje y juegos de palabras, representación de situaciones estereotipadas que requieren la colaboración del lector y carácter variable. Este último aspecto dice Lauro Zavala (1996:175) puede aparecer en dos formas:

...ya sea la hibridación de la narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios, en cuyo caso la dimensión narrativa es la dominante; o bien la hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos

(fábula, aforismo, alegoría, parábola, proverbios y mitos), con los cuales se establece una relación paródica.

En este sentido el ejemplo por antonomasia de minicuento es "El dinosaurio" (1959) de Augusto Monterroso.

Andrea Bell ³² (1991), incorpora en la categoría de cuento breve al cuento muy corto y al ultracorto, hasta un límite de 1000 palabras.

Lauro Zavala (1996:175) propone considerar además de la extrema brevedad los elementos siguientes:

- a) Diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia)
- b) Diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector) (en el plano lingüístico: juegos de lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas)
- c) Diversas clases de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático)
- d) Diversas formas de humor (intertextual) y de ironía...

El elemento fundamental y preponderante de los cuentos ultracortos debe ser su naturaleza narrativa. De otra forma, estamos frente a los que algunos escritores llaman un minitexto y no frente a un minicuento.

Sin embargo, como ya se mencionó, el componente literario es la ambigüedad semántica creada con un final sorpresivo o enigmático que requiere la activa participación del lector para construir el sentido total de la narración en el marco propio de su contexto.

³²The "cuento breve" in modern Latin American literatura. (1991). Tesis doctoral.

Ciertos elementos estructurales hace posible que el cuento ultracorto sea una forma de narrativa que requiere mucho más rigor para su lectura que la novela realista o el cuento de extensión convencional. Dice Lauro Zavala (1996:176):

Antes de 1956, fecha de publicación de la *Breve historia del cuento mexicano* de Luis Leal, entre los principales cultivadores del cuento muy breve en México se encontraban Carlos Díaz Dufoo II, Julio Torri, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Mariano Silva y Aceves, Genaro Estrada, Juan José Arreola, Juan Rulfo y algunos otros, cuya tradición continúa hasta hoy. Habría que añadir que de todos estos escritores sólo Paz y Reyes llegaron a practicar directamente la escritura del haikú.

Este fenómeno de la hibridación genérica, ha sido estudiado de Ignacio Trejo Fuentes.³³ Linda Egan (1995:143-170) en el contexto de la distinción entre crónica y cuento en la escritura de algunos narradores mexicanos contemporáneos, Egan escribe:

...del llamado artículo de costumbres, inventado en México por Guillermo Prieto, se distinguían (al menos) cuatro géneros: el cuento, la crónica, el ensayo y la nota periodística. Nunca ha sido fácil distinguir entre ellos en México.

Si esto pasa en el cuento de extensión convencional, en el asunto del cuento ultracorto aparece, además, una gran cercanía con el poema en prosa y, en algunos casos, una apropiación que se asemeja a la parodia con las características de la parábola, la fábula, el aforismo, la definición, el instructivo, la viñeta y muchos otros géneros extraliterarios; dice Lauro Zavala (1996:181) que para ciertos autores como Bell, Imhof, Baxter, lo

³³ "El "descronicamiento" de la realidad (el macho mundo mimético)". En *Vivir del cuento* (1995)

distinto entre el cuento ultracorto y el poema en prosa es únicamente un aspecto de grado y puede depender de cómo se lee el texto:

Tal vez por esta razón algunos textos de Julio Torri ("De fusilamientos", "La humildad premiada" y "Mujeres"), que en base a todo lo visto hasta aquí pueden ser considerados legítimamente como cuentos ultracortos, han sido incluidos en sendas antologías del ensayo (J.L. Martínez) y del poema en prosa (L.I. Helguera).

Con base en la definición que aparece en el texto *El cuento y el poema en prosa: El relato lírico* de Ángeles Ezama, en el desarrollo del cuento breve en México hay muchos ejemplos de narrativa de corte lírico, estos están cimentados a partir de un "yo" que narra, que ve el mundo de un modo particular, con rasgos del arte gráfico y musical; también hay segmentación en lo que atañe a la temporalidad y mayor atención a la ubicación espacial. En este sentido Lauro Zavala (1996:178) anota que:

...Esta escritura es muy evidente, por ejemplo, en una tradición que va de los cuentos poéticos de Carlos Díaz Dufoo II hasta la *Caja de herramientas* de Fabio Morábito. El libro paradigmático es, sin duda, *¿Águila o sol?* de Octavio Paz.

Irving Howe (1983) señala que probablemente sea indispensable reconocer que el cuento es a otros textos de ficción, lo que la lírica es a otras formas de poesía y cita a Azorín: "El cuento es a la prosa, lo que el soneto al verso."

Concluye Lauro Zavala (1996:180) que hay muchos géneros de narración breve que son mezclas o parodias en

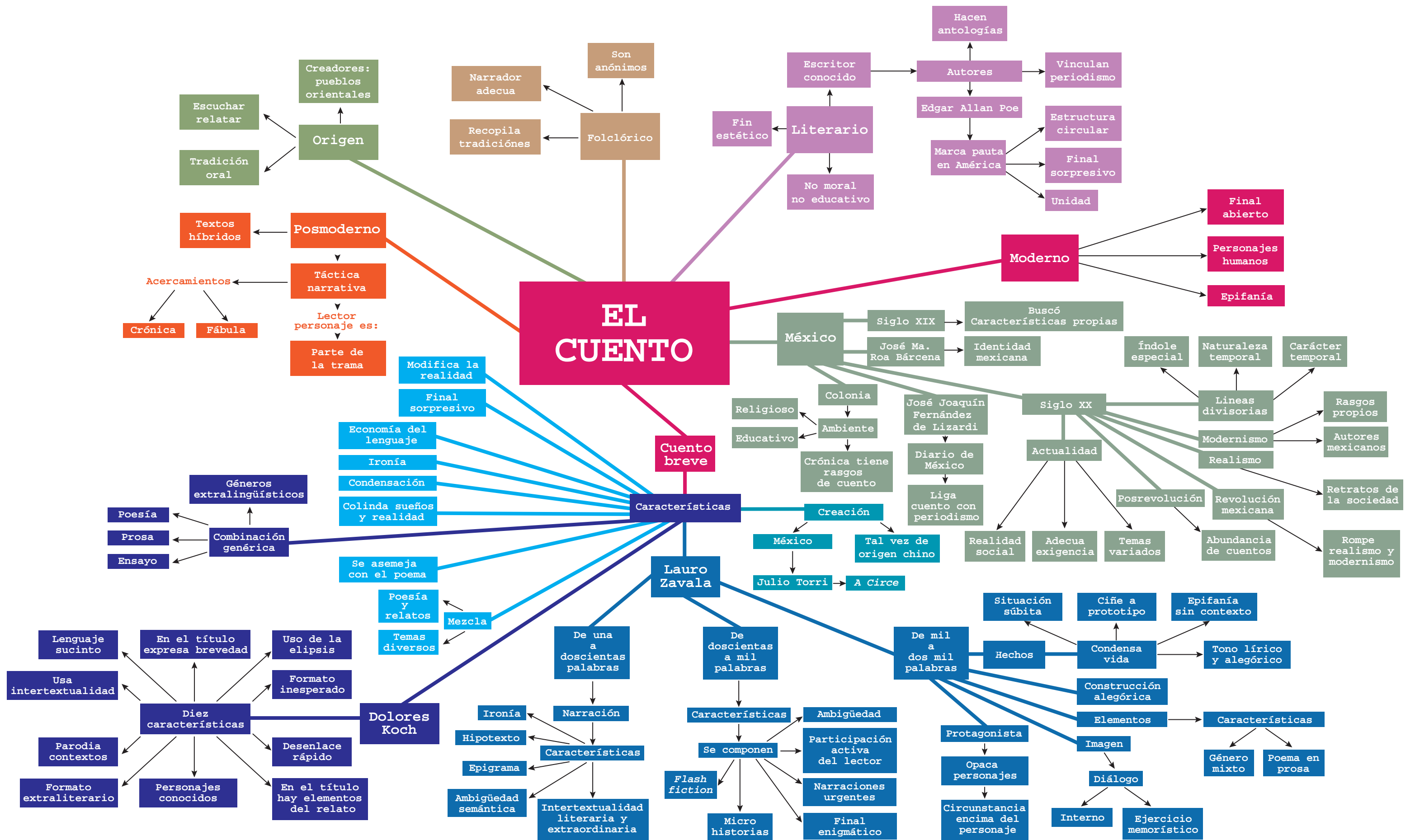
el cuento ultracorto. Dentro de esta escritura breve existe el referente de:

...escritura oracular, aforismo, mito, definición, instructivo, fábula, palíndromo, solapa, reseña bibliográfica, parábola, confesión, alegoría y grafito.

Señala que en nuestro país existen por lo menos un conjunto de textos escritos en cada uno de estos géneros híbridos. En cada uno de ellos el matiz determinante es la narrativa o los componentes que le son característicos al cuento breve y ultracorto.

Dada la profusión, dice (Zavala 1996:181), es suficiente para pensar en la creación gradual de un "nuevo canon de lectura".

Tomo como base la clasificación que hace Lauro Zavala de los cuentos ultracortos, por considerarla la más adecuada para el propósito del presente trabajo.



2 Los cuentos y su sintaxis

La brevedad de los cuentos ultracortos requiere de economía en el uso del lenguaje; ello implica, un alto dominio de la sintaxis; por ello, en este capítulo reviso la función que cumple la sintaxis en las oraciones de los nueve relatos ultracortos.

2.1 Función de la sintaxis



La palabra sintaxis procede del término en latín *syntaxis*, que a su vez nace de un vocablo griego que se traduce al español como "coordinar".³⁴ De acuerdo con la *Nueva gramática de la lengua española. Manual* (2010:3) a la sintaxis "...le corresponde el análisis de la manera en que se combinan y se disponen linealmente [las palabras], así como los grupos que forman..."

Se trata de la rama de la gramática que ofrece normas aprobadas, para saber cómo enlazar y relacionar palabras a fin de elaborar estructuras oracionales y expresar mensajes coherentes; por lo tanto, se enfoca en el estudio la forma en la que las palabras se unen dentro de una construcción textual u oral y también se ocupa de quien escribe o habla para crear esquemas con esas palabras; por ello, la finalidad última de la sintaxis es transmitir un mensaje. Xavier Frías Conde³⁵ (2002) afirma que:

La sintaxis tiene como fin el estudio de la estructura de la lengua en cuanto a la combinación de las palabras para formar estructuras.

La principal función que tiene la sintaxis es la de estudiar las combinaciones de las palabras así como la posición en la que éstas se ubican dentro de la oración; es decir, del orden preciso en que deben estar los vocablos en una frase para que esté correctamente realizado el mensaje, dice Carmen Luisa Mujica³⁶ (1998:11):

...aun cuando no se excluyan las realizaciones textuales o discursivas [...] la oración se impone como unidad básica,

³⁴ "(Del lat. *syntaxis*, y ester del gr. σύνταξις, de συντάσσειν, coordinar).

1. Sintaxis. Gram. Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos." *Diccionario de la lengua española* (2001:706).

³⁵ *Introducción a la sintaxis en español*. (2002)

³⁶ *Sintaxis en el siglo XX*. (1998)

pues en ella se reflejan los procesos "mayores" que tienen lugar en el texto y en el discurso.

En el campo de la lingüística, la sintaxis se aboca al estudio de los mandatos que rigen la mezcla de los componentes y a la eclosión de elementos superiores a estos, como sucede con los sintagmas y las oraciones; a decir de José Roca Pons³⁷ (1970:125-134): menciona que la sintaxis se ocupa del estudio de la significación de la función de las palabras y las clases de oraciones.

Un ejemplo de combinación adecuada de las palabras que establece la sintaxis en español es que éstas deben coincidir tanto en género como en número; por ejemplo: los conejos o las ranas y no *las* conejos o *la* ranas.

Otra regla que también pertenece a una composición coherente de términos son las formas verbales. Éstas no deben coincidir en número. Un ejemplo alusivo a esto es la siguiente frase: "Los alumnos *salieron* del colegio". En este caso se observa como el sujeto y el citado verbo coinciden en el número; es incorrecto escribir o decir: Los alumnos *salió* del colegio.

Un recorrido aproximado a los más importantes pensadores en torno a la definición y función de la sintaxis en la oración inicia con Ferdinand Saussure, cuyo principal postulado se refiere a la diferencia entre lengua y habla. Sus enseñanzas fueron publicadas en 1916, por sus alumnos, en un volumen titulado *Curso de lingüística General*. Muchas de las ideas de Saussure, fueron planteadas y resumidas en dicha obra, ésta se hizo célebre dentro de la lingüística estructural europea.

La lingüística saussuriana presentó algunas dificultades que no fueron superadas; por ejemplo, no supo cómo tratar

³⁷ *Morfología y sintaxis: sus relaciones*. (1970)

algunos fenómenos comunes del lenguaje, tales como la sinonimia y la homonimia, porque éstas no concuerdan con un concepto estricto de lengua ya que se incluyen en la noción de habla.

Otra dificultad que se presentó tiene que ver con los valores asociativos; por ejemplo, el estilo y la elipsis, estos forman parte de la lengua si se define a la lengua como un saber, como un código o como un sistema. El hecho de que el oyente descifre lo que el hablante quiere transmitir a través de una figura estilística, evidencia la existencia previa de, por ejemplo, el estilo o la elipsis, antes de un acto de habla. Además de un conocimiento idéntico entre significado y significante de estas figuras estilísticas tanto en el hablante como en el oyente; en consecuencia, la figura estilística debe ser incluida en la lengua. Dice José Pedro Rona³⁸ (1968:16) que es recomendable renunciar la idea de que la oración forma parte del habla, porque conlleva la imposibilidad de solucionar los problemas de la sintaxis percibida como la formación de oraciones en el escuadre de una interpretación excesivamente limitada y demasiado dogmática de la lengua.

Debemos concebir la "lengua" como mecanismo es muy complejo. Una estructura que funciona en varios niveles a la vez, y cuyo mecanismo es cada vez más complejo a medida que nos elevamos de un nivel a otro.

A su vez Saussure no aprueba la existencia de la homonimia, habla siempre del significado actual, que correspondería al habla, y no a la lengua. Hace referencia en diversos momentos a palabras que tienen varios significados y afirma que en estos casos se trata de palabras diferentes; éstas solo pueden ser comprendidas si

³⁸ *Análisis Dialéctico de la Sintaxis*. (1968)

se supone que un vocablo es la asociación de un significante con un significado actual; es decir, un significado del habla lo cual encierra una contradicción, puesto que Saussure establece que solamente la lengua puede ser objeto de estudio de la lingüística.

El filólogo y lingüista Leonard Bloomfield (1887-1949) en *Lenguaje*, publicado en 1933,³⁹ impulsa el estudio de la lengua a través del enfoque estructuralista, la sintaxis se caracteriza por estudiar formas libres, establece que los hablantes emplean diversos recursos para utilizar un signo lingüístico, esto está determinado por la situación concreta en la que se encuentra el emisor del mensaje y afirma que nunca hay dos situaciones iguales en las que quien emite el mensaje use de igual manera dicha forma expresiva (Bloomfield 1964:163)

Cada uno de nosotros emplea la palabra *Apple*, [...] para referirse a muchas frutas individuales que se diferencian en forma, tamaño, color, olor, gusto, etc. En un caso favorable, [...] todos los miembros de la comunidad han sido adiestrados, desde la niñez, a emplear la forma del habla cada vez que la situación [...] presenta ciertas características relativamente definibles [...] tenemos que distinguir entre los rasgos no distintivos de la situación, tales como el tamaño, la forma, el color, etc. de cualquier manzana particular, y los distintivos, o significado lingüístico (los rasgos semánticos) comunes a todas las situaciones que demandan la emisión de la forma lingüística.

Los componentes más diminutos en los que una configuración más amplia se puede examinar son los elementos sintácticos que lo conforman; es decir, una palabra o una sucesión de vocablos pueden desempeñarse en conjunto como un mecanismo integrado a una forma jerárquica de la oración.

³⁹ Para este trabajo consulté la edición de 1964.

La gramática generativa pone énfasis en la cuestión de que la sintaxis es el elemento primordial y básico de la lengua natural.

Noam Abraham Chomsky⁴⁰ (Filadelfia, 1928), lingüista y filósofo es autor de la lingüística moderna, formula la teoría y el desarrollo del concepto de gramática transformacional o generativa, cuya principal aportación radica en la distinción entre dos niveles en el análisis de las oraciones: por un lado, la llamada estructura profunda, que son el conjunto de reglas generales a partir de las cuales se origina (mediante una serie de reglas de transformación), el concepto de estructura superficial de la oración, en este sentido, el uso de la lengua, no es mecanizable y afirma (Chomsky 1987:37):

...en su uso normal, el lenguaje humano está libre del control de los estímulos y no sirve a una simple función comunicativa, sino que más bien es instrumento para la libre expresión del pensamiento y para la respuesta adecuada ante situaciones nuevas.

(Chomsky 1978:38) exime al uso de la lengua de los impulsos inmediatos, la hace vivaz e interminablemente cambiante; pero, minimiza a una "simple función" aquella que formará el entorno para esa permanente innovación: la interacción lingüística. Es decir, el encuadre de las circunstancias novedosas en las cuales las lenguas y los hablantes se adaptan continuamente.

Por otra parte, cabe destacar que el análisis sintáctico de una estructura supone la identificación del verbo conjugado dentro de la oración, para distinguir entre el sintagma sujeto y el sintagma predicado. Para esto, una vez que se reconoce al verbo, se pregunta quién realiza esa

⁴⁰ *Lingüística cartesiana* (1987)

acción. La respuesta constituye el sujeto, mientras que el resto es el predicado. A lo largo de la historia han existido lingüistas muy importantes que han dejado honda huella en el ámbito del análisis sintáctico; tal es el caso del inglés Michael Alexander Kirkwood Halliday (1925) que realizó diversos trabajos sobre la sintaxis y su función comunicativa; este autor es importante por su estudio acerca de la gramática sistémica funcional.

La sintaxis le sirve al escritor para exponer su estilo mediante la creación con palabras que producen textos. El uso adecuado de ésta muestra la habilidad de los autores para modificar las estructuras oracionales y patrones de palabras para coincidir o innovar diferentes estilos. Es común que los escritores experimenten con la sintaxis para crear énfasis en su intención literaria o un significado más hondo con los vocablos.

En su mayoría los autores hacen uso de la sintaxis que rige la norma; por ello, es la más simple de entender para el lector promedio. La sintaxis irregular tiene una intención más poética; los escritores la emplean por diversos motivos, en un porcentaje considerable de esta motivación es que están enlazados a la creación de un significado o imagen especial o subterránea.

Los escritores emplean los términos de determinada forma para producir ritmo o bosquejos de ritmos. En la sintaxis irregular también se manipulan las palabras para producir significados o imágenes nuevas e innovadoras, que le sirven al autor para manifestar su intención creadora.

La sintaxis se encarga por completo de las palabras dentro de la construcción oracional. Para comprender mejor sus características se analizan los términos que se utilizan y la forma en que están dispuestos dentro de la oración. En la comprensión del tipo de sintaxis que el

escritor utiliza se identifican en primera instancia las partes de la oración; ubicando al sujeto, al verbo y objeto en la oración. Todas las oraciones tienen estos tres componentes; pero, lo más importante de la comprensión de la sintaxis es dónde y cómo se ubican, dentro de la oración, estos tres elementos; además del impacto que causan en el lector; así como cuál es la intención que quiere transmitir el autor.

La sintaxis tiene la facultad de poner en juego la creatividad del escritor y su destreza para aventurarse en la transformación del orden de las palabras. La sintaxis permite al literato mostrar su pericia para unir las palabras; los autores también, la usan con propósitos poéticos en la búsqueda por construir esquemas que produzcan en sus obras el ritmo que imaginan y pretenden dar a su obra.

2.2 La sintaxis en las oraciones coordinadas



De acuerdo con José Camacho⁴¹ (1999), existen tres tipos de oraciones compuestas: las coordinadas, las yuxtapuestas y las subordinadas; todas ellas, tienen como característica común que cada una de las oraciones que las integran tienen un verbo conjugado y se clasifican de acuerdo con el tipo de nexos y/o función que éste establece entre ellas, (Camacho 1999:2637) asegura que:

...el procedimiento gramatical que se usa para asociar constituyentes sintácticos sin establecer una jerarquía gramatical entre ellos [...] se lleva a cabo por medio de las conjunciones, que son categorías con contenido léxico abstracto...

Se dice que las oraciones coordinadas tienen el mismo nivel sintáctico ya que cada una de ellas es independiente, tienen sentido por sí solas y se unen mediante un nexo coordinante que no forma parte de ninguna de las oraciones a las que enlaza, Andrés Bello⁴² (2004:51) afirma que la conjunción entre las oraciones:

...sirve para ligar dos o más palabras o frases análogas, que ocupan un mismo lugar en el razonamiento...

Las oraciones subordinadas se caracterizan por establecer una relación de jerarquía, donde una de ellas se subordina a la principal y no transmite un mensaje completo sin ésta; dependiendo del tipo de nexo que las enlazan, se establece el carácter de subordinación de las oraciones en cuestión, Julio Cejador y Frauca⁴³ (1905:398-399) establece que:

...es aquel en que alguno de los elementos esenciales o accesorios de una proposición, llamada *principal*, está formado por otra proposición, llamada *secundaria*: la

⁴¹ *Los límites de la coordinación*. (1999)

⁴² *Conjunción*. (2004)

⁴³ *La lengua de Cervantes*. (1905)

principal se dice igualmente *subordinante*, y la *secundaria subordinada* [...] la proposición *subordinada* no es más que un miembro complementario de la principal, y solo con ella forma sentido completo...

Las oraciones yuxtapuestas son independientes entre sí, con sentido completo; es decir, cada una de ellas transmite un mensaje acabado y no establecen una relación de dependencia entre quienes las integran; además, no tienen un nexo vinculante que las enlace, en la *Nueva gramática de lengua española. Manual* (2010:608), se afirma que:

...Si en los casos de coordinación múltiple se omite la conjunción, se produce asíndeton. Se trata de una forma de YUXTAPOSICIÓN que a menudo deja la enumeración en suspenso.

Con base en el tipo de nexo y en la relación semántica las oraciones coordinadas se clasifican en: copulativas, distributivas, adversativas, disyuntivas y explicativas.

Las oraciones coordinadas copulativas expresan suma, unión; ya sea negativa, como en el caso del nexo *ni* o positiva cuando usamos el nexo *e* o el enlace *y*; las oraciones que se enlazan son independientes entre ellas, con sentido completo y al unirse dan idea de adición, de alianza. Emilio Alarcos Llorach⁴⁴ (1973:313-314) afirma que este tipo de oraciones:

Cumplen simplemente el papel de unificar [...] Fuera de su valor "aditivo", la conjunción copulativa no aporta nada más al sentido del grupo oracional.

Las oraciones coordinadas distributivas tienen un sentido de alternancia y sin oposición entre las oraciones que se enlazan mediante nexos que dan idea de repartición; generalmente en este tipo de oraciones los nexos van al

⁴⁴*Gramática de lengua española.* (1973)

inicio de cada una de las oraciones que integran los enunciados, para Camacho (1999:2671):

La interpretación distributiva implica que cada uno de los elementos coordinantes participó en una acción por separado, pero la suma de esas acciones se concibe como un elemento único, aunque dichas acciones no tengan que ser simultáneas.

Por lo que se refiere a las oraciones coordinadas disyuntivas se caracterizan por ofrecer dos o más posibilidades, el nexos característico de este tipo de oraciones es *o*, Alarcos (1973:313-314) dice que:

...la conjunción disyuntiva presenta las oraciones por ellas ligadas como contenidos que se excluyen simultáneamente o bien como posibilidades alternativas para una misma realidad designada.

Las oraciones coordinadas adversativas expresan oposición entre las oraciones que se enlazan mediante vínculos que manifiestan aversión, tal es el caso de los nexos: *pero, aunque, mas, sino que, sin embargo*, afirma Alarcos (1973:313-314) que:

El grupo oracional adversativo unifica, [...] dos oraciones, que quedan así contrapuestas explícitamente, porque los contenidos de dos oraciones pueden de por sí ser opuestos sin necesidad de que lo indique un conector adversativo.

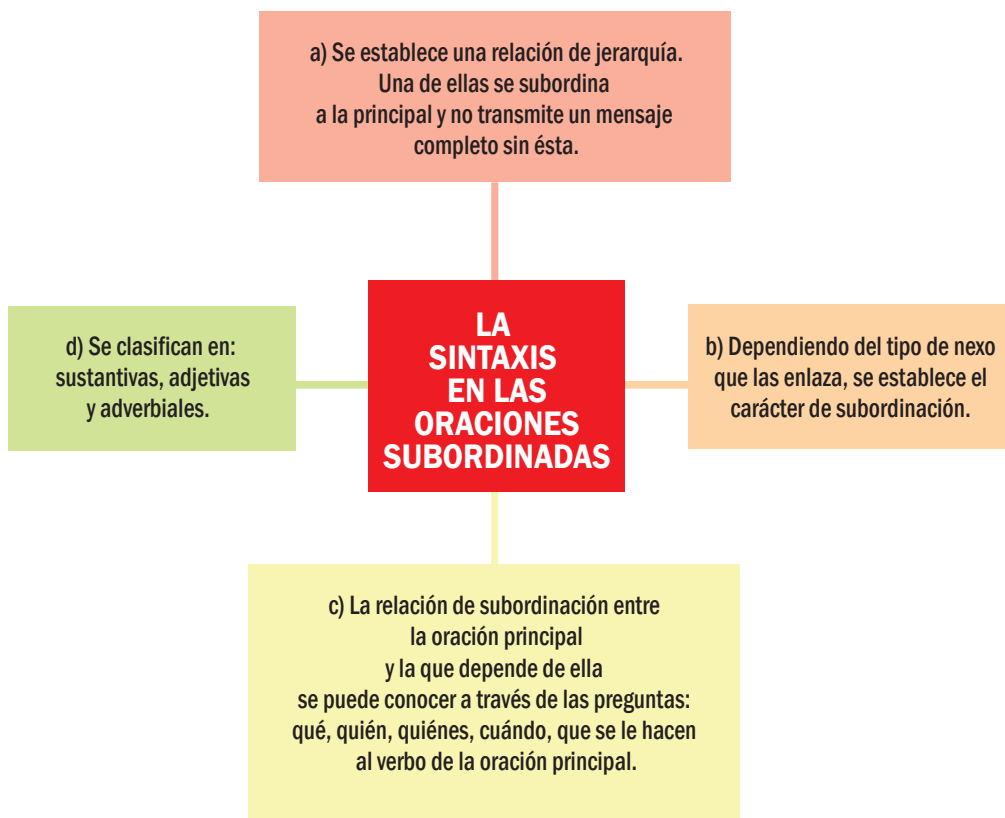
Las oraciones coordinadas explicativas se caracterizan porque una oración aclara el sentido de la otra, los nexos que las enlazan como: *o sea, es decir, esto es*; dan idea de esclarecimiento, dice José Carlos Aranda⁴⁵ (2010:48):

⁴⁵El libro de la gramática vital. (2010)

...que el contenido del segundo elemento repite o insiste en el contenido del primero [...] el segundo elemento explica, amplía, matiza o precisa lo dicho en el primero. [es] un intento de asegurarnos de que el oyente comprende bien el significado del mensaje.

Cabe señalar que en las oraciones coordinadas es común que se omita el verbo en la segunda oración; sin embargo, la clasificación en estos casos se aplica por el nexo que aparece en el enlace de estas oraciones.

2.3 La sintaxis en las oraciones subordinadas



La función sintáctica de la subordinación en las oraciones se refiere a una relación de jerarquía entre una oración principal y otra oración que depende de ésta, creando así una relación de dependencia o subordinación. Dice Nicole Delbecque y Béatrice Lamiroy⁴⁶ (1999:167) con respecto a la subordinación que:

...se define por su engastamiento en una oración principal con la cual forma una unidad oracional compleja. Al funcionar como argumento del verbo, esta subordinada se distingue tanto de las relativas como de las adverbiales, ya que las primeras modifican a una frase nominal y las segundas a una unidad oracional entera o a un predicado verbal pero sin ser argumentos del verbo.

El tipo de relación de subordinación entre la oración principal y la que depende de ella se puede conocer a través de las preguntas: qué, quién, quiénes, cuándo; que se le hacen al verbo de la oración principal. La comprensión total de la oración subordinada está determinada por la oración principal quien concluye el entendimiento cabal de la oración subordinada; sin ella, el sentido del mensaje de la oración subordinada está incompleto; en este sentido. Señalan Delbecque y Lamiroy (1999:167) que:

Se acude a la subordinación para referir a eventos o situaciones que no se conceptualizan a la manera de los objetos discontinuos del mundo físico; de ahí que no se pronominalicen más que mediante un pronombre neutro (p.ej. esto o lo),...

Las oraciones subordinadas se clasifican en sustantivas, adjetivas y circunstanciales.

Se habla de oraciones subordinadas sustantivas cuando la función sintáctica es igual a un elemento nominal, como

⁴⁶La subordinación sustantiva: Las subordinadas enunciativas en los complementos verbales

puede ser un sustantivo, un complemento de objeto directo, un complemento indirecto o un complemento del nombre; con respecto a la oración principal. Se pueden identificar por los nexos: *quien, quienes, que, los que, las que, el que y la que*. Afirma Manuel Leonetti⁴⁷ (1999:2085):

En el interior de los sintagmas nominales, los nombres pueden ser modificados por diversos tipos de complementos, entre ellos oraciones subordinadas sustantivas introducidas por una preposición...

Las oraciones subordinadas sustantivas también se pueden clasificar por su función de complemento de objeto directo que se le atribuye a la oración subordinada; éstas pueden identificarse por la presencia de los nexos: *que y si* o también por un verbo en infinitivo. Señala (Leonetti 1999:2088):

...en los sintagmas nominales es obligatorio que las oraciones sustantivas vayan precedidas de una preposición, lo que distingue al español de otras lenguas románicas [...] que, en las mismas construcciones, no las emplean...

Las oraciones subordinadas de complemento de objeto indirecto; pueden identificarse por la presencia del nexo: *a*, que se encuentran en la oración subordinada.

En las oraciones subordinadas de suplemento o de complemento de régimen aparece una preposición que está exigida por el verbo de la oración principal y actúa como enlace entre la oración principal y la oración subordinada.

Las oraciones subordinadas de complemento del nombre se caracterizan por complementar a un sustantivo que aparece en la oración principal y va precedida de una preposición

⁴⁷ *La subordinación sustantiva: Las subordinadas enunciativas en los complementos nominales*. (1999)

para unir al sustantivo que acompaña y a la oración subordinada.

Las oraciones subordinadas adjetivas también conocidas como oraciones de relativo, complementan a un adjetivo que aparece en la oración principal, está antepuesta por una preposición que enlaza al adjetivo con la oración subordinada para redondearla; tienen la función de calificar al sustantivo que le antecede en la oración principal, al respecto dice Samuel Gili y Gaya⁴⁸ (1980:301):

Todas las oraciones de relativo son adjetivos aplicados a cualquier sustantivo o pronombre de la principal, al cual se llama antecedente del relativo [...] El empleo de las subordinadas relativas permite atribuir al sustantivo cualidades muy complejas para las cuales no tiene el idioma adjetivos o participios léxicos.

Las oraciones subordinadas adverbiales se caracterizan porque integran a un adverbio que aparece en la oración principal, está antepuesto por una preposición que une al adverbio con la oración subordinada para complementarla. Samuel Gili y Gaya (1980), afirma que ejercen el mismo papel que correspondería a un adverbio; modifican cualitativa o cuantitativamente a la oración principal. La función modificativa del verbo puede expresarse, bien por un adverbio morfológico o una frase adverbial, bien por un complemento circunstancial, o bien, cuando la modificación es muy compleja, por medio de una oración subordinada con verbo conjugado. De un modo general se dice que éstas no afectan sólo al verbo, sino a toda la oración principal. (Gili y Gaya 1980:311)

El análisis morfosintáctico del tipo de oraciones que aparecen en los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido y motivo del presente trabajo, tiene como finalidad

⁴⁸Subordinación adverbial. Capítulo XXII. (1980)

destacar cómo el uso de este tipo de oraciones y la forma en que aparecen en el cuerpo de los textos, propician la riqueza de su contenido literario y poético.

2.4 La función del adjetivo en la oración



De acuerdo con Violeta Demonte⁴⁹ la función del adjetivo dentro de la oración es determinar, modificar o calificar al sustantivo; además de indicar cualidades, características, propiedades o rasgos atribuidos al sustantivo que acompaña. La particularidad básica entre los sustantivos y los adjetivos es que estos, ya sea como atributos o como parte del predicado, son términos generales y por ello pueden aplicarse a múltiples objetos, como: *hilo verde*, *bandera verde*, *planta verde*. Por su parte los sustantivos deben definir o reunir un conjunto de situaciones indispensables para identificar a un individuo; dice (Demonte 1999:133) que:

El adjetivo es una categoría gramatical [que] puede ser un atributo o modificador del sustantivo; unido a él, y a sus determinantes y cuantificadores, forma una frase nominal en la cual ha de concordar en género y número con el nombre modificado.

Una cualidad semántica de los adjetivos es que pueden ser graduados y medidos por un adverbio que los acompañe en la oración; con ello propician la posibilidad de señalar la extensión de la propiedad expresada por el adjetivo. Otro elemento que es resultado de esta graduación es la adquisición de un sentido de comparación; por ejemplo, señala (Demonte 199:135) en la expresión: "Una habitación *poco luminosa*" y "Un salón es *menos luminoso* que el dormitorio" los adverbios *poco* y *menos* propician la idea, contenida en el adjetivo nos refiere al grado de qué tan luminosas las habitaciones.

Para puntualizar la función de adjetivo dentro de la oración es necesario señalar que las palabras pueden separarse en lexemas y morfemas. Los lexemas otorgan el

⁴⁹El adjetivo: Clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal. (1999)

significado de la palabra, su definición; los morfemas llevan consigo la distinción morfológica (género, número, grado del adjetivo, aumento, disminución, desprecio, tiempo, modo y voz). Los adjetivos son palabras que se prestan para la ruptura entre lexemas y morfemas.

En el análisis sintáctico se indaga el uso de cada vocablo dentro de la oración, no se analizan las palabras por sí mismas, ya que éstas requieren del acompañamiento de otras para formar sintagmas.

Un sintagma es un conjunto de palabras que forman parte de una oración, y se distingue de otra agrupación de vocablos de esa misma oración porque su núcleo, el término más importante de ese sintagma, es diferente al núcleo de otro sintagma oracional. En una oración puede haber tantos sintagmas como clase de palabras con significado (lexemas) haya; por ejemplo: sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y pronombres; además de las preposiciones.

El sintagma cuyo núcleo es un sustantivo o un pronombre, se le denomina sintagma nominal (S. N.). Al que tiene por sustancia un verbo, sintagma verbal (S. V.). Aquel cuyo eje es un adjetivo, sintagma adjetivo (S. Adj.). Es sintagma adjetivo: el adyacente (modificador directo y modificador indirecto).

Para iniciar el análisis sintáctico, el primer paso es descubrir dónde está el sintagma nominal que funciona como sujeto; inmediatamente después, buscar el predicado. Dentro del predicado puede existir un complemento directo o un complemento indirecto.

En cuanto a la función de adyacente, sea modificador directo, o modificador indirecto, la realiza un adjetivo calificativo. Esta clase de palabras acompañan siempre a un sustantivo; por eso, el adyacente forma parte del sintagma nominal, y entonces puede pertenecer al sujeto, al

complemento directo o al complemento indirecto, pues todos ellos son sintagmas nominales.

El adjetivo calificativo añade cualidades al sustantivo que le precede o que le sigue, para identificarlo se hace mentalmente la pregunta: ¿Cómo es el sustantivo?, ¿Cómo está el sustantivo? La respuesta la da el adjetivo, no el sustantivo, dice Violeta Demonte (199:133):

El adjetivo comparte con los determinantes y cuantificadores la obligación de concordar con el sustantivo: [...] sin embargo, [...] su sola presencia no es suficiente para capacitar al nombre como expresión referencial, apta para ocupar en la oración las posiciones de sujeto, complemento directo y demás.

El adjetivo calificativo, tiene la función de adyacente: se le denomina así porque no existe ninguna preposición o enlace de por medio; cuando la función es de atributo existen en la oración los verbos: *ser, estar, parecer* o *asemejar*.

El adjetivo en el predicado cumple su función como complemento predicativo que va a añadir nuevos significados al verbo y al sujeto, por un lado; o al verbo y al complemento directo, por otro; se trata de una expresión que funciona para otras dos expresiones de la oración al mismo tiempo.

Descubrir el adjetivo calificativo detrás de un verbo con significado pleno, es decir, posterior a un verbo que no sea ni ser, ni estar ni parecer, añade un doble significado al verbo y al sustantivo.

La función determinante del adjetivo en la oración es llevada a cabo por los artículos (determinados e indeterminados, también llamados definidos e indefinidos, respectivamente) y los adjetivos determinativos: demostrativos, posesivos; numerales: cardinales y ordinales

e indefinidos. Las dos clases de palabras ofrecen un rasgo común: delimitar aún más la significación del sustantivo al que acompañan.

En los cuentos ultracortos que analizo, la adjetivación en las oraciones, que forman los textos, producen una gama de imágenes poéticas y mentales, provocan fuerza e intención de las ideas en ellos expresadas. Tal afirmación la demuestro en el análisis sintáctico del presente trabajo.

2.5 Función de las figuras retóricas



En este apartado llevo a cabo un breve acercamiento a las figuras retóricas que aparecen en los nueve cuentos ultracortos, objeto del presente trabajo y su función dentro de las oraciones que constituyen el cuerpo narrativo estos textos.

Entre las múltiples formas del uso de la lengua hay una que presenta una particularidad notable: la retórica, cuyo significado, de acuerdo con la Real Academia Española, es el arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.

La retórica en la poesía, dice Helena Beristáin ⁵⁰ (1995:425) propicia el desarrollo y la predominancia del subsistema que abastece al escritor de recursos asociativos que le permiten lograr los aspectos más sugestivos de la *literatura* en el discurso figurado. Se emplean como una exploración lingüística en donde predomina la forma del mensaje sobre lo que abarca y comunica ésta.

Los recursos retóricos son una forma de manifestación lingüística que se logra a través de un empleo especial del lenguaje que supone una desviación de su uso habitual y persigue el propósito de producir goce estético. El resultado es la función poética que conduce a la intención de llamar la atención sobre sí misma.

En el lenguaje narrativo los recursos literarios, frente a la función del habla cotidiana, indagan las diversas probabilidades que les brinda la lengua y la transforma a través de variadas herramientas expresivas. Esta práctica se caracteriza por su originalidad, selección, intensidad y poder innovador; en este sentido encontramos en el *Diccionario de términos literarios* del autor Demetrio

⁵⁰ *Diccionario de retórica y poética.* (1995)

Estébanez Calderón (1996:412) que las figuras retóricas son:

...ciertos procedimientos expresivos a través de los cuales el orador o escritor, desviándose del lenguaje ordinario,... [capta] la atención del oyente o del lector, impresionándole por el ornato...

Los recursos retóricos son alteraciones de la sintaxis que se utilizan para dar mayor énfasis a una idea o sentimiento. El mecanismo de estos recursos consiste en la desviación consciente con respecto al sentido literal o el orden habitual de las palabras. Los recursos retóricos se clasifican en: figuras de dicción, tropos, de repetición, de pensamiento y de construcción.

2.5.1 Función de las figuras de: dicción, tropos, repetición, pensamiento y construcción



Con base en las definiciones que hacen Demetrio Estébanez Calderón (1996) y Helena Beristáin (1995), en esta sección hago énfasis en el concepto y la utilidad de las figuras retóricas por su función y uso que se hace de ellas, dentro del texto literario:

Figura retórica de dicción

Se definen a estos recursos como las que posibilitan los cambios que pueden producirse en la estructura de las palabras ya sea por aumento, supresión, contracción u omisión de las letras que las forman; a estas figuras retóricas también se les conoce como metaplasmos, al respecto señala Estébanez (1996) que recaen en la forma y en la emisión de los vocablos y se producen en el nivel fónico-fonológico de la lengua; un ejemplo el este tipo de figura retórica lo encontramos en el soneto *Felicidad barata y artificiosa del pobre*⁵¹ de Francisco de Quevedo:

Con testa gacha toda charla escchuo;
dejo la chanza y sigo mi provecho...

Figura retórica de tropos

Son figuras de índole semántico, en donde una palabra toma un significado que no le es propio. Se trata de una acción de cambio con traslado del valor semántico; para Helena Beristáin (1995) el tropo es una alteración de sentido de los términos por lo que afecta al nivel semántico de la lengua; un ejemplo de tropo está presente en el poema *Las piedras del cielo* (1970) que

⁵¹ Antología poética.

aparece en *Pablo Neruda Antología popular* (2004:216), el poeta escribe los siguientes versos:

El liquen de la piedra, enredadera
de goma verde enreda...

El liquen un "...organismo resultante de la simbiosis de hongos con algas unicelulares, que crece en sitios húmedos..."⁵² transforma su significado por "goma verde", para construir la idea de adherencia a la piedra donde crece.

Figura retórica de repetición

La repetición es un prototipo de figura retórica que se caracteriza por la redundancia de palabras o de otros elementos expresivos que dan por resultado una preeminencia poética; por ejemplo, el acento, las pausas, la aliteración, el isosilabismo, la rima o el estribillo; por ejemplo, en el poema "Cancionero" que aparece en *Antología poética* (1959:121) de Miguel de Unamuno (1864-1936), apreciamos el siguiente fragmento:

Verde nativo,
verde de yerba que sueña
verde sencillo
verde de conciencia humana.

El uso repetitivo del sustantivo *verde* es un estribillo que otorga en los versos un ritmo que define al resto de los sustantivos y provoca la imagen mental de frescura, de inicio, de algo que está por madurar.

⁵² *Diccionario de la Lengua Española* (2001:1385).

Figura retórica de pensamiento

Son aquellas cuyo atributo estriba en conceptos e imágenes extralingüísticos, es decir, en su fondo y no en su forma; dice Demetrio Estébanez Calderón (1996:413) se origina del obstáculo o la duplicación de términos, también nacen por encubrimiento, la apariencia, la variación u omisión del contenido real del pensamiento; otras, perturban a la forma efectiva de la comunicación; por ejemplo, en la edición de la Real Academia Española (2004:115) en el capítulo XIII de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) escribe:

Su nombre es Dulcinea; [...] sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve..."

La construcción de las figuras de pensamiento están en la oposición entre la ficción de la imagen que crea don Quijote de Dulcinea del Toboso y los atributos físicos y morales que son reales en Aldonza Lorenzo.

Figura retórica de construcción

Estas figuras (Estébanez 1996:413) afectan el orden de las palabras en el discurso y se desarrollan en el nivel morfosintáctico; se pueden producir por omisión de palabras o bien por adición y repetición, también por modificación del orden sintáctico; por ejemplo, Miguel Hernández (1910-1942) en su soneto *Umbrío por la pena*

(1960:203) escribe los siguientes versos que recurren a esta figura de construcción:

Pena con pena y pena desayuno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

El sustantivo pena, varias veces repetido va edificando la idea de sombra, de oscuridad cotidiana que aqueja la existencia de quien la padece en todo momento hasta volverse una compañía fiel que no cesa en su acción.

2.5.2. Función de la metáfora, ironía, elipsis y antítesis

Abordo específicamente las figuras retóricas que aparecen en los nueve cuentos ultracortos por analizar. Inicio con:

Metáfora

Es un tropo de dicción, que se refiere a un significado o a la equivalencia atribuida a un sujeto por medio de otro. En una metáfora, un concepto o palabra simula ser otro con el fin de establecer una similitud entre sus características y rasgos compartidos; a decir de Helena Beristáin (1995:308) "La metáfora [...] se ha visto fundada en una relación de semejanza entre los *significados* de las palabras que en ella participan, a pesar que se asocia a términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculen." En el texto *Del barroco colonial al*

neobarroco (2004:1027) Vittoria Borso cita el soneto *Mientras competir por tu cabello*, de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) quien construye estas metáforas:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio del llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

La metáfora resulta evidente al atribuir la imagen de la brillantez del oro al cabello de la mujer a tal punto que opaca la luz solar; después, une la blancura del lirio con la tez de la frente del ser amado. Estas dos metáforas forman el marco en el que aparece una mujer de belleza extraordinaria.

Ironía

Señala Demetrio Estébanez (1996) que la ironía es una figura de pensamiento, porque influye en la norma lingüística de la expresión; lleva a cabo un juego con las palabras, de tal forma, que el significado tácito, en la palabra u oración, es en realidad otro distinto al significado literal. Frecuentemente, la ironía se usa para insinuar una fuerte oposición del significado exacto del término utilizado. Un significado de mayor grado, al real, se devela; no por los términos utilizados, sino por el sentido implícito y el entorno en que se sitúan; ejemplo de esto es el poema de Nicolás Guillén (1902-1989), *West Indies Ltd*, que aparece en el texto *Las grandes elegías y otros poemas* (1984:3):

¡*West Indies!* Nueces de coco, tabaco y aguardiente
Este es un oscuro pueblo sonriente
conservador y liberal,

ganadero y azucarero
donde a veces corre mucho dinero
pero donde siempre se vive muy mal.

La oposición que da paso a la ironía en el significado explícito del contraste entre riqueza (corre mucho dinero) y pobreza (pero donde siempre se vive muy mal), que describe el poeta. Entendemos es esta oposición que donde hay riqueza económica, existe pobreza social.

Elipsis

Esta figura de construcción que cuyo propósito es la omisión, frecuentemente se hace presente en los refranes populares. Es una figura retórica, que tiene por objeto prescindir de algún elemento necesario de la oración para producir una particular efectividad en el texto; es decir, para crear mayor énfasis. Al respecto señala (Beristáin 1995:162), que el sentido en la oración se sobreentiende a partir del contexto en el que se produce la elipsis; un caso de este tipo de tropo está en el texto *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro* (1997:92) de Javier García Gibert quien cita el soneto de Francisco de Quevedo (1580-1645).

Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dírelo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quien, sino un amante que soñaba?

La elipsis aparece en el verso primero con la intención provocadora de decir o no lo que ha gozado; el poeta recurre a los puntos suspensivos para hacer la pauta en la acción de decir o no lo soñado. Una vez que resuelve sí contarle, recurre a un tono pícaro, excusándose en la fantasía del sueño.

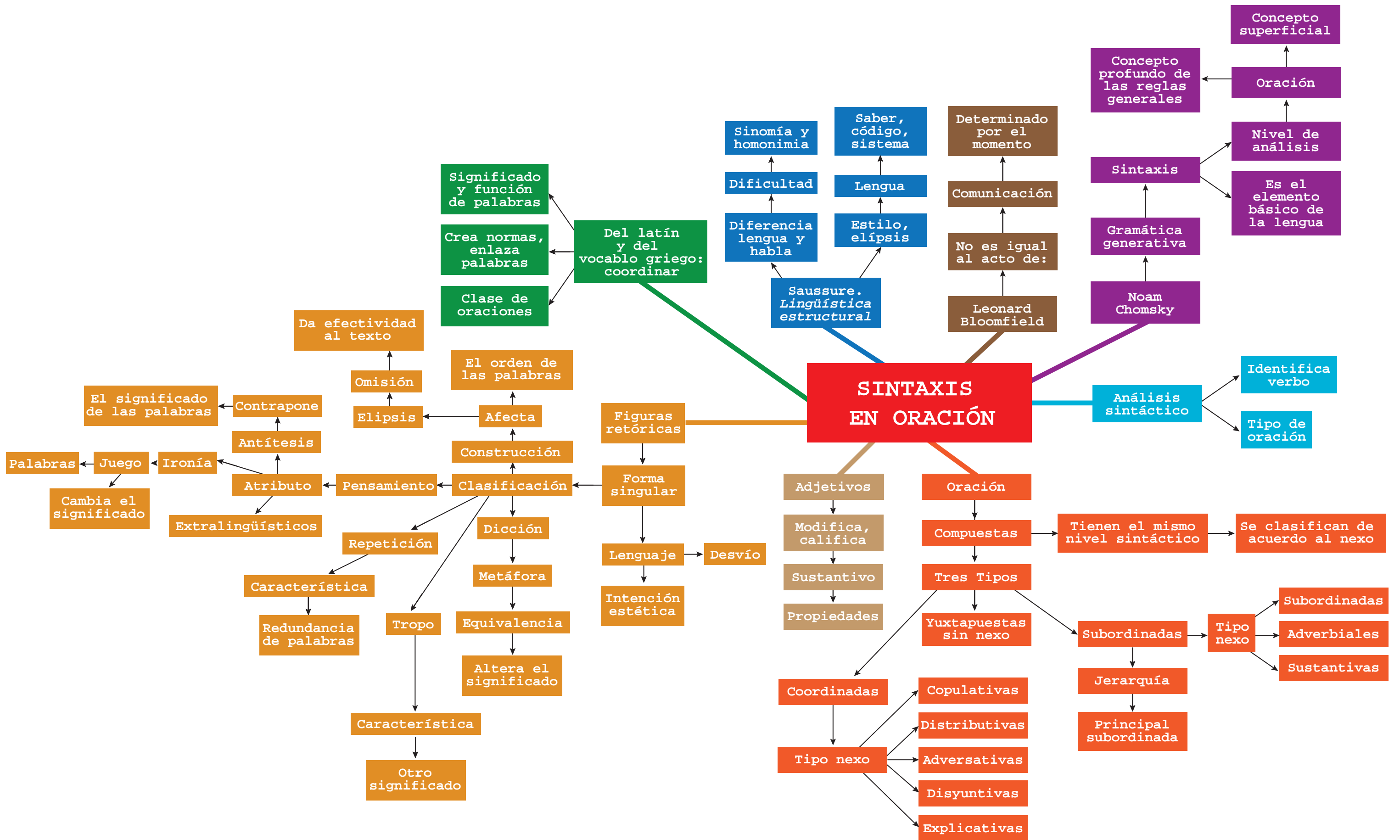
Antítesis

Figura de pensamiento o tropo de máxima que opone dos términos (cualidades, objetos, efectos, situaciones), que expresan ideas con significado contrario; dice (Beristáin 1995:67) que con mucha frecuencia aparece la antítesis a través de términos abstractos que ofrece un elemento en común; por ejemplo, Rubén Darío (1867-1916) en su poema "Canción de otoño en primavera", publicado en el texto *Cuarenta y cinco poemas* (1994:83): encontramos esta antítesis

Cuando *quiero llorar* no lloro,
y, a veces, lloro sin querer.

Los elementos opuestos están en las acciones de llorar y querer que se manifiestan sin considerar la voluntad del que hace las acciones.

En los nueve cuentos ultracortos, las figuras retóricas, arriba descritas, se hacen presentes en las oraciones coordinadas y subordinadas que conforman el cuerpo de estas narraciones. La presencia de éstas otorga fuerza y creatividad a los relatos; además de impactar y provocar en el receptor una lectura imaginativa y poética.



3. Aproximación a un análisis de los recursos retóricos, la adjetivación y epifanía de los nueve cuentos ultracortos



3.1 Introducción

El cuento, como género narrativo, ha sido considerado desde diversos puntos de vista. Luis Leal⁵³ (1990:10) afirma que:

El cuento moderno es un género estrictamente nuevo. Sus relaciones con el antiguo cuento, con el relato, con la leyenda romántica, con el cuento de costumbres y hasta con el mito son evidentes.

Por su parte David Huerta⁵⁴ (1990) dice que estos relatos son una forma literaria que se relaciona con la poesía:

...por su tratamiento del lenguaje: su intencionalidad, su espesor significativo, su voluntad de utilizar las flaubertianas palabras precisas. A medio camino entre uno y otro, encontramos ese género mixto que es una de las características de la modernidad literaria:...

Helena Beristáin (1995:129) escribe sobre las particularidades que representan a este tipo de narraciones:

...variedad del relato (discurso que integra una secesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción). El cuento se realiza mediante la intervención de un narrador...

La condensación de acciones es una característica esencial en este tipo de relatos; ya que produce en el lector la necesidad de construir aquellos elementos que no están explícitamente escritos en el cuerpo del texto; es decir, hace uso de la intertextualidad para relacionar el contenido del cuento con sus conocimientos previos del tema que aborda la narración y lo conduce; con ello, al acto de imaginar, evocar escenarios y situaciones para complementar las acciones y la vida de los personajes, entender a

⁵³ *Breve historia del cuento mexicano*. (1990)

⁵⁴ "Transfiguraciones del cuento mexicano". En *Paquete: Cuento*.

cabalidad la trama o más aún, para recrear la historia, dada la ambigüedad semántica, que también le es característica a estas narraciones.

En los cuentos ultracortos, el sentido cronológico de los acontecimientos del tejido narrativo está ausente dada la brevedad del texto; por lo que, es necesario que el lector recurra al hipotexto y así imaginar y hacer el conteo secuencial de las acciones.

La revelación o epifanía aparece de forma súbita dentro de la narración dada la concentración de las acciones y del propio texto. Es común que esta repentina develación sorprenda al lector y éste se detenga a comprender el porqué de su presencia en esa parte de la narración o de las acciones de alguno de los personajes.

Le pregunté al maestro Felipe Garrido -en la entrevista que me concedió- acerca del efecto que tiene la epifanía en la brevedad del cuento ultracorto, a lo cual respondió:

Epifanía significa aparición, manifestación. Las apariciones son por lo común inesperadas, y tal vez por eso hay un uso creciente de la palabra epifanía con el sentido de revelación, de un final no previsto. Las sorpresas se agradecen siempre, y más en un cuento corto, un soneto, un haikú, un epigrama, un chiste; en los géneros breves, en general. Un final que cambia el sentido de lo que se ha leído, que obliga a reconstruir su comprensión, es una muestra de la capacidad técnica de un autor. Y es algo que no puede hacerse en un texto largo; hace falta que al llegar al final el lector tenga presente la totalidad de la obra. Vea "A Circe", de Torri, o "Patio de tarde", de Cortázar, como dos muestras de revelaciones bien logradas. Eso multiplica las imágenes, las implicaciones, los sentidos del texto.

Otro elemento importante de la brevedad de este tipo de narraciones, lo conforma el uso de las figuras retóricas que auxilian al escritor en el acto de creación, la construcción del texto y el embellecimiento del lenguaje; así como al lector, en el goce del lenguaje poético y la producción de imágenes que le dan sentido al acto de evocar e imaginar. Es así como cada lector tiene la posibilidad de hacer una lectura particular del cuento ultracorto.

Un aspecto más, es la adjetivación en las oraciones que conforman el cuerpo de los cuentos ultracortos; preciso hacer énfasis en el uso que hace de estos Felipe Garrido, para producir riqueza en el lenguaje, fuerza, vigor e imaginación con los adjetivos que acompañan a los sustantivos.

En los siguientes subapartados llevaré a cabo la anotación del número de palabras y una aproximación al análisis de la epifanía, los recursos retóricos y la adjetivación que aparecen en el cuerpo de cada uno de los cuentos ultracortos.

3.2 *Conjuro*, 92 palabras

■

DE UNA inscripción en la arena, abandonada al viento: "...te convoco y te condeno a que no puedas cerrar los ojos sin verme, abrir los labios sin llamarme, saciar la sed sin sentir en tu boca la mía, tocar tu cuerpo sin creer que me acaricias, doblar una esquina sin la esperanza de hallarme, alzar el teléfono sin oír en mi voz tu nombre, abrir un libro sin leer estas palabras, porque el único amor que me hace falta es el tuyo, y lo necesito de esta manera desmesurada en que yo..."

Dice Lauro Zavala (1996:165) que el cuento ultracorto se asemeja más a un epigrama.⁵⁵ En el caso de *Conjuro* la riqueza poética la encontramos a cada paso de la narración, hayamos una convocatoria dicotómica en la cual el autor condena y convoca; es decir, conjura:

DE UNA inscripción en la arena, abandonada al viento:
"[...] te convoco y te condeno...

Los recuerdos del ausente encierran una carga poética que el lector, lejos de querer evadirla la acompaña, la imagina; Felipe Garrido (1995:11), logra esta intención poética a través de dos figuras retóricas: la antítesis y la elipsis.

La antítesis aparece con el uso de la preposición **sin**, que sirve para denotar la ausencia de lo que no se tiene y que se desea, dando así manifestación de términos opuestos, contrarios:

...a que no puedas cerrar los ojos **sin** verme, abrir los labios **sin** llamarme,...

En cuanto a la presencia de la elipsis suprime el verbo **oír** en la siguiente expresión: "...*sin oír en mi voz [oír] tu nombre...*"

Por lo que se refiere a los adjetivos calificativos, **abandonada** y **desmesurada** dan idea de desesperanza, de olvido. La *inscripción* está en la arena; por su volatilidad, desaparecerá en un tiempo más que breve; en oposición a esto, la *manera desmesurada* de la necesidad del

⁵⁵ "Epigrama/ Epígrafe. Cita o sentencia que, a guisa de lema o divisa antecede a una obra o a cada uno de sus capítulos, encabezándolos. Resume los presupuestos del texto que preside, y anticipa su orientación general. También se llama así el título que resume la descripción de cada capítulo en ciertas obras literarias, didácticas o científicas." (Beristáin 1995:194).

otro, también acompaña al sentimiento de desaliento y abandono.

Además está la presencia de adjetivos posesivos: tu boca... tu cuerpo... tu nombre, el único amor... es el tuyo; que dan sentido de propiedad, de pertenencia; pero más que nada denotan la necesidad del ausente.

La epifanía en *Conjuro* (Garrido 1995:11) hace su aparición hacia el final de la narración: *...porque el único amor que me hace falta es el tuyo*. Podemos inferir que pese al abandono, al olvido, a la ausencia; la revelación que hace quien invoca y conjura es solo su necesidad del que está ausente.

Por lo que se refiere a la intención narrativa *Conjuro*, tiene ausencia de suficiente contexto; es tarea del lector imaginar si se trata de un hombre o una mujer quien conjura, construir el porqué del abandono o si la ausencia es voluntaria o involuntaria. Todo ello propicia ambigüedad semántica en la interpretación de lo narrado.

Lauro Zavala (1996:171) considera a la evocación como uno de los principales aspectos de las microficciones y la manifestación de la intertextualidad; en *Conjuro*, Felipe Garrido (1995:11) lleva al lector al menester indispensable de recordar; es decir, no se puede llevar a cabo el conjuro sin el recuerdo de las vivencias entre quien invoca y quien está ausente, para cumplir la condición del conjuro se presenta la dualidad de condenar y convocar.

Conjuro ofrece, como único elemento cierto un texto escrito en la arena que muestra el deseo y ruego hacia alguien que ha partido y deja inconcluso lo que se entiende por la "manera desmesurada" de la necesidad de quien lanza el conjuro; entonces, la acción de lector puede volverse activa, para terminar de construir el asunto narrado o si se toma la decisión de no ir más allá de lo escrito tal

vez, pueda convertirse en parte de lo conjurado; probablemente también entre en la dualidad de condenar y convocar.

3.3 *El capitán*, 138 palabras

■

E LUEGO dijo el capitán que nadie lo siguiese porque aquella empresa los cielos se la habían señalado y sólo la fuerza de su brazo podría acometerla. Vímoslo bajar con la espada en la mano e la cabeza descubierta, entre aquellos árboles tan altos que escurecían la mañana. E unos dijeron, luego que no volvimos a verlo, que el mucho sol y el poco descanso le habían consumido la cordura. E otros que habían sido la codicia, porque en aquellas tierras había oro, e más ríos abajo. Y para mí me tengo que no fue el sol ni los trabajos pasados y ni siquiera la gana y el gusto de oro, sino aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos que olía a tamarindo y le dio a probar su carne, de color loros, sus ojos de capulín. [De *Nuevas navegaciones...*, atribuido a Antón Gil, *el Xamurado*.]

Cuando Felipe Garrido (1995:11-12) incrusta en el cuerpo del texto /E/ en lugar de /Y/ provoca que el lector se detenga y de mayor tiempo para hacer énfasis en la lectura. Insertar /E/ tiene un efecto cadencioso e induce a ir desmenuzando cada una de las acciones del capitán; creando así un tono poético a la narración, que culmina con la proeza de la aventura amorosa por parte del personaje principal.

Las figuras retóricas que acompañan a la narración son la metáfora y la antítesis. La metáfora aparece en expresiones como: "...árboles tan altos que escurecían la mañana..., ...le habían consumido la cordura..., ...su carne, de color loros...,

...sus ojos de capulín..."; la antítesis se expresa en los adjetivos mucho y poco; "...que el mucho sol y el poco descanso..." (Garrido 1995:11-12) Dichos recursos poéticos van hilvanando las acciones del capitán para conducirnos a la epifanía que revela al final de la narración alguno de sus subalternos, (Garrido 1995:11-12):

Y para mí me tengo que no fue el sol ni los trabajos pasados y ni siquiera la gana y el gusto de oro, sino aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos que olía a tamarindo y le dio a probar su carne, de color loros, sus ojos de capulín.

Los adjetivos posesivos en la narración aparecen en las expresiones: "...su carne, sus ojos, ...para mí..."; con el propósito de destacar la belleza física de la mujer, los enigmas que encierra ella y el entorno donde la ha visualizado el capitán; esto hace posible que el capitán abandone su puesto y se lance a la aventura amorosa de conquistarla.

Parte también de la búsqueda del capitán por la mujer amada está reflejada en el uso de los adjetivos demostrativos: "...aquellos árboles, aquellas tierras, aquella muchacha..."

El ambiente físico nos remite a exuberancia de plantas y árboles exóticos, esto lo recrean los adjetivos indefinidos: "...mucho sol, poco descanso..." y por un adjetivo comparativo: "...tan altos..."

Las primeras acciones arrojan un contexto de aventura, de retos. Al finalizar Felipe Garrido (1995:11-12) presenta al capitán como un hombre perdido en las redes del amor y dispuesto a cruzar la odisea que implica este desafío y fascinación. El enamoramiento y la idea de aventura, Felipe

Garrido la pone al mismo nivel de cualquier otra proeza donde se presentan todo tipo de obstáculos.

El personaje del capitán hacia el final de la narración ya es un hombre completamente encantado, perdido y absorto no por el cántico de las clásicas sirenas sino por: *...aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos que olía a tamarindo...* (Garrido 1995:11-12).

La intertextualidad literaria se crea cuando Felipe Garrido va llevando al lector a la evocación de otros relatos de aventuras, de marineros, de piratas, de mujeres exóticas, *E tierras lejanas*.

3.4 Ven conmigo, 169 palabras

■

EL ABUELO está sentado frente a la casa, en medio del jardín. Muy derecho en la silla de palo; con la pierna cruzada, las manos entrelazadas en la rodilla, el cigarro asomado entre los dedos. Lleva un traje oscuro, corbata a rayas, pañuelo en el bolsillo, botines y bastón. A sus pies duerme un perro blanco, pero no sé cómo se llama.

-Ven conmigo -vuelve a decirme y me mira burlón, con los ojos brillantes. El abuelo es calvo; tiene las cejas muy grandes, y las orejas, y la nariz.

-Hey, ven acá -insiste sin mover los labios, con un susurro que me llega de su mirada.

-¿No me oyes? -pregunta, como si fuera a enojarse, pero él sabe bien que lo escucho. Que sus palabras se me enredan en las orejas. No quiero oírlo. No quiero hacerle caso. Me quedo quieto, de pie, casi sin respirar. Camino hacia atrás, paso a pasito, buscando la puerta del cuarto, sin quitar la vista de la foto que cuelga en la pared.

Felipe Garrido (1995:13-14) inicia el relato de este cuento ultracorto con la descripción del escenario donde se encuentra el abuelo. Es un típico ambiente en que un hombre mayor toma el fresco en alguna hora del día:⁵⁶

EL ABUELO está sentado frente a la casa, en medio del jardín. Muy derecho en la silla de palo; con la pierna cruzada, las manos entrelazadas en la rodilla, el cigarro asomado entre los dedos.

La epifanía no recae en el personaje-niño ni el personaje-abuelo, sino en el personaje-retrato.

Toda la descripción nos lleva de la mano hasta el final sorpresivo para darnos cuenta del porqué de la resistencia del nieto a acudir al llamado del abuelo.

La presencia de la revelación; es decir, del descubrimiento o aparición del verdadero ambiente del abuelo y del nieto es sorpresiva y está condensada en la brevedad de la narración. La circunstancia que rodea el relato y que crea el lector está por encima de los personajes.

Ya no interesa saber si el niño conoció al abuelo o la historia de éste en su trayecto por el mundo de los vivos; incluso, pierde relevancia por qué el cual el abuelo desea que su nieto se acerque; si es una reacción del temor infantil ante lo desconocido, si efectivamente el abuelo lo está llamando o es producto de la imaginación del pequeño. Lo que cobra realmente importancia es la epifanía por ella misma. (Garrido 1995:13-14)

No quiero oírlo. No quiero hacerle caso. Me quedo quieto, de pie, casi sin respirar. Camino hacia atrás,

⁵⁶ Dice Lauro Zavala (1996:171) que el componente revelador de los cuentos ultracortos casi es únicamente textual o intertextual y que no recae en algún protagonista o en su situación dentro de la narración.

paso a pasito, buscando la puerta del cuarto, sin quitar la vista de la foto que cuelga en la pared.

Todo el efecto está dado por el abuelo. El personaje del niño carece de descripción física; no es que no sea importante; es que la "prisión" del abuelo son los límites del retrato; por ello la movilidad es casi imperceptible; solo se hace referencia al susurro de su voz y al llamado de sus ojos brillantes.

El lector construye la narración; pero, en realidad no es parte del relato sino de la interpretación del texto, eso que llamamos intertextualidad al evocar otros posibles recuerdos de narraciones con las que hayamos tenido contacto.

Los adjetivos calificativos son abundantes; esto da por resultado la riqueza de imágenes al describir al abuelo y su situación: (Garrido 1995:13-14)

EL ABUELO está sentado... en la silla de **palo**; con la pierna **cruzada**, las manos **entrelazadas**[...] traje **oscuro**, corbata a **rayas**[...] duerme un perro **blanco**,[...] me mira **burlón**, con los ojos **brillantes**[...] cejas muy **grandes**, y las orejas, y la nariz.

Aparecen en menor medida adjetivos posesivos, sobre todo para describir al abuelo: "...A **sus** pies... **sus** palabras..."

En este cuento ultracorto no hay figuras retóricas; es la propia sintaxis y el curso de la narración lo que produce en el lector evocaciones de tono poético:

...con un **susurro que me llega de su mirada** (...)Que **sus palabras se me enredan en las orejas**. No quiero oírlo. No quiero hacerle caso...

3.5 *San Frutos*, 165 palabras

■

Para José Luis Martínez

EN LA TERCERA capilla se venera a San Frutos. Lo identifican los pies descalzos, la cabeza tonsurada, el cuerpo regordete, la escarcela vacía, la mirada de muchos días sin comer. Sobre todo, los libros ocultos bajo el manto. Para descubrirlos hace falta observarlo con cuidado. Nadie que se pase frente a él con prisa lo advertirá.

Es fama antigua que protege a quienes, en grado de necesidad extrema, se ven precisados a seguir su ejemplo y sustraen, con grave riesgo de sus personas y de su fama, libros que no pueden pagar. Se recomienda, en tales ocasiones, ofrecer al santo un novenario que se cumplirá de rodillas, sosteniendo con los brazos abiertos el fruto de su intercesión. Admite ofrendas, siempre que sean impresas, y un modo eficaz de propiciar su gracia es olvidar algún texto piadoso en el altar.

Mucho se discutió, en el pasado, qué libros esconde. Una vieja opinión, irreverente y deliciosa, sostiene que están en blanco, porque San Frutos no sabía leer.

En *San Frutos*⁵⁷ el concepto de epigrama, se observa al advertir que el relato tiene elementos de brevedad y

⁵⁷ "Los cuerpos de San Frutos [y sus hermanos] se conservaron en la ermita de San Frutos, cerca de la actual Sepúlveda, desde comienzos del siglo VIII hasta el siglo XI.

Frutos, nace en el año 642 de una familia rica que tuvo otros dos hijos con los nombres de Valentín y Engracia, son herederos de unos bienes y comienzan a conocer en la práctica la dureza que supone el ser fieles a los principios. Frutos les propone un cambio radical de vida. Deciden vender sus bienes y los dan a los pobres. Dejaron la ciudad, hacen tres ermitas separadas para lograr la deseada soledad.

Frutos, intervino para procurar la conversión de algunos mahometanos que se aproximaron a su entorno; defendió a grupos de cristianos que huían de los guerreros invasores; dio ánimos, secó lágrimas y alentó los espíritus de quienes se desplazaban al norte; fue protagonista de algunos sucesos sobrenaturales y murió en la paz del Señor, con el halo de santo, el año 715." <http://www.santopedia.com/> Abril2014.

agudeza; además el nombre del santo *Frutos* despierta la curiosidad del lector. La descripción del santo, a través de adjetivos calificativos, nos ofrece una idea completa de él:

...pies **descalzos**, la cabeza **tonsurada**, el cuerpo **regordete**, la escarcela **vacía**, [...] Sobre todo, los libros **ocultos** bajo el manto...

Esta adjetivación también toca a sus devotos y a las ofrendas que recibe san Frutos una vez ocurrida su intercesión (Garrido 1995:14):

...brazos **abiertos**, [...] ofrendas [...] **impresas**, [...] modo **eficaz**, [...] texto **piadoso**, [...] **vieja** opinión, [opinión] **irreverente** y [opinión] **deliciosa**,...

También están presentes en menor medida adjetivos posesivos que se refieren tanto a los feligreses como a San Frutos: "...**su** fama... **su** gracia..."

La epifanía en este relato tiene dos momentos; el primero, cuando sabemos que sólo podremos advertir la presencia del santo si ubicamos la capilla y el lugar que ocupa él dentro de ésta; así como, la sugerencia de mirar (Garrido 1995:14):

La tercera capilla se venera a San Frutos [...] Para descubrirlos hace falta observarlo con cuidado. Nadie que se pase frente a él con prisa lo advertirá.

El segundo momento de la epifanía se revela al saber que este Santo admite sólo votos impresos de aquellos que se han visto en la necesidad de robar algún libro.

La epifanía concluye ante el asombro del lector al enterarse de la sospecha de que San Frutos (Garrido 1995:14) es analfabeto y más aún, ante el hecho de que el santo soporta:

...Una vieja opinión, irreverente y deliciosa, sostiene que [los libros que tiene] están en blanco, porque San Frutos no sabía leer.

En la caracterización de San Frutos es evidente la ironía⁵⁸ al ser un santo cuya representación y ofrendas incluyen libros que él no puede leer y que al mismo tiempo los textos sean los únicos ofrecimientos que reciba. El lector puede construir el sentido irónico del relato a partir de esto.

3.6 *La mujer de estuco*, 111 palabras

■

APOYADA en el muro, la mujer de estuco me está mirando. Nada en su cuerpo solemne ni en su rostro policromado se mueve. Sólo la mirada. Solamente los ojos astutos. Alzo las manos, pero no me atrevo a tocarla.

Veo sus ojos como si no le pertenecieran. Como si alguien estuviera escondido dentro de ella para vigilarme o para confiarme el derrotero del porvenir. Entonces, la mujer de estuco comienza a hablar. Es decir, clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír. De viento y piedra esas palabras que me dejan fuera de su secreto - lo sé- dicen la verdad.

En esta narración, desde el título, el término estuco⁵⁹ da idea de rigidez, austeridad o inmovilidad de la estatua.

Se aprecian ciertas metáforas que dan tono poético al texto:

⁵⁸ Dice Lauro Zavala (1996:172) que además de la epifanía es común que en el cuento ultracorto se manifieste también la ironía [que] suele ser inestable y no puede ser contada por la voz narrativa.

⁵⁹ Masa de yeso blanco y agua de cola, con la cual se hacen y preparan muchos objetos que después se doran o pintan-*Diccionario de la lengua española* (2001:1007).

...clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír. **De viento y piedra** esas palabras que me dejan fuera de su secreto -lo sé- dicen la verdad.

La epifanía se devela en dos fases; la primera, cuando la mujer de estuco mira al narrador y éste hace necesaria la descripción de la situación de ambos.

APOYADA en el muro [...] me está mirando [...] Nada en su cuerpo solemne ni en su rostro policromado se mueve. Sólo la mirada. Solamente los ojos astutos...

La segunda nos advierte del asombro del narrador y de su imposibilidad de tocarla o de dialogar.

...Alzo las manos, pero no me atrevo a tocarla. Veo sus ojos como si no le pertenecieran. Como si alguien estuviera escondido dentro de ella para vigilarme o para confiarme el derrotero del porvenir.

La epifanía se muestra en su totalidad cuando la mujer de estuco habla, pero sus palabras no se escuchan (Garrido 1995:15):

...la mujer de estuco comienza a hablar. Es decir, clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír. De viento y piedra esas palabras que me dejan fuera de su secreto -lo sé- dicen la verdad...

En la narración aparece la antítesis como recurso retórico para darle fuerza a la certeza de que el narrador sabe que la mujer dice la verdad aunque no pueda oír sus palabras: "**...pronuncia** palabras que **no alcanzo a oír.**" (Garrido 1995:15):

La condensación de una vida aparece en la imagen de una mujer de estuco, tópico milenario que atrapa el tiempo; los días, las semanas, los meses, los años, los siglos.

La última imagen nos hace saber aún más de esta condensación temporal. La temporalidad se inserta en el viento que nunca para, siempre corre y en las piedras que son antiquísimas. (Garrido 1995:15):

De viento y piedra esas palabras que me dejan fuera de su secreto -lo sé- dicen la verdad.

En la descripción de la mujer, los adjetivos calificativos están presente cuando el autor retrata el asombro del narrador (Garrido 1995:15): "...cuerpo solemne... rostro policromado... ojos astutos...". Los adjetivos posesivos destacan la apariencia física de mujer: "...su cuerpo solemne... veo sus ojos... su secreto..."; un adjetivo demostrativo encuentra lo que el personaje no puede escuchar, a pesar de que sabe que articula la mujer "...esas palabras..."

Dada la brevedad del espacio narrativo estos adjetivos le son suficientes a Felipe Garrido para provocar en el lector imágenes que remiten a una mujer bella y a un narrador fascinado por la presencia femenina en el estuco, cuyo encanto recae en el encierro milenario y en esa verdad que no puede ser oída.

3.7 *Relámpago*, 96 palabras

■

GRUÑE la hamaca, más allá del muro de tablas.
Brillan las luciérnagas. Frota las lajas el río.
Noche cerrada. Doble la risa ahogada. Caña y sudor.

Alguien baja por el llano. A lo lejos se ve sólo
la luz, rodando por el carrizal. Apenas que se
acerque, por el maculí, se le mira la figura.
Aprietan el silencio un ladrido distante, el cuerpo
inasible del río. Mudos resplandecen los cocuyos.
Alza al entrar la lámpara por encima de la cabeza
descubierta. Mira mecidos los muslos de media
sombra. Silba el tajo del machete, relámpago sin
luz.

El término relámpago lo asociamos con lo fugaz, repentino, sorprendente, inesperado aterrador. El epigrama en esta narración está presente a partir del título.

El lenguaje poético arriba desde los primeros momentos de la narración, además de condensar de la vida de los personajes en la historia (Garrido 1995:15):

Brillan las luciérnagas. Frota las lajas del río. Noche
cerrada. Doble la risa ahogada. Caña y sudor.

La presencia de la epifanía en este relato tiene dos momentos que transcurren de forma tan rápida que el lector apenas tiene tiempo de darse cuenta, son instantes muy cortos e hilvanados de tal forma que son más que ágiles, contundentes y estruendosos; la narración es tan breve, que es admirable la fuerza y el transcurrir de las acciones (Garrido 1995:15):

GRUÑE la hamaca, más allá del muro de tablas. Brillan las luciérnagas. Frota las lajas del río. Noche cerrada. Doble la risa ahogada. Caña y sudor.

La primera parte de la epifanía aparentemente recae en un hecho natural: el relámpago; pero éste, en realidad representa la fuerza de ese brazo que blandirá un machete sobre el cuerpo reposando en la hamaca.

Un segundo momento de la revelación nos guía por el sendero que transita el personaje quien lleva consigo la centella del relámpago sin luz.

La elipsis se cumple en dos instantes: no sabemos quién es ese "alguien" bajando por el llano, únicamente es percibido por el ladrido silenciado de un perro y el cuerpo impasible del río y el mudo resplandor de los cocuyos.

La fuerza del machete asemeja la del relámpago, con su estruendo y su brillo nocturno.

El segundo momento de la elipsis, es más que breve y contundente (Garrido 1995:15): "...Silba el tajo del machete, relámpago sin luz."

En cuanto a la condensación de la vida de los personajes, que conduce a la intertextualidad y al hipotexto, Felipe Garrido la deja totalmente en manos del lector.

El poder de los adjetivos calificativos es innegable; baste resaltar los siguientes: "...risa ahogada... ladrido distante... el cuerpo inasible... Mudos... cocuyos... cabeza descubierta..."

Las metáforas por su parte tienen el poder de crear imágenes capaces de construir aspectos que no están explícitos en la trama: "GRUÑE la hamaca... Frota las lajas el río... Noche cerrada... Doble la risa ahogada... luz, rodando por el carrizal... Aprietan el silencio un ladrido... cuerpo inasible del río. Mudos resplandecen los cocuyos." (Garrido 1995:15)

Al final la antítesis remata todo el camino andado por "alguien" y por el lector: "Mira mecidos los muslos de media sombra. Silba el tajo del machete, relámpago sin luz."

(Garrido 1995:15)

3.8 *El avaro*, 142 palabras

■

DOS RAZONES había entonces para evadir a mi amigo: sus puros y su mujer.

Los puros le llegaban de Sumatra, creo, a través de su oficina de importaciones, en unas cajas metálicas. Medían un buen jeme de largo; estaban torcidos a mano y forrados con hojas de tersura perfecta, color oro, que contrastaban con el tabaco oscuro del interior. Su perfume hacía evocar, de alguna manera, aroma de mujer.

La mujer tenía en la piel el color de las hojas doradas y en el cabello el del tabaco oscuro. Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición. Se movía como el agua de un río sin orillas, arrastrada por una curiosidad recurrente que la llevaba a explotar distintas formas del placer.

Con sus puros mi amigo era hombre avaro y cuidadoso. No lo era tanto con su mujer.

La avaricia en un primer instante, parecería aludir a las reacciones del avaro y su mujer, y no entre el avaro y sus puros; el epigrama está inmerso en este primer planteamiento.

La descripción tanto de la mujer como de los puros es muy poética; lo cual, nos remite al concepto de epigrama:

...tenía en la piel el color de las hojas doradas y en el cabello el del tabaco oscuro. Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición...

La epifanía tiene un primer antecedente en el trazo y comparación que hace el narrador protagonista en primera persona entre los puros y la mujer del avaro; ambas son razones para evadir a su amigo (Garrido 1995:16):

Los puros le llegaban de Sumatra [...] Medían un buen jeme de largo; estaban torcidos a mano y forrados con hojas de tersura perfecta, color oro, que contrastaban con el tabaco oscuro del interior. Su perfume hacía evocar, de alguna manera, aroma de mujer. La mujer tenía en la piel el color de las hojas doradas y en el cabello el del tabaco oscuro.

Un segundo instante de la revelación adentra al lector en la imagen de la mujer quien primero es comparada con la envoltura de los puros y después nos descubre su real esencia (Garrido 1995:16):

La mujer [...] Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición. Se movía como el agua de un río sin orillas, arrastrada por una curiosidad recurrente que la llevaba a explotar distintas formas del placer.

La epifanía aparece en su totalidad en la última parte del cuento: "*Con sus puros mi amigo era avaro y cuidadoso. No lo era tanto con su mujer.*" (Garrido 1995:16)

La condensación de una vida aparece junto a la ironía, a pesar de que en este cuento el narrador es parte de la trama; es tarea del lector construir el porqué de la avaricia del tacaño con respeto a sus puros y no a su mujer.

En la narración no se advierte ningún escrúpulo por parte del avaro para compartir a su mujer; más bien muestra avaricia con sus puros; todo esto da un sesgo irónico a la narración.

El narrador protagonista reconoce las dos razones para evadir tanto al codicioso como a su mujer y pone freno a sus propios deseos al evadir la presencia del avaro, de los puros y de la mujer: (Garrido:1995:16) "...Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición Se movía como el agua de un río sin orillas, arrastrada por una curiosidad recurrente que la llevaba a explotar distintas formas del placer."

Los adjetivos comunican fascinación y erotismo a través de los sentidos del olfato, del tacto y de la vista: "...caja metálica... tersura perfecta... color oro... tabaco oscuro, hojas doradas... hombre avaro... [hombre] cuidadoso..."; en mayor medida están presentes adjetivos posesivos que otorgan el sentido de pertenencia que ostenta el avaro: "...sus puros, ...su mujer, ...su oficina..."; en cuanto a la mujer podemos contemplar: "...sus ojos..."; por lo que se refiere a la forma como el olor de los puros evoca el perfume de la mujer, encontramos en el texto la expresión adjetiva: "...de alguna manera"; la idea adjetiva comparativa entre los puros y la mujer aparece en la expresión: "...No lo era tanto con su mujer." (Garrido 1995:16)

La intertextualidad de la narración del avaro nos remite a ideas y/o conocimientos de otras historias donde los elementos eróticos, exuberantes y un tanto de aventura se muestran en las tramas; tal vez a algunos relatos de los textos que conforman *Las mil y una noches*.

3.9 Trofeo, 185 palabras

■

Y LO DIFÍCIL era no equivocarse nunca. Saltar en una pierna toda la cuadra, toda la calle, ida y vuelta al parque; toda la tarde, todos los días, todas las vacaciones. De la casa al pan, a la tintorería, con el zapatero, sin jamás bajar la otra pierna, así uno se cansara, cambiara de banqueta, tuviera que cruzar charcos, baches, lodazales; hubiera perros, bicicletas, gente. Más lejos que nadie. Más tiempo que nadie. Dejar a los otros con la lengua de fuera, sentados en la entrada de la tienda; recargados en las camionetas del reparto, con los dos pies apoyados en el piso y la sudorosa cabeza gacha.

No creer, saber que la vida era ir de cojito por el corazón de la tarde promisorio de lluvia y de tu risa. De tus rodillas raspadas, pintadas de verde por la hierba recién cortada. De tus muslos fuertes y delgados donde cerraba los ojos, contenía el aliento, dejaba caer la cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar, antes de que nos llamaran a merendar.

El lenguaje poético aparece a través de una narración sencilla, coloquial, cotidiana, que se inserta en las aventuras e imaginación infantiles y en el primer despertar, de un niño su compañera de juegos (Garrido 1995:17):

No creer, saber que la vida era ir de cojito por el corazón de la tarde promisorio de lluvia y de tu risa.

La epifanía, recae en la descripción de las imágenes de los juegos de la niñez que va describiendo el personaje y se revela en su totalidad al final de la narración (Garrido

1995:17): "...dejaba caer la cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar, antes de que nos llamaran a merendar." La elipsis se observa en dos momentos: El de un incidente repentino, saltar "de cojito" por la calle (Garrido 1995:16):

Saltar en una pierna toda la cuadra, [**saltar**] toda la calle, [**saltar**] ida y vuelta al parque; [**saltar**] toda la tarde, [**saltar**] todos los días, [**saltar**] todas las vacaciones.

El segundo, la ubicación temporal y espacial del personaje (Garrido 1995:16):

...De la casa al pan, a la tintorería, con el zapatero, sin jamás bajar la otra pierna, así uno se cansara, cambiara de banqueta, tuviera que cruzar charcos, baches, lodazales; hubiera perros, bicicletas, gente.

Los adjetivos posesivos son: "...**tus** rodillas, **...tus** muslos..."; que, junto con otras expresiones, nos remiten a la figura femenina, compañera de juegos del pequeño púber. El esfuerzo que hace el niño para ganar al trofeo se muestra con los adjetivos indefinidos: "...**toda** la cuadra, **toda** la calle, **...toda** la tarde, **todos** los días, **todas** las vacaciones..." (Garrido 1995:16)

En lo que se refiere al concepto de condensación de una vida, no sabemos en qué momento de la infancia ocurren las acciones, las tenemos que construir a partir de las acciones del juego y los escenarios que describe.

Es evidente la presencia de la figura retórica de enumeración para recrear el ambiente de juego "de cojito" (Garrido 1995:16):

Saltar en una pierna toda la cuadra, toda la calle, ida y vuelta al parque; toda la tarde, todos los días, todas las vacaciones. De la casa al pan, a la

tintorería, con el zapatero [...] así uno se cansara, cambiara de banqueta, tuviera que cruzar charcos, baches, lodazales; hubiera perros, bicicletas, gente.

Como consecuencia final de esta larga enumeración aparece una metáfora que encierra el ambiente donde se produce la acción: corazón de la tarde promisorio de lluvia y nos da cuenta del cansancio por el esfuerzo invertido en la búsqueda del trofeo (Garrido 1995:17): "...los dos pies apoyados en el piso y la sudorosa cabeza gacha..."

3.10 Santa Córdula, 117 palabras

■

EN CUANTO los hunos, gente bárbara y pragmática, vieron que las once mil vírgenes se aproximaban a Colonia, se arrojaron sobre ellas como lobos carniceros. Al ver que los soldados las atacaban, una de las once mil, llamada Córdula, la garganta alabastrina y tetillas temblorosas, huyó asustada y se escondió. Al amanecer recuperó el valor, se presentó ante la soldadesca y, como las demás, recibió la palma del martirio. Como no murió el mismo día que las otras, durante algún tiempo los fieles, al conmemorar a las once mil vírgenes, dejaban su nombre de lado. Córdula se apareció a una monja ermitaña y le reclamó el olvido.

Hoy la veneramos al día siguiente que a sus compañeras.

Las primeras acciones de la narración *Santa Córdula*⁶⁰ arrojan un ambiente de guerra, aventura, incertidumbre y martirio: (Garrido 1995:17)

⁶⁰ "La mártir vivió en el siglo III y murió alrededor del año 304. Fue una de las 11,000 compañeras de Santa Úrsula. Se ocultó en una de las embarcaciones, pero cuando vio con cuánta entereza sus compañeras iban a la muerte, ella también encaró a los esbirros y fue brutalmente asesinada. Se la representa con una embarcación, una flecha o una lanza o una corona. Fiesta: 22 de octubre." <http://www.koelner-dom.de>

...los hunos, gente bárbara y pragmática, vieron que las once mil vírgenes se aproximaban [...] se arrojaron sobre ellas como lobos carniceros... Córdula, [...] huyó asustada y se escondió. Al amanecer recuperó el valor, [...] como las demás, recibió la palma del martirio...

La epifanía se devela en tres momentos: el desamparo que sufre la santa por su cobardía, su aparición ante la monja ermitaña y la instauración del día en que se celebra; con la parte final de la epifanía se deja abierta la duda de si lo que le duele más a la santa es el abandono o el sufrimiento del martirio; al parecer, el olvido es aún más cruel.

La condensación de la vida de la santa se aprecia en dos momentos, el primero en el incidente repentino de las acciones bélicas de los bárbaros (Garrido 1995:17):

...los hunos, gente bárbara y pragmática, vieron que las once mil vírgenes se aproximaban a Colonia, se arrojaron sobre ellas como lobos carniceros...

El segundo instante en la ubicación temporal y espacial de las acciones (Garrido 1995:17):

...Al ver que los soldados las atacaban, una de las once mil, llamada Córdula, [...] huyó asustada y se escondió. Al amanecer recuperó el valor, se presentó ante la soldadesca y, como las demás, recibió la palma del martirio...

La adjetivación calificativa en las oraciones denota las características de los personajes y el ambiente que los rodea (Garrido 1995:17):

...hunos, gente bárbara [gente] pragmática, [...] como lobos carniceros [...] Córdula, la de garganta alabastrina y tetillas temblorosas [...] monja ermitaña...

Los adjetivos posesivos nos remiten al sentido de pertenencia de Santa Córdula: "...su nombre, sus compañeras."

Existe un elemento irónico en este cuento ultracorto, por el olvido que parece ser más cruel que el castigo por ello, la santa decide hacerse presente y recuperar su lugar dentro de la veneración. Una tarea del lector será construir por qué estas vírgenes se presentan ante los hunos.

Es comprensible que la santa muestre debilidad ante el terror del martirio y que al recuperar el valor que mostraron sus compañeras, se presente ante sus verdugos (Garrido 1995:17): *Córdula se apareció a una monja ermitaña y le reclamó el olvido. Hoy la veneramos al día siguiente que a sus compañeras.*

4. Aproximación al análisis de ocho campos semánticos de los nueve cuentos ultracortos



Agrupar en campos semánticos los nueve cuentos ultracortos, motivo de este trabajo, tiene la finalidad de mostrar y analizar los hilos conductores que le son comunes a estas narraciones.

4.1 Introducción

Cuando se aborda la importancia del tema en el cuento, se entiende que es un momento real o ficticio digno de contarse por la forma en que se narra y que contiene posibilidades suficientes para transformarlo en excepcional. Jaime Erasto Cortés (1979:X) dice que un vulgar episodio doméstico se convierte en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo de un orden social o histórico.

Dice Antonio Ramos (2006) que Felipe Garrido como narrador de cuentos ultracortos, aborda la proximidad y la exposición de condiciones humanas que se entretajan en las acciones de la vida de sus personajes y que se presentan como receptores de luchas e ideales amorosos. En las narraciones, existe una confrontación de ideas que toman al individuo como el centro de la trama y a su entorno familiar o amoroso como los que originan los sucesos de los acontecimientos. Todo esto se entrecruza para construir sus cuentos cortos, muy cortos y los ultracortos, Ramos (2006), dice de los relatos:

Las hagiografías, las historias de las comidas en casa de Martucha, el marinero ilustrado [...] marcaban un universo construido a base de retazos, un *collage* de voces que emergían, desaparecían, volvían a emerger dando al finalizar, al libro, una visión nostálgica del mundo, una filosofía donde lo erótico y la muerte, lo lúdico y la reflexión eran tan semejantes como hermanos gemelos.

Un campo semántico es un grupo de vocablos de igual categoría que tienen un núcleo con significado común (sema compartido) y varían por una serie de rasgos o semas que los distingue; así, por ejemplo, las palabras: *pared*, *tapia* y *muro* tienen los semas compartidos, *obstáculo* y *vertical*. Los rasgos que los distinguen; para el caso de *pared*, *alto*; el que se refiere a *tapia* *alto*, *piedra*, *delgado*; con lo que respecta a *muro*; *alto*, *piedra*, *grueso*.

Dice Demetrio Estébanez Calderón (1996:118) que se entiende por campo semántico o léxico semántico, aquel que comparte un concepto común, constituido por los rasgos o semas nucleares del mismo y agrega que en el estudio de los campos semánticos y de las unidades constructivas, se ha pretendido seguir una metodología análoga a la empleada en el análisis fonológico que consiste en oponer rasgos, identidades o conmutarlos.

Este apartado tiene como principal propósito mostrar que los nueve cuentos ultracortos tienen hilos conductores que hacen posible su agrupación en seis campos semánticos con base en los temas que aparecen dentro de la narración.

Aunque los campos semánticos son la agrupación de palabras, como ya se anotó antes, creo que también se puede hacer esta reunión por los temas que le son comunes a los cuentos analizados y marcan la posibilidad de una mejor apreciación metodológica que ilumine la riqueza lingüística, literaria y de imágenes de Felipe Garrido.

En este sentido Helena Beristáin (1995:88-89) señala que en el campo semántico hay a la vez un campo léxico, constituido por el conjunto de lexemas⁶¹ y un campo conceptual o nocional que es el de las ideas denotadas.

⁶¹ "Lexema. 1. m. Ling. Unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales." *Diccionario de la lengua española* (2001:1370).

Subraya que el campo semántico es intemporal y se basa en asociaciones dadas en la lengua; es decir, en el sistema a partir de una elección arbitraria y se apoya en la experiencia extralingüística.

Aplicando este criterio, he agrupado ocho campos semánticos: amor, aventura, deseo, mujer hagiografía, niñez/juego, relato dentro del relato y retratos/estatuas.

4.2 Amor

Reproduzco, parcialmente, el cuadro de la página 10.

CAMPO SEMÁNTICO	CUEENTOS
AMOR	<i>Conjuro, El Capitán, Ven conmigo, El avaro, Trofeo y La mujer de estuco y Santa Córdula y El avaro.</i>

En los cuentos de *Conjuro*, *El capitán* y *La mujer de estuco* el amor es el sentimiento común, manifestado como un anhelo imposible de tener, es un sentir que se conjura para tenerlo y al mismo tiempo se condena y se padece; es un deseo muy fuerte; pero, difícilmente alcanzable, en *Conjuro* (Garrido 1995:11), se dice del amor:

...el único amor que me hace falta es el tuyo, y lo necesito de esta manera desmesurada en que yo...

En *El capitán* (Garrido 1995:11), el amor lo invade de tal forma, que le hace perder la cordura:

...Y para mí me tengo que no fue el sol ni los trabajos pasados y ni siquiera la gana y el gusto de oro, sino aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos que olía a tamarindo y le dio a probar su carne, de color loros, sus ojos de capulín.

El narrador impone vigor en la narración presentado a los personajes como seres en pos de lo inalcanzable. Su búsqueda los conduce por senderos que los llevan a la pérdida de la voluntad para ir en persecución del amor y de la aventura que ello implica; esta búsqueda les obnubila la razón y los dirige al abandono del sentido de vivir en un mundo que les requiere coherencia de sus acciones, así en *Conjuro*:

...te convoco y te condeno a que no puedas cerrar los ojos sin verme, abrir los labios sin llamarme, saciar la sed sin sentir en tu boca la mía,...

Y en *El capitán* (Garrido 1995:11):

E LUEGO dijo el capitán que nadie lo siguiese porque aquella empresa los cielos se la habían señalado y sólo la fuerza de su brazo podría acometerla.

Los personajes caen en redes que les atrapa toda fuerza de voluntad para no abandonar el mundo racional y se adentran en las delicias de la persecución de lo imposible, resultado es su propio extravío; pero el narrador no lo presenta como una tragedia; más bien se trata de seres atormentados por la búsqueda, también se muestran felices por haberse topado con el motivo que les hace falta para ir en pos del ser amado. No importa si el precio es el abandono de lo que antes fueron.

En los cuentos *Ven conmigo* y *Trofeo* el sentimiento amoroso tiene otros matices; en el primer cuento, es el amor filial de un abuelo hacia su nieto y en el segundo, el amor límpido marcado por la edad infantil del personaje.

En *Ven conmigo* el amor filial del abuelo hacia el nieto solo lo podemos inferir ante el llamado que éste hace a su nieto quien muestra temor frente a la figura del abuelo en

el retrato que pende de la pared; no está explícito textualmente pero el llamado está ahí con la mirada (Garrido 1995:13):

-¿No me oyes? -pregunta, como si fuera a enojarse, pero él sabe bien que lo escucho. Que sus palabras se me enredan en las orejas. No quiero oírlo.

En el cuento *El trofeo* el amor aparece en sus primeros albores dada la edad del personaje donde se entretajan el juego infantil (saltar de cojito) con la cercanía de una compañera de juegos, el reposo una vez terminado el juego sirve de pretexto al narrador para mostrar ese primer acercamiento al amor; amor acompañado del placer de no tener mayor preocupación que solo el disfrutar del juego, la fatiga y la contemplación (Garrido 1995:16):

No creer, saber que la vida era ir de cojito por el corazón de la tarde promisorio de lluvia y de tu risa. De tus rodillas raspadas, pintadas de verde por la hierba recién cortada. De tus muslos fuertes y delgados donde cerraba los ojos,...

En el cuento *El avaro*, aparece nuevamente el amor; pero esta vez se aborda con una gran fuerza erótica. (Garrido 1995:16):

Los puros le llegaban de Sumatra, [...] estaban torcidos a mano y forrados con hojas de tersura perfecta, color oro, que contrastaban con el tabaco oscuro del interior. Su perfume hacía evocar, de alguna manera, aroma de mujer.

Esta expresividad erótica es tan explícita, que el narrador protagonista evade a la mujer del avaro; no la rechaza, la reconoce y advierte en sus acciones la posibilidad de sentirse atraído y más aún de perderse en ella. (Garrido 1995:16):

DOS RAZONES había entonces para evadir a mi amigo: sus puros y su mujer [...] La mujer tenía en la piel el color de las hojas doradas y en el cabello el del tabaco oscuro. Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición.

La descripción que hace (Garrido 1995:16) de los puros son el reflejo de la mujer y desde esta perspectiva, estos son los objetos que motivan la avaricia del esposo:

Se movía como el agua de un río sin orillas, arrastrada por una curiosidad recurrente que la llevaba a explotar distintas formas del placer.
Con sus puros mi amigo era hombre avaro y cuidadoso. No lo era tanto con su mujer.

El amor en *La mujer de estuco* (Garrido 1995:15), se muestra ante la dificultad de escuchar lo que dice; pero al mismo tiempo con la certeza de saber lo que trata de comunicar. En el acto de "clavar la mirada" en el narrador la mujer de estuco propicia en él el deseo amoroso de "tocarla" y al mismo tiempo la imposibilidad de tenerla. Aparece aquí un amor imposible:

Entonces, la mujer de estuco comienza a hablar. Es decir, clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír. De viento y piedra esas palabras que me dejan fuera de su secreto -lo sé- dicen la verdad.

En *Santa Córdula* (Garrido 1995:17) el amor se manifiesta en un sentimiento filial y solidario entre la santa y sus hermanas de fe ante la feroz embestida de los hunos aunque en un principio escapa del martirio.

4.3 Aventura

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
AVENTURA	<i>El Capitán y Trofeo.</i>

La aventura es el elemento común en estos dos cuentos ultracortos aquí analizados; la hazaña da pie para mostrar fuerza a la narración y está marcada por las acciones que conducen a los personajes en su búsqueda del amor.

La aventura les sirve como vehículo para ir en búsqueda de sus propósitos, es un elemento que les es familiar, no existe dentro de la narración una construcción del porqué son aventureros, ya está dado el proceso y como tal, sólo lo usan los personajes para moverse dentro de ella.

En el cuento *El capitán* el deseo de aventura lo impulsa y le da fuerza para separarse de sus hombres e ir en busca del placer que le ha dado a probar la muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos que olía a tamarindo (Garrido 1995:11):

E LUEGO dijo el capitán que nadie lo siguiese porque aquella empresa los cielos se la habían señalado y sólo la fuerza de su brazo podría acometerla. Vímoslo bajar con la espada en la mano e la cabeza descubierta,...E unos dijeron, luego que no volvimos a verlo, que el mucho sol y el poco descanso le habían consumido la cordura.

En el cuento *Trofeo* la aventura está dentro de los roles de los juegos que narra el personaje, la fuerza de la narración reside en vencer cada uno de los obstáculos y llegar a la meta de dejar caer la cabeza como la de un peregrino en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar (Garrido 1995:16):

Y LO DIFÍCIL era no equivocarse nunca. Saltar en una pierna toda la cuadra, toda la calle, ida y vuelta al parque; toda la tarde, todos los días, todas las vacaciones. De la casa al pan, a la tintorería, con el zapatero, sin jamás bajar la otra pierna, así uno se cansara, cambiara de banqueta, tuviera que cruzar charcos, baches, lodazales; hubiera perros, bicicletas, gente.

4.4 Deseo

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
DESEO	<i>Conjuro, El Capitán y El avaro.</i>

El deseo en los cuentos *Conjuro, El capitán y El avaro* está explícito e implícito durante las narraciones.

En *Conjuro* cada uno de los conjuros que lanza el narrador vienen acompañados de un deseo, que se realiza mediante el opuesto exacto, propiciando todo un abanico de relaciones conjuro-deseo (Garrido 1995:11):

[...] te convoco y te condeno [...] cerrar los ojos sin verme, abrir los labios sin llamarme, saciar la sed sin sentir en tu boca la mía, tocar tu cuerpo sin creer que me acaricias, [...] porque el único amor que me hace falta es el tuyo, y lo necesito de esta manera desmesurada en que yo...

En cuanto a la situación implícita del deseo deja un final abierto, lo cual conduce a que el lector persiga hasta el infinito la presencia del ser amado.

En el cuento *El capitán* (Garrido 1995:11), la presencia del deseo es explícito si consideramos que este anhelo determina que el capitán abandone su nave, sus hombres, la razón del ser aventurero y se dé a la tarea de encontrar a la mujer deseada.

Vámoslo bajar con la espada en la mano e la cabeza descubierta, [...] E unos dijeron, [...] Y para mí me tengo que no fue el sol ni los trabajos pasados [...] sino aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos...

De forma implícita está la construcción que puede hacer el lector al concebir al capitán como un hombre experimentado que ha corrido otras aventuras; que pierde

toda voluntad de sí mismo ante el deseo de la mujer que le obnubila la mente (Garrido 1995:11): "...Y para mí tengo que no fue el sol ni los trabajos pasados ni siquiera la gana y el gusto del oro, sino aquella muchacha..."

Por lo que se refiere a *El avaro* el deseo surge en la descripción paralela entre los puros y la mujer del avaro; el deseo está latente, explícito en ambos elementos y es visto por el narrador quien se abstiene de caer en la provocación:

Su perfume hacía evocar, de alguna manera, aroma de mujer. La mujer tenía en la piel el color de las hojas doradas y en el cabello el del tabaco oscuro. Era intuitiva y audaz; sus ojos eran el precio de la perdición.

4.5 Mujer

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
MUJER	<i>Conjuro, El Capitán, El avaro, La mujer de estuco y Santa Córdula.</i>

En cuatro de los cinco cuentos ultracortos la imagen de la mujer está presente como un ser exuberante, con una gran carga erótica (Garrido 1995:11):

La mujer [...] Se movía como el agua de un río sin orillas, arrastrada por una curiosidad recurrente que la llevaba a explotar distintas formas del placer.

A veces se confunde con el entorno en el que aparece, que puede estar o no presente pero se manifiesta vívidamente en la narración, (Garrido 1995:15):

...la mujer de estuco me está mirando. Nada en su cuerpo solemne ni en su rostro policromado se mueve. Sólo la mirada. Solamente los ojos astutos. Alzo las manos, pero no me atrevo a tocarla.

La mujer es el ser amado, deseado, que es capaz de romper con la rutina de los actos cotidianos de los personajes. Su presencia trastoca el ambiente físico y las acciones de quien la admira; por ejemplo en *Conjuro* (Garrido 1995:11) el narrador reconoce ante la ausencia de la mujer que:

...el único amor que me hace falta es el tuyo, y lo necesito de esta manera desmesurada en que yo...

En Santa Córdula la imagen de la mujer aparece como una santa que se entrega al martirio más por amor propio y miedo a ser olvidada que por su convicción. (Garrido 1995:17)

Al amanecer recuperó el valor, se presentó ante la soldadesca y, como las demás, recibió la palma del martirio. Como no murió el mismo día que las otras, durante algún tiempo los fieles, al conmemorar a las once mil vírgenes, dejaban su nombre de lado. Córdula se apareció a una monja ermitaña y le reclamó el olvido.

Estas mujeres en sus actos no persiguen alterar el orden establecido, solo se manifiestan tal cual son (Garrido 1995:15): "...Entonces, la mujer de estuco comienza a hablar. Es decir, clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír."

En el caso del cuento *El avaro* los dos personajes masculinos saben de los alcances sensuales de la mujer; ella, solo se muestra tal cual es. Dada la brevedad de la narración, podemos inferir que en la mujer brota esta forma de ser de manera natural; es decir, es su esencia (Garrido 1995:16): "...Se movía como el agua en un río sin orillas, arrastrada por un impulso de vida profunda por curiosidad recurrente que la llevaba a explorar distintas formas del placer."

4.6 Hagiografía⁶²

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
Hagiografía	<i>San Frutos y Santa Córdula.</i>

La vida de los santos Frutos y Córdula tienen en común que ambos pasan por una situación de ignorancia; en el caso de san Frutos ignora el contenido de los libros que le ofrecen los devotos, en agradecimiento por los favores recibidos, Santa Córdula recibe la acción de ser ignorada por haber huido del martirio a manos de los hunos junto con sus hermanas de fe.

Ambos santos sufren la ignorancia. Felipe Garrido (1995:14) desliza el tono irónico, característico de las narraciones ultracortas en el cuerpo de estos cuentos, al presentar, en el caso de san Frutos "...Una vieja opinión irreverente [y al mismo tiempo] deliciosa..." de que el santo no sabe leer y santa Córdula (Garrido 1995:17), se ve obligada a hacerse presente, después de muerta, a una "...monja ermitaña..." para reclamar que se han olvidado de ella.

San Frutos también puede ser ignorado si se pasa de forma rápida frente a su imagen. Felipe Garrido se da a la tarea de hacer una descripción puntual de su aspecto físico para rescatarlo de esta posibilidad. En cuanto a santa Córdula, al reclamar su abandono recibe el beneficio de ser honrada al día siguiente de la veneración de sus compañeras, lo que la convierte en una santa aparte de las once mil vírgenes y con ello persiste cierto sesgo de ignorancia u olvido por parte de los feligreses.

⁶² "Hagiografía.(De hagiógrafo).1. f. Historia de las vidas de los santos." *Diccionario de la lengua española* (2001:1186).

En ambos cuentos el lector advierte el elemento de ignorancia como eje y vínculo de la narración; la ironía aparece como manifestación inevitable que resulta de las acciones de ambos santos y estos dos aspectos, la ignorancia y la ironía, no la pueden hacer desaparecer los santos a pesar de sus esfuerzos; de martirio, en el caso de Córdula y de resignación en lo que se refiere a Frutos.

4.7 Niñez/Juego

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
NIÑEZ/JUEGO	<i>Ven conmigo y Trofeo.</i>

Los niños retratados en estos dos cuentos tienen el aspecto que les son más característicos a cualquier ser humano que transita por esta edad: el juego. El juego es la acción que desata la narración y que lleva, en caso de *Trofeo*, al cansancio y al reposo que hace posible la contemplación y el reconocimiento de la atracción por la compañera de aventuras; en cuanto a *Ven conmigo*, el pequeño interrumpe su juego para observar el retrato del abuelo.

La descripción que hace Felipe Garrido (1995:16) gira en torno a las acciones del juego de "cojito" que lleva a cabo el niño de *Trofeo*:

...Saltar en una pierna toda la cuadra, toda la calle, ida y vuelta al parque; toda la tarde, todos los días, todas las vacaciones.

Lo que lo conduce a todas sus demás acciones, es el hilo conductor de sus hazañas, aventura y cansancio; la ganancia, la recompensa y finalmente el trofeo está en la posibilidad de la contemplación de su compañera de juego (Garrido 1995:17):

...De tus muslos fuertes y delgados donde cerraba los ojos, contenía el aliento, dejaba caer la cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar, antes de que nos llamaran a merendar.

El pequeño de *Ven conmigo* no hace patente, en la narración, qué juego interrumpe; pero el lector puede inferir que lo ha hecho, a partir de la descripción que se hace al inicio de la narración. El lector puede advertir que, en su juego, el niño pasa frente a la habitación, en una de cuyas paredes pende el retrato del abuelo; el pequeño queda a la espera del llamado del abuelo desde el marco de la puerta, lo cual le hace posible alejarse paso a pasito:

...No quiero hacerle caso. Me quedo quieto, de pie, casi sin respirar.

Los silencios y susurros en estas dos narraciones son importantes, en *Trofeo* hacia el final de la narración se hace presente y en *Ven conmigo* el abuelo apenas y emite palabras que no es capaz de hacer con la boca sino con los ojos (Garrido 1995:13): “-Hey, ven acá -insiste sin mover los labios, con un susurro que me llega de su mirada.”

4.8 Relato dentro del relato:

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
RELATO DENTRO DEL RELATO	<i>San Frutos, Santa Córdula y Relámpago.</i>

La narración es estos cuentos ultracortos se hace desde la perspectiva de alguien que observa las acciones; es decir, desde la visión de un narrador testigo; por ejemplo, en *San Frutos*: “...Una vieja opinión,... sostiene que están [los

libros] en blanco..."; en Relámpago, "...Alguien baja por el llano. A lo lejos se ve sólo la luz, rodando por el carrizal..."; en Santa Córdula, "...vieron que las once mil vírgenes se aproximaban a Colonia, se arrojaron sobre ella como lobos carniceros...". (Garrido 1995).

Atestiguar los hechos de las narraciones da idea de que al narrador a su vez le han contado lo que narra. Así apreciamos en estas narraciones que quien cuenta inicia con expresiones que dan idea de que se reanuda una conversación interrumpida: "...EN LA TERCERA CAPILLA..."; "GRUÑE la hamaca, más allá del muro de tablas..."; "EN CUANTO a los hunos..."; Felipe Garrido (1995), deja como parte de las acciones del lector completar los acontecimientos no explícitos en las historias; tal vez con el propósito de que quien lee tome participación activa y siga el interminable proceso de relatar lo que sabe de oídas.

Creo que un logro importante del relato dentro del relato es que pueden verse las acciones como reales porque carecen de temporalidad, las historias ahí contadas solo nos brindan pequeños datos para que surja en nosotros el acomodo de dónde lo insertamos en el devenir histórico: en *San Frutos*, "...EN LA TERCERA CAPILLA..."; en Relámpago, "...Alguien baja por el llano. A lo lejos se ve sólo la luz, rodando por el carrizal. Apenas que se acerque por el maculí..."; en Santa Córdula, "...se aproximaban a Colonia..."; no sabemos dónde están estos lugares, pero hacemos acopio de nuestros conocimientos previos y podemos localizarlos dentro de ese bagaje.

Relatar lo que otros ya han contado es una característica particular del cuento; los relatos nos envuelven, para crear en nosotros, los lectores, la necesidad de contarnos las partes del relato que no pueden aparecer dada la brevedad de la narración; somos los lectores quienes

creamos entornos anteriores y posteriores para reanudar la "plática" interrumpida y para continuarla de forma interminable.

4.9 Retratos/Estatuas

CAMPO SEMÁNTICO	CUENTOS
RETRATOS/ESTATUAS	<i>Ven conmigo, La mujer de estuco y San Frutos.</i>

Reúno aquí estas tres narraciones porque el hilo conductor que las agrupa es la inmovilidad de los personajes en su entorno.

En *Ven conmigo*, el abuelo está limitado por los márgenes del cuadro donde está y "habla" con los ojos (Garrido 1995:13-14):

...sin mover los labios, con un susurro que me llega de su mirada... Camino hacia atrás... buscando la puerta del cuarto, sin quitar la vista de la foto que cuelga de la pared...

San Frutos apenas es perceptible si se camina despacio por la capilla donde está alojado como una estatua; su prisión es prolongada ante la certeza de su analfabetismo, (Garrido 1995:14):

...Para descubrirlo hace falta observarlo con cuidado... San frutos no sabe leer.

La mujer de estuco está dentro de una prisión pétreo y milenaria; habla, se entiende lo que dice; sin embargo, no se escucha su voz, el personaje de este cuento ultracorto no se atreve ni siquiera a tocarla; menos aun a liberarla, (Garrido 1995:15):

...Nada en su cuerpo es solemne ni en su rostro policromo se mueve... Alzo las manos, pero no me atrevo a tocarla... clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras que no alcanzo a oír...

Los tres personajes muestran el deseo de comunicar algo, pero se ven impedidos para comprender cabalmente los mensajes debido al recluimiento: en un cuadro, en una estatua, en un estuco.

5 Aproximación a un análisis morfosintáctico de los nueve cuentos ultracortos.

Expongo en este capítulo la relevancia que tiene en la construcción de los textos el uso de oraciones independientes, yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas para lograr las imágenes poéticas, literarias y mentales que dan riqueza expresiva a los cuentos.

5.1 Introducción



Con base en la *Nueva Gramática de la lengua española* (2010:17), las oraciones se definen como la unidad básica y máxima del análisis sintáctico, son unidades mínimas de predicación, es decir segmentos que ponen en relación un sujeto con un predicado. Samuel Gili y Gaya, en su *Capítulo I. Oración Gramatical* (1980:17), afirma que: el significado de las palabras y su valor funcional sólo adquieren plenitud de vida dentro del conjunto de que forman parte. En cuanto al concepto de sintaxis José Roca Pons dice en su escrito *Morfología y sintaxis: sus relaciones* (1970:125-134), que ésta se ocupa de todo lo relativo a la oración y tiene como objeto de estudio los aspectos relacionados con la combinación de las palabras dentro de la oración.

Estos tres elementos son la base fundamental en la estructura de un texto; particularmente, en este apartado me interesa abordar la sintaxis de las oraciones simples y las complejas para observar el efecto que producen en la construcción del texto y de las imágenes que se crean a partir de la lectura de los cuentos ultracortos.

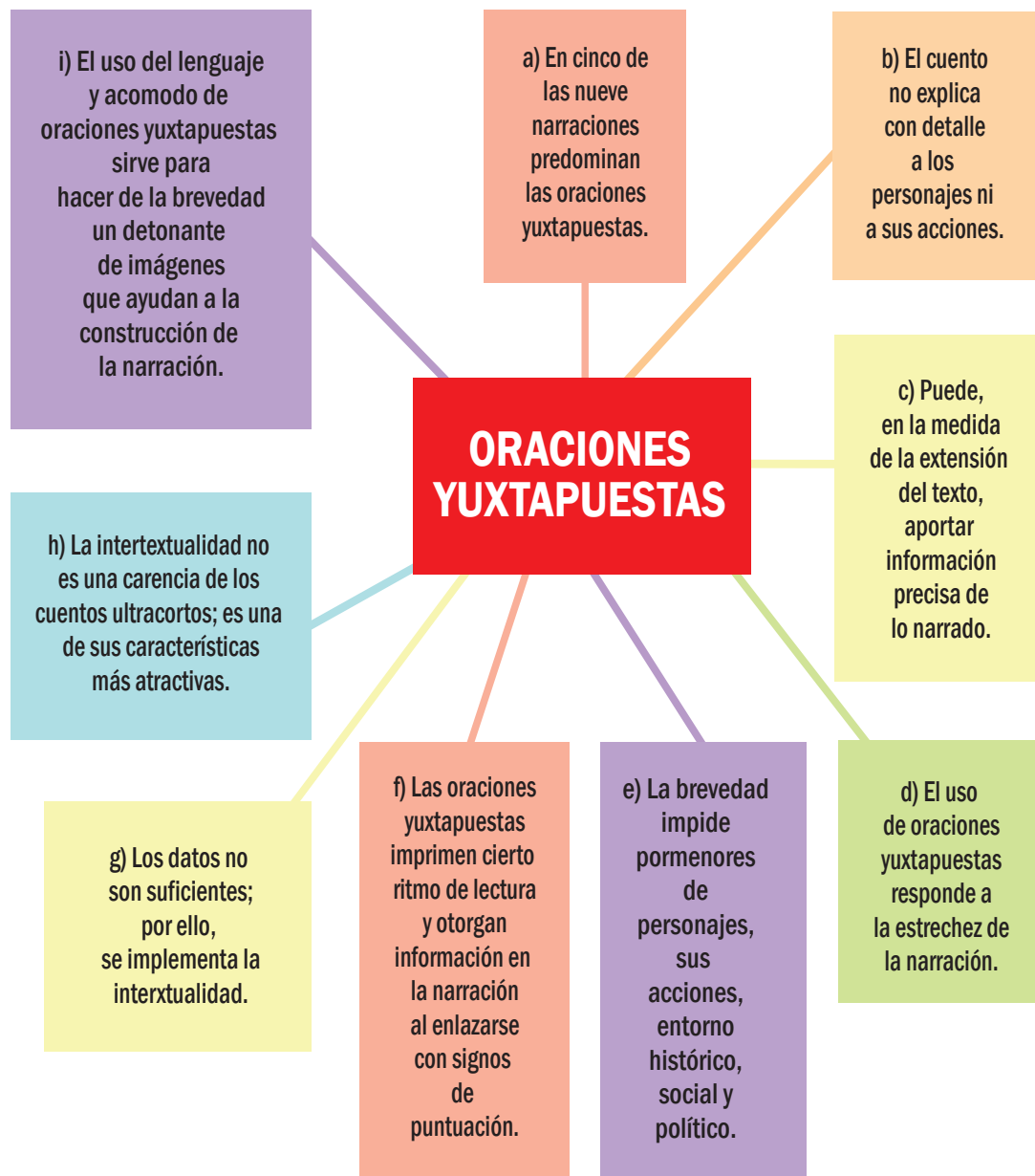
Considero que el orden en que aparecen y la utilización de los diferentes tipos de oraciones, en la estrechez de la narración, hacen posible que detonen imágenes que provocan la comprensión de las historias ahí contadas y la construcción de aquellos sucesos o elementos no explícitos en las narraciones.

Las oraciones pueden ser simples, yuxtapuestas, coordinadas, subordinadas; las primeras, constan de un sólo verbo conjugado; los otros grupos, tienen más de un sujeto, más de un predicado y más de un verbo conjugado.

Ya he señalado el impacto de los adjetivos dentro del cuerpo narrativo de los cuentos ultracortos analizados; ahora, es necesario el análisis de las oraciones simples, yuxtapuestas, compuestas y subordinadas y su relación

sintácticas para evidenciar que, a partir de ello, se crea una estructura sólida en los textos en cuanto a la acción narrativa; además de que, se origina certeza y credibilidad en lo ahí contado y se hacen patentes los sentimientos de los personajes.

5.2 Oraciones yuxtapuestas



En los cuentos ultra cortos analizados encontré que en cinco de las nueve narraciones, predominan las oraciones yuxtapuestas. El cuento en general, no explica con detalle las acciones y los personajes; pero puede, en la medida de la extensión del texto, aportar información sobre lo narrado.

Creo que el uso tan notable de las oraciones yuxtapuestas responde en primera instancia a la brevedad de la narración, lo cual impide ampliar los pormenores del carácter de los personajes, sus acciones, así como el entorno histórico, social, político o de cualquier otra índole; así por ejemplo en *Ven conmigo* (Garrido 1995:13), aparece el siguiente grupo de oraciones yuxtapuestas:

EL ABUELO está sentado frente a la casa, en medio del jardín [está] con la pierna cruzada, las manos entrelazadas en la rodilla, el cigarro asomado entre los dedos. Lleva un traje oscuro, corbata a rayas, pañuelo en el bolsillo, botines y bastón. A sus pies duerme un perro blanco...⁶³

Como lectores contamos con las particularidades que nos brindan cada una de las oraciones que componen el párrafo y a partir de ellas es posible imaginar la apariencia física del personaje. Con esta yuxtaposición, podemos hacer uso del intertexto para finalizar la construcción de la figura del abuelo.

Una construcción similar ocurre en el cuento *San Frutos*, (Garrido 1995:14):

EN LA TERCERA capilla se venera a San Frutos. Lo identifican los pies descalzos, [Lo identifican] la cabeza tonsurada, [Lo identifican] el cuerpo regordete, [Lo identifican] la escarcela vacía, [Lo identifican] la mirada de muchos días sin comer...

⁶³ Los subrayados son los verbos de las oraciones simples.

Aunque en la narración del cuento Felipe Garrido advierte al lector que si se pasa de forma apresurada no advertiremos a San Frutos, ya en el primer párrafo nos muestra una imagen bastante acabada de su apariencia física; ello lo lleva a cabo a través de estas seis oraciones yuxtapuestas.

En *El avaro*, (Garrido 1995:16), la yuxtaposición ocurre para hacer el retrato físico de los puros y de la mujer, así como de la avaricia del amigo del narrador. Las imágenes transcurren una tras otra hasta completar la relación entre los personajes; sin embargo, también son necesarias lecturas de otras historias para comprender a cabalidad las acciones de la mujer del avaro.

Los puros le llegaban de Sumatra, creo, [...] Se movía como el agua de un río sin orillas, [Se movía] arrastrada por una curiosidad recurrente... [Era] cuidadoso [el avaro]. No lo era tanto con su mujer.

El entorno en el cual ocurren las acciones del cuento *Trofeo* (Garrido 1995:16-17), es el juego infantil, la vitalidad y la imaginación del protagonista, todo ello se ve reflejado en la yuxtaposición de las oraciones que aparecen a lo largo de la narración:

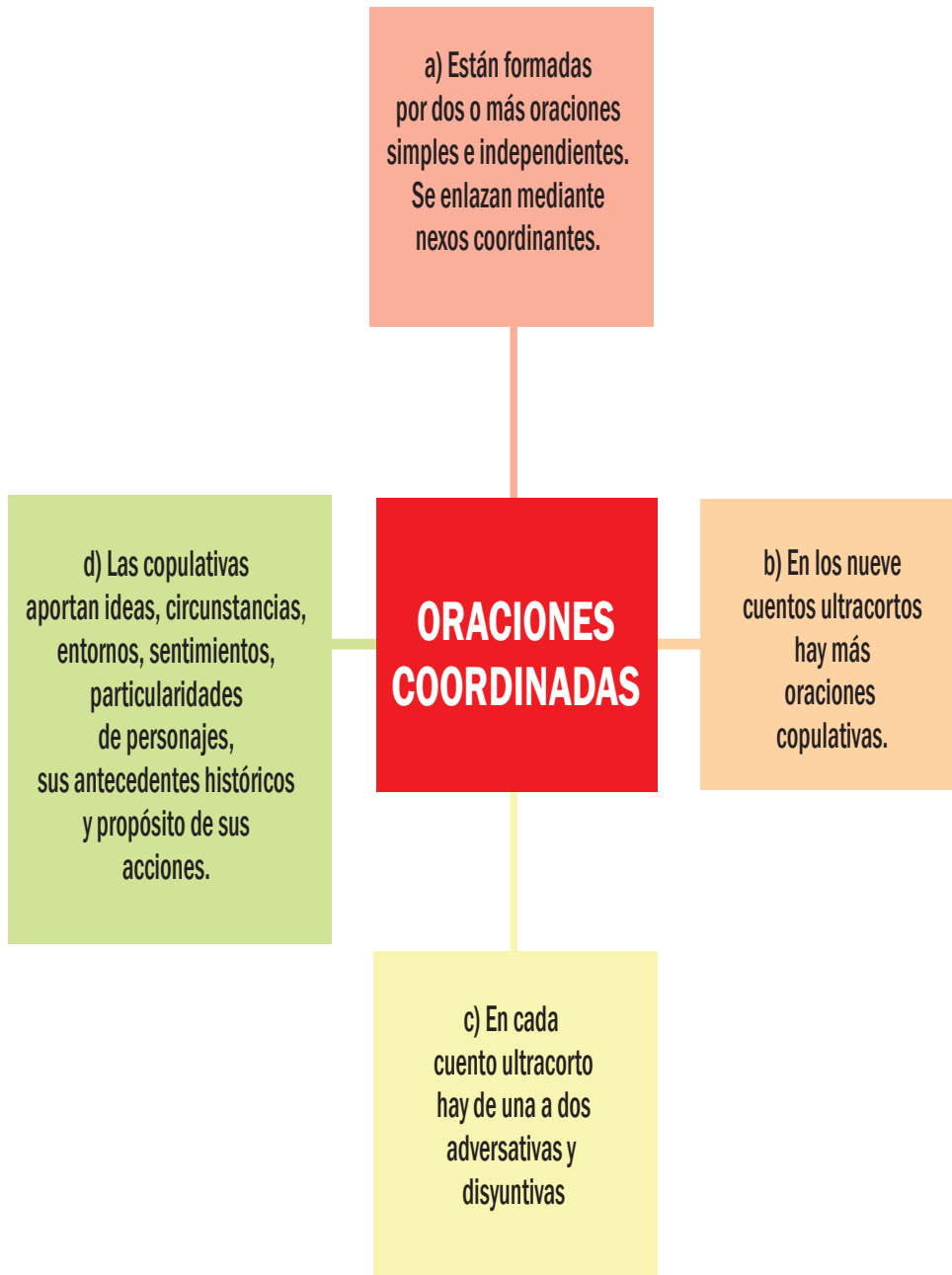
[Era] Saltar en una pierna toda la cuadra, [Era saltar] toda la calle, ida y vuelta al parque; [Era saltar] toda la tarde, [Era saltar] todos los días, todas las vacaciones. [Era saltar] De la casa al pan, [Era saltar] a la tintorería, [Era saltar] con el zapatero,... [Era saltar] Más lejos que nadie. [era saltar] Más tiempo que nadie, Dejar a los otros con la lengua de fuera, sentados en la entrada de la tienda; recargados en las camionetas del reparto, con los dos pies apoyados en el piso
No creer, saber... [Pintadas]De tus rodillas raspadas, pintadas de verde por la hierba recién cortada. [Pintadas] De tus muslos fuertes y delgados donde cerraba los ojos, contenía el aliento, dejaba caer la

cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar...

Como se puede advertir la larga sucesión de oraciones yuxtapuestas contienen gran parte del texto, lo que lo torna dinámico, vital e inserta al lector en el juego y el cansancio del niño púber que tiene como trofeo el descanso sobre el regazo de la compañera de juego, así como la descripción de la fascinación que le trae consigo esta recompensa.

Las oraciones yuxtapuestas, en los cuentos ultracortos, imprimen cierto ritmo a la lectura y otorgan información dentro de la narración al enlazarse mediante signos de puntuación. Nos informan de los personajes, sus acciones o sus entornos; los datos que proporcionan estas oraciones dentro de las narraciones ultracortas no son suficientes; por ello, no es raro que el lector vuelva sobre la lectura del cuento e implemente la intertextualidad para hacer posible la comprensión total del texto. Lo anterior no es una carencia de los cuentos ultracortos; es más bien, una de sus características más atractivas, el uso del lenguaje y el acomodo que se hacen las oraciones yuxtapuestas sirve para hacer de la brevedad del cuento un detonante de imágenes que ayudan a terminar la construcción de la narración desde la perspectiva de cada lector.

5.3 Oraciones coordinadas



Las oraciones coordinadas están formadas por dos o más oraciones simples e independientes, éstas se enlazan mediante nexos coordinantes. En los nueve cuentos ultracortos analizados están en mayor número las oraciones coordinadas copulativas, también aparecen las adversativas y disyuntivas, éstas en menor número que las copulativas.

Las oraciones coordinadas copulativas al unir la información que cada una de ellas aporta, propician el enlace de ideas, circunstancias, entornos, sentimientos, particularidades de los personajes, sus antecedentes históricos, propósitos de sus acciones.

Como se sabe los nexos copulativos hacen la acción de sumar la información que aporta cada una de las oraciones; en los textos de los nueve cuentos ultracortos al adicionar un contenido tras otro se construye los elementos explícitos e implícitos de la narración; por ejemplo, en *El capitán* (Garrido 1995:11) aparecen, en el cuerpo del texto, más oraciones coordinadas copulativas que oraciones yuxtapuestas:

...habían señalado **y** sólo la fuerza de su brazo podría acometerla... bajar con la espada en la mano **e** [Bajar] la cabeza descubierta... no fue el sol **ni** [Fue] los trabajos pasados **y ni** siquiera [Fue] la gana y el gusto de oro,... olía a tamarindo **y** le dio a probar su carne de color loros,

Al ensalzar mediante nexos copulativos las oraciones que informan las acciones del capitán y la búsqueda de la mujer que le hace perder la razón, no así la pasión por la aventura, estas oraciones cumplen con el acto de sumar, de unir.

En *La mujer de estuco* (Garrido 1995:15), las oraciones copulativas están presentes de forma muy breve, apenas el nexo y el verbo. Con el sujeto tácito que dan idea de

pequeñas acciones por parte de la mujer atrapada en el encierro dentro del estuco muestran la acción más importante del cuento que es comunicar algo al hombre que está frente a ella, incapaz de escuchar lo que dice la mujer de estuco, pero que, tiene la certeza que sabe que es verdad lo que dice:

...clava en mí la mirada y abre y cierra la boca y pronuncia palabras...

Por lo que se refiere a las oraciones coordinadas adversativas restrictivas solo aparecen en dos de los nueve cuentos. Se sabe que este tipo de oraciones manifiesta situaciones antagónicas entre las oraciones que se enlazan. En las narraciones ultracortas el entorno o las acciones de los personajes los lleva a situaciones que revelan contrariedad; por ejemplo, en *Ven conmigo* (Garrido 1995:13):

...como si fuera a enojarse, pero él sabe bien...

Por lo que se refiere a *La mujer de estuco* (Garrido 1995:15):

Alzo las manos, pero no me atrevo...

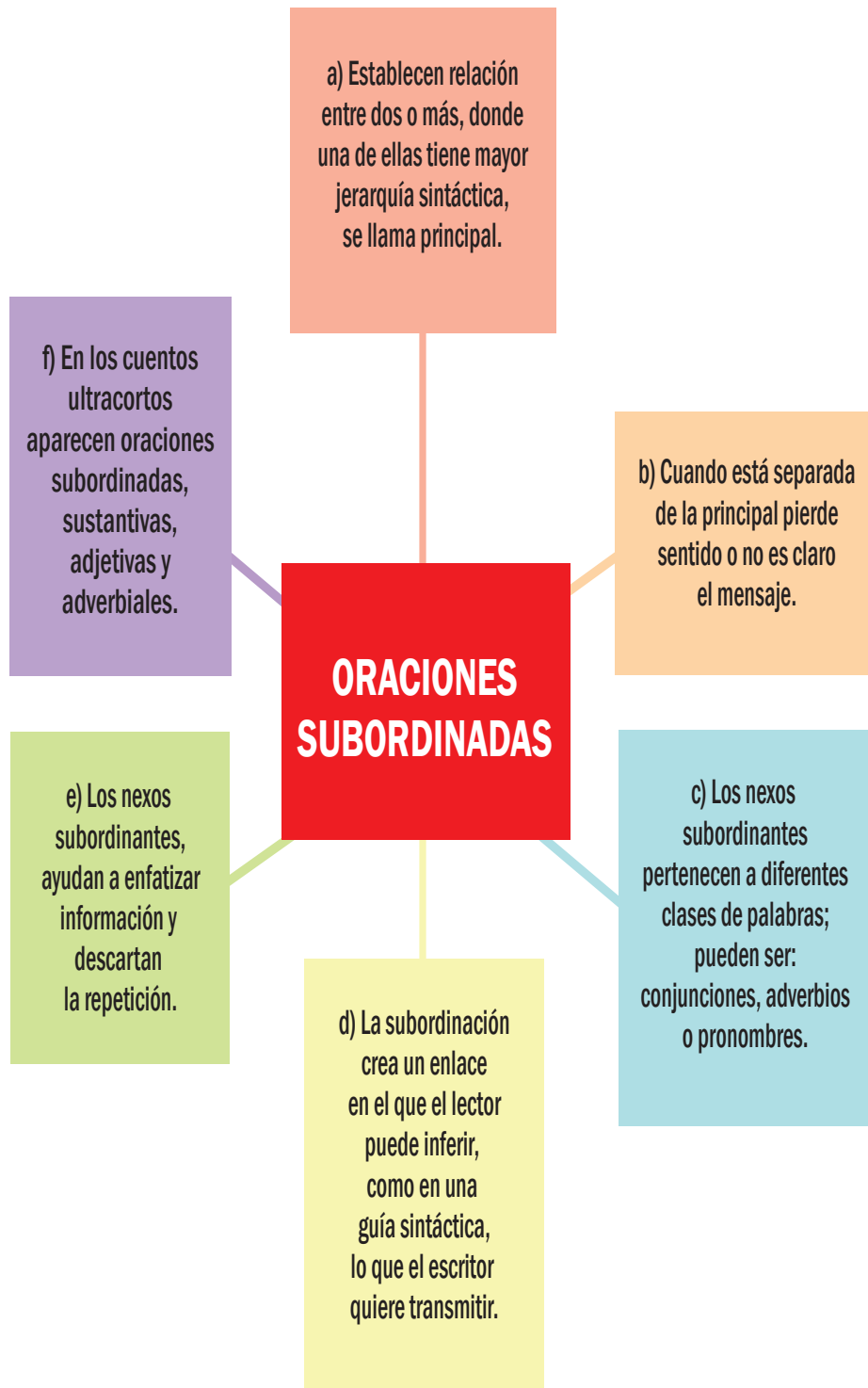
En este mismo cuento está la única oración coordinada disyuntiva de los nueve cuentos analizados:

...para vigilarme o para confiarme el derrotero del porvenir.

Creo que el principal motivo de la poca presencia de este tipo de oraciones coordinadas es, sin duda, la brevedad de los cuentos ultracortos; no hay espacio físico; por otro lado, el lenguaje tiene que ser preciso y ello obliga a escribir sólo aquellos enunciados indispensables para que el lector pueda construir los aspectos que no están presentes en la historia y a imaginar escenarios y situaciones de los personajes y su entorno.

Si bien es cierto que cada lector otorga al texto literario su propia interpretación también es cierto que dada la estrechez de los cuentos, Felipe Garrido tiene un admirable dominio del lenguaje, de lo que quiere transmitir. Sus cuentos invariablemente producen imágenes, que posibilitan la construcción de lo no explícito en las narraciones.

5.4 Oraciones subordinadas



Las oraciones subordinadas establecen una relación entre dos o más oraciones, donde una de ellas tiene mayor jerarquía sintáctica; a ésta se le denomina principal. La oración que se somete o subordina depende de la que sobresale en importancia; por ello, cuando la oración subordinada está separada de la principal, pierde sentido o no es claro el mensaje que transmite.

Los nexos subordinantes pertenecen a diferentes clases de palabras; pueden ser: conjunciones, adverbios o pronombres y sirven para enlazar una oración principal con otra u otras, sujetas a la primera.

La relación de subordinación crea un enlace en el que el lector puede inferir, como en una guía sintáctica, lo que el escritor quiere transmitir; por ejemplo, se sabe que los adverbios proporcionan información adicional de un verbo, de un adjetivo o de otro adverbio. Al aparecer en una oración subordinada, ayudan a que en la redacción se enfatice cierta información, se descarta la repetición innecesaria y auxilia en la deducción que se precisa para que el receptor tenga una óptima comprensión.

Para el caso de la economía del lenguaje en los cuentos ultracortos, los enunciados con estas características cumplen una función primordial: propiciar datos, situaciones o acciones que pueden deducirse sin entrar en descripciones que alargarían la narración.

La subordinación, al establecer una relación jerárquica entre oraciones, hace posible que los textos tengan una redacción coherente, comprensible, que fluyan ágilmente, evitando la monotonía en la construcción del escrito y proporcionando aquellos elementos significativos para la creación de imágenes, de situaciones en la trama y de los personajes, así como sus escenarios. En los nueve cuentos ultracortos analizados aparecen oraciones subordinadas

sustantivas, adjetivas y adverbiales con cada una de sus particularidades.

Un aspecto que está presente en la oraciones subordinadas de los cuentos ultracortos aquí analizados es el tipo de verbos. En cada construcción narrativa los verbos parecen estar unidos, en oposición o enlazados como en una secuencia para propiciar una ruta que conduzca a la producción de las imágenes mentales, literarias y poéticas.

Con base en la clasificación que hace Héctor Campos en su texto "Transitividad e Intransitividad" en *Gramática descriptiva de la lengua española* (1999); señalo este aspecto desde una visión muy general, sin profundizar en el análisis de los verbos; solo como un referente para comprender uno de los motivos que favorecen las imágenes ya mencionadas.

Expongo en primer lugar, en los siguientes cuadros, las oraciones subordinadas que aparecen en los cuentos con la intención de mostrar cómo estas oraciones sirven de vía para construir elementos no explícitos en los relatos y después en segunda instancia, la clasificación de verbos que aparecen en las narraciones:

Conjuro:

Oración	Clasificación
te <u>convoco</u> y te <u>condeno</u>	Oración Coordinada Copulativa
sin <u>verme</u>	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
<u>abrir</u> los labios	Oración principal
sin <u>llamarme</u>	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
<u>saciar</u> la sed	Oración Principal
sin <u>sentir</u> en tu boca la mía	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
<u>tocar</u> tu cuerpo	Oración Principal
sin <u>creer</u>	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de

	Modo
que me <u>acaricias</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
<u>doblar</u> la esquina	Oración Principal
sin la esperanza de <u>hallarme</u>	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
<u>Alzar</u> el teléfono	Oración Principal
sin <u>oír</u> en mi voz tu nombre	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
<u>Abrir</u> un libro	Oración Principal
sin <u>leer</u> estas palabras.	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
porque el único amor... <u>es</u> el tuyo	Oración Subordinada Adverbial de Causa Efectiva.
que me <u>hace</u> falta	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa.
lo <u>necesito</u> de esta manera desmesurada	Oración Principal
en que yo [necesito]	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa.

Las imágenes que se desprenden del uso de las oraciones subordinadas en *Conjuro* tienen el propósito de resaltar la necesidad extrema de quien conjura y condena al ausente; todos los verbos (convoca, condenar, llamar, saciar, necesitar) van produciendo en el lector las emociones que guían el acto simultáneo entre invocar y expiar.

En cuanto a los verbos, la mayoría son de percepción: *ver, sentir, creer, tocar, acariciar* y *oír*; en segundo término están los verbos de movimiento: *doblar, alzar, abrir*; en tercer lugar aparecen los verbos de comunicación: *convocar, llamar* y *conjurar*; en cuarto sitio están los verbos de estado: *ser* y *hallar*; en igual número aparecen los verbos de acción: *leer* y *hacer*; por último un verbo de necesidad: *necesitar*.

Conjuro:

Convocar	COMUNICACIÓN	Necesitar	NECESIDAD
Ver	PERCEPCIÓN	Conjurar	COMUNICACIÓN
Llamar	COMUNICACIÓN	Saciar	SATISFACCIÓN
Sentir	PERCEPCIÓN	Tocar	PERCEPCIÓN
Creer	PERCEPCIÓN	Acariciar	PERCEPCIÓN
Doblar	MOVIMIENTO	Hallar	ESTADO
Alzar	MOVIMIENTO	Oír	PERCEPCIÓN
Abrir	MOVIMIENTO	Leer	ACCIÓN
Ser	ESTADO	Hacer	ACCIÓN

El capitán:

Oración	Clasificación
Luego <u>dijo</u> el capitán	Oración Principal
[<u>dijo</u>] que nadie lo siguiese	Oración Subordinada de Objeto Directo
porque aquella empresa se la <u>habían señalado</u>	Oración Subordinada de Causa Efectiva
<u>Vímoslo</u>	Oración Principal
[<u>Vímoslo</u>] entre aquellos árboles tan altos	Oración Subordinada Adverbial de Complemento Circunstancial de Lugar
que <u>escurcían</u> la mañana	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
E unos <u>dijeron</u>	Oración principal
luego que no <u>volvimos</u> a verlo	Oración Subordinada Adverbial de Tiempo
que el mucho sol y el poco descanso le <u>habían consumido</u> la cordura	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Otros [<u>dijeron</u>]	Oración Principal
que <u>había sido</u> la codicia	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Para mí me <u>tengo</u>	Oración Principal
que no <u>fue</u> el sol	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Sino [<u>fue</u>] aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos	Oración Principal
<u>olía</u> a tamarindo	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa

En esta narración vemos cómo la subordinación de las oraciones va proporcionando la información que tiene el narrador testigo acerca de la decisión del capitán; también, va construyendo el ambiente físico y la figura de la mujer que motiva la principal causa por la cual el capitán pierde la cordura.

De los verbos que están presentes en esta narración encuentro en igual número los de comunicación: *decir* y

señalar; de percepción, *ver* y *oler*; por último, aparecen en un sólo caso un verbo de estado, *ser*; de posesión, *tener* y de proceso, *escurecer*.

El capitán:

Decir	COMUNICACIÓN	Señalar	COMUNICACIÓN
Ver	PERCEPCIÓN	Escurecer	PROCESO
Volver	MOVIMIENTO	Consumir	SATISFACCIÓN
Ser	ESTADO	Tener	POSESIÓN
Oler	PERCEPCIÓN		

Ven conmigo:

Oración	Clasificación
[<u>Esta</u>] en medio del jardín	Oración Principal
EL ABUELO <u>está sentado</u> frente a la casa	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
No <u>sé</u>	Oración Principal
cómo se <u>llama</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Hey, <u>ven</u> acá	Oración Principal
<u>insiste</u> . Sin mover los labios	Oración Subordinada Adverbial de Modo
[<u>insiste</u>] con un susurro	Oración Subordinada Adverbial de Modo
<u>pregunta</u>	Oración Principal
Como si <u>fuera</u> a enojarse	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
él <u>sabe</u> bien	Oración Principal
que lo <u>escucho</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
No <u>quiero</u>	Oración Principal
<u>oírlo</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
No <u>quiero</u>	Oración Principal
<u>hacerle</u> caso	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
[Me <u>quedo</u>] de pie	Oración Principal
[me <u>quedo</u>] casi sin respirar	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
[<u>Camino</u>] buscando la puerta	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
[<u>Camino</u>] sin quitar la vista de la foto	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
que <u>cuelga</u> en la pared	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo

En la narración las oraciones subordinadas tienen la encomienda de ir develando la epifanía que se muestra al final de la narración. El abuelo desde los márgenes de su retrato y el pequeño desde la parálisis que le produce el llamado del abuelo construyen el hecho epifánico. Los verbos de las oraciones crean un enlace entre ellos para hacer patente el llamado del abuelo.

La clasificación de los verbos que aparecen en este relato son en igual número los de estado: *estar, saber, ser y quedar*; y los de movimiento: *venir, caminar, sentar y colgar*; en segundo término los de comunicación: *preguntar, llamar e insistir*; por último aparecen una sola vez los verbos de acción, *hacer y afectivo, querer*.

Ven conmigo:

Estar	ESTADO	Lamar	COMUNICACIÓN
Saber	ESTADO	Insistir	COMUNICACIÓN
Venir	MOVIMIENTO	Ser	ESTADO
Preguntar	COMUNICACIÓN	Escuchar	PERCEPCIÓN
Querer	APECTO	Oír	PERCEPCIÓN
Hacer	ACCIÓN	Quedar	ESTADO
Caminar	MOVIMIENTO	Colgar	MOVIMIENTO
Sentar	MOVIMIENTO		

San Frutos:

Oración	Clasificación
Sobre todo [lo identifican] los libros ocultos bajo el manto	Oración Principal
[para] descubrirlos	Oración Subordinada Adverbial de Causa Final
hace falta	Oración Principal
observarlo con cuidado	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
que se pase frente a él	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
Es fama antigua	Oración Principal
que protege	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
a quienes, en grado de necesidad extrema, se ven precisados	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Indirecto
a seguir su ejemplo	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto

	Directo
y <u>sustraen</u> , con grave riesgo de sus personas y de su fama	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
[<u>sustraen</u>] libros	Oración Principal
que no <u>pueden</u>	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
[que no <u>pueden</u>] pagar	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Se <u>recomienda</u>	Oración Principal
[Se <u>recomienda</u>] en tales ocasiones	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
<u>ofrecer</u> al santo un novenario	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
que se <u>cumplirá</u> de rodillas	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
<u>Sosteniendo</u> con los brazos abiertos el fruto de su intercesión	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
<u>Admite</u> ofrendas	Oración principal
siempre que <u>sean</u> impresas	Oración Subordinada Adverbial de Causa Condicional
y un modo eficaz de <u>propiciar</u> su gracia	Oración Subordinada Sustantiva de Complemento Adnominal
Mucho se <u>discutió</u> en el pasado	Oración Principal
qué libros <u>esconde</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
Una vieja opinión irreverente y deliciosa <u>sostiene</u>	Oración Principal
Que <u>están</u> en blanco	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
porque San Frutos no <u>sabía</u>	Oración Subordinada Adverbial de Causa Eficiente
[no <u>sabía</u>] leer	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo

Las oraciones subordinadas van estableciendo la condición que deben tener las ofrendas que se llevan a San Frutos una vez que se ha conseguido el beneficio de textos impresos; pero esta misma circunstancia causa el sentido irónico de la narración: el santo no sabe leer.

La clasificación de los verbos que encuentro en esta narración son los siguientes: de acción: *hacer, ofrecer, sostener, propiciar, sustraer, recomendar y cumplir*; en segunda instancia de percepción: *identificar, descubrir, observar y ver*; en igual número aparecen los de estado: *seguir y ser*; los de movimiento: *pasar y esconder* y los de entendimiento: *poder y saber*; y solo una vez está presente un verbo afectivo, *proteger*.

San Frutos:

Identificar	PERCEPCIÓN	Descubrir	PERCEPCIÓN
Hacer	ACCIÓN	Observar	PERCEPCIÓN
Pasar	MOVIMIENTO	Ser	ESTADO
Proteger	AFECTIVO	Ver	PERCEPCIÓN
Seguir	ESTADO	Sustraer	ACCIÓN
Poder	ENTENDIMIENTO	Recomendar	ACCIÓN
Ofrecer	ACCIÓN	Cumplir	ACCIÓN
Sostener	ACCIÓN	Admitir	COMUNICACIÓN
Propiciar	ACCIÓN	Discutir	COMUNICACIÓN
Esconder	MOVIMIENTO	Saber	ENTENDIMIENTO
Estar	ESTADO		

La mujer de estuco:

Oración	Clasificación
La mujer de estuco me <u>está</u> mirando	Oración Principal
<u>APOYADA</u> en el muro	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
no me <u>atrevo</u>	Oración principal
[no me <u>atrevo</u>] a tocarla	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
<u>Ve</u> sus ojos	Oración principal
como si no le <u>pertenecieran</u>	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
como si alguien <u>estuviera</u> escondido dentro de ella	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
[<u>estuviera</u>] para vigilarme	Oración Subordinada Adverbial de Causa Final
<u>pronuncia</u> palabras	Oración Principal
no <u>alcanzo</u> a oír	Oración Subordinada Adjetiva especificativa
lo <u>sé</u>	Oración Principal
me <u>dejan</u> fuera de su secreto	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa

Las oraciones subordinadas describen el estado de prisión en que está la mujer; su celda es el estuco. Los verbos de las oraciones subordinadas propician la descripción del encarcelamiento que sólo le permite pronunciar un mensaje que contiene la verdad; pero no puede ser escuchado y encierra un secreto.

Los verbos que aparecen en mayor número son los de estado: *estar*, *pertenecer*, *apoyar* y *ser*; sólo están presentes una vez los verbos de acción, *atrever*;

movimiento: *alcanzar*; de causa, *dejar*; de percepción, *ver* y de comunicación; *pronunciar*.

La mujer de estuco:

Estar	ESTADO	Apoyar	ESTADO
Atrever	ACCIÓN	Ver	PERCEPCIÓN
Pertenecer	ESTADO	Pronunciar	COMUNICACIÓN
Alcanzar	MOVIMIENTO	Ser	ESTADO
Dejar	CAUSA		

Relámpago:

Oración	Clasificación
A lo, lejos <u>se ve</u> sólo la luz	Oración Principal
<u>rodando</u> por el carrizal	Oración subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
<u>se le mira</u> la figura	Oración Principal
Apenas que <u>se acerque</u> por el maculí	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo
<u>Alza</u>	Oración Principal
Al <u>entrar</u> la lámpara por encima de la cabeza descubierta	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo

Las oraciones subordinadas en esta narración van guiando el recorrido que hace quien porta el machete con la intención de asestar el golpe en quien guarda descanso; crean las acciones de desplazamiento por el campo en la oscuridad de la noche, de sigilo para no ser sorprendido y el aseste sorpresivo al descargar con fuerza el golpe del machete sobre el cuerpo en reposo.

El grupo de verbos que se hacen presentes son en mayor número de movimiento: *alzar*, *rodar*, *acercar* y *entrar* y en segunda instancia los de percepción: *ver* y *mirar*.

Relámpago:

Ver	PERCEPCIÓN	Rodar	MOVIMIENTO
Mirar	PERCEPCIÓN	Acercar	MOVIMIENTO
Alzar	MOVIMIENTO	Entrar	MOVIMIENTO

El avaro:

Oración	Clasificación
Dos Razones <u>había</u> entonces	Oración Principal
Para <u>evadir</u> a su amigo: sus puros y su mujer	Oración Subordinada Adverbial de Causa Final
<u>Creo</u>	Oración Principal
[<u>llegaba</u>] A través de su oficina de importaciones, en unas cajas metálicas	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo.
Y [<u>estaban</u>] forrados de hojas de tersura perfecta, color oro,	Oración principal
que <u>contrastaba</u> con el tabaco oscuro del interior	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
<u>Arrastrada</u> por una curiosidad recurrente	Oración Principal
Que la <u>llevaba</u>	Oración Subordinada Adjetiva Especificativa
<u>llevaba</u>] A explotar distintas formas del placer	Oración Subordinada Adverbial de Causa Final

En este cuento ultracorto advierto, a través de las oraciones subordinadas, una acción paralela del narrador al mostrar que el avaro da mayor importancia a los puros que a su mujer; ambos (mujer y puros), son descritos como seres llenos de sensualidad; y el avaro tiene mayor avaricia por sus puros; por ello, el narrador huye de una situación que lo involucre en satisfacer los requerimientos del personaje femenino.

Aparecen en primer término los verbos de estado: *haber*, *creer* y *estar*; en igual número están los verbos de movimiento: *arrastrar*, *llegar* y *llevar* y en segundo lugar los de percepción, *evadir*, *contrastar*.

El avaro:

Haber	ESTADO	Evadir	PERCEPCIÓN
Creer	ESTADO	Llegar	MOVIMIENTO
Estar	ESTADO	Contrastar	PERCEPCIÓN
Arrastrar	MOVIMIENTO	Llevar	MOVIMIENTO

Trofeo:

Oración	Clasificación
Y lo difícil <u>era</u>	Oración Principal
no <u>equivocarse</u> nunca	Oración Subordinada Sustantiva Subjetiva
[<u>saltar</u>] con el zapatero	Oración Principal
Sin jamás <u>bajar</u> la otra pierna	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo
así uno se <u>cansara</u>	Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva
<u>cambiara</u> de banqueta	Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva
<u>tuviera</u>	Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva
que <u>cruzar</u> charcos, baches, lodazales	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
<u>saber</u>	Oración Principal
que la vida <u>era</u>	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
<u>Ir</u> de cojito por el corazón de la tarde promisorio de lluvia y de tu risa	Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo
[<u>Ir</u>] De tus muslos fuertes y delgados	Oración Principal
donde <u>cerraba</u> los ojos	Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Lugar
<u>dejaba</u> caer la cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar	Oración Principal
Antes de que nos <u>llamaran</u> a merendar	Oración Subordinada Adverbial de Tiempo

Las oraciones subordinadas en esta narración están ordenadas de tal forma, que a través de ellas el lector también puede jugar de "cojito" y al igual que el púber niño, lograr el trofeo que consiste la compañía de la amiga de juego; quien recibe, en las acciones lúdicas, las primeras manifestaciones de atracción de su acompañante.

El grupo de verbos que aparece en esta narración son: en primer lugar de movimiento: *saltar, cerrar, bajar, cambiar, cruzar* e *ir*; en segunda instancia los de estado: *ser* y *cansar*; en igual número los de comunicación: *saber* y *llamar*; y en tercer término están con una sola aparición los verbos de posesión, *tener*; percepción, *equivocar* y de causa, *dejar*.

Trofeo:

Ser	ESTADO	Equivocar	PERCEPCIÓN
Saltar	MOVIMIENTO	Bajar	MOVIMIENTO
Cansar	ESTADO	Cambiar	MOVIMIENTO
Tener	POSESIÓN	Cruzar	MOVIMIENTO
Saber	COMUNICACIÓN	Ir	MOVIMIENTO
Cerrar	MOVIMIENTO	Dejar	CAUSA
Llamar	COMUNICACIÓN		

Santa Córdula:

Oración	Clasificación
<u>se arrojaron</u> sobre ellas como lobos carniceros	Oración principal.
EN CUANTO los hunos, gente bárbara y pragmática, <u>vieron</u>	Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo.
que las once mil vírgenes <u>se</u> <u>aproximaban</u> a Colonia	Oración subordinada sustantiva de objeto directo.
una de las once mil, llamada Córdula, la garganta alabastrina y tetillas temblorosas, <u>huyó</u> asustada	Oración principal.
Al ver que los soldados las <u>atacaban</u>	Oración subordinada adverbial de tiempo.
durante algún tiempo los fieles,... <u>dejaban</u> su nombre de lado	Oración principal.
Como no <u>murió</u> el mismo día que las otras	Oración subordinada adverbial de causa eficiente.
al <u>conmemorar</u> a las once mil vírgenes	Oración subordinada adverbial de tiempo.

Podemos inferir que las oraciones subordinadas, tienen la característica de propiciar información acerca de las acciones de los Hunos, de Santa Córdula y de la repercusión de no ser venerada y en consecuencia olvidada por los fieles de las once mil vírgenes. Los verbos van creando el escenario, la sensación de temor que sufre Córdula y su terror frente al olvido de los feligreses.

El grupo de verbos aquí encontrados son de movimiento: *arrojar, aproximar, atacar, venir y huir*; en segundo

término los de causa: *dejar* y *conmemorar* y sólo aparece una vez *morir* que es un verbo de estado.

Santa Córdula:

Arrojar	MOVIMIENTO	Venir	MOVIMIENTO
Aproximar	MOVIMIENTO	Huir	MOVIMIENTO
Atacar	MOVIMIENTO	Dejar	CAUSA
Morir	ESTADO	Conmemorar	CAUSA

No está dentro de los propósitos del presente trabajo de tesis profundizar en el análisis de los verbos que aparecen en las oraciones subordinadas que constituyen el cuerpo de los nueve cuentos ultracortos; simplemente creo necesario destacar que las acciones de los personajes, escenarios e imágenes poéticas, literarias y mentales tienen un evidente vínculo entre las diversas descripciones explícitas e implícitas de los cuentos y las características de los verbos utilizados; en el siguiente cuadro expongo la particularidad de los verbos y el número de veces en que aparecen en los cuentos:

VERBO	No.
MOVIMIENTO	29
ESTADO	20
PERCEPCIÓN	19
COMUNICACIÓN	13
ACCIÓN	11
CAUSA	4
NECESIDAD SATISFACCIÓN AFECTO ENTENDIMIENTO	2
PROCESO POSESIÓN	1

Observo, en primera instancia, que los verbos de movimiento imprimen en las narraciones un entorno de dinamismo que ayuda a la economía del lenguaje; en este sentido anota Héctor Campos (1999:1563) que:

...Estos verbos pueden aparecer como predicativos [...] así como con complementos directos.

Los verbos de estado, crean un vínculo entre oraciones o entre sujetos y predicados; Campos (1999:1563) advierte que:

...Algunos de estos verbos permiten un complemento tautológico⁶⁴, en cuyo caso se construyen como verbos transitivos

Los verbos de percepción, auxilian en la fabricación de ideas y/o escenarios donde se ubican a los personajes y sus acciones; en el texto *Verbos de percepción sensorial en español: una clasificación cognitiva*. (2006:4) Jorge Fernández Jaén, afirma que

Una de las mejores maneras de averiguar si un verbo expresa una percepción pura o una percepción activa es estudiar el tipo de sujeto que tiene. Los verbos que expresan una percepción pura deben llevar, en términos semánticos, un sujeto experimentante, ya que expresan estados "obligatorios" sobre los que el sujeto no puede intervenir. En cambio, los que expresan una percepción activa deben ir acompañados por sujetos agentes, ya que se trata de verbos que implican una acción concreta que debe ser realizada por algún ente animado.

Con respecto a los verbos de comunicación, "dicen" aspectos relacionados con los entornos de los actores de las narraciones, en el texto *De la oración simple a la*

⁶⁴ f. Ret. Repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras. En *Diccionario de la lengua española* (2001:2142).

oración compuesta: Curso superior de gramática (70:1993).

Héctor Campos afirma que:

...los verbos de comunicación actúan como verbos de influencia [...] Se trata de verbos que denotan un comportamiento determinado del hablante y que solo deben utilizarse cuando la persona se ha comportado efectivamente así.

Los verbos de acción, construyen elementos que favorecen el "hacer" de quienes llevan a cabo las historias; los verbos de causa dan indicio del por qué se encuentran en determinada situación o ambiente los personajes; Campos (1999:1564) señala que:

Muchos de estos verbos pueden aparecer como predicativos y con complementos directos.

Los verbos de satisfacción, afecto y entendimiento aparecen en menor medida en las narraciones, finalmente los verbos de proceso y posesión solo hacen presencia una vez en una de las narraciones.

5.5 Oraciones simples y/o independientes

En las narraciones analizadas encontré que uno de los recursos que utiliza Felipe Garrido son las oraciones simples e independientes dentro de la estructura del texto.

Al igual que la yuxtaposición, creo que esta utilización le es conveniente al texto por la brevedad de la narración y porque son oraciones que expresan una idea completa y acabada, que al estar, aparentemente, aisladas dentro del texto marcan el ritmo en la lectura y otorgan la base necesaria para la construcción de lo no explícito en la

trama; por ejemplo, en *Relámpago* (Garrido 1995:15), tenemos el siguiente grupo de oraciones independientes:

GRUÑE la hamaca, más allá del muro de tablas. Brillan las luciérnagas. Frota las lajas el río. Noche cerrada. Doble la risa ahogada. Caña y sudor... Mudos resplandecen los cocuyos [...] Mira mecidos los muslos de media sombra.

La imagen que se tiene asociada al relámpago es repentino y fugaz: es súbito y estremece a quienes lo escuchan o lo ven en el lapso de unos cuantos segundos. Para lograr estos efectos en la narración, Felipe Garrido usa las oraciones independientes; la información que contienen es suficiente dentro del contexto; pero en el mismo sentido es mínima para lograr que se establezca una relación activa entre el relámpago y el hombre que baja por el llano y quien está narrando el suceso; todo ello nos lleva a la utilización de una lectura apoyada en el concepto de intertexto. Estas oraciones independientes tienen el efecto de la fugacidad del relámpago y producen imágenes que se asemejan a éste.



Conclusiones

En su estudio *La minificción bajo la lupa*, Lauro Zavala (1996:50), afirma que:

La actual popularidad del género [narrativo cuento] se puede deber, tal vez, al crecimiento editorial y al incremento de estudios y talleres dedicados al cuento, a la crisis de la sociedad civil (con la consiguiente multiplicación de voces públicas) y sin duda a la creación del Concurso de Cuento Breve de la revista *El Cuento*.

A su vez Irving Howe (1983:XIII), señala que:

Los escritores que hacen cuentos breves tienen que ser especialmente audaces. Lo apuestan todo a un golpe de inventiva.

Se entiende así que el acto de contar o narrar es una actividad humana ancestral. Con el paso del tiempo el cuento se ha ocupado de todo tipo asuntos quedan cuenta del contexto histórico de las sociedades donde surge.

En México, esto es marcado claramente visible en autores como José Joaquín Fernández de Lizardi, José María Roa Bárcena, Julio Torri, José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Felipe Garrido, entre otros muchos.

Al igual que otros géneros literarios, el cuento tiene ciertas particularidades que hacen posible tomar como objeto de estudio al cuento ultracorto y la clasificación aquí trabajada.

El cuento ultracorto se clasifica por dos aspectos; el primero, en textos que se conforman de una a doscientas palabras y el segundo indicador, en narraciones cuya estructura permita clasificarla como cuento.

Las particularidades esenciales de los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido, analizadas en el presente trabajo, son:

La brevedad de la narración: ninguno de los cuentos ultracortos rebasa las 200 palabras, lo que hace evidente la economía del lenguaje para proporcionar en la estructura narrativa aquellos elementos indispensables para conocer las acciones de los personajes e inferir aquellas que no están explícitas.

La revelación de una epifanía implica abrir el motivo, la circunstancia, el entorno, los ambientes, los escenarios en que se encuentran los personajes; además develan los porqués de sus acciones, de su proceder frente a las circunstancias donde se hallan insertos.

Un aspecto fascinante en la revelación de la epifanía, es que, aunque son ultracortos Felipe Garrido construye, uno, dos y hasta tres momentos dentro de la narración en el que van iluminándose rasgos vitales de los personajes.

En los nueve cuentos ultracortos persiste la presencia de los adjetivos calificativos, posesivos y demostrativos que cumplen con la función de otorgar fuerza, dinamismo e imaginación a los sustantivos que acompañan. Felipe Garrido emplea los adjetivos como parte del cuerpo de cada una de las epifanías de los cuentos; también los utiliza para recrear ambientes, estados de ánimo y escenarios.

En cuanto al uso de figuras retóricas están presentes la metáfora, la ironía y la elipsis que propician, durante la lectura y después de ella, la creación de imágenes literarias y mentales que conducen al lector a la construcción y evocación de aspectos que no están explícitos.

Por otra parte, otorgan a los textos esa economía del lenguaje que hace posible apreciar la gran capacidad de síntesis de Felipe Garrido.

Las oraciones independientes, yuxtapuestas, coordinadas copulativas y las oraciones subordinadas sustantivas, adverbiales y adjetivas, crean imágenes durante y después de la lectura que también facilitan la construcción de aquellos elementos que no están explícitos en los textos.

El término *audacia*, al que hace referencia Irving Howe (1983:XIII), para referirse al hecho de poner "...todo [en] un golpe de inventiva..." lo vi en los nueve cuentos ultracortos de Felipe Garrido cuando llevé a cabo el análisis por su extensión, al momento de agrupar los cuentos en campos semánticos y en el análisis de la morfosintaxis.

Lauro Zavala (1996:181), afirma que:

...el auge reciente de las formas de escritura itinerante propias del cuento brevísimo, y en particular las del cuento ultracorto, son una consecuencia de nuestra falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea, en comparación con otros periodos históricos. Y seguramente también este auge tiene alguna relación con la paulatina difusión de las nuevas formas de la escritura, propiciadas por el empleo de las computadoras.

Esta cita es veraz en cuanto a la falta de espacio, de tiempo y por el uso de nuevas tecnologías en la difusión y lectura de textos literarios; particularmente, del cuento ultracorto. Creo necesario señalar que las nueve narraciones de Felipe Garrido (1995), analizadas aquí, son muy complejas en su morfosintaxis; por ejemplo, en el cuento *Trofeo* establecer el uso de las oraciones subordinadas exigió una lectura muy atenta para encontrar los verbos elididos; otro aspecto es que la lectura crea de inmediato la necesidad de imaginar.

Otro elemento, igualmente complejo, es la producción de imágenes y la construcción de los hechos, escenarios y trayectoria de los personajes.

Por último está la economía del lenguaje que constituye la riqueza de este tipo de narraciones; es decir, la brevedad no es una limitante para la producción de un sinfín de imágenes mentales, literarias y poéticas; tantas como lectores entren en contacto con los cuentos ultracortos. En este sentido Lauro Zavala afirma en su texto *Cartografía del cuento y la minificción* (2009:106), que:

...lo que se apuesta, a fin de cuentas, es el placer cómplice de cada lectura, un placer que tal vez se prolongue más allá de ese momento, y que tal vez afecte la identidad del lector.

Felipe Garrido es un autor con una vasta producción literaria y es un gran impulsor de la lectura.

Fundamenta sus historias con la ambigüedad propia de quien domina el género y crea un ambiente narrativo que desata ciertas emociones y sentimientos hacia la historia y los personajes.

La brevedad es solo el pretexto para iniciar la participación activa del lector y que éste contribuya en la construcción del texto.

Esta participación activa por parte del lector lo conduce al hipotexto y a la intertextualidad para empatizar con los personajes en sus afanes, sus conflictos amorosos o de vida cotidiana.

Recorre frecuentemente a las figuras retóricas para mostrar las acciones y las emociones de los personajes.

Aquí analicé la ironía, la metáfora, la elipsis y la antítesis; todas fomentan una la lectura participativa.

Felipe Garrido (1995), construye sus narraciones ultracortas desde una aparente sencillez, pero como todos los grandes narradores aborda: la condición humana mediante

relaciones amorosas complejas, conflictos interpersonales a emociones profundas.

En el artículo "La urna de Felipe Garrido", que apareció en el periódico *La Jornada*, Federico Patán (1984:11) dice que Felipe Garrido edifica sus narraciones a través de un uso exacto del lenguaje, donde todo está calculado para mostrar lo esencial, donde el tiempo y la forma tienen una dirección puntual: Garrido, autor en extremo cuidadoso y crea en cada uno de sus cuentos un breve drama cotidiano en donde privilegia la sugerencia sobre la explicación.

Anexo 1

Origen del cuento



El cuento en México



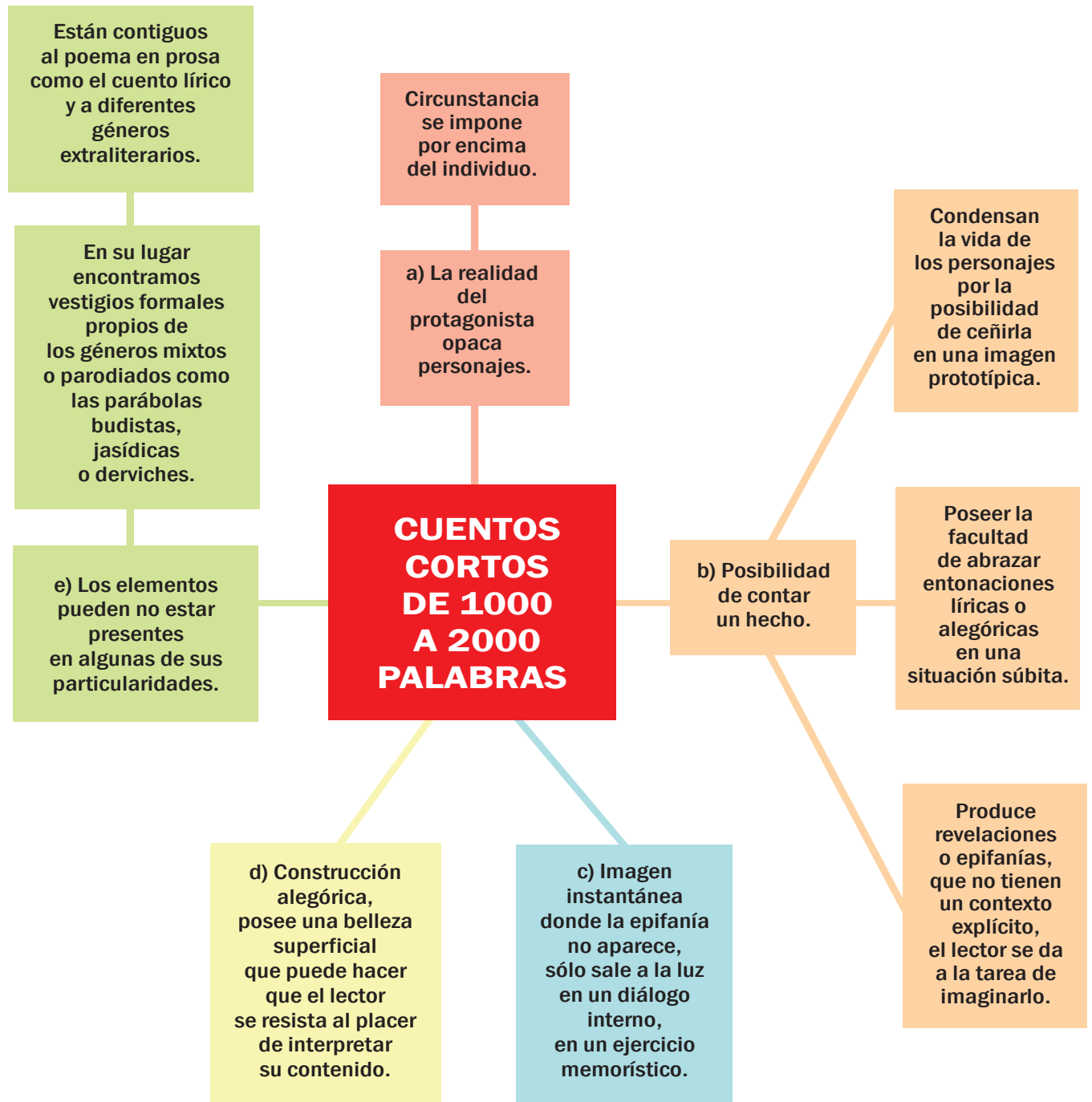
El cuento breve



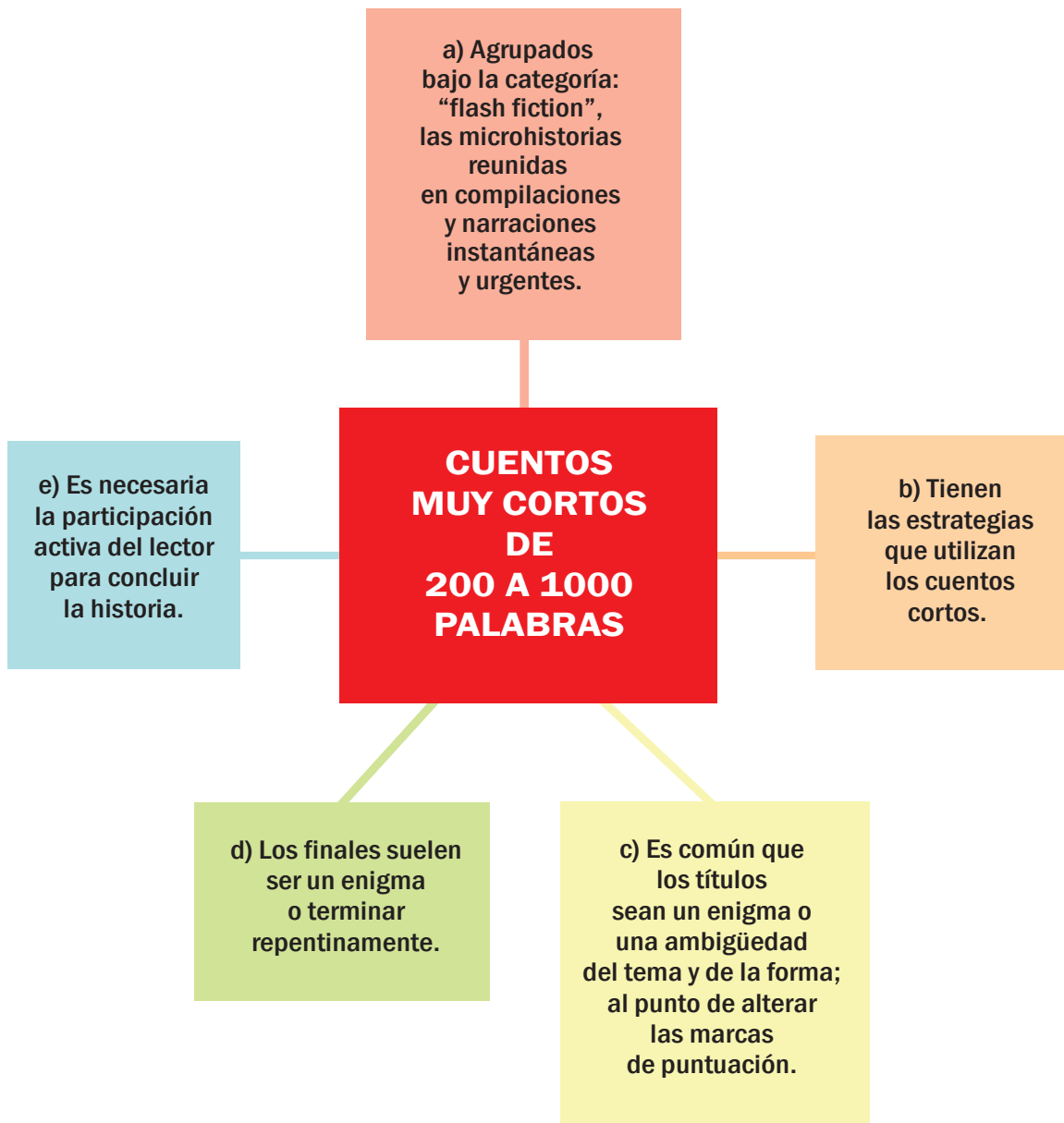
El cuento breve por su extensión



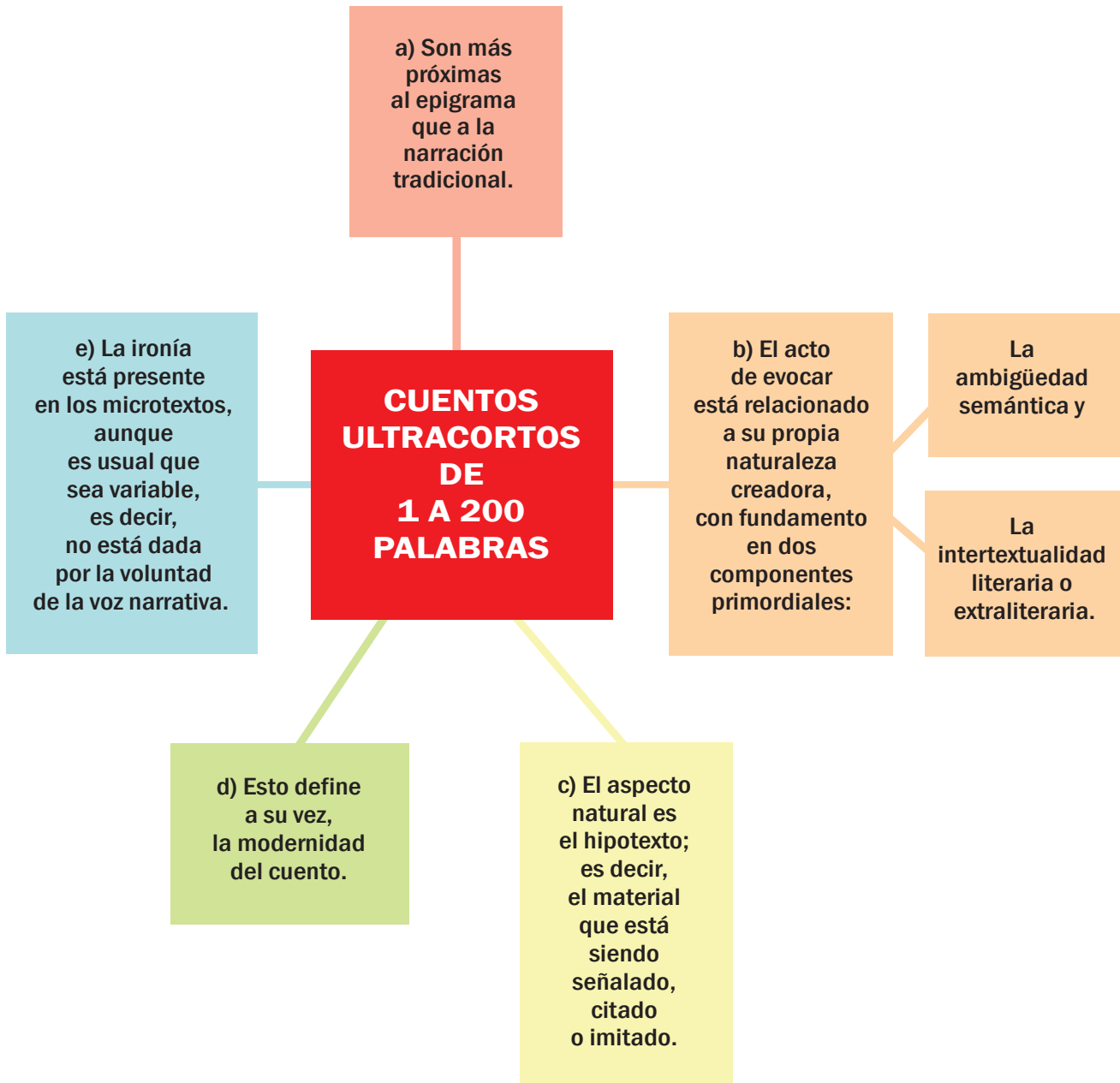
Los cuentos cortos de mil a dos mil palabras



Los cuentos muy cortos de doscientas a mil palabras



Los cuentos ultracortos de una a doscientas palabras



Entrevista a Felipe Garrido

Sandra E. Pérez

Sandra: 1. Maestro ¿por qué con el conocimiento tan vasto de nuestra lengua, trabaja usted en la estrechez del cuento breve y particularmente del cuento ultracorto?

Felipe Garrido: No tiene que ver una cosa con otra. Una novela, aunque sea larga, puede estar escrita con un vocabulario reducido. Y un cuento, un poema, por breves que sean, pueden tener un vocabulario muy rico. Eso depende del gusto de sus autores por las palabras.

Sandra: 2 Por favor, dígame ¿para usted qué efecto tiene la epifanía en la brevedad del cuento ultracorto?

Felipe Garrido: *Epifanía* significa *aparición, manifestación*. Las apariciones son por lo común inesperadas, y tal vez por eso hay un uso creciente de la palabra *epifanía* con el sentido de *revelación*, de un *final no previsto*. Las sorpresas se agradecen siempre, y más en un cuento corto, un soneto, un haikú, un epigrama, un chiste; en los géneros breves, en general. Un final que cambia el sentido de lo que se ha leído, que obliga a reconstruir su comprensión, es una muestra de la capacidad técnica de un autor. Y es algo que no puede hacerse en un texto largo; hace falta que al llegar al final el lector tenga presente la totalidad de la obra. Vea "A Circe", de Torri, o "Patio de tarde", de Cortázar, como dos muestras de *revelaciones* bien logradas. Eso multiplica las imágenes, las implicaciones, los sentidos del texto.

Sandra: 3 ¿Cómo es su proceso para crear el cuento breve y particularmente el ultracorto?

Felipe Garrido: Por lo común, lo primero que yo imagino de un cuento corto es el final, ese momento de la revelación. Cuando tengo un final que me gusta siento que ya está hecho

el cuento. Lo que sigue es contar esa historia que ya sé cómo acaba de manera que el lector no descubra antes de tiempo cómo terminará.

Sandra: 4 En su proceso creativo, ¿cómo crea las figuras retóricas de sus narraciones?

Felipe Garrido: Un escritor no planea las figuras retóricas que usará. No se dice "ahora voy a incluir aquí una antítesis", o "lo que debo hacer es añadir una buena metáfora". Más bien responde de manera natural a sus necesidades expresivas, y después llegan los críticos -como usted en este momento- a explicarnos cómo logró los efectos que buscaba -o que creemos que buscaba o que, esto es lo seguro, que produce en ese lector que es el crítico-. En "Conjuro primero" no veo que haya una serie de antítesis a partir de la palabra *sin*, pues *abrir los labios y llamarme, saciar la sed y boca, tocar tu cuerpo y acaricias*, etc. no son opuestos. Veo que hay una serie de *repeticiones* con una misma estructura sintáctica. Y esto tal vez tiene que ver con que lo que se está escribiendo es un *conjuro*, y en esa clase de fórmulas mágicas se dan tales repeticiones. Me imagino que en estos cuentos debe haber elipsis, pero no [la hay] -si no escribimos lo que está entre corchetes tendremos dos [elipsis]- en "...sin oír en mi voz tu nombre", pues no hace falta repetir el verbo como usted lo sugiere: "...sin oír en mi voz [oír] tu nombre".

Estoy seguro de que en mis cuentos hay metáforas, pero no las veo en "El capitán". El texto no dice "que escurecían la mañana" intenta imitar el español del siglo XVI; en "le habían consumido la cordura" todas las palabras están usadas en su sentido recto -*consumir* es en su primera acepción *destruir, extinguir*-; lo mismo en "su carne, de color loros", donde *loros* quiere decir de color *moreno oscuro*; sí hay metáfora en los *ojos de capulín*, y antítesis en la oposición del *mucho* con el *poco*, e ironía en "San Frutos".

Sandra: 5 ¿Qué propicia el uso de determinadas figuras retóricas en sus narraciones?

Felipe Garrido: Creo que esto está ya contestado. El autor no decide utilizar una figura determinada. Trata de dar forma a lo que quiere expresar, y lo hace empleando las figuras que conoce. Las conoce a partir de lo que ha leído y, a veces, algunos autores, tienen la fortuna de hallar nuevas maneras de decir, de contar.

Sandra: 5 Cuando leí por primera vez los cuentos "El capitán" y "Relámpago" vino a mi mente el concepto del *boom* latinoamericano: lo real maravilloso. ¿Cree que existe alguna conexión entre estos dos cuentos y este concepto?

Felipe Garrido: No. "El capitán" es consecuencia de mi gusto por los relatos de los cronistas de Indias -que son una de las varias fuentes de lo real maravilloso-. Busque un librito mío que está publicado por Alfaguara Juvenil: *Asombro del Nuevo Mundo*. Es una antología de fragmentos que muestran el azoro de los primeros viajeros que llegaron a América y se enfrentaron a una realidad que, para ellos, era totalmente nueva. Son crónicas, relatos de lo que ellos veían, su intención es informativa; pero muchos parecen ficción, invenciones fabulosas. "Relámpago" cuenta cómo un hombre engañado por su mujer la asesina, a ella y a su amante. Es una vulgar historia de celos. Los "muslos de media sombra" que allí aparecen están tomados de "La casada infiel", el poema de García Lorca. El *boom* fue un negocio, un asunto de mercadotecnia.

Sandra: 6 En los cuentos "El capitán" y "La mujer de estuco", aprecié una gran carga erótica en los personajes femeninos, ¿podría hablarme de este aspecto en sus narraciones?

Felipe Garrido: Yo no la siento especialmente intensa. Creo que "Conjuro primero" y "El avaro" la tienen mayor. Y aún mucho más otros textos, como "Rojo", "Frida", "Irene", "Placeres", "Mediodía"... El erotismo y el odio mueven el mundo.

Sandra: 7 Con la tecnología y los medios visuales que están al alcance de la población ¿el acto de narrar, se ve limitado o amenazado? Le pregunto esto porque en algunos documentos y entrevistas que revisé usted habla de las historias narradas por sus padres y abuelos y lo significativo que esto fue para usted.

Felipe Garrido: La tecnología y los medios visuales enriquecen el mundo y nos dan nuevas formas de narrar. Mis abuelos me contaron historias, pero no me llevaron nunca al cine. A mis nietos los llevo al cine, les hablo por teléfono, les mando correos y de todas esas experiencias que compartimos surgen siempre historias, temas para hablar.

Sandra: 8 ¿Cómo descubrió a Antón Gil, el *Xamurado*?

Felipe Garrido: Lo estoy descubriendo; cada vez que le añado una historia lo voy completando. Uno de estos días tengo que dedicarle tiempo para terminar de darle forma.

Sandra: 9 Cuando analicé sintácticamente los nueve cuentos ultracortos, motivo de mi trabajo de tesis, encontré oraciones independientes, coordinadas y subordinas "puestas", de manera "natural" en el lugar donde están dentro del cuerpo de la narración. ¿Cómo son "puestas" estas oraciones en su proceso creativo, lee y relees sus cuentos antes de darlos a conocer, tiene un auto-límite de revisión de las narraciones?

Felipe Garrido: Soy un maniático de la revisión. Leo y releo y vuelvo a leer y a retocar lo que está escrito. Si vuelvo a publicar un cuento que ya estaba publicado con seguridad le haré cambios. Casi siempre para seguirlos apretando, para quitarles palabras, para buscar otros modos de decir las cosas. Nada de esto se hace en términos de gramática. No digo "voy a suprimir esta subordinada para poner en su lugar una yuxtapuesta".

Sandra 10: A decir de Silvia Molina, sus narraciones breves son escenas que se iniciaron antes de leerse y después, cuando cerramos el texto las historias continúan, ¿cómo logra usted este antes y este después en sus narraciones ultracortas?

Felipe Garrido: Trato de acercarme a lo que sucede en la vida. Nos conocemos unos a otros a medio camino, cuando ya llevamos historias en nuestro haber; empezamos a tratarnos y nos enteramos de lo que ha sido de los otros de modo fragmentario y aleatorio. Nos vamos descubriendo al tiempo que convivimos.

Sandra 11: En México existe una gran tradición de autores de cuentos. ¿Que visión tiene usted de los actuales creadores mexicanos de cuento?

Felipe Garrido: Hay muchos muy buenos. Y esto a pesar de que a las editoriales no les gusta publicar cuentos. Por fortuna, además de las editoriales comerciales, publican libros la mayoría de las universidades públicas y de los gobiernos estatales.

Sandra 12: Cuando aparecen sus cuentos publicados y vuelve a tener contacto con ellos, ¿percibe el jab, el relámpago y el efecto sorpresivo al que hace referencia Julio Cortázar como una característica de las narraciones breves?

Felipe Garrido: Sí. Cuando no se siente quiere decir que algo quedó mal, y hace falta reescribir.

Sandra 13: En sus cuentos "Ven conmigo" y "Trofeo" los personajes son niños llevando a cabo acciones a través del juego, ¿es difícil crear personajes niños en acciones propias de la infancia, que den sensación de infancia, inocencia y al mismo tiempo sensualidad?

Felipe Garrido: El niño de "Ven conmigo" no está jugando. A ese niño le habla la fotografía del abuelo que está colgada

en la pared. Es uno de los muchos cuentos de aparecidos y fantasmas que he escrito. Y es uno de los muchos que tengo sobre niños. "Trofeo" es una escena de pubertad, de esa etapa en que el niño pasa a ser adolescente. Está en el recuerdo, en un pasado más bien remoto. Los niños y los adolescentes me han interesado siempre, como personajes y como lectores; tengo también libros para ellos.

Sandra 14: ¿Qué propicia el uso de adjetivos en sus narraciones?

Felipe Garrido: Deberíamos usar los adjetivos sólo cuando son indispensables. "De una inscripción en la arena, abandonada al viento:", comienza el "Conjuro primero": *abandonada al viento* marca el tono del cuento y del libro: somos pasajeros, como la arena que el viento cambia de lugar y en la que borra cualquier huella. Tu amor lo necesito, dice el texto al final, "de esta manera desmesurada en que yo..." *Desmesurada*; es decir, sin medida, sin moderación, sin límite, como yo aspiro a estar enamorado.

Sandra 15: ¿Qué opinión tiene de la clasificación que hace Lauro Zavala de los cuentos breves?

Felipe Garrido: Si andar contando cuántas palabras tiene un cuento nos ayuda a entenderlo y a apreciarlo mejor, ¡adelante! Yo no lo tengo claro. Ni he visto nunca que sea un método para conocer mejor las novelas o la poesía. Por la mera extensión, de *Aura* se dice que es una novela corta, una *nouvelle*. Pero más importante que el número de palabras que tenga es la unidad interna del relato: *Aura* es un cuento largo. Su acción se concentra como se concentra en los cuentos. El lector puede seguirla como se sigue un cuento. Yo quisiera ver trabajos de crítica sobre el cuento corto que se ocupen de distinguir los procedimientos de los diversos autores (no escriben de la misma manera Julio Torri, Mariana Frenk, Salvador Elizondo), en lugar de acomodar sus escritos por la mera extensión.

Sandra 16: ¿Por qué escribir cuentos ultracortos donde los personajes son vírgenes y santos?

Felipe Garrido: Tengo otro libro, con esas narraciones sobre la vida de los bienaventurados: *Historias de santos*. Ésta es la Introducción:

*En que se cuenta cómo nació la afición por los santos
y se pone este libro bajo la terrenal mirada de Sonia*

Una de mis muchas abuelas, pero no recuerdo cuál, o quizá varias de ellas, lo mismo da, montó en su habitación un altar lleno de veladoras, ángeles, vírgenes y santos -en un rincón, entre dos de las candelas más pequeñas, asomaba la mirada un demonio de barro. De día y de noche, en la penumbra de aquel cuarto donde jamás se abrían las cortinas, brillaban las llamitas coruscantes. Allí se entraba en silencio, o al menos se bajaba la voz. El rejuego de las sombras revelaba tonsuras venerables, tetas cercenadas, espadas arcangélicas, cruces, bendiciones y miradas: las más piadosas y las más crueles, las más serenas y las que ilustraron mi inocencia con el calosfrío del rijo. En aquella admirable confusión, de boca de mi abuela escuché, antes de pisar ninguna escuela, mis primeras historias de santos. Género prodigioso por definición, desde entonces vive conmigo y no cesa de asombrarme.

Hay muchos más santos y santas de los que burocráticamente oficializa el santoral. Yo he querido contar las hazañas de unos cuantos que parecían olvidados. Debo su conocimiento a la devoción de mi abuela, a la manía de visitar iglesias abandonadas, a la afición por *La leyenda dorada* y los versos de Berceo, a la certeza de que me ha sido concedido el mayor de los milagros: vislumbrar la sobrecogedora grandeza del amor divino en el amor de una mujer.

Sandra 17: Al trabajar sus nueve cuentos ultracortos, observo que las oraciones subordinadas favorecen la economía del lenguaje, (lo cual es una característica de estas narraciones); pero también, me he percatado que los verbos de esas oraciones parecieran

"agruparse". Por ejemplo, en el cuento *Trofeo* están - entre otros verbos-, los siguientes: *saltar, cerrar, bajar, cambiar, cruzar e ir*; que se clasifican como verbos de movimiento. ¿Cuál es el propósito o intención de utilizar verbos que crean esta sensación de relación o agrupación?

Felipe Garrido: Dado el tema de "Trofeo", no es extraño que se agrupen todos estos verbos de movimiento. Es algo que requiere la historia.

Anexo 3

Análisis Sintáctico de las oraciones de los nueve cuentos ultracortos.

Simbología:

Cláusula

Nexo

VERBO

Clasificación de oraciones.

Verbo Tácito.

1 Oración dividida en el texto.

CONJURO

[Cláusula 1] DE UNA inscripción en la arena, abandonada al viento:
"...te convoco¹ (Primer Término de Coordinación) y te condeno² (Oración Coordinada copulativa)
a que no puedas cerrar los ojos³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto directo)
sin verme,⁴ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) abrir los labios⁵
(Oración Yuxtapuesta) sin llamarme,⁶ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo)
saciar la sed⁷ (Oración Yuxtapuesta) sin sentir en tu boca la mía,⁸ (Oración
Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) tocar tu cuerpo⁹ (Oración Principal) sin
creer¹⁰ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) que me acaricias,¹¹ (Oración
Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) doblar una esquina¹² (Oración Principal) sin la
esperanza de hallarme,¹³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) alzar
el teléfono¹⁴ (Oración Principal) sin oír en mi voz tu nombre,¹⁵ (Oración
Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) abrir un libro¹⁶ (Oración Principal) sin leer
estas palabras,¹⁷ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) porque el
único amor¹⁸ que me hace falta¹⁹ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) es
el tuyo,¹⁸ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Efectiva) y lo necesito de esta
manera desmesurada²⁰ (Oración Coordinada Copulativa) en que yo...(necesito)"²¹
(Oración Subordinada Adjetiva Especificativa)

EL CAPITÁN

E [**cláusula I** LUEGO dijo el capitán₁ (Oración Principal) **que** nadie lo siguiese₂ (Oración Subordinada de Objeto Directo) **porque** aquella empresa los cielos se la habían señalado₃ (Oración Subordinada de Causa Eficiente) **y** sólo la fuerza de su brazo podría acometerla.₄ (Oración Coordinada Copulativa) [**cláusula**

II Vímoslo₁ (Oración Principal) bajar con la espada en la mano₂ (Oración Subordinada de Objeto Directo) **e** (**Vímoslo**) la cabeza descubierta,₃ (Oración Coordinada Copulativa) (**Vímoslo**) entre aquellos árboles tan altos₄ (Oración Subordinada Adverbial de Complemento Circunstancial de Lugar) **que** escurecían la mañana.₅ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa)] [**cláusula III** **E** unos dijeron₁ (Oración Principal), luego que no volvimos a verlo,₂ (Oración Subordinada Adverbial de Tiempo) **que** el mucho sol y el poco descanso le habían consumido la cordura.₃ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] **E** [**cláusula IV** otros (**Dijeron**)₁ (Oración Principal) **que** habían sido la codicia,₂ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) **porque** en aquellas tierras había oro,₃ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Eficiente) **e** (**Dijeron**) más ríos abajo.]₄ (Oración Coordinada Copulativa) **Y** [**cláusula V** para mí me tengo₁ (Oración Principal) **que** no fue el sol₂ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) **ni** los trabajos pasados₃ (Oración Coordinada Copulativa) **y** **ni** siquiera (**Fue**) la gana y el gusto de oro,₄ (Oración Coordinada Copulativa) **sino** (**Fue**) aquella muchacha de tetas picudillas y cabellos crespos₅ (Oración Coordinada Adversativa Exclusiva) **que** olía a tamarindo₆ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) **y** le dio a probar su carne, de color loros,₇ (Oración Coordinada Copulativa) (**Le dio**) sus ojos de

capulín.8 (Oración Coordinada Yuxtapuesta) [De *Nuevas navegaciones...*,
atribuido a Antón Gil, *el Xamurado*.

Nexo Copulativo entre Cláusulas.

VEN CONMIGO

[Cláusula I EL ABUELO está sentado frente a la casa,¹ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) (Está) en medio del jardín.² (Oración Yuxtapuesta)]

[Cláusula II (Está) Muy derechito en la silla de palo;(Oración Simple Independiente)][Cláusula III con la pierna cruzada,¹ (Primer Término de Coordinación) (Está) las manos entrelazadas en la rodilla,² (Oración Coordinada Yuxtapuesta) el cigarro asomado entre los dedos.³ (Oración Yuxtapuesta)][Cláusula IV Lleva un traje oscuro,¹ (Primer Término de Coordinación) (Lleva) corbata a rayas,² (Oración Yuxtapuesta)(Lleva) pañuelo en el bolsillo,³ (Oración Yuxtapuesta) botines y bastón.⁴ (Oración Yuxtapuesta)][Cláusula V A sus pies duerme un perro blanco,¹ (Primer Término de Coordinación) pero no sé² (Oración Coordinada Adversativa Restrictiva) cómo se llama.³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)]

[Cláusula VI -Ven conmigo¹ (Primer Término de Coordinación) -vuelve a decirme² (Oración Yuxtapuesta) y me mira burlón, con los ojos brillantes.³ (Oración Coordinada Copulativa) [Cláusula VII El abuelo es calvo;(Oración Simple Independiente)][Cláusula VIII tiene las cejas muy grandes,¹ (Oración Principal) y (Tiene) las orejas, y la nariz.² (Oración Coordinada Copulativa]

[Cláusula IX -Hey, ven acá¹ (Primer Término de Coordinación) -insiste² sin mover los labios,³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) con un susurro² (Oración Subordinada Adverbial de Modo) que me llega de su mirada.³ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa)]

[Cláusula X -¿No me oyes?¹ (Primer Término de Coordinación) -pregunta,² (Oración Yuxtapuesta) como si fuera a enojarse,³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) pero él sabe bien⁴ (Oración Coordinada Adversativa Restrictiva) que lo escucho.⁵ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)][Cláusula XI Que sus palabras se me enredan en las orejas.(Oración Simple Independiente)][Cláusula XII No quiero¹ (Oración Principal) oírlo. ² (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)][Cláusula XIII No quiero¹ (Oración Principal) hacerle caso.² (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)][Cláusula XIV Me quedo quieto,¹ (Oración Principal) (Me quedo) de pie,² (Oración Yuxtapuesta) casi sin respirar.³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo)][Cláusula XV Camino hacia atrás,¹(Oración Principal) (Camino) paso a

pasito,² (Oración Yuxtapuesta) buscando la puerta del cuarto,³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) sin quitar la vista de la foto⁴ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) que cuelga en la pared.⁵ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa)]

SAN FRUTOS

[Cláusula I] EN LA TERCERA capilla se venera a San Frutos. Oración Simple Independiente]] [Cláusula II] Lo identifican los pies descalzos,¹ (Primer Término de Coordinación) (Lo identifican) la cabeza tonsurada,² (Oración Yuxtapuesta) (Lo identifican) el cuerpo regordete,³ (Oración Yuxtapuesta) (Lo identifican) la escarcela vacía,⁴ (Oración Yuxtapuesta) (Lo identifican) la mirada de muchos días sin comer.⁵ (Oración Yuxtapuesta)] [Cláusula III] Sobre todo, (Lo identifican) los libros ocultos bajo el manto.¹(Oración Simple Independiente) [Para descubrirlos¹ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Final) hace falta ² (Oración Principal) observarlo con cuidado. ³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] [Cláusula V] Nadie¹ que se pase frente a él ² (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) con prisa lo advertirá.¹ (Oración Principal)]

[Cláusula VI] Es fama antigua¹ (Oración Principal) que protege² (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) a quienes, en grado de necesidad extrema, se ven precisados³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Indirecto) a seguir su ejemplo⁴ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) y sustraen,⁵ con grave riesgo de sus personas y de su fama,⁶ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) libros ⁵ (Oración Coordinada Copulativa) que no pueden ⁷ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) pagar. ⁸ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] [Cláusula VII] Se recomienda,¹ (Oración Principal) (Se recomienda) en tales ocasiones,² (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) ofrecer al santo un novenario³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) que se cumplirá de rodillas,⁴ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) sosteniendo con los brazos abiertos el fruto de su intercesión.⁵ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo)] [Cláusula VIII] Admite ofrendas,¹ (Oración Principal) siempre que sean impresas,² (Oración Subordinada Adverbial de Causa Condicional) y un modo eficaz³ de propiciar su gracia⁴ (Oración Subordinada Sustantiva de Complemento Adnominal) es olvidar algún texto piadoso en el altar.³ (Oración Coordinada Copulativa)]

[Cláusula IX] Mucho se discutió, en el pasado,¹ (Oración Principal) qué libros esconde.² (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] [Una vieja opinión, irreverente y deliciosa, sostiene¹ (Oración Principal) que están en blanco,² (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) porque San Frutos no sabía³ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Eficiente) leer.⁴ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)]

LA MUJER DE ESTUCO

[Cláusula I] APOYADA en el muro,¹ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) la mujer de estuco me está mirando.² (Oración Principal) [Cláusula II] Nada en su cuerpo solemne ni en su rostro policromado se mueve.¹ (Oración Simple Independiente) [Cláusula III] Sólo (Se mueve) la mirada. ¹ (Oración Simple Independiente) [Cláusula IV] Solamente (Se mueve) los ojos astutos.¹ (Oración Simple Independiente) [Cláusula V] Alzo las manos,¹ (Primer Término de Coordinación) pero no me atrevo ² Oración Coordinada Adversativa Restrictiva) a tocarla.³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)]

[Cláusula VI] Ve sus ojos¹ (Oración Principal) como si no le pertenecieran.² (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) Como si alguien estuviera escondido dentro de ella³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial del Modo) para vigilar⁴ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Final) o para confiarme el derrotero del porvenir. ⁵ (Oración Coordinada Disyuntiva) [Cláusula VII] Entonces, la mujer de estuco comienza a hablar.¹ (Oración Simple Independiente) Es decir, [Cláusula VIII] clava en mí la mirada¹ (Primer Término de Coordinación) y abre² (Oración Coordinada Copulativa) y cierra la boca³ (Oración Coordinada Copulativa) y pronuncia palabras⁴ (Oración Coordinada Copulativa) que no alcanzo a oír.⁵ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) [Cláusula IX] De viento y piedra esas palabras¹ que me dejan fuera de su secreto² (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) --lo sé--³ (Oración Yuxtapuesta) dicen la verdad.¹ (Oración Principal)]

RELÁMPAGO

[Cláusula I GRUÑE la hamaca, más allá del muro de tablas.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula II Brillan las luciérnagas.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula III Frota las lajas el río.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula IV (Es) Noche cerrada.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula V (Es) Doble la risa ahogada.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula VI (Es) Caña y sudor.1 (Oración Simple Independiente)]

[Cláusula VII Alguien baja por el llano.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula VIII A lo lejos se ve sólo la luz,1 (Oración Principal)] [Cláusula IX rodando por el carrizal.2 (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo)] [Cláusula X Apenas que se acerque, por el maculí,1 (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo) se le mira la figura.2 (Oración Principal)] [Cláusula XI Aprietan el silencio un ladrido distante, el cuerpo inasible del río.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula XII Mudos resplandecen los cocuyos.1 (Oración Simple Independiente)]

[Cláusula XIII Alza1 (Oración Principal) al entrar la lámpara por encima de la cabeza descubierta.1 (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo)] [Cláusula XIV Mira mecidos los muslos de media sombra.1 (Oración Simple Independiente)] [Cláusula XV Silba el tajo del machete,1 (Oración Principal)] [Cláusula XVI (Silba) relámpago sin luz.1 (Oración Yuxtapuesta)]

EL AVARO

[Cláusula I DOS RAZONES había entonces¹ (Oración principal) para evadir a mi amigo: sus puros y su mujer.² (Oración Subordinada Adverbial de Causa Final)]

[Cláusula II Los puros le llegaban de Sumatra,¹ (Primer Término de Yuxtaposición) creo,² (Oración Yuxtapuesta) a través de su oficina de importaciones, en unas cajas metálicas.³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo)]

[Cláusula III Medían un buen jeme de largo;¹ (Oración Yuxtapuesta)] [Cláusula IV estaban torcidos a mano¹ (Oración Yuxtapuesta) y (Estaban) forrados con hojas de tersura perfecta, color oro,² (Oración Coordinada Copulativa) que contrastaban con el tabaco oscuro del interior.³ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa)] [Cláusula V Su perfume hacía evocar, de alguna manera, aroma de mujer.¹ (Oración Simple Independiente)]

[Cláusula VI La mujer tenía en la piel el color de las hojas doradas¹ (Oración Principal) y (Tenía) en el cabello el del tabaco oscuro.² (Oración Coordinada Copulativa)] [Cláusula VII Era intuitiva¹ (Oración Principal) y (Era) audaz;² (Oración Coordinada Copulativa)] [Cláusula VIII sus ojos eran el precio de la perdición.¹ (Oración Simple Independiente)] [Cláusula IX Se movía como el agua de un río sin orillas,¹ (Oración Principal) arrastrada por una curiosidad recurrente² (Oración Yuxtapuesta) que la llevaba³ (Oración Subordinada Adjetiva Especificativa) a explotar distintas formas del placer.⁴ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Final)]

[Cláusula X Con sus puros mi amigo era hombre avaro y cuidadoso.¹ (Oración Simple Independiente)] [Cláusula XI No lo era tanto con su mujer.¹ (Oración Simple Independiente)]

TROFEO

[**Cláusula I** Y LO DIFÍCIL era¹ (Oración Principal) no equivocarse nunca.² (Oración Subordinada Sustantiva Sujetiva)] [**Cláusula II** Saltar en una pierna¹ (Primer Término de Yuxtaposición) (**Saltar**) toda la cuadra, toda la calle, ida y vuelta al parque;² (Oración Yuxtapuesta) (**Saltar**) toda la tarde,³ (Oración Yuxtapuesta) (**Saltar**) todos los días,⁴ (Oración Yuxtapuesta) (**Saltar**) todas las vacaciones.⁵ (Oración Yuxtapuesta)] [**Cláusula III** (**Saltar**) De la casa al pan,¹ (Primer Término de Yuxtaposición) (**Saltar**) a la tintorería,² (Oración Yuxtapuesta) (**Saltar**) con el zapatero,³ (Oración Yuxtapuesta) sin jamás bajar la otra pierna,⁴ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Modo) así uno se cansara,⁵ (Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva) cambiara de banqueta,⁶ (Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva) tuviera⁷ (Oración Subordinada Adverbial Causal Concesiva) que cruzar charcos, baches, lodazales;⁸ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] [**Cláusula IV** hubiera perros, bicicletas, gente.¹ (Oración Simple Independiente)] [**Cláusula V** (**Saltar**) Más lejos que nadie.¹ (Oración Simple Independiente)] [**Cláusula VI** (**Saltar**) Más tiempo que nadie.¹ (Oración Simple Independiente)] [**Cláusula VII** Y LO DIFÍCIL era ¹ (Primer Término de Yuxtaposición) Dejar a los otros con la lengua de fuera,² (Oración Yuxtapuesta) Dejar sentados en la entrada de la tienda;³ (Oración Yuxtapuesta)] [**Cláusula VIII** recargados en las camionetas del reparto,] [**Cláusula IX** con los dos pies apoyados en el piso⁴ (Oración Yuxtapuesta) y la sudorosa cabeza gacha.⁵ (Oración Coordinada Copulativa)]

[**Cláusula X** No creer,¹ (Primer término de Yuxtaposición) saber² (Oración Yuxtapuesta) que la vida era³ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) ir de cojito por el corazón de la tarde promisorio de lluvia y de tu risa.⁴ (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo)] [**Cláusula XI** (**Ir**) De tus rodillas raspadas,¹ (Primer Término de Yuxtaposición) pintadas de verde por la hierba recién cortada.² (Oración Yuxtapuesta)] [**Cláusula XII** (**Ir**) De tus muslos fuertes y delgados¹ (Oración Principal) donde cerraba los ojos,² (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Lugar) contenía el aliento,³ (Oración Yuxtapuesta) dejaba caer la cabeza, como la de un peregrino, en las primeras sombras de la tarde, detrás de los sacos de azúcar,⁴ (Oración Yuxtapuesta)] antes de que nos llamaran a merendar.⁵ (Oración Subordinada Adverbial de Tiempo)]

SANTA CÓRDULA

[Cláusula I EN CUANTO los hunos, gente bárbara y pragmática, vieron¹ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo) que las once mil vírgenes se aproximaban a Colonia,² (Oración Subordinada Sustantiva de Objeto Directo) se arrojaron sobre ellas como lobos carniceros.³ (Oración Principal)] [Cláusula II Al ver que los soldados las atacaban,¹ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo) una de las once mil, llamada Córdula, la garganta alabastrina y tetillas temblorosas, huyó asustada² (Oración Principal) y se escondió.³ (Oración Coordinada Copulativa) [Cláusula III Al amanecer¹ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo) recuperó el valor,² (Oración Principal) se presentó ante la soldadesca³ (Oración Yuxtapuesta) y, como las demás, recibió la palma del martirio.⁴ (Oración Coordinada Copulativa)] [Cláusula IV Como no murió el mismo día que las otras,¹ (Oración Subordinada Adverbial de Causa Eficiente) durante algún tiempo los fieles,² al conmemorar a las once mil vírgenes,³ (Oración Subordinada Adverbial Circunstancial de Tiempo) dejaban su nombre de lado.² (Oración Principal) [Cláusula V Córdula se apareció a una monja ermitaña¹ (Oración Principal) y le reclamó el olvido.² (Oración Coordinada Copulativa)]

[Cláusula VI Hoy la veneramos al día siguiente que a sus compañeras.¹ (Oración Simple Independiente)]

Bibliografía

Acker, Bertie. "El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes", en *Del centro a los márgenes. Narrativa Hispanoamericana del siglo XX*. España: Universidad de Sevilla, 2003.

Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

Anderson Imberto, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 4ª. ed. España: Ariel, 2007.

Aranda José Carlos. *El libro de la gramática vital*. Córdoba: Almuzara, 2010.

Baquero Goyanes, Mariano. Díez de Revenga, Francisco Javier. *¿Qué es novela, qué es cuento?* España: Universidad de Murcia, 1998.

Baxter, Charles: "Introduction", en *Sudden Fiction International. 60 Short Short Stories*. eds. New York, W. W. Norton: Robert Shapard & James Thomas, 1989.

Bell, Andrea. The "cuento breve" in modern Latin American literature. Ph.D. Stanford University, 1991.

Bello, Andrés. "Conjunción", en *Gramática de la lengua castellana*. España: Edaf, 2004.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.

Bloomfield, Leonard. [1933]. *Lenguaje*. (1964). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

Borso, Vittoria. "Del barroco colonial al neobarroco", en *Barroco*. España: Vérbum, 2004.

Booth, Wayne A *Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago, 1974.

Brasca, Raúl Chitarroni, Luis. *Antología del cuento breve y oculto* Argentina. Argentina: Editorial Sudamericana, 2001.

Camacho, José. "Los límites de la coordinación", en *Gramática descriptiva de la lengua española*. T. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Campos, Héctor. "Transitividad e Intransitividad" en *Gramática descriptiva de la lengua española*. T. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Campos, Héctor. *De la oración simple a la oración compuesta: Curso superior de gramática*. EUA. Georgetown University Press. 1993.

Carballo, Emanuel. *El cuento mexicano del siglo XX*. México: UNAM Coordinación de Difusión Cultural, 1998.

Cejador y Frauca, Julio. *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la Lengua Castellana* Vol. I. *Gramática*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1905.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento", en *Antología del cuento moderno*. 7ª. ed. coord. César Cecchi y María Luisa Pérez. Chile: Editorial Universitaria, 1970.

Chevalliere, Marie. *La escritura poética de Miguel Hernández*. España: Siglo veintiuno editores, 1997.

Chomsky, Noam. *Lingüística cartesiana*. Gredos. Madrid: Gredos, 1978.

Colina de la, José. *Traer a cuento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Collard, Patrick. *El relato breve en las letras hispánicas actuales*. The Netherlands: Editions Rodopi, 1997.

Cluff M, Russel. "Modalidades y estrategias narrativas 1974-1977", en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995.

Darío, Rubén. *Cuarenta y cinco poemas*. Venezuela: Ayacucho, 1994

De Cervantes Saavedra, Miguel. "Capítulo XIII. Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos", en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. México: Real Academia Española, 2004. p. 115.

Delbecque, Nicole y Lamiroy, Béatrice. "La subordinación sustantiva: Las subordinadas enunciativas en los complementos verbales", en *Gramática descriptiva de la lengua española*. T. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Demonte, Violeta. "El adjetivo: Clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal", en *Gramática descriptiva de la lengua española*. T. 1. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Díaz de Castro, Francisco J. "Cancionero. Miguel de Unamuno", en *Los cuatro vientos*. Sevilla: Renacimiento, 2000.

Diccionario de la Real Academia Española. 22^a. ed. España: Espasa Calpe, 2001.

Egan, Linda. "El "descronicamiento" de la realidad (el macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)". Vivir del cuento, en *La ficción en México*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995.

Epple, Juan Armando: "Brevísima relación sobre el minicuento", en *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 1990.

Erasto Cortés, Jaime. "Introducción. El cuento: La captación de un momento", en *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX*. México: Promexa Editores, 1979

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. (1996). Alianza Editorial. España.

Ezama Gil, Ángeles. "El cuento y el poema en prosa: El relato lírico", en *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. España: Universidad de Zaragoza, 1992

Fröhlicher, Peter. Günter, Georges. "Teoría en interpretación del cuento", en *El cuento literario*. España: Ediciones Akal, 2008.

Ferguson, Suzanne C. "Defining the Short Story. Impressionism and Form", en *The New Short Story Theories*. Ohio: Edited by Charles E. May, Athens, Ohio University Press, 1994.

García Gibert, Javier. *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro*. Valencia: Facultat de filología. Universitat de València, 1997.

Garrido Felipe. *La estética del relámpago. De mujeres*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León. 2013.

Garrido, Felipe. *La musa y el garabato*. 1ª. reimp. México: Universidad de Guadalajara y Fondo de Cultura Económica, 1995.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1981.

Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento*. México: Nueva Imagen, 1998.

Gili y Gaya Samuel. "Capítulo I. Oración Gramatical", en *Curso superior de sintaxis español*. 9ª. ed. Barcelona: Bibliografía, 1908.

Gili y Gaya, Samuel. "Capítulo XXII. Subordinación adverbial", en *Curso superior de sintaxis español*. 9ª. ed. Barcelona: Bibliografía, 1980 Barcelona.

Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. España: Universidad de Salamanca,1968.

Gómez Redondo, Fernando. *Antología poética Francisco de Quevedo*. España: Edaf. 2004.

González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: Secretaría de Educación Pública,1986.

Guillén, Nicolás. *Las grandes elegías y otros poemas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho,1984.

Hernández, Miguel. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada,1960.

Howe, Irving. "Introduction" En *Short Shorts. Anthology of the Shortest Stories*. New York: Irving Howe & Ileana Wiener Howe, Bantam Books,1983.

Huerta, David. "Transfiguraciones del cuento mexicano", en *Paquete: Cuento*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala,1990.

Imhof, Rüdiger: "Minimal Fiction, or The Question of Scale", en *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag,1986.

Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Universidad Autónoma de Puebla,1990.

Leal, Luis. *Prólogo Cuentos de la revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,1976.

León-Portilla, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl*. 5ª. reimp. México: Diana,1999.

Leonetti, Manuel. "La subordinación sustantiva: Las subordinadas enunciativas en los complementos nominales", en *Gramática descriptiva de la lengua española*. T. 2. Madrid: Espasa Calpe,1999.

Lope Blanch, Juan M. "Oración y preposición", en *El concepto de oración en la lingüística española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,1999.

Márquez de Plata, Manuel. *Pablo Neruda Antología Popular*. España: Edaf,2004.

Minardi, Giovanna. *Historia del cuento hispanoamericano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas,2003.

Montoya, Víctor. *Literatura infantil: Lenguaje y fantasía*. Bolivia: La hoguera,2003.

Mora Valcarcel, Carmen. *En Breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla,1995.

Mujica, Carmen Luisa. *Sintaxis en el siglo XX*. Venezuela: Universidad de los Andes,1998.

Neruda, Pablo. *Antología popular*. Edición de Manuel Márquez de la Plata. España: Edaf, 2004.

Nueva Gramática de la lengua española Manual. México: Planeta Mexicana, 2010.

Pacheco, Carlos. "Criterios para una conceptualización del cuento", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. comp. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

Palazuelos Montecinos, Juan Carlos. *El cuento hispanoamericano como género literario*. Santiago de Chile: Editores El vergel, 2003.

Pavón, Alfredo. "Prólogo". En *Cuento y figura (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

Pereira, Armando. *Hacerle al cuento: La ficción en México*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 4ª. reimp. Madrid: Akal, 1985.

Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. 7ª. ed. España: Fundamentos, 2008.

Real academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

Rivas Iturralde, Diego. Araujo Sánchez. *Vivir del cuento*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1993.

Roca Pons, José. "Morfología y sintaxis: sus relaciones", en *Introducción a la gramática*. Barcelona: Teide,1970.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer manuscritos*. Caracas: Equinoccio. Universidad Simón Bolívar,1996.

Rona, José Pedro. *Análisis Dialéctico de la Sintaxis*. Madrid: Instituto Caro y Cuervo,1968.

Unamuno, Miguel de. *Antología Poética*. Madrid: Espasa-Calpe,1959.

Valadés, Edmundo. "Noticias sobre la antología", en *Cuentos mexicanos inolvidables*. México: Asociación Nacional de libreros, A.C.,1994.

_____ "Ronda por el cuento brevísimo", en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala,1990.

Zahava, Irene. "Preface" En *Word of Mouth. 150 Short-Short Stories by 90 Women Writers*. Freedom, California, The Crossing Press,1990.

Zavala, Lauro. "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", en *El cuento mexicano*. Homenaje a Luis Leal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Edición de Sara Poot-Herrera,1996.

_____ *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas,2009.

_____ *De la investigación al libro. Estudio y crónicas de la bibliofilia.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

_____ *Elementos del discurso cinematográfico.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

_____ "La palabra en juego (el nuevo cuento mexicano)", en *Breve estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo.* 2a. ed. España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

_____ *La minificción bajo el microscopio.* México: Difusión Cultural UNAM, 1996. México.

_____ *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo.* México: Nueva Imagen, 2004.

_____ *Cartografía del cuento y la minificción.* España: Renacimiento, 2009.

_____ *Teoría de los cuentistas.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

TESIS

González Sánchez, Miguel Ángel. *El cuento y sus autores.*(2005). Universidad Nacional Autónoma de México.

Macías Pimentel, Ana Georgina. *Tres cuentistas mexicanos actuales: Felipe Garrido, Agustín Monsreal y Rafael Ramírez Heredia.* (1986). Universidad Nacional Autónoma de México.

Pereyra Hernández Georgina. *El cuento como proceso de comunicación.*(1997). Universidad Nacional Autónoma de México.

Oda Noda, Esther. *Didáctica del cuento: Orientación para su comprensión y análisis.* (1982). Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemerografía

Méndez Caballero, Lisandro. "Apuntes sobre el cuento", en *El cuento. Revista de imaginación*. Número 134 T.XXIX. Año XXXVIII. México, 1997.

O'Connor, Flannery. "El arte del cuento", en *Paréntesis*. junio-julio 2001, año I, número 11, p. 97, *El arte del cuento*.

Patán, Federico. "La urna de Felipe Garrido", en *Sábado* suplemento de *Uno más Uno*. P. 14.

Ramos Revilla, Antonio. *Un conjuro literario*, en *Revista Tierra adentro*. Núm. 140. Conaculta. Junio-julio 2006.

Documentos electrónicos.

Fernández Jaén, Jorge. *Verbos de percepción sensorial en español: una clasificación cognitiva*. rua.ua.es/dspace/bitstream/. Mayo 2015.

Frías Conde Xavier. *Introducción a la sintaxis en español*. (2002) En Revista Philologica Romanica. www.romaniaminor.net/ianua/sup_es.htm. Abril, 2014.

Ocanto Silva, Isabel. (2009). "La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia". En <http://www2.scielo.org.ve/scielo>. Diciembre, 2014.

www.biografiasyvidas.com Mayo 2014

<http://www.islamreligion.com/es/articles/332/>. Abril, 2014.

http://www.ecured.cu/index.php/Las_mil_y_una_noches. Abril, 2014.

<http://arte-unico.blogspot.mx/2009/03/novellino.html>. Abril, 2014.

Koch, Dolores. *Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato*. En *El cuento en red*. Revista Electrónica sobre Estudio de la Ficción Breve (2008) <http://bidi.xoc.uam.mx/>. Abril, 2014.

<http://preguntasantorale.blogia.com/>
revista electrónica de teoría de la ficción breve
148.206.107.15/biblioteca_digital/texto_completo.php?archivo=1
0

Rojo, Violeta: "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela", en Revista Iberoamericana, núm. 166-167, enero-junio. 1994.

Zavala Lauro. El cuento mexicano en el siglo XX.
<http://circulodepoesia.com/nueva/2013/05/el-cuento-mexicano-en-el-siglo-xx-por-lauro-zavala/>. Abril, 2014.

"Charlas con Lauro Zavala". (No. 8) 2001 [En línea]
www.escrituracreativa.com. Abril, 2014.

<http://www.santopedia.com>

<http://www.koelner-dom.de/>

<http://www.silviamolina.com/> Abril, 2014

http://www.conaculta.gob.mx/movilprensa_detalle. Mayo 2014.