

Marcos Urra Salazar
Universidad Austral de Chile

REFLEXIONES TEORICAS ACERCA DEL CUENTO

LETRAS 23-24 (1991)

Introducción

El trabajo que presentamos a continuación constituye una reflexión teórica acerca de la forma literaria denominada «cuento». Estamos conscientes de enfrentarnos a un problema muy debatido y poco clarificado hasta ahora. Nuestro interés nace de la rebeldía de aceptar que una forma artística tan arraigada en la cultura del hombre no pueda ser definida por sus rasgos específicos, y se deba recurrir a correlacionarle con otras formas afines, renunciando a delimitar su identidad particular. Sumado a lo anterior, la preocupación al constatar que la mayoría de los actuales trabajos sobre el tema parten renunciando a la disyuntiva de distinguir el cuento de sus congéneres «épica» y «novela». Definir el cuento como “cualquier clase de prosa narrativa más breve que la novela” (Reid, 1977) nos parece francamente preocupante. Quizás estemos equivocados o iniciamos una utópica tarea, pero de la mayoría de ellas emergen las luces que pueden facilitar la distinción de nuestro objeto de estudio. No tenemos más pretensiones que abordar el problema desde una perspectiva nueva sobre la que abrigamos fundadas esperanzas. De su validez, obviamente, no podemos dar apriorística fe; sólo podemos hacerlo de nuestro gran interés por esta forma artística que deviene de los tiempos más remotos y que ha acompañado al hombre desde sus albores conscientes.

I.

Emprender la tarea de definir, especificar o delimitar los rasgos caracterizadores del cuento posibilita el acercamiento a un tema bastante discutivo y, por ende, muy confuso hasta nuestros días. Sirve, además, para desmentir una divulgada idea acerca de que el cuento estaría muy poco

estudiado (Reid, 1977). La revisión bibliográfica demuestra lo contrario, dado que sobre el tema existen numerosos autores, textos e investigaciones que, desde perspectivas muy diversas y con las más variadas metodologías (lo que ha servido para aumentar la nebulosa), abordan el problema, sin llegar a colmar las expectativas en cuanto a la revelación de la identidad del género **cuento**. ¿Qué ha ocurrido? En nuestra opinión, dos serían los problemas que han impedido llegar a una distinción clara del asunto:

- 1) La confusión entre el modo y el género. Cuando se trata de dar cuenta de los rasgos específicos del cuento, investigadores y estudiosos descubren que muchos de estos caracteres son compartidos por sus congéneres **novela** y **épica**, a saber: un narrador vehicula a través del discurso una historia a un narratario-lector. Esta identidad les lleva a señalar como rasgos específicos y diferenciadores su “breve extensión” e “intensidad”, por señalar los rasgos formales más repetidos por la crítica. Ante la imposibilidad de encontrar algún rasgo estructural decisivo en la distinción del género, otros autores abordan el estilo y llegan a comparar el cuento con el poema: “El cuento (...) es un género literario que sirve de nexo o eslabón entre poesía y novela. De la poesía tiene la gracia y el riesgo del límite, la delicada intención; de la novela, la profundidad psicológica, los elementos narrativos” (Barquero Goyanes, 1949: 145). Esto demuestra, a no dudar, que la búsqueda de identidad de un fenómeno ha redundado, cual bumerán, en descubrir que lo esencial es su vinculación con otros géneros. Se confunde, en el primer caso, la noción de relato, que es un modo narrativo—y como tal, común a la épica y a la novela—, con el género que debiera atender a su especificidad estética. En el segundo, se trata de discernir a partir del estilo lo que no es más que una opción enunciativa (lírica o narrativa), y que como tal puede coexistir en cualquier otra actitud enunciativa, sea lírica o dramática (cuento-poesía; poesía-cuento; drama-cuento; drama-poesía).
- 2) El problema metodológico. Pensamos que el gran problema con que se ha enfrentado el estudio del cuento es la metodología de análisis. Roland Barthes señalaba, en su ya clásica *Introducción al análisis estructural del relato* (1970), que ante la cantidad de formas en que está presente el relato (mito, leyenda, fábula, cuento, novela, epopeya, historia, tragedia, drama, comedia, pantomima, pintura, vitral, cine, noticias, conversación, etc.), era una misión literalmente utópica pensar en un modelo analítico que partiera de la infinita variedad

de formas y fenómenos existentes, para derivar en un modelo de validez universal. Este proceso ya fue criticado por el propio Hjelmslev, quien, como recuerda Garroni (1983), denuncia la ilusión teórica de ir extrayendo de la realidad los modelos teóricos. Y en eso —si bien no buscando modelos— han caído la mayoría de los autores que se han preocupado del problema. A partir de realizaciones y corpus específicos (ya sea discriminados temporal o espacialmente) han tratado de caracterizarlo; y el resultado ha sido siempre frustrante, ya que el fenómeno trasciende la especificidad del momento, dada su extraordinaria vitalidad, especialmente en el ámbito literario. Creemos que el único modelo que ha dado resultado en el análisis científico de la literatura es el modelo hipotético deductivo, caracterizado por la descripción coherente y sistemática de la obra artística, que supone el diseño previo de un modelo teórico que guíe la descripción y —lo más importante— que sea susceptible de verificación.

II.

Las reflexiones teóricas que a continuación presentamos pretenden revitalizar la polémica en torno a la definición de este género “breve”, y utilizar, desde una perspectiva actualizada, los últimos aportes teóricos, con la esperanza de hacer un pequeño aporte que arroje un poco de luz sobre el problema. Carentes de toda pretensión definitiva, queremos delimitar nuestro intento en dos polos de reflexión: por un lado, la determinación de rasgos invariables, inherentes a todo fenómeno al que denominamos **cuento**; y por otro, las variantes que especifican los caracteres de cada producción particular, pero que en modo alguno desvirtúan la condición genérica a la cual se adscriben. Dicho de otro modo, tratamos de clarificar qué elementos son constantes en el relato y cuáles los variables, pero ambos tipos de factores, inscritos en un procedimiento de construcción narrativa constante que nos permite hablar de un género específico.

III.

Para enfrentar el problema, empecemos clarificando el término «género». Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979) plantea que la universalmente aceptada tríada **lírico, narrativo, dramático** representa sólo situaciones de enunciación. Es decir, rasgos formales y no definitivos de especificidad genérica, la cual habría que buscar en las formas estéticas

de cada género. Una forma narrativa o una enunciación narrativa puede estar perfectamente subsumida en un poema o en un drama. O una forma lírica en un relato o tragedia, etc. En realidad, dice Genette, “los parámetros de un sistema genérico se apoyan en fundamentos temáticos, modales y formales que serán relativamente constantes y transhistóricos” (1979, p. 83). De los tres fundamentos citados, el menos estudiado, y en nuestra opinión el más esencial, sería el modal, ya que los fundamentos temáticos y formales conllevan, irremediablemente, el riesgo de caer en un catastro infinito de caracterizaciones variantes según cada obra, tendencia o época que estudiemos. El estudio de las modalidades, además, emerge fuertemente en nuestros días, especialmente en el marco de los estudios semiótico-greimasianos, y busca rastrear la actitud e intencionalidad del que enuncia.

Para Genette los fundamentos temáticos modales y formales son “relativamente” constantes y transhistóricos. La pregunta y el estudio fundamental consiste en descubrir qué es lo constante y qué es lo variable en la forma genérica llamada cuento, si dejar de lado la premisa de que cualquier factor determinado debe estar al servicio de lo único importante para la teoría literaria: la aprehensión del sentido que posibilite un acercamiento estético a la obra.

IV.

Partiendo de la premisa ya establecida de que el cuento es un género que privilegia el modo enunciativo-narrativo, busquemos lo constante. Al ser un género de modalidad narrativa, presenta siempre un narrador que a través de un discurso vehicula una historia para un narratario. Al ser “breve”, “intenso” y “eficaz”, etc., como apuntan los estudios tradicionales, lo preponderante es la búsqueda de un efecto de sentido “único” (Poe, 1842). Ese efecto de sentido único y eficaz debe suponer por tanto un proceso que, como tal, debe ser de transformación, dado que ningún proceso ocurre para dejar las cosas como están. Esto —que ya demostró Vladimir Propp en 1928 (*La morfología del cuento*), para quien todo relato comienza con una “fechoría” o “carencia” y finaliza en la reparación o colmación de las mismas— ha sido reafirmado por numerosos teóricos actuales. Por ejemplo Claude Bremond (1964, 1966) al retomar el modelo de Propp para aplicarlo a los relatos “novelescos”, especifica que todo relato supone un proceso de mejoramiento o degradación, proceso que depende de la lógica narrativa que elija actualizar el narrador de un relato literario. Aceptadas ya estas premisas que parecen indiscutibles, podemos definir, con Danto (1968), un

cuento como “un proceso de transformación que rompe un equilibrio para restablecer un equilibrio contrario al anterior”. Veamos el esquema narrativo que nos presenta el autor en su texto *Filosofía de la narración*:

X	is	F	at	T1
H	happens to	X	at	T2
X	is	G	at	T3

X = un sujeto; F y G = estados inversos; H = la historia

El esquema nos muestra claramente a un sujeto enfrentado a un(os) acontecimiento(s); invierte su situación inicial de un estado «F» (mejorado o degradado) a un estado «G» (degradado o mejorado, respectivamente).

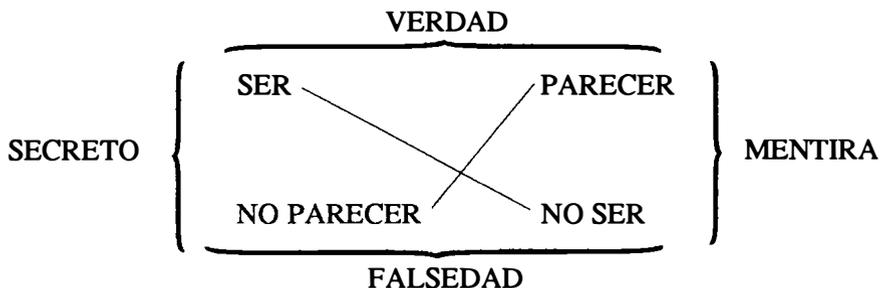
La duda que puede plantearse es si este esquema no es aplicable sólo a aquellos relatos “tradicionales” que privilegian la historia, y no a los relatos “contemporáneos”, que privilegian el discurso. El problema no es tal, ya que tanto los sujetos de la historia (diégesis) pueden presentar el mismo proceso de transformación que los sujetos del discurso (mímesis); es decir, el yo-tú de enunciación pueden ser directamente afectados por la inversión de su estado. Esto es lo constante en el cuento, y ello, por la permanencia del modelo, lo distingue de otras manifestaciones literarias congéneres.

V.

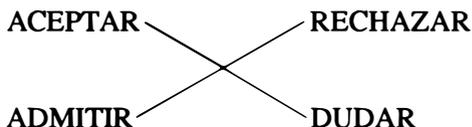
Pero ante las variantes de una estructura se encuentran las variantes que especifican temporalmente a un autor, un período, una tendencia o época; o espacialmente, un país o un continente. Lejos de subvertir la especificidad del cuento, tales variantes pueden ser estudiadas con parámetros permanentes que, al margen de las variantes de forma o contenido, muestran una actitud estable en quien narra. Nos referimos a la «modalidad», definida en sus términos más simples como “todo aquello que indica una actitud del sujeto que habla o la relación del sujeto respecto de lo que enuncia”.

Centrada en la enunciación, esta modalidad es determinante para establecer las características y el sentido de un acto comunicativo. Conviene integrar la definición de Greimas al respecto, por considerarla extraordinariamente clarificadora e integradora de otros aportes (como los de Benveniste, por ejemplo). Dice Greimas: “El mecanismo de la enunciación, del que sólo pueden mencionarse sus grandes líneas, corre el riesgo de quedarse inoperante, si no se inscribe en él lo esencial, lo que le pone en marcha, lo que hace que la enunciación sea un acto entre otros, a saber, *la intencionalidad* (...) que interpretamos como una «concepción del mundo», como una relación orientada, transitiva, gracias a la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo. Se dirá entonces, para darle una forma canónica, que la enunciación es un enunciado cuya función-predicado *se denominaría ‘intencionalidad’* y cuyo objeto sería el enunciado-discurso” (Greimas, 1982: 197. El subrayado es nuestro).

Si tomamos como base la canonicidad de esta definición de enunciación, planteada sobre la base de la intencionalidad, cuyo objeto es el enunciado discurso, queda claro que el sentido del relato habrá de ser estudiado a partir de los mecanismos y marcas dejadas en el texto por quien escribe (la voz, según Vendryes), partiendo de que todo texto es dialógico e intencionado. No existe texto monológico ni gratuito; todo texto, en tanto mensaje, busca algo o a alguien. Dicho de otro modo, todo texto busca entonces persuadir. Es necesario especificar que este término no lo usamos en su sentido etimológico (*‘peitho / peithomai’*: persuadir / obedecer); entendemos por **persuasión** la búsqueda de un efecto de sentido (Lozano, 1989). Para entregar o transmitir este «efecto de sentido», el narrador utiliza una estrategia (Schelling, 1960: 15) a la que llamaremos «hacer persuasivo». Así, en literatura nos enfrentamos al diálogo que supone enfrentar un «hacer persuasivo» por parte del narrador, y el «hacer interpretativo» del narratario-lector. En toda manifestación artística hecha de lenguaje, la persuasión tiene como foco de atención la modalidad del «creer-verdad»: “El discurso-enunciado se exhibe como verdadero o falso, mentiroso o secreto” (Greimas, 1982: 432), naturalmente entendido en el marco de la verosimilitud del texto:



Para obtener el crédito por parte del destinatario, el «hacer persuasivo» apela al sistema de creencias de este enunciatario, y a través de ellas intenta seducirlo para alcanzar su meta: la *adhesión* (Lozano, 1989). La producción persuade si es aceptada por un sujeto que en función de su sistema de creencias y percepción estética acepta la proposición que se le entrega:



La concreción de este hacer persuasivo se realizaría en el hacer interpretativo que, a través de la detección de la estrategia, logra captar el efecto de sentido y adhiere o rechaza la propuesta que se le transmite.

Estos últimos alcances son fundamentales para estudiar las características del cuento contemporáneo, muy especialmente el hispanoamericano, que con la multiplicidad de influencias culturales, sociales y políticas, crea una forma compleja, plagada de las más diversas estrategias y sistemas ideológicos, necesarios de captar en su clave correcta para no caer en errores interpretativos.

VI.

Como toda reflexión teórica debe ser llevada a la práctica, aplicaremos estos breves postulados teóricos a dos relatos de características absolutamente distintas. El primero de ellos, extraído de la serie de *Las Mil y una*

noches, tenido aquí como relato canónico, folclórico en su origen, recopilado para Occidente en el siglo XVIII, y luego popularizado en forma escrita. Su canonicidad está reforzada además por el hecho de que se ajusta a nuestro interés por demostrar la esencia persuasiva que en este relato es evidente, y que nosotros queremos ampliar al género. En cuanto al segundo relato, se trata de «El juego de las partes», tomado de *Falsificaciones* (1974) del escritor argentino Mario Denevi; relato que aparentemente, a nivel de superficie, parece alejarse de nuestros postulados por incluir caracteres típicos de la literatura hispanoamericana actual, a saber: procesos de intertextualidad, rupturas formales y de contenido, aparente ausencia de voluntad persuasiva, etc.

Veamos el primero. Antes de incluir el texto es necesario hacer algunos alcances para el análisis. Para entender la estructura y función de este relato, es imprescindible remitirnos a la historia enmarcante de *Las Mil y una noches*, ya que, si bien el relato se sostiene perfectamente en tanto coherencia interna, su significado total sólo es posible hallarlo con la narración primera del texto. Recordemos que la estructura de *Las Mil y una noches* es una construcción en abismo, en la que cada relato de segundo grado está en función del relato de primer grado, sea por relaciones de conjunción o de disyunción.

El relato de primer grado se nos presenta como una situación de conflicto. Recordemos brevemente la intriga: los reyes Schahriar y Schazman, engañados por sus respectivas mujeres, salen a correr mundo por considerarse indignos de gobernar sus pueblos, dada su condición de deshonorados. En el camino se encuentran a un genio (*éfrit*), que mantiene cautiva a una hermosa joven, la cual, aprovechando el sueño que invade al *éfrit*, solicita a los reyes que la posean. Con pesar y temor, los reyes acceden. Finalizada la cópula, la princesa pide a Schahriar y a Schazman que le entreguen sus anillos, los que adjunta a un talego que contiene alrededor de quinientos anillos pertenecientes a otros tantos hombres que la han poseído. Esta experiencia hace que los reyes lleguen a una conclusión: si al genio no le es posible, a pesar de su condición, de salvarse de los engaños de las mujeres, poco podrán hacer ellos en su condición humana e imperfecta. Deciden regresar a sus reinos con una convicción: cada noche robarán la virginidad a una doncella y la decapitarán. Schahriar pronto ve disminuida la población de doncellas entre su pueblo, en vista de que las pocas que aún conservaban su condición habían sido puestas a salvo por sus padres. Sólo quedan dos: Schehrezada y Dionezada, hijas del visir. Éste, con gran

reticencia, accede a la petición de la mayor de sus hijas, quien pretende salvar a las musulmanas de aquel oprobio para su pueblo, y las lleva a presencia del rey. Pero Schehrezada, poseedora del extraordinario don de la narración, consigue salvar su vida —si bien no su virginidad— a través del suspenso que elabora con las historias que retardan su virtual muerte.

En este contexto, y como instrumento persuasivo, Schehrezada narra la siguiente historia:

Noches 381-382

«Y Schehrezada, comprendiendo por ciertos indicios que el rey Schahriar tenía aire evidente de querer condenar sin misericordia a Sett Zobeida, cargándole el delito, se apresuró para distraerle contando la anécdota siguiente:

¿Macho o hembra?

Entre las diversas anécdotas del gran Khosrú, rey de Persia, cuentan que este rey era muy aficionado al pescado. Un día que estaba sentado en su terraza con su esposa, la bella Schirín, llegó un pescador que le llevaba como presente un pez de tamaño y hermosura extraordinarios. Maravillado quedó el rey con aquel presente, y ordenó que dieran al pescador 4.000 dracmas. Pero la bella Schirín, que jamás aprobaba la generosa prodigalidad del rey, esperó que el pescador se fuera, y dijo: “No conviene ser pródigo hasta el punto de dar a un pescador 4.000 dracmas por un solo pez. Deberías hacer que te devolviera esa suma, porque si no, en lo sucesivo, cuantos te traigan un presente regularán sus pretensiones tomando como punto de partida ese precio, y no podrás entonces complacerles”. El rey Khosrú contestó: “Pero sería indigno de un rey admitir de nuevo lo que dio. Olvidemos pues lo pasado”. Pero Schirín contestó: “No, no es posible dejar así las cosas. Hay un medio de recuperar la suma sin que el pescador ni nadie tenga algo que decir. No tienes más que hacer venir de nuevo al pescador y preguntarle ‘¿Es macho o hembra el pez que me has traído?’. Si te contesta que es macho, se lo devuelves diciendo: ‘Lo que yo quiero es una hembra’. Y si te dice que es hembra se lo devuelves también diciendo: ‘Lo que yo quiero es un macho’.

El rey Khosrú, que amaba con un amor extremado a la bella Schirín, no quiso contrariarla, y aunque a disgusto, se apresuró a hacer lo que le aconsejaba ella. Pero el pescador era un hombre dotado de un ingenio muy fino, y cuando Khosrú le preguntó: «¿Es macho o hembra el pez?», besó la tierra y contestó: «Ese pez, ¡oh rey!, es hermafrodita».

Al oír estas palabras, Khosrú se sintió satisfecho y se echó a reír; luego ordenó a su intendente que diera al pescador 8.000 dracmas en lugar de 4.000. El pescador, luego de contar los dracmas, los puso en el saco que le había servido para llevar el pez y salió.

Cuando pasaba por el patio del palacio dejó caer inadvertidamente un dracma de plata. En seguida se apresuró a poner su saco en el suelo, buscando aquel dracma y recogiéndolo con verdadera satisfacción. Y he aquí que Khosrú y Schirín le observaban desde la terraza y vieron lo que acababa de ocurrir. Entonces, aprovechando la ocasión que se presentaba, exclamó Schirín...

En ese momento de su narración, Schehrezada vio aparecer la mañana, y se calló discretamente. Pero cuando llegó la noche 382 ella dijo...

...entonces, aprovechando la ocasión que se le presentaba, exclamó Schirín: «Mira al pescador. ¡Qué ignominia la suya! ¡Se le cae un dracma, y en vez de dejarlo para que se lo lleve algún pobre, es tan vil que lo recoge a despecho del menesteroso!». Estas palabras impresionaron mucho a Khosrú, que hizo llamar de nuevo al pescador, y le dijo: «Oh ser abyecto, parece mentira que seas un hombre con alma tan pequeña, te pierdes esa avaricia que te impulsa a dejar un saco lleno de oro para recoger un solo dracma caído para beneficio del menesteroso».

Entonces el pescador besó la tierra y contestó: «¡Alá prolongue la vida del rey! Si recogí ese dracma, no es porque me seduzca su importe, sino porque tiene otro gran valor a mis ojos. ¿No lleva, en efecto, sobre una de sus caras la imagen del rey y su nombre sobre la otra? No he querido dejarlo expuesto a que por inadvertencia lo pisaran los pies de alguno. Y me apresuré a recogerlo, siguiendo así el ejemplo del rey que me sacó del polvo, a mí, que apenas valgo un dracma».

Tanto gustó esta respuesta al rey Khosrú, que hizo que dieran 4.000 dracmas más al pescador, y ordenó a los pregoneros públicos que gritaran por todo el imperio: «No hay que dejarse guiar nunca por el consejo de las mujeres. Porque quien las escucha comete dos faltas cuando quiere evitar la mitad de la primera».

Al oír esta anécdota, dijo el rey Schahriar: «Apruebo completamente la conducta de Khosrú y su desconfianza con respecto a las mujeres».

En su estructura superficial, aparentemente este relato reforzaría la analogía que provoca los crímenes de Schahriar: mujer = pecado. Pero si se analiza con atención la estructura profunda, es factible detectar la inversión por homología que presenta el cuento.

Veámoslo en tanto «proceso de transformación que rompe un equilibrio para restablecer un equilibrio contrario al anterior».

La narración presenta una situación normal para el contexto creado: «a la generosidad del vasallo le corresponde la generosidad del señor». Este es el orden natural. Es decir, un estado «F». Pero aparece el personaje opositor, Schirín, que desea subvertir el orden natural con su astucia y en beneficio de su mezquindad. Es decir, evidentemente este sería un relato de virtual degradación. Pero ocurre que el protagonista, el Pescador, es un ser “dotado de un ingenio muy fino”, y logra controlar en dos ocasiones las virtuales usurpaciones pretendidas por Schirín, la que usa como instrumento al rey, el que se deja llevar por su esposa dado el amor extremado que le profesa. El acontecimiento («H») que provoca la generosidad y el ingenio del pescador hace que cada uno de los personajes vea invertida su situación inicial: el Pescador, de un precario estado socioeconómico logra colmar sus carencias y obtener reconocimiento y bienes materiales; Schirín pasa de un estado privilegiado de poder a un estado de degradación al ver menoscabada su autoridad por el desengaño del rey quien, en adelante, desaprobó los consejos de las mujeres y desconfiará de los de su amada esposa. Y la transformación más importante es la de Khosrú, quien de simple ejecutor y agente pasivo (que actuaba igual que los pregoneros e intendente; es decir, por orden de otro, como mero ejecutor), pasará a cumplir un papel activo: el papel que corresponde a un rey, a saber, discernir con justicia y equidad en beneficio de su pueblo. O sea, la virtual degradación es controlada, y el estado inicial —el rey seducido y obnubilado por su esposa, la que lo hace

ser injusto— se invierte en un rey justo que rechaza la mezquindad e injusticia de su esposa.

En el nivel de la enunciación, el proceso es mucho más interesante. Antes de ser llevada al palacio de Schahriar por su padre, la narradora Schehrezada enuncia su propósito:

«Y yo entonces contaré tales historias que si Alá lo quiere, habrán de salvar y liberar de la crueldad del rey a muchas jóvenes musulmanas» (p. 22).

«Por Alá, padre mío, haz que yo me case con ese rey, pues si consigo que no me mate, serviré de rescate a muchas hijas de musulmanes, librándolas de sus manos» (p. 27).

Su propósito es claro: erigirse en salvadora de sus hermanas y de su pueblo, al salvarlos de un régimen intolerable. Para ello debe, dada su indefensa condición, acudir al único medio del que dispone: su astucia e inteligencia, las que sumadas a su don narrativo tratarán de disuadir a Schahriar de su criminal accionar, y restaurar ante sus ojos la imagen de la mujer. Su intención persuasiva es evidente. A través de la narración de historias «tales», pretende seducir al rey y lograr su adhesión, lo que provocaría la ruptura del propósito de éste, y la desaparición de sus prejuicios.

Lo primero que se hace evidente en el relato transcrito es la serie de analogías que guarda con relación al relato enmarcante de la serie. La primera de ellas es la identidad de personajes y el contraste que la narradora pone en la descripción de los reyes: «Schirín jamás aprobaba la generosa prodigalidad del rey» / «Khosrú amaba a la bella Schirín», lo que hace evidente la situación injusta que se ha de desarrollar. Desde luego, lo que trata Schehrezada es homologar la situación del relato *¿Varón o hembra?* a su relación con el rey Schahriar. Por lo tanto, la axiología representada por los personajes del relato de segundo grado es homóloga al del relato de primer grado. Veamos algunos ejemplos:

a) Ingenio : dinero :: relato : vida.

La situación del pescador, que es un donante que a través de su acción e ingenio obtiene lo buscado —el dinero que logra solventar su precaria

existencia—, es homóloga a la situación de Schehrezada, que también es donante; en su caso, de relatos por medio de los cuales salva su vida y la de sus congéneres. De esta analogía se desprende la siguiente:

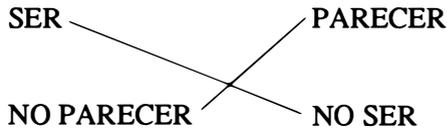
b) Schehrezada : Schahriar :: Pescador : Khosrú.

Schehrezada y el Pescador, en tanto donantes, guardan la misma relación con sus reyes: entrega y lealtad del vasallo; pero ocurre que:

c) Schahriar : Schehrezada :: Schirín : Pescador.

Schahriar y Schirín cumplen idéntico papel en tanto usurpadores de vida (Schahriar), y de dinero (Schirín); por lo tanto, si Schahriar “aprueba completamente la conducta de Schirín”; y si Schirín persigue idénticos propósitos que Schahriar, éste debe rechazarse a sí mismo y, consiguientemente, condenar su conducta y romper la injusta homología mujer = pecado, lo que derivará lógicamente en la salvación de Schehrezada y de las demás doncellas musulmanas, como en efecto ocurre.

El hacer persuasivo de Schehrezada, entonces, corresponde al siguiente esquema veridictivo:



El relato se inscribe en la apariencia falsa marcada por el presente histórico “cuentan” que sitúa el relato en un pretérito hipotético y ficcional, o sea, en el «no parecer / no ser», que sería el opuesto (o por lo menos distinto) a la circunstancia de Schahriar y Schehrezada. El relato se instaura como falso en tanto objeto de mera entretenimiento. Pero el desarrollo enunciativo nos muestra el gradual desplazamiento a su opuesto de «no parecer» verdad, pasa al «parecer» semejante a la «realidad», y en rigor, el desciframiento del sentido de la intriga nos muestra que el relato, por homología (semejanza) es tan «real» como lo que acontece en la «realidad».

Por su parte, el hacer interpretativo sigue el camino inverso, naturalmente. Del inicial rechazo que supone la vinculación del relato *¿Macho o hembra?* con la narración enmarcante, y más que nada con la eficacia que

tendría para conseguir el objetivo de Schehrezada, pasa a la duda, al comprobar las semejanzas agenciales, accionales y, principalmente, indiciales y narrativa son muy evidentes. La reunión de todos los indicios nos tiencn que hacer admitir que la analogía es francamente evidente, y como tal, aceptar la eficacia del relato de Schehrezada en tanto argumento útil para persuadir y subvertir el propósito de Schahriar.

Pasemos, ahora, al segundo ejemplo, el cuento de Mario Denevi.

El juego de las partes

En la alcoba de Francesca, a la luz de una lámpara, Paolo y Francesca leen el libro de Lanzarote. Oculto en la sombra, Giovanni los espía. Piensa: se aman esos dos. Tratan de disimularlo pero se aman, es evidente. Y ahora yo debería entrar y matarlos. Es mi obligación de marido pundonoroso. Sin embargo, dudo. Esta historia correrá después de boca en boca por todo el mundo, será recogida por los poetas y los músicos, a través de los siglos el juego de las partes no se modificará. Yo seré para siempre este personaje aborrecible. Ellos, la pareja de jóvenes hermosos a quienes impido ser felices. Para ellos toda la simpatía, toda la piedad del público. Para mí, el odio y la rechifla. No me gusta el papel que estoy obligado a desempeñar. ¿Obligado? Pues bien, no. Nadie me obliga. Renuncio a ser el aguafiestas de la historia. Me voy y los dejo libres. Pero antes, para que mi sacrificio y mi renunciamiento queden claros, entraré y les diré que sé que se aman con un amor adúltero y que no obstante, renuncio a vengar esa afrenta, parto para la guerra, me haré matar.

Giovanni, pues, entra en la alcoba de Francesca. Paolo y Francesca se toman de las manos y pálidos y temblorosos, cierran los ojos. Desde hace tiempo esperan que Giovanni los mate y así los libre del tormento de amarse sin poder satisfacer su amor. No han cometido adulterio. Pero si Giovanni los mata irán juntos al Paraíso donde, inocentes y nimbados por la corona del martirio, se amarán por toda la eternidad.

Giovanni los mira, sonrío con melancolía, dice:

—No, no los mataré. Renuncio a mi papel de marido vengativo. Amense. Yo me voy, desaparezco. Adiós.

Francesca se levanta, furiosa:

—Tú te vas. Muy bien. ¿Y nosotros?

Giovanni parpadea azorado:

—¿Ustedes? ¿Qué pasa con ustedes?

Francesca da una patada en el suelo.

—Eso digo yo. ¿Qué pasa con nosotros? Nos conviertes en un par de crápulas. Muy bonito. Ya es tarde para que Paolo y yo podamos ser felices: estoy casada contigo. Si nos convirtiéramos en adúlteros, ¿quién nos miraría con simpatía?

Giovanni menea la cabeza.

—Ah, y para no perder la simpatía de los demás pretendes que yo cargue con su repulsión. Muchas gracias.

Francesca recurre a otra táctica. Se pone de hinojos, adopta un tono plañidero.

—Mátanos, Giovanni. Hasta hoy tu presencia nos impidió consumir nuestro amor. Pero si te vas, la cosa cambia. No sabremos resistir la tentación. Sálvanos del pecado. Deja que sigamos siendo tus víctimas de un casto amor imposible.

Giovanni le vuelve la espalda.

—No me convencerás. Prefiero este dolor de ahora, esta humillación de un momento, ser un comudo consciente, y no un odioso asesino por toda la eternidad. Pero las cosas claras: se trata de una renuncia voluntaria por razones más que nada artísticas.

Sale. Paolo y Francesca, a solas, se miran.

—¿Qué haremos?— pregunta ella, perpleja.

Paolo, que es un carácter sencillo, rezonga:

—¿Te interesa tanto lo que digan los demás, gente a la que al fin y al cabo ni siquiera conocemos?

Francesca sonríe:

—Tienes razón. Después de todo se vive una sola vez.

Se echan el uno en los brazos del otro, se besan, se acarician, empiezan a desnudarse.

Entre tanto, Giovanni ha cometido la imprudencia de detenerse en la sombra y desde allí espiarlos nuevamente. Cuando ve lo que hacen su mujer y su hermano, otra vez se precipita dentro de la alcoba y ciego de furor mata a Paolo y a Francesca.

En este segundo ejemplo, el asunto parece ser más complicado, ya que el objeto de la transformación y de la persuasión no están explícitos como en el caso anterior. Indudablemente, el relato marca una relación intertextual con *La Divina Comedia* de Dante. Remite al Canto V del «viaje a los infiernos», en donde Francesca de Rímmini narra su desgracia a Dante: su marido Giovanni Malatesta (al que está reservado uno de los últimos círculos del infierno), les ha arrebatado la vida a Paolo y a ella por considerar adúltera su relación. El texto de Denevi se plantea como un diálogo textual polémico con el clásico de Dante. Asume la perspectiva de Giovanni, a quien la historia no le ha dado posibilidad alguna de expresar su «verdad» (como a Judas). En el cuento, Giovanni tiene un propósito: renunciar al papel otorgado por la historia; romper la tradición. Dejar de ser el hombre irracional, instintivo y criminal, y mostrarse reflexivo, coherente y justo. Esta inversión de Malatesta trae consigo la transformación de los demás personajes, que han configurado su existencia en relación con la imagen que se le ha asignado a Giovanni, en forma especial; esta transformación afectará a los amantes. Al no existir la oposición brutal del marido engañado, nada impide la consumación del amor, a pesar de lamentar perder la simpatía del público y de la historia. Es decir, Paolo y Francesca, seres racionales, se transforman en seres pasionales dispuestos a complacer sus mutuos deseos. Pero a todos estos planteamientos se opone la acción «real» de la consumación carnal del amor, que supone un retorno, cual predestinación trágica, al papel asignado a cada uno de los personajes de la historia. Giovanni responderá a su naturaleza: es un ser pasional de bajas intenciones; la pasión está vedada para los amantes a quienes se les ha reservado el nimbo

de las víctimas inocentes. La predeterminación se cumple a través del proceso de transformación del propósito inicial de subvertir la «historia», de romper el destino. En rigor, en este relato Denevi plantea el problema psicológico inverso al que expone *La Divina Comedia* (es decir, otra transformación; en este caso de orden enunciativo). En el texto italiano se plantea el siguiente conflicto psicológico:

- 1) Consciencia de la culpabilidad;
- 2) reflexión sobre el bien y el mal;
- 3) actuación de la voluntad: liberación del error.

En cambio, como contrapartida, el relato argentino presenta el siguiente esquema:

- 1) Negación de asumir la culpabilidad;
- 2) intención de privilegiar el bien por sobre el mal;
- 3) negación de la voluntad: caída en el error.

En cuanto al proceso enunciativo, el «hacer persuasivo» consiste en mostrar la lucha del hombre por negar la predestinación que le ha dado la historia: es decir, Giovanni quiere «no ser» el cobarde asesino y obstructor del amor de los jóvenes Paolo y Francesca; éstos «no parecen ser» los inocentes amantes. Es decir, el relato se plantea como falso (de *Falsificaciones*); no obstante, el desarrollo del acontecer muestra que, llevados a sus extremos, los personajes responden a su naturaleza, y de una apariencia falsa («no ser» / «no parecer ser») pasan a una configuración verdadera, que es, efectivamente, la que les ha reservado la historia.

El «hacer interpretativo» debe tener en consideración todo este contexto, que supone la interacción de otro(s) texto(s) para poder descifrar e interpretar en su clave correcta este relato, y así poder acceder al sentido de la obra.

VII.

A modo de conclusión, sinteticemos lo expuesto y analizado hasta ahora. Según lo examinado, un cuento es una forma artística perfectamente distinguible a través de sus rasgos específicos. Un cuento *es*: un proceso de transformación que rompe un equilibrio para restablecer un equilibrio contrario al anterior. Esto es válido para aquellos relatos «tradicionales» que

se dice “privilegian la historia” (es decir, personajes y acciones), y para los «contemporáneos», de los que se dice que “privilegian el discurso”. En cambio, lo que se busca es la persuasión (entendida como efecto de sentido), con el fin de lograr la seducción (adhesión del lector), a través de un mecanismo veridictivo de hacer creer la verdad de aquello focalizado por el texto. El cuento, especialmente hispanoamericano, se podría definir en términos de estrategia en que lo fundamental es el hacer interpretativo del enunciatario que debe percibir (para adherir o rechazar) el hacer persuasivo del enunciador.

BIBLIOGRAFIA

- Anónimo. *Las Mil y una noches*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1975.
- Barquero Goyanes, Mariano. *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Barthes, Roland. «L'analyse structurale du récit». *Communications*, 8. París: Editions du Seuil, 1966. [Hay traducción al español: «Introducción al análisis estructural del relato», en Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43. N.E.].
- Bremond, Claude. «Le messagenarratif». *Communications*, 4. París: Editions du Seuil, 1964. [Hay traducción al español, utilizada aquí: «El mensaje narrativo», en Roland Barthes y otros. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 71-104].
- . «La logique des possibles narratifs». *Communications*, 8. París: Editions du Seuil, 1966. [Se emplea aquí la traducción al español: «La lógica de los posibles narrativos», en Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109].
- Danto, A. C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge, 1968.
- Denevi, Mario. *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1984.
- Garroni, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. París: Editions du Seuil, 1972.
- . *Figures III*. París: Editions du Seuil, 1972.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Lozano, Jorge. «Dimensión polémica de la persuasión», en *Mensaje y medios*, 1980.
- . «Estrategias persuasivas del discurso informativo» (notas de un curso doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Mora, Gabriela. *Teoría y práctica del cuento hispanoamericano*. Madrid: Porrúa, 1985.
- Oelker, Dieter. «Análisis estructural de un relato de *Las 1001 noches*». *Acta Literaria* (Universidad de Concepción, Chile), 3-4 (1978), pp. 7-23.

Poe, Edgar Allan. *Ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1973.

Propp, Vladimir. *La morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

Reid, Ian. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

Schelling, Thomas. *La estrategia del conflicto*. Madrid: Tecnos. 1964.