

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS**



TEMA:

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO COMPARATIVO DE LOS CUENTOS “LA FOSA NUMERADA”, DE MELITÓN BARBA; “LOS ROBOTS DEBEN SER ATENTOS”, DE ÁLVARO MENEN DESLEAL; Y “LA MUERTE DE CHURRUCA”, DE JOSÉ MARÍA MÉNDEZ.

INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO/A EN LETRAS

PRESENTADO POR:

GONZÁLEZ CRUZ, LOYDY STEFANNY GC10037

DOCENTE ASESOR DE TRABAJO DE GRADO:

MÁSTER: HÉCTOR DANIEL CARBALLO DÍAZ

MÁSTER: MARY CRUZ JURADO

COORDINADOR/A DEL PROCESO DE GRADO EN EL DEPARTAMENTO DE LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, JUNIO 2015

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR/A
ING. MARIO ROBERTO NIETO LOVO

VICERRECTOR/A ACADÉMICO/A
MAESTRA ANA MARÍA GLOVER DE ALVARADO

VICERRECTOR/A ADMINISTRATIVO/A
MAESTRO ÓSCAR NOÉ NAVARRETE ROMERO

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DECANO/A
LIC. JOSÉ RAYMUNDO CALDERÓN MORÁN

VICEDECANO
MAESTRA NORMA CECILIA BLANDÓN DE CASTRO

SECRETARIO/A DE LA FACULTAD
MAESTRO ALFONSO MEJÍA ROSALES

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE DEL DEPARTAMENTO
DOCTOR JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA

COORDINADOR/A DE LOS PROCESOS DE GRADO
MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO

DOCENTE ASESOR DEL PROCESO DE GRADO
MÁSTER: HÉCTOR DANIEL CARBALLO DÍAZ

Agradecimientos:

A Dios todo poderoso ya que sin Él nada hubiese sido posible y por darme la oportunidad de vivir hasta este momento y compartirlo con las personas que amo.

A mis padres

Fuente de apoyo constante e incondicional en toda mi vida y más aún en mis duros años de carrera profesional y en especial quiero expresar mi más grande agradecimiento a mi madre que sin su ayuda hubiera sido imposible culminar mi profesión.

A Napoleón Cruz

Durante la realización de mi proyecto, ha sido mi mano derecha y quien me ha guiado en el complicado proceso. Sus conocimientos, orientaciones, manera de trabajar, persistencia, paciencia y motivación han sido fundamentales en el desarrollo de este trabajo, me apoyo con amor, creyó en mí y me alentó a continuar, representó gran modelo de esfuerzo y tesón en momentos de decline y cansancio, ganó mi admiración, así como sentirme en deuda con él por todo lo recibido durante el periodo de tiempo que ha durado este trabajo.

Y por último y no menos importante

A mi asesor Máster Héctor Carballo.

Por su apoyo, tiempo, acertadas observaciones, orientación y colaboración cuando la necesité, en mi proceso de formación académica.

Índice

	Pág.
Introducción	
Capítulo I	
Generalidades	
1.1 Objetivos	10
1.2 Justificación	11
1.3 Estado de la cuestión	13
1.4 Planteamiento del Problema	15
1.5 Metodología	16
Capítulo II	
Marco Histórico	
2.1 Los gobiernos del PCN	19
2.2 Mercado común centroamericano	20
2.3 Guerra de las “100 horas”	20
2.4 La guerra de guerrillas	21
2.5 Guerra civil	23
2.6 Ofensiva militar “Hasta el tope”	26
2.7 Los Acuerdos de Paz	26
2.8 La Literatura del siglo XX en El Salvador	27
2.9 José María Méndez	30

2.10 Álvaro Menéndez Leal	31
2.11 Melitón Barba	32

Capítulo III

Marco Teórico

3.1 La literatura como objeto de análisis literario	34
3.2 La guerra de las poéticas	35
3.3 Hacia una teoría de la literatura	41
3.4 Forma versus estética de la obra literaria	44

Capítulo IV

Análisis estructural de los relatos

4.1 Elementos de Análisis de Roland Barthes	47
4.2 “La fosa numerada”	
4.1.1 Nivel de la narración	51
4.1.2 Nivel de las funciones	51
4.1.3 Indicio	52
4.1.4 Nivel de las acciones	53
4.1.5 Nivel de la narración	55
4.1.6 Interpretación del análisis del cuento	55
4.3 “Los robots deben ser atentos”	
4.2.1 Nivel de la narración	56

4.2.2 Nivel de las funciones	56
4.2.3 Indicios	56
4.2.4 Nivel de las acciones	57
4.2.5 Nivel de la narración	58
4.2.6 Interpretación del análisis del cuento	59
4.4 “La muerte de Churruca”	
4.3.1 Nivel de la narración	60
4.3.2 Nivel de las funciones	60
4.3.3 Indicio	61
4.3.4 Nivel de las acciones	62
4.3.5 Nivel de la narración	63
4.3.6 Interpretación del análisis del cuento	63
4.5 Comparación e interpretación final de los cuentos	65
Conclusiones	68
Bibliografía	69
Anexos	72

Introducción:

El presente trabajo está enfocado en el análisis narratológico comparativo de los cuentos “La fosa numerada”, de Melitón Barba; “Los robots deben ser atentos”, de Álvaro Menen Desleal; y “La muerte de Churruca”, de José María Méndez, aplicándoles el método seleccionado del Análisis Estructural del Relato de Roland Barthes; de manera preliminar se da a conocer el contexto por el cual estuvieron influenciados los autores que va desde la década de los sesenta hasta inicios de los noventa con el cual nos permitirá conocer tal coyuntura.

Del mismo modo se dan a conocer las principales teorías y movimientos acerca de la literatura y el devenir de la narrativa, entre las cuales están la Poética de Aristóteles, Arte Poética de Boileau, Epístola a los Pisones de Horacio, Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega, La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies de Luzán, Método de composición de Edgar Allan Poe, La teoría de lo sublime de Longino, Variedad de Paul Valéry, Obra abierta de Umberto Eco, Teoría de la literatura de los formalistas rusos de Tzvetan Todorov.

Finalmente se realiza el análisis de las muestras elegidas con la finalidad de identificar si los aspectos del método de Barthes se cumplen a cabalidad y qué tipo de discrepancias surgen en cada interpretación, si es que existen se comprobarán por medio de la comparación entre ellas lo cual permitirá obtener resultados para verificar la vigencia de los métodos a través del tiempo, visualizando y sustentando el tema de este trabajo, además de contribuir en futuras investigaciones de la temática.

Página de abreviaturas:

ANSESAL: Agencia Nacional de Seguridad de El Salvador.

ARENA: Alianza Republicana Nacionalista.

BPR: Bloque Popular Revolucionario.

ERP: Ejército Revolucionario del Pueblo.

FAES: Fuerza Armada de El Salvador.

FAL: Fuerzas Armadas de Liberación.

FALANGE: Fuerzas Armadas de Liberación Anticomunista.

FAPU: Frente de Acción Popular Unificada.

FARN: Fuerzas Armadas de la Resistencia Nacional.

FDR: Frente Revolucionario Democrático.

FMLN: Frente “Farabundo Martí” para la Liberación Nacional.

FPL: Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí.

ISSS: Instituto Salvadoreño del Seguro Social.

MB: Mano Blanca.

MNR: Movimiento Nacional Revolucionario.

MPSC: Movimiento Popular Social Cristiano.

ONU: Organización de las Naciones Unidas.

ORDEN: Organización Democrática Nacionalista.

PCN: Partido de Conciliación Nacional.

PDC: Partido Demócrata Cristiano.

PRTC: Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos.

UDN: Unión Democrática Nacionalista.

UES: Universidad Nacional de El Salvador.

UGB: Unión Guerra Blanca.

UNO: Unión Nacional Opositora.

Capítulo I

Generalidades

1.1 Objetivo General:

Efectuar un análisis narratológico comparativo en los cuentos “La fosa numerada”, de Melitón Barba; “Los robots deben ser atentos”, de Álvaro Menen Desleal; y “La muerte de Churruca”, de José María Méndez, para determinar la utilidad del método narratológico del pasado siglo como recursos literarios vigentes para el estudio de la literatura en constante movimiento.

Objetivos Específicos:

- Comparar las interpretaciones de los cuentos a partir de la aplicación del método “Análisis Estructural del Relato” de Roland Barthes.
- Generar interés en el estudio de la narrativa salvadoreña desde una visión particular para cada escritor.
- Realizar el análisis a las muestras seleccionadas con la finalidad de identificar si se cumplen los aspectos del método planteado por Barthes a cabalidad.

1.2 Justificación:

Los Estudios Literarios despliegan y aplican su sistema de conocimientos y su instrumental científico con el objetivo de realizar un análisis del fenómeno literario, sus causas, particularidades, relaciones biográficas, históricas, culturales, ideológicas y sociales; así como el descubrimiento de la esencia de lo literario en las obras.

Los estudios acerca de la literatura, se refieran ya a autores contemporáneos, ya a los clásicos, convergen en dar criterios que estimulen la lectura y ofrezcan nuevas claves de significación sobre las obras; por esa razón tratan la determinación de los valores artísticos del texto desde la perspectiva de dos enfoques integrados: cómo funciona el texto en sí mismo y cómo funciona en relación con el contexto histórico, social, cultural del momento en que es producido y del momento en que es recepcionado. Pero ningún método para el estudio de los textos literarios está en condiciones de corresponder a toda la riqueza de los textos narrativos, cualquiera sea su validez, todo método no puede bastar. Deja forzosamente en la sombra numerosos aspectos de los escritos que estudia.

No es de admirarse, pues, si actualmente se propone el estudio de éstas a través de los métodos establecidos desde la antigüedad, como si todas las obras literarias fuesen estáticas, puesto que si cada uno de los autores está sujeto y encasillado a cumplir al pie de la letra las reglas de una poética, no podrán trascender a la novedad creativa del toque personal en sus escritos, por lo cual están consignados a la postrimería de una literatura de masas (amén de las novelas comerciales como *Harry Potter* o las de Isabel Allende), pero la literatura **preconiza una visión más propia del sujeto**, lo que vuelve a cada obra un reflejo del íntimo pensamiento del escritor.

Lo ideal sería que cada texto literario sea estudiado de forma particular, pues cada obra es única en su especie, cada autor es genuino en su genio al momento de plasmar y escribir su visión en papel, y tratar de entenderla a través de un método determinado y homogéneo podría ser erróneo; puede llegar a cumplir ciertos criterios, pero jamás se llegara al culmen de su calidad; ya que la literatura está en constante movimiento.

En este sentido, se propone una aproximación a los cuentos “La fosa numerada”, de Melitón Barba, “Los robots deben ser atentos”, de Álvaro Menen Desleal y “La muerte de Churruca”, de José María Méndez, aplicando en ellos un estudio narratológico empleando el **Análisis Estructural del Relato** formulado por Roland Barthes y comparando las interpretaciones consecuentes. La aplicación de los principios teóricos planteados por la narratología otorga una interesante posibilidad de resultados: la vigencia de estos principios teóricos en la identificación de los elementos que estructuran al cuento salvadoreño actual.

Uno de los principales propósitos de este trabajo es ofrecer un aporte a la investigación en temas literarios, generando interés en el estudio de la narrativa salvadoreña, para lograr una comprensión más amplia de las transformaciones en el ejercicio literario durante la última mitad del siglo XX en El Salvador. El estudio de sus elementos se presenta para tratar de profundizar en aspectos fundamentales relacionados con el universo de la obra. Los resultados de este proceso de análisis pueden retomarse para la discusión sobre si es necesario el uso de métodos restrictivos en el estudio de los textos y llegar por medio de estos procesos a su comprensión total en obras narrativas de este tiempo, a fin de sumar nuevas reflexiones en torno al problema.

1.3 Estado de la Cuestión:

Los estudios realizados a los autores de las muestras seleccionadas José María Méndez y Álvaro Menen Desleal están enfocados en la identificación de la teoría del humorismo y características dentro de sus obras, entre ellas lo cómico y la sátira, de las cuales está el estudio de Silvia Hernández Especies del Humor, el ensayo de Henri Bergson La risa, Ensayo sobre la significación de lo cómico y El Humorismo de Luigi Pirandello. Además se hace una reseña del movimiento vanguardista y de los antecedentes humoristas en El Salvador en el cual se exponen a los principales autores de dicha manifestación. Esto lo encontramos en los siguientes trabajos de tesis “Álvaro Menen Desleal: sus cuentos surrealista y de ciencia ficción” (1974), “El humorismo en la literatura salvadoreña a través de T. P. Mechín, Luis Lagos, Alberto Rivas Bonilla y Álvaro Menen Desleal” (1977), “Manifestaciones del humor en la obra tres mujeres al cuadrado de José María Méndez” (2008) y “Análisis del discurso humorístico de los cuentos La rebelión de los perros y Espejo del tiempo de José María Méndez” (2013).

Los siguientes trabajos tienen como propósito dar a conocer una aplicación de la teoría sobre la narratología con los cambios que ha venido sufriendo a lo largo de los años, desde las bases que sentó Propp y el formalismo ruso. Esta teoría aplicada de acuerdo al estudio realizado por Helena Beristàin en “Análisis estructural del relato literario”, en donde da a conocer los aportes de los grandes teóricos de la literatura tales como: Propp, Genette, Todorov, Barthes, entre otros, quienes han proporcionado un estudio completo sobre el análisis narratológico y las partes o planos que lo conforman: El análisis de las funciones, de las acciones y del discurso. Pero sin dejar fuera los aportes de Pozuelo Yvancos en “Teoría del lenguaje literario”, en donde se dice que la narratología es una ciencia general del relato. Con los aportes de estos teóricos y los conocimientos adquiridos se efectuaron unos estudios

narratológicos a la obra de Pedro Páramo y los testimonios de guerra, extraídos del trabajo final de investigación, llevados a cabo en San Antonio los Ranchos en los años (2002-2003). Se tomaron cinco testimonios de guerra para el estudio narratológico y también se realizó un estudio narratológico a un testimonio (testimonio de María Romelia) como muestra literaria escrita, extraída de la obra de Manlio Argueta: Un día en la vida. Luego se proporcionó un estudio comparado tanto narratológica como semióticamente de ambos tipos de muestra con el fin de descubrir aspectos similares y relevantes en ambas muestras, para determinar signos o símbolos dominantes, como por ejemplo la pobreza, con la cual se identifican las personas de dichas muestras. Estos trabajos son: “Lectura de Pedro Páramo desde algunas categorías semióticas Barthesianas” (1988) y “La narrativa en los relatos orales de guerra de San Antonio los Ranchos y su comparación con el relato”.

Como se logra apreciar los trabajos realizados anteriormente y los autores seleccionados son escasos, y con una finalidad distinta a la propuesta en este ensayo que es comprobar la vigencia de los métodos narratológicos a través del tiempo, empleando como método elegido, el Análisis Estructural del Relato de Roland Barthes aplicado en los cuentos “La fosa numerada”, de Melitón Barba, “Los robots deben ser atentos”, de Álvaro Menen Desleal y “La muerte de Churruca”, de José María Méndez, que difieren en tiempo de publicación, para la comprobación del cumplimiento de dicho propósito. Realizando una reseña histórica de la evolución de los métodos narratológicos desde la época clásica hasta el estructuralismo y cómo surge el cuento en este devenir de sucesos.

1.4 Planteamiento del Problema:

La narrativa moderna, distinguiéndose de la clásica, que era reflejo de la tradición oral de las historias y leyendas de los pueblos, parte de la necesidad de los escritores por apartarse de las viejas (para ellos anticuadas) formas de construcción, imprimiendo su firma en cada obra, en cada cuento.

Es así que rompen los viejos cánones de construcción, acercándose a un desorden o bien nuevo orden de la estructura narrativa. Abandonan el obligado esquema de tiempo lineal, personaje plano, final cerrado. Han llegado a transgredir de tal manera estas normas (producto de las teorías literarias) que intentan suprimir elementos inherentes a la narrativa misma: tiempo, espacio, narrador, personajes. Sueltos de estas ataduras, los escritores se encuentran más libres para exponer sus ideas de una manera más propia, más personal y centrada en este objetivo, como otrora lo hicieron los poetas con el verso libre. Y como en este caso, los peritos y críticos literarios han debido reformular los esquemas de estudio y análisis de la obra narrativa.

Pero para un estudio profundo, un análisis consciente de la narrativa, resulta preciso volver la mirada a su estructura, su forma, entenderla a partir de la relación de sus elementos en su universo propio, tan particularmente que debemos alejarle por un momento de lo demás y generar un método que se adecue exactamente a ella, ya que cada obra es un mundo individual y tratar de comprenderla en su totalidad, por medio de los métodos existentes resulta demasiado dificultoso porque estos estudian aspectos específicos nada más, ocultando su verdadero potencial de esta forma se responde a la siguiente interrogante.

¿Cualquier método narratológico puede aplicarse a los distintos textos literarios narrativos?

1.5 Metodología:

Se partirá de un marco histórico que comprende una aproximación a la literatura en el género cuento durante la última mitad del siglo XX, otros géneros literarios y una reseña biográfica de los autores de las muestras: Melitón Barba, Álvaro Menen Desleal y José María Méndez. Se propone un rastreo de los acontecimientos más importantes relacionados con el tiempo y espacio de aparición de las obras seleccionadas. Este rastreo sigue un procedimiento de carácter documental.

Universo de estudio, unidad de análisis y muestra

El estudio está enfocado en la narrativa salvadoreña entre los años 1962 y 1991, en las obras de los autores Melitón Barba, Álvaro Menen Desleal y José María Méndez.

Selección de cuento de Melitón Barba:

-- “La fosa numerada” (**Hermosa cosa maravillosa**, San Salvador, El Salvador: Istmo Editores: 1991).

Selección de cuento de Álvaro Menen Desleal:

-- “Los robots deben ser atentos” (**La ilustre familia androide**, San Salvador, El salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. 2013).

Selección de cuento de José María Méndez:

-- “La muerte de Churruca” (**Tres Mujeres al Cuadrado**, San Salvador, El salvador: Editorial Clásicos Roxsil. 1998).

El marco teórico propone una lectura y síntesis de los principios de la narratología, en específico de los planteamientos de Roland Barthes. A partir de una conceptualización sobre el estudio de la literatura y sus características

estructurales dentro del universo del relato, es posible establecer un marco de referencia para su aplicación a los cuentos seleccionados. Con esto se plantea una posible vigencia de los métodos narratológicos del pasado en el análisis del texto literario actual.

El análisis se desarrollará de la siguiente manera:

1. Nivel de la narración

- Orden provisional del relato - dentro de él:

2. Nivel de las funciones

- Núcleos (funciones cardinales)
- Indicios

3. Nivel de las acciones

- Categoría de los personajes

4. Integración de signos ocultos

- Orden definitivo del relato

5. Interpretación del análisis del cuento

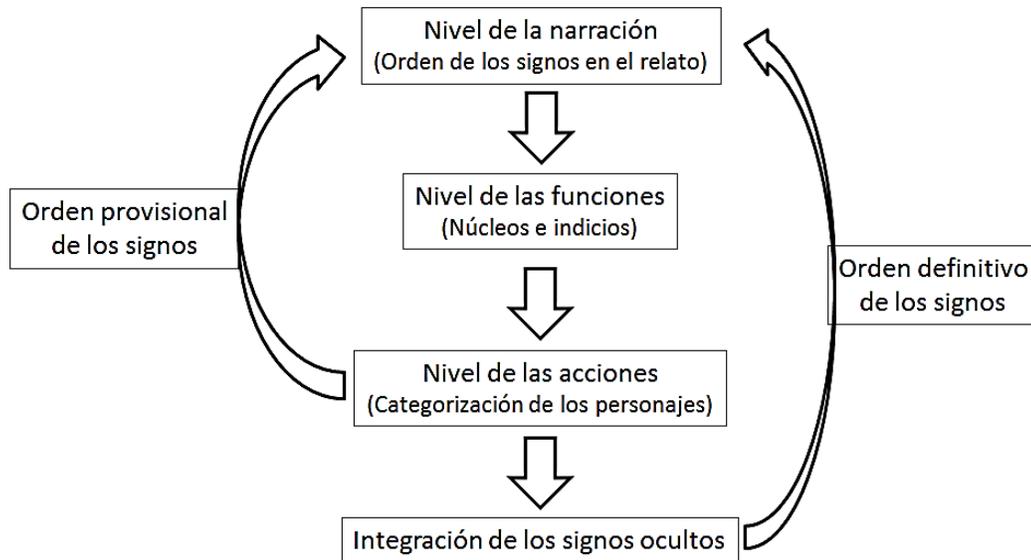
6. Comparación de las interpretaciones

- Alcance del método de análisis estructural en los relatos

7. Interpretación final

Como ninguno de los niveles es independiente de los demás, para analizar cada nivel es preciso hacerlo en relación a todos los niveles en conjunto, comprendiendo cada elemento como un signo en un orden interpretado por el lector que necesariamente debe ser erróneo o provisional, y sólo de la integración de signos omitidos estratégicamente por el narrador en cualquiera de los niveles se logrará establecer el orden definitivo (aparentemente) del

texto y por tanto sus significaciones. Sólo entonces se procederá a la comparación de los tres cuentos y su consecuente interpretación final.



Conviene aclarar que este análisis no es en ningún momento definitivo, está susceptible a mejores interpretaciones por medio de distintos métodos, y sólo es un ejemplo de los posiblemente variables resultados que genera un método de análisis literario.

Concluido el análisis, se establecerá en las Conclusiones el alcance y cumplimiento de los Objetivos, General y Específicos, así como observaciones acerca del proceso de análisis.

Capítulo II

Marco Histórico

2.1 Los gobiernos del PCN

Al final del período presidencial del coronel Lemus, en agosto y septiembre de 1960, los enfrentamientos habían llevado a decretar el estado de sitio, a la invasión de la Universidad Nacional (con captura y golpiza del rector, el doctor Napoleón Rodríguez Ruíz) y a un estado general de inestabilidad, aprovechada por elementos militares y civiles para llevar a cabo el golpe del 26 de octubre de 1960. El movimiento que derrocó a Lemus fue llamado popularmente “el madrugón de los compadres”, debido a que sus ejecutores eran militares vinculados personalmente al Presidente. Después del derrocamiento, la Junta de Gobierno presidió hasta el 25 de enero de 1961, liderados por el Coronel Aníbal Portillo, quienes formaron el Directorio Cívico-Militar.

En abril de 1962 se convoca a elecciones presidenciales de las que resultó electo el coronel Julio Adalberto Rivera candidato del recién fundado Partido de Conciliación Nacional (PCN) gobernando de 1962 a 1967. Durante su administración se creó la Organización Democrática Nacionalista (ORDEN), con la que se hizo más fuerte el ambiente de represión [Castellanos, Juan Mario, 2002: 86]. También se creó la Agencia Nacional de Seguridad de El Salvador (ANSESAL), entidad controlada por militares y que rendía cuentas al presidente de la república. Además lanzó un plan de construcción de infraestructuras, incluyendo el muelle del puerto de Acajutla. El coronel Fidel Sánchez Hernández fue electo presidente para el período 1967 -1972.

2.2 Mercado común centroamericano

Los orígenes de la integración se remontan a la década de 1950, el periodo de mayor actividad económica se dio desde 1960. Pero fue durante el gobierno de Sánchez Hernández que se dio la integración del Mercado Común Centroamericano, el cual estaba integrado por Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y El Salvador. Su objetivo principal era unificar las economías, impulsar en forma conjunta el desarrollo de Centroamérica y mejorar las condiciones de vida de sus habitantes [Jiménez Cabrera, Edgar, 1988: 36]. En dichos países se incrementaron sus divisas en razón de los buenos precios de los productos tradicionales de exportación. Durante los buenos tiempos del Mercado Común Centroamericano, el consumo de los productos circulantes estuvo condicionado por los precios de las exportaciones de los productos primarios (café, algodón, azúcar y banano) fuera de la región, de cuyos ingresos dependía en buena medida el poder de compra de las poblaciones de los países del istmo.

Sin embargo surgió un inconveniente, pues los beneficios de la producción y del comercio fueron a parar a pocas manos, con pocas posibilidades de una mayor distribución. Incluso, entre los países participantes, no hubo equidad en las oportunidades: Guatemala y El Salvador sacaron mayores ventajas que Honduras y Nicaragua. Sin duda alguna, este hecho sería la causa determinante de la ruptura, aunque se hayan buscado otras excusas.

2.3 Guerra de las "100 horas"

En 1969 se produjo la "Guerra de las 100 horas" con la invasión del sur de Honduras por el Ejército y la Aviación salvadoreña. Este conflicto tenía su origen en la década de 1920, cuando miles de salvadoreños emigraron a Honduras en busca de mejorar sus condiciones de vida. A finales de la década de 1960, el gobierno hondureño estaba bajo presión de organizaciones

populares que demandaban una reforma agraria. A la comunidad salvadoreña, que sobrepasaba los 3,000, le fueron confiscados negocios y propiedades. Esto generó un clima de violencia contra los salvadoreños, con la aprobación del gobierno de turno de López Arellano. El Salvador tomó acción y el 14 de julio de 1969 invadió Honduras. Las Fuerzas Armadas de El Salvador, comandadas por el general José Alberto "El Chele" Medrano, capturaron 1650 km² de territorio hondureño, entre ellos Nueva Ocotepeque, territorio que fue restituido en agosto de ese mismo año. En esta guerra murieron más de 2.000 personas y fue etiquetada erróneamente por periodistas extranjeros como la "Guerra del Fútbol", pues su inicio coincidió con una contienda generada entre los hinchas de las selecciones de ambos países después del tercer encuentro del campeonato por la eliminación hacia la Copa del Mundo 1970.

2.4 La guerra de guerrillas

Entre 1970 y 1980 se da el proceso político que condujo a que El Salvador se sumergiera en la guerra civil. Ello se debió al desgaste acelerado de la dominación oligárquica, impidiendo al conjunto de los sectores sociales y políticos existentes en el país expresar sus intereses por la vía legal e institucional. Numerosos son los factores a este derrumbe del bloque dominante en El Salvador. Entre ellos destaca la crisis de la economía de agroexportación (de café), la forma en cómo se da la modernización de la planta productiva que se incentivó en la década del setenta en base al modelo integracionista del Mercado Común Centroamericano, provocando una acelerada e incontrolada migración rural-urbana y el incremento de la desigualdad en la distribución del ingreso, polarizando aún más la estructura social del país.

A partir de 1970 algunos sectores de la sociedad comienza a crear sus propias organizaciones para luchar por el derecho a la tierra y por mejores condiciones de vida, estas agrupaciones estaban integradas por organizaciones de

trabajadores agrícolas, sindicatos, gremios de maestros, organizaciones estudiantiles y comités de presos y desaparecidos políticos. En 1973 surgió el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos (PRTC), con una visión regional de la lucha revolucionaria. Un año después se organizaron el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU), las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FPL), el Bloque Popular Revolucionario (BPR), las Ligas Populares 28 de febrero que se fundaría en 1978 y la más numerosa que sería Federación de Cristianos Campesinos del El Salvador.

El 30 de julio de 1975 fue masacrada una manifestación universitaria por la fuerza armada. En agosto de ese año el BPR se toma Catedral Metropolitana, para protestar por la masacre de estudiantes de la UES y de secundaria frente al Instituto Salvadoreño del Seguro Social (ISSS) el 30 de julio. Esta segunda mitad de la década está marcada por la guerrilla, comandos urbanos, milicias de autodefensa y los frentes de masas participaban en tomas de fábricas, embajadas, iglesias, ministerios, calles y tierras rurales, para protestar por las continuas masacres de campesinos y de miembros de las organizaciones.

El 20 de febrero de 1977, hubo elecciones presidenciales en las que participaron Partido de Conciliación Nacional (PCN), siendo su candidato el militar Carlos Humberto Romero este fue declarado ganador de las elecciones, y tomó posesión el 1 de julio del mismo año. La oposición era la Unión Nacional Opositora (UNO) integrada por el Partido Demócrata Cristiano (PDC), Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) y la Unión Democrática Nacionalista (UDN). Esta oposición se concentraría el 28 de febrero en la Plaza Libertad, en protesta por el supuesto fraude electoral y exigir que se respetaran los resultados, los militares disolvieron la protestas masacrando a sesenta personas, mientras los candidatos de la UNO fueron enviados a exilio.

El 22 de febrero del mismo año fue nombrado arzobispo de San Salvador Monseñor Oscar Arnulfo Romero quien fue promovido por los sectores conservadores de la iglesia y de la alta sociedad, con el fin de frenar los cambios que se estaban dando al interior de la iglesia. En noviembre el presidente Carlos Humberto Romero impuso la “Ley para la Defensa y Garantía del Orden Público”, con la cual se desatarían los llamados Escuadrones de la Muerte, que poseían licencia para matar a los opositores del régimen. Otros grupos fueron la Mano Blanca (MB), las Fuerzas Armadas de Liberación Anticomunista (FALANGE) y posteriormente la Unión Guerra Blanca (UGB), que estaban conformadas por policías y guardias nacionales.

De esta manera se propiciaron las condiciones para el surgimiento de la organización popular y el advenimiento de la lucha popular político militar en rápido ascenso. El último trimestre de 1979 la sociedad salvadoreña vivió la coyuntura muy conflictiva, debido a las tensiones tanto políticas, militares y sociales. Esta situación colapsaría el 15 de octubre del mismo año la cual obligaría a deponer a Carlos Humberto Romero del poder político. El 13 de diciembre de 1980, el gobierno fue conocido como Tercera Junta Revolucionaria de Gobierno, y quedó conformado por un único militar, el coronel Jaime Abdul Gutiérrez y el civil José Napoleón Duarte como nuevo Presidente de la Junta, Antonio Morales Erlich y José Ramón Avalos Navarrete. El gobierno de la nueva Junta continuó la implementación de la reforma agraria y prometió una real democratización. Estados Unidos reinicia la ayuda económica.

2.5 Guerra civil

En octubre de 1980 las organizaciones políticos militares que habían surgido a principios de la década pasada, decidieron constituirse en una sola organización el FMLN. El cual estaría conformado por el ERP, las FPL, la

FARN, el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos (PRTC) y las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL) el brazo armado del Partido Comunista de El Salvador. Aunque existía coordinación sobre la estrategia militar, cada una de las organizaciones tenía su propia concepción acerca de la mejor forma de proceder.

El 10 de enero de 1981 el FMLN llevó a cabo una ofensiva militar denominada “Ofensiva Final” con la que pretendían insurreccionar las masas, atacar los cuarteles y principales ciudades y la sublevación de los militares que apoyaban un cambio político. De acuerdo con sus dirigentes, dicha ofensiva tenía tres objetivos: la insurrección de las masas y la huelga general; el ataque a los cuarteles y principales ciudades, y la sublevación de los militares del ejército que apoyaban al FMLN. La lucha armada se desató en ocho departamentos del país: San Salvador, Santa Ana, Chalatenango, Cabañas, San Vicente, La Paz, Morazán y Usulután [Jiménez Cabrera, Edgar, 1988: 75]. Los insurgentes tomaron varios pueblos y barrios obreros, y lograron el levantamiento del cuartel de Santa Ana. Pero en las ciudades los llamados a la huelga general y a los levantamientos insurreccionales no tuvieron el éxito esperado por los dirigentes de la guerrilla. El llamado a la insurrección tuvo más eco en el campo, porque las bases de apoyo político de las organizaciones guerrilleras se convirtieron en frentes de guerra.

La ofensiva general duró aproximadamente diez días, durante los cuales el FMLN se replegó y la fuerza armada tomó la iniciativa, golpeando las bases militares de la guerrilla. Si bien la ofensiva no logró el objetivo esperado de insurreccionar a la población, evidenció la coordinación y fuerza militar del frente Farabundo Martí. El gobierno y las FAES se propusieron eliminar a la insurgencia lo que dio lugar a una guerra a gran escala, la fuerza armada desarticuló las redes de apoyo urbano del frente revolucionario por lo que este se replegó a las áreas rurales. Lanzó grandes operativos para aniquilar a la

guerrilla; pero a pesar de la ventaja cuantitativa y logística de la FAES, le fue imposible derrotar militarmente al FMLN. A mediados de 1981, El Salvador estaba en plena guerra, el ejército revolucionario había logrado controlar ciertas regiones del país especialmente en el oriente, el norte y la zona paracentral.

En marzo de 1982 más de 1.3 millones de salvadoreños depositaron su voto en las urnas para elegir una asamblea constituyente. Los partidos de la izquierda, como el Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) y el Movimiento Popular Social Cristiano (MPSC), rehusaron participar, pues estaban aliados, como Frente Revolucionario Democrático (FDR), con el FMLN. Tanto el FMLN como el FDR hicieron un llamado a la población para que boicotearan las elecciones. La Asamblea Constituyente quedó bajo el control de una alianza mayoritaria de ARENA y el PCN, la cual comenzó a redactar una nueva Constitución para el país y nombró al doctor Álvaro Magaña como Presidente provisional de la República hasta que se realizaran elecciones directas para Presidente.

Las elecciones de 1984 fueron de gran importancia para el país, pues se enfrentaron las dos principales fuerzas políticas de entonces y sus respectivos candidatos: el dirigente histórico del PDC, el ingeniero José Napoleón Duarte, y el líder de ARENA, el mayor Roberto D'Aubuisson. Como ninguno de los dos candidatos obtuvo una mayoría en la primera vuelta de votaciones, se tuvo que realizar una segunda, en la que ganó el ingeniero Duarte con un 53.6% de los votos válidos.

El nuevo presidente pronto convocó a una reunión con la dirigencia del FMLN y del FDR en La Palma, Chalatenango, con miras a buscar el fin del conflicto. Sin embargo, esta iniciativa, al igual que otras similares que se realizaron en los años siguientes, no logró una solución negociada al conflicto.

2.6 Ofensiva militar “Hasta el tope”

Luego de los comicios electorales del 19 de marzo de 1989, en junio de del mismo año asumió la presidencia, Alfredo Félix Cristiani quien hizo un llamado al dialogo con el FMLN. Al tomar posesión de su cargo continuó con las negociaciones de paz con las fuerzas revolucionarias. Estas negociaciones sufrieron un cambio, pues el 3 de noviembre el FMLN lanzó un fuerte ataque, concentrado en San Salvador y San Miguel, que duró ocho días. En San Salvador, los insurgentes tomaron al menos seis poblaciones en los suburbios: Mejicanos, Soyapango, Cuscatancingo, Ayutuxtepeque, la colonia Zacamil y Ciudad Delgado. Al mismo tiempo, emprendió ataques dispersos a puntos claves del ejército y de los cuerpos de seguridad provocados por pequeñas escuadras de la guerrilla que se movilizaban rápidamente a distintas horas del día. Esta ofensiva guerrillera fue denominada Hasta el Tope. En el marco de la ofensiva fueron asesinados seis sacerdotes jesuitas de la Universidad Centroamericana. Este hecho conmocionó a la opinión pública y terminó de desacreditar al ejército.

2.7 Los Acuerdos de Paz

A fines de 1989, el Gobierno de El Salvador y el FMLN habían llegado a la conclusión de que la finalización de la guerra por la vía militar era imposible. Las negociaciones continuaron con la firma del protocolo en Ginebra, Suiza, en abril de 1990, luego las delegaciones de ambas partes en conflicto suscriben en mayo el *Acuerdo de Caracas* con la mediación del representante personal del Secretario General de la ONU, Álvaro de Soto. Tras intensas negociaciones y en un acto, la medianoche del 31 de diciembre de 1991 las partes firmaron el Acta de Nueva York, en la que anunciaban que habían concluido las negociaciones y que el Acuerdo de Paz resultante sería firmado

el 16 de enero de 1992 en una ceremonia solemne que se celebraría en el Castillo de Chapultepec, en la capital mexicana.

2.8 La Literatura del siglo XX en El Salvador

La literatura salvadoreña se ha caracterizado por la formación de grupos de escritores que se pronuncian ante los acontecimientos sociopolíticos de su época. Esta característica grupal se llama generación. Una de las generaciones literarias más representativas del siglo XX en El Salvador fue La generación del 44 llamada así porque en 1944 un grupo de escritores se pronunciaron en contra de la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez que gobernaba el país. Esta dictadura sería duramente criticada por este grupo de escritores cada uno desde su propio ámbito literario y periodístico.

De esta manera, los escritores de la Generación del 44 jugaron un papel muy activo en el movimiento democrático que puso fin a la dictadura, se transformó a partir de 2 grupos: El grupo 6 y Comité de escritores y artistas antifascista y de mundo libre.

El aporte de la Generación del 44 fue el hecho de pronunciarse sobre el régimen autoritario en periódicos, revistas, conferencias y en reuniones intelectuales; también produjeron obras de mucho mérito y se dieron a conocer públicamente situaciones que les ocasionaron persecución y exilio.

La Generación de 1944, que es el año en que cayó el dictador Hernández Martínez, aglutina a varios escritores, los principales son: Hugo Lindo, Oswaldo Escobar Velado, **José María Méndez** y Matilde Elena López.

En 1956 aparece La Generación Comprometida, no era el primer grupo que formaban estos jóvenes escritores que habían participado ya en el Grupo Octubre y en el Círculo Literario Universitario Salvadoreño. Ambos surgen en

un contexto muy complicado para El Salvador, en medio del reformismo militar que sucedió a la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez. Es una época caracterizada por la corrupción política y la violencia lo que provocó una crisis de espíritu general que percibirían muy pronto los jóvenes estudiantes que integrarían el Círculo Literario Salvadoreño y la Generación Comprometida. Roque Dalton, Manlio Argueta, **Álvaro Menéndez Leal**, Alfonso Quijada Urías y Claribel Alegría, entre otros muchos, conformaron su ideología y sus bases literarias a partir de esta crisis.

La generación comprometida se divide en dos grupos: el primero compuesto por el propio López Vallecillos, Irma Lanzas, Waldo Chávez Velasco, Álvaro Menen Desleal, Eugenio Martínez Orantes y otros. La segunda con el surgimiento en 1956 del Círculo Literario Universitario, fundado en la Facultad de Derecho de la Universidad de El Salvador conformado por Roque Dalton, Roberto Armijo, José Roberto Cea, Manlio Argueta y Tirso Canales. Armijo, Cea, Argueta, Canales y el poeta Alfonso Kijadurías dirigieron, durante la década de los 60 hasta 1979 la revista cultural titulada La Pájara Pinta.

Esta generación influyó sobre las promociones literarias posteriores, tanto por su deseo de ahondar en la realidad salvadoreña, como por su búsqueda de renovación estética; fue un fenómeno literario que impactó la cultura salvadoreña.

La narrativa surgió del préstamo de otras modalidades literarias y utilizó formas que iban más allá de las fronteras de la novela de ficción que tuvo menos visibilidad es decir, se fusionaron diferentes géneros para expresar diversos tipos de marginalidad social. En otras palabras se trataba de un intento por mantener viva la memoria de acontecimientos significativos que implicaron un giro histórico los cuales habían sido protagonizados por actores sociales subalternos y cuyas peripecias pasaban a ser parte de la literatura.

Por otra parte el cuento en los años ochenta destacó con **Melitón Barba**, quien fue médico de profesión y que en 1984 publicó su primer libro de cuentos, "Todo tiro a Jon" donde refleja una clara narrativa regionalista. Ya para finales de los años 90' surge una "literatura posmoderna" que designa generalmente a un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, caracterizada por ciertas particularidades que la hacen diferir de la literatura anterior como el rechazo al ideario ilustrado propio de la literatura modernista, estableciendo nuevas reglas rompiendo con las estructuras narrativas que habían reinado desde el realismo, pero que también echaba por tierra el énfasis en la individualidad y en la subjetividad de la mente, que habían sido elementos claves del modernismo y de las vanguardias.

Las diferentes corrientes de la literatura postmoderna aparecieron durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque se aplica a corrientes muy diversas, todas ellas comparten la idea de que el proyecto modernista fracasó en su intento de renovación radical de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y la vida social.

A lo largo de la década de los noventa, los escritores salvadoreños vivieron una etapa de crisis e incertidumbre, existía entre la sociedad una conciencia de naufragio, además, se habían agotado los temas de heroísmo.

En pocas palabras se puede decir que durante la posguerra, nuestra crisis de identidad cultural se expresó fundamentalmente en dos aspectos: por un lado, en una especie de desarraigo melancólico y por el otro en un sentimiento agrio y doloroso derivado de la violencia. Esta crisis estuvo acompañada en ocasiones de un señalamiento sociopolítico o por el contrario de un desmoronamiento ideológico o moral [Hueso Mixco, 1996: 77]. En general las voces de mediados de los años noventa se convirtieron en el choque entre esa nueva sociedad y las consecuencias de una guerra.

2.9 José María Méndez



José María Méndez Calderón (Santa Ana, 23 de septiembre de 1916 - San Salvador, 14 de abril de 2006), mejor conocido como José María Méndez o Chema Méndez, fue un abogado y escritor salvadoreño. Estudió leyes en la Facultad de Derecho, en la Universidad de El Salvador. Su tesis doctoral "*La confesión en materia penal*" mereció medalla de oro. Se doctoró en 1941.

Méndez siempre fue excelente estudiante. En la Universidad obtuvo medalla de oro como el mejor alumno, en 1936, en 1937 se le otorgó diploma de honor por haber obtenido la calificación máxima en cada una de las materias de su curso. En 1940, ganó otra medalla de oro en un concurso de monografías jurídicas con un estudio sobre "*El cuerpo del delito*". Es además de excelente profesional del derecho, un narrador de la talla de otros latinoamericanos, que al igual que él, utilizan técnicas muy bien logradas y ambienta a sus lectores en mundos insólitos en que los personajes crecen, viven y luchan la dialéctica del devenir y sus circunstancias.

Su segunda obra escrita en 1962 fue "**Tres mujeres al cuadrado**", con la que comparte segundo premio junto a Álvaro Menéndez Leal, en el VIII Certamen Nacional del país, a nivel de Centroamérica y Panamá. Esta obra incluye una colección de cuentos humorísticos y Crítica Social, ya que en ellos hace referencia a la situación que está atravesando el país en esa época.

Ha ganado en tres ocasiones el Primer Premio de Cuento en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala. Por estos triunfos ganó el título de "Maestre de la narrativa Centroamericana", sus obras premiadas fueron: "*Tiempo irredimible*", 1970; "*Espejo del tiempo*", 1973; y "*Tres consejos*", en 1976 [Álvarez, Miriam Aida, 1989: 254].

Obras: “*Fliteando*” 1970, “*Disparatario*” 1957, “*Tres mujeres al cuadrado*” 1963, “*Cuentos del alfabeto*” (1992), “*Diccionario personal*” (1992), “*Antología definitiva*” (1995), “*cuentos peligrosos y otros cuentos*” (1996), “*80 a los 78. Cuentos de Chema Méndez*” (1996), “*La pena de muerte: un ensayo, tres cuentos y una adenda*” (1997), y “*Las Mormonas*” (1998).

Obtuvo el Premio Nacional de Cultura en 1979, y en 1999 la Asamblea Legislativa Salvadoreña le nombró «Escritor Distinguido de El Salvador». También fue miembro de número de la Academia Salvadoreña de la Lengua.

2.10 Álvaro Menéndez Leal

Poeta, narrador, ensayista y dramaturgo salvadoreño, nacido en Santa Ana el 13 de marzo de 1931 y fallecido el 6 de abril de 2000 en San Salvador, conocido por el seudónimo Álvaro Menen Desleal.



Ha triunfado en varios Certámenes Literarios en El Salvador y otros países latinoamericanos. En 1962, obtuvo el segundo premio con la obra “*Cuentos breves y maravillosos*” en el VIII Certamen Nacional de Cultura de esta República. En el X Certamen cultural Universitario de esta capital, ganó tres premios en tres ramas de literatura: poesía, cuento y ensayo. En Quezaltenango (República de Guatemala), por dos veces ha conquistado el Primer Premio en la rama de Teatro, en los juegos florales de dicha ciudad en 1965, con “*Luz Negra*”; y en 1968 con la obra “*Un cielo para el Reverendo*”, ese mismo año obtuvo también el Premio Nacional de cultura de El Salvador con la colección de cuentos que se titula “*Una Cuerda de Nylon y de Oro*”. En 1970 obtuvo el premio Miguel Ángel Asturias con otra colección de cuentos bajo el título de “*Revolución en un País que edifico un Castillo de Hadas*”.

En 1972, publicó la obra, “**La Ilustre Familia Androide**” donde presenta cuentos de ciencia ficción, que no son propiamente la invención de historias futuristas sino, más a fondo, la analogía entre el panorama mundial del siglo XX y otros mundos, antiguos o próximos, terráqueos o galácticos, hay humanismo, una reflexión profunda sobre el ser humano y sus civilizaciones, su ciencia, su progreso, sus creaciones, su semejanza con Dios o con la máquina.

Veinte años después, Álvaro Menéndez Leal volvió a situarse a la cabeza de los autores salvadoreños galardonados en concursos literarios de prestigio, esta vez gracias a su pieza teatral titulada “*La bicicleta al pie de la muralla*”, que se alzó con el primer premio en el Certamen Nacional de Literatura convocado por la Universidad de El Salvador en 1991, para festejar su centésimo quincuagésimo aniversario [Álvarez, Miriam Aida, 1989: 246].

Además de los títulos citados, Álvaro Menéndez Leal publicó también *La llave* (1962), *El extraño habitante* (1964), *Hacer el amor en el refugio atómico* (1974) y *Los vicios de papá* (1978).

2.11 Melitón Barba



Melitón Barba Camacho nació en San Salvador, el 26 de octubre de 1925 y murió el 29 de junio de 2001, fue un escritor y médico salvadoreño.

Estudió en la Facultad de Medicina de la Universidad de El Salvador. Realizó estudios de postgrado en las áreas de ortopedia y traumatología en Italia y Argentina.

También se interesó en el estudio científico de la acupuntura, la homeopatía y otras formas de medicina alternativa. En la década de 1960 ejerció como catedrático universitario de la Universidad de El

Salvador (UES). Por su ideología de izquierda y su oposición a los gobiernos militares tuvo que exiliarse en varias ocasiones. Residió en México (1965 y 1977) y Nicaragua (1980-1988). Fue finalista en el premio Casa de las Américas (Cuba) con su libro "*Los dueños de la noche*". También obtuvo menciones honoríficas en el Certamen de Narrativa de la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y en el Concurso de la Academia de Ciencias y Letras de Buenos Aires. Ingresó al Ateneo de El Salvador el 25 de noviembre de 1999.

Sus cuentos se enmarcan dentro de la corriente de la narrativa regionalista. Muchos de sus relatos abordan temas relacionados con la profesión médica y con sus convicciones políticas. En su juventud publicó sobre todo trabajos de investigación médica. Comenzó a publicar cuentos, cuando tenía casi 60 años con la edición de la colección de cuentos "*Todo tiro a Jon*" (Managua, 1984).

Al que siguieron otras colecciones "*Cuenta la leyenda que...*" (1985), "*Olor a muerto*" (1986), "*Putá Vieja*" (1987), "*Cartas marcadas*" (1989), "*La sombra del ahorcado*" (1994), "*Alquimia para hacer el amor*" (1997), "*En un pequeño motel*" (2000).

Ensayos: "Ítalo López Vallecillo, el político" (1996); "Diez artistas" (1998), "Literatura y medicina" (1998); "Los partidos de centro" (1998)

El cuento salvadoreño experimenta con la producción de Melitón Barba, un auténtico remozamiento, tanto porque da continuidad a la tradición narrativa abierta por Salarrué, como porque incorpora nuevos hallazgos técnicos y tratamientos temáticos, donde la originalidad campea.

Con "***Hermosa cosa maravillosa***" publicada en 1991, el estilo narrativo de Melitón Barba se consolida. Los personajes logran definirse, las situaciones creadas son coherentes, el tránsito de lo real a lo fantástico se alcanza con acierto, y además, no hay ejercicios constructivos gratuitos.

Capítulo III

Marco teórico

3.1 La literatura como objeto de análisis literario.

Los métodos de análisis literario son el fruto de un milenar esfuerzo de filósofos, pensadores, críticos, teóricos y, aún, escritores y poetas por comprender y dar sentido a la actividad literaria. Actualmente, al intentar esclarecer los elementos que constituyen o bien explican la belleza de un texto artístico, nos encontramos con un vasto arsenal de métodos y teorías que prometen esclarecernos los intrincados secretos que dentro, entre cada página y cada palabra se nos ocultan.

Así, al estudiar un cuento, se puede particularizar en el problema discursivo, o bien en la construcción de los personajes, o las razones de ciertas circunstancias narrativas. Al hablar de un poema, podemos observar la estructura métrica, o el fenómeno metafórico, o el planteamiento de la “ars poética” común en estos textos. Y al tomar cualquiera de estos elementos, también debemos particularizar en el método de análisis al que lo someteremos, como al reparar un motor elegiremos acertadamente la herramienta más precisa que nos permitirá manejar adecuadamente las diversas piezas.

Pero ¿es la literatura algo vulgar como un motor? ¿Es la literatura un fenómeno tan sublime que no puede ser diseccionado como una rana de laboratorio, o su estructura es no más que un simple diagrama capaz de repetirse como las instrucciones para armar una sillita de playa? ¿Por qué hay tantos y tan meticulosos métodos de análisis literario, que incluso se contradicen?; ¿cuál es el más útil y por qué? ¿Las actuales teorías literarias superan los antiquísimos planteamientos aristotélicos?; ¿fue el clasicismo la “segunda caída” en el vía crucis del estudio literario?

Las próximas páginas no pretenden esclarecer estas preguntas, sino puntualizar en las razones que llevaron a los pensadores y críticos a revisar sus planteamientos, so riesgo de abolir sus propios cánones y construir nuevos esquemas que no excluyan, sino comprendan con mayor entendimiento las numerosas obras literarias escritas. Luego se observará el método de análisis estructural de Roland Barthes, que es el utilizado en el análisis de los cuentos del corpus.

3.2 La guerra de las poéticas

Aristóteles fue el primer filósofo en presentar un coherente trabajo sobre la forma y composición del teatro, así como su fin y los elementos que lo vuelven un arte elevado [Aristóteles, 1973: 77]. Sin embargo, y pese a su buen juicio, Aristóteles escribió su *Poética* en el siglo III a. de C., mientras que el drama llevaba al menos dos siglos de amplio esfuerzo y, para los años de Aristóteles, había llegado a tal punto de concreción que se diferenciaba fácilmente entre comedia y tragedia, y se distanciaba largamente de la épica y la lírica, que fueron quedando relegadas porque el filósofo no las trató en su libro sobre el hecho literario [1973: 81].

Con esto, Aristóteles no compuso métodos de producción de tragedias, como luego lo entenderían los críticos de la Edad Moderna; ni siquiera estableció la distinción entre éstas y las comedias, sino que se limitó a expresar a qué se debía el comportamiento de cada una, por qué una se observaba con mayor delicadeza y altivez que la otra, qué la volvía más deleitable y cuál es el sentido de su producción [1973: 80].

Aristóteles no podía establecer normas de composición. ¿Cómo? ¿Quién le seguiría? Por supuesto, él tampoco pretendía volverse un maestro de poetas. En su afán por comprender el universo natural y el universo de los hombres, procuró establecer bases de entendimiento (y no de prescripción) hacia la

particular forma de elaborar textos versados que llenaban de emoción y a la vez de entendimiento al público.

Sus palabras iban cargadas de ideas algo pretenciosas. Ello podía deberse mayormente a las discusiones y puntos de vista encontrados acerca del mundo que tenía con su maestro Platón. Platón había escrito un texto dedicado al planteamiento de la fuente de la creación literaria [Platón, 2003: 144]. Un poeta tan preciso, meticuloso en sus detalles y de tan buen hablar como Homero no podía ser un simple mortal, por lo menos no podía serlo como los demás mortales. Debía haber algo distinto, algo más en él. Una chispa más del fuego de los dioses en su conciencia. Es así como Platón concluye en su diálogo socrático que la fuente del acto creativo es producto de la inspiración divina, movido por la musa en un desgarrar de profundas emociones que vibran como ondas invadiendo el corazón de todo el que escuche a las aladas palabras del poeta [2003: 135].

Aristóteles rebate consistentemente el pensar de su maestro. La literatura no es más que la imitación de la realidad (“de la naturaleza”, nos dice el filósofo), y el buen poeta será el que reproduzca más fielmente esta realidad [1973: 78]. Aquí observamos varias cosas. La primera favorece a Aristóteles, porque si el poeta imita la realidad y la realidad se transforma, también el texto artístico se transformará [1973: 80]; al respecto hablaremos próximamente. La segunda es la concerniente al pensamiento polarizado de los filósofos: Platón hacia el idealismo y Aristóteles hacia el materialismo [Álvarez, Montúfar y Serrano de López, 1989: V]. El tercero, que es el que nos interesa inmediatamente, es el objeto que cada uno toma para explicar la literatura.

Platón nos habla de Homero, que es un poeta épico, y se refiere sólo a la fuente de su bello narrar. Aristóteles trata la tragedia, y la aborda en sus elementos constitutivos, de tal forma que podríamos hacer una rápida

radiografía de cualquier texto dramático y observar su fábula, el carácter de sus personajes, sus peripecias que los llevan a la catarsis. Homero vivió en el siglo IX a. C. [1989: 25]. Sus cantos fueron escritos mucho después pero eran ampliamente conocidos por los griegos, por lo que el drama es relativamente joven para la épica. Pero la misma forma del drama le vuelve aparentemente más rico en elementos y ésta fuese quizá la razón que Aristóteles tomase para estudiarla más profundamente.

La otra razón, y quizá la más influyente, es el número progresivo de textos dramáticos que iban relegando a los cantos épicos a un segundo plano, pues la gente prefería ver representaciones de sus caracteres en personajes disfrazados, que a un hombre cantando historias harto conocidas. Con esto presenciamos el auge del drama como máximo exponente de la literatura (por su carácter narrativo y su forma en verso, deja en la oscuridad a la lírica y la prosa) y los poetas tratarán de explotar sus habilidades encadenados a los argumentos de Aristóteles que futuros pensadores impondrán como preceptos.

El teatro disfrutaría de más de dos milenios de poder, envuelto en el jolgorio de poetas y musas, creciendo paulatinamente, madurando a merced del inmisericorde Hado ofreciéndole la razón ora a unos, ora a otros sobre su producción literaria. Sin embargo habría de sufrir terribles cambios ante el capricho del público y aún de los dramaturgos, pasando la antorcha de la tragedia a la comedia y de nuevo a la primera para cerrar el primer círculo de la vida literaria.

Refiriéndonos a esto observamos al poeta latino Horacio. Éste retoma en su *Carta a los pisones* los planteamientos aristotélicos, no por favoritismo sino porque era el texto que más podía acercarlo al entendimiento de su objeto propio: la comedia [Horacio, 1973a: 171]. Tampoco el objeto es fortuito, sino

un producto histórico, como lo fueron los estudios pasados. La comedia nació en Grecia, pero fue en Roma donde alcanzó una más grande y preciada expresión. La tragedia tuvo que ceder, esperando su turno para resurgir más tarde y con nuevos bríos. Mientras tanto, era preciso entender el nuevo fenómeno literario.

Horacio, vencido el problema formal del teatro, se dedicó a ponerle un punto final al antiguo conflicto filosófico sobre la fuente de la literatura. Concluyó que la literatura demandaba tanto del esfuerzo del poeta por conocer y explicarse su realidad, como de la capacidad quizá divina que algún ser le provocase, con lo que procuraba reconciliar las posiciones encontradas de los pensadores de su país [1973a: 180]. Por otro lado, esto significaba no sólo acabar con una discusión de carácter literario, sino filosófico. Aseverar que el texto literario es producto de la imitación y la inspiración significaba que el poema (y en fin todo el pensamiento humano) es tanto producto de la materia y el espíritu.

Horacio buscaba afanosamente la reconciliación del idealismo y el materialismo, reflejarla en la literatura y darle a ésta y a todo el trabajo artístico y de pensamiento de Roma una nueva luz con la que crecer y hacer más elevado su pensamiento. Pero la física nos explica que los polos son irreconciliables, aunque ambos no sean más que el complemento de una sola unidad (el universo). Incluso trató de proponer que la obra literaria puede tanto instruir como deleitar [1973a: 178], y quizá esta imprecisión tan tibia obligase a que la literatura siguiese caminando a base del viejo conflicto de los filósofos griegos.

Mil setecientos años después el poeta y crítico Nicholas Boileau retomaría estas viejas discusiones, no para esclarecerlas, sino para imponer una normativa respecto al quehacer literario contra los nuevos pensamientos dignos de las proscipciones de Platón [2003: 232]. Boileau recogía los

elementos de Aristóteles y Horacio pero con un fin distinto. Para el siglo XVII d. C. el drama se había constituido fuertemente en su estructura, empero los trabajos alrededor de toda Europa que significaban miradas de soslayo por parte de los cánones literarios. La escuela de Boileau (el Clasicismo) pretendía volver la vista a los grandes maestros, que sin duda habían alcanzado el más esplendoroso pensamiento humano [Despreaux, 1807: 6].

¿Es que el ser humano no había crecido en cosa de dos milenios? Por cierto, había crecido quizá demasiado, hasta el punto de preguntarse todo y, por supuesto, el por qué la sociedad era como era y no de otra forma [Erasmus, 1994: 11]. Boileau, perteneciente a la aristocracia, se vería contrariado junto con su sociedad ante los problemas provocados por los nuevos pensamientos que parían las ciudades europeas. Era necesario aferrarse a una doctrina en defensa del *estatus quo*. Lo que era debía seguir siendo, lo que no es no podía ser. Por supuesto, desde su trinchera literaria debía defender la literatura pasiva, como cosa inamovible y por lo mismo inmortal. Pero la literatura debe morir y renacer, reproducirse, madurar, crecer y envejecer. Shakespeare lo sabía a pesar suyo. El teatro estaba perdiendo lugar ante obras menos demandantes en su forma pero mucho más atractivas por su novedad y la sorpresa de sus historias y técnicas estéticas.

Pero vamos muy rápido, es necesario comprender las razones de revivir o rematar a la tragedia y la comedia, sobre todo en un momento donde una y otra lograron confluír y adquirir vida como un mismo fenómeno, producto esto de un proceso histórico y meritorio de un nuevo planteamiento teórico sobre la actividad artística.

El mundo (el mundo europeo) sufriría una convulsión superlativa con el “descubrimiento” de todo un “nuevo mundo”. Los historiadores y filósofos europeos discriminan en sus planteamientos la importancia de América en el

devenir del pensamiento renacentista, pero los españoles no pueden negar el inmenso aporte de tierras y culturas americanas en el desarrollo de su sociedad. A partir de ello surge el Siglo de Oro español. Poetas de todo el reino de Castilla se verán influenciados por un rico conjunto de ideas que sublevará el pensamiento y modificará para siempre tanto el ejercicio literario como su disfrute.

De entre ellos, uno de los más grandes exponentes es Lope de Vega, quien se ganó el rencor de dramaturgos ortodoxos con su forma particular de escribir sus obras. Los dramaturgos no podían considerar sus obras como tragedias, porque había risas y burlas, ni comedias, porque había llanto y momentos de una seriedad pasmosa. Acababan por decir que eran tonterías, dignas de ser quemadas y nunca presentadas al público. Empero el público las disfrutaba sobremanera, y pronto los que le censuraban habrían de dar paso a los que le imitaban.

Para defenderse de los detractores, Vega expresó sus ideas en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde explica que el teatro debe parecerse más a la vida, donde uno ríe y llora a veces por igual, donde el rey se comporta como un cerdo y la puta puede parecer una musa, tanto así que el mundo entero es una tragicomedia [Miguel y Canuto, 2015: 34]. Esto es un reflejo del pensamiento aristotélico, sin embargo Lope no busca tomar parte en un añejo conflicto filosófico sino que buscaba lo que a la gente le gustaba, porque es lo que podría vender [1989: 180]. Vega escribiría miles de libros de baja calidad, según sus contemporáneos, pero su aporte a la literatura es innegable.

Entre ellos destacaremos a Ignacio de Luzán, de línea neoclásica y que a su vez dio su aporte en el estudio literario. Se preocupó particularmente por Lope de Vega, juzgando sus obras tanto en su forma como en su finalidad. Criticó severamente las libertades que Lope se permitía ante elementos que

cualquiera habría observado como indispensables: las unidades de acción, tiempo y lugar; los caracteres propios de tales y cuales personajes; y el objeto que una obra artística, por muy humilde que sea, debía cumplir a cabalidad [1973: 84]. Llegó a permitir la violación de las unidades de acción y tiempo, pero le parecía imposible que el cambio de ambiente no alterase el objeto de los personajes.

Por otro lado, exageraciones en las obras de Lope (llegó a incluir hasta setenta personajes en una misma escena) le parecían absurdas e irrealizables [Miguel y Canuto, 2015: 35]. Acepta la exaltada imaginación del poeta manierista y admira su prolífica producción, pero no le parece que todo ello pueda llamarse literatura, más bien sería el producto bruto de la que otro gran escritor podría hacerse para crear verdadero teatro que mueva adecuadamente al público.

Pero por debajo de la mira de todos estos pensadores y críticos florecía una especie de literatura que en su marginación maravillaba a las personas, humildemente, creciendo y gestándose en la mente de diversos hombres hasta estallar como un volcán y cubriendo con su espíritu desenfrenado a las artes clásicas en el entusiasmo del romanticismo.

3.3 Hacia una teoría de la literatura

El teatro clásico surge alrededor de cuatrocientos años a. C., el cuento clásico en cambio aparece hasta el siglo XIX con la presencia de un movimiento literario y artístico muy importante, que transforma en gran medida el pensamiento y la filosofía de toda Europa y, por extensión, América. Su mayor representante sería Edgar Allan Poe, escritor que dio honor a la palabra romántico no sólo en la forma de su literatura sino también en su forma de vida.

Por supuesto, esto tampoco está exento de los movimientos de la historia. Era necesaria una consolidación del capitalismo como modo de producción, el

establecimiento del burgués sobre la monarquía y la aristocracia, y las terribles dificultades económicas y sociales [Álvarez, Montúfar, Romero y Serrano de López, 1987: 18] que llevarán a los escritores y poetas volver la vista a la Edad Media, donde el hombre vivía feliz y tranquilo en las lejanías de la ciudad, contándose historias del bosque y cantándole a la naturaleza y las flores. Por supuesto los románticos eran conscientes que aquella época no podría volver, por ello era bandera de una melancolía insuperable y del dolor profundo que les llevaría a los vicios de la droga y el suicidio.

Allan Poe no era un simple alcohólico desahuciado. Su capacidad analítica le permite dilucidar los primeros elementos que luego constituirían la ciencia literaria [Barthes, 1974: 15]. Pero es necesario detenernos de nuevo y comprender el verdadero aporte de este cuentista alzado en admiraciones a ratos y a ratos pisoteado sobre su propia desgracia.

Reiteraremos que Aristóteles ni los siguientes pensadores y filósofos vieron nacer el teatro. Aristóteles mismo en su *Poética* reconoce que hay pocos datos de la tierra madre de la comedia y la tragedia [1973: 79]. Los hacedores de poéticas trabajaban sobre la cosa formada. El cuento, por su parte, no nació por generación espontánea de la mente de Allan Poe como Minerva de la cabeza de Zeus. Antes de constituirse como texto literario, milenios atrás hubo escritos muy propios de la novela y el cuento, y las historias de villas y ciudades acompañaron a los pueblos durante generaciones. Con Poe no nació la narrativa (que ya vivía con Rocinante y Don Quijote, Lázaro de Tormes y el buscón Don Pablos), pero su forma característica de mover hasta al espíritu más pasivo al dolor o a simple locura obligó a todos los integrantes del mundo de las letras a volver la vista y preguntarse qué es lo que no habían visto.

El problema de la narrativa no era que no tuviese estructura, sino que no se la había problematizado como antes con el drama. Pero Aristóteles nada nos dijo

de la prosa, ¿qué debíamos saber de ella? Alguien debía darnos la respuesta. Poe no nos explicó cuáles eran las partes de un cuento, qué lo constituía, qué elementos lo hacían literario. Se dedicó más bien a explicar elementos de *producción* y no de *producto* [1974: 42]. Introdujo el problema de la provocación del desborde de emociones como intención fundamental de la obra, en lugar de la vieja discusión de entretener versus instruir, y el planteamiento que todo debe ir encaminado hacia ese fin. A partir de entonces nacerá un sinfín de textos relativos al quehacer narrativo (**El Decálogo del perfecto cuentista** de Quiroga, los consejos para escritores de Chéjov, el **Decálogo del escritor** de Monterroso...) que sin embargo no resolverán el problema.

Allan Poe sólo considerará la forma como medio para provocar en el lector la sensación de lo sublime, que Longino describe como el desborde de emociones que nos hace comprender nuestra insignificancia respecto a la inmensidad del universo [Longino, 2015]. Longino, pensador apenas mencionado en la literatura, fue apartado del pensamiento literario por establecer la idea de lo sublime como importancia relevante en la obra. Para entonces lo que importaba era la forma, elaborar bien el verso, respetar las unidades, darle al personaje el lenguaje adecuado [1807: 23]. Entonces los románticos se desligarán de la forma, preocupándose por el contenido del texto que es lo que en realidad excita al lector.

A este pensamiento se agrega Paul Valéry, quien hacia principios del siglo XX retoma el ideal de Poe para expresar que, efectivamente, la obra literaria no se concentra en la elaboración de imágenes novedosas sino en la exaltación del espíritu del lector, reconociendo entonces que la obra no puede ser algo pasivo y terminado sino un elemento vivo que no encuentra fin hasta comunicarse con el lector, quien será el que la concluya (aun parcialmente) al entenderla y apreciarla [1974: 38]. Más tarde Umberto Eco explicará estos

planteamientos en sus tesis acerca de la “obra abierta”, denotando la importancia imprescindible del lector en la inacabada construcción del arte literario [Eco, 1990: 78].

3.4 Forma versus estética de la obra literaria

A partir de los ensayos de Allan Poe, entre otros, los estudios literarios se encaminan a comprender la literatura de acuerdo al ánimo que provoca en su receptor. Con el positivismo la obra pierde relevancia respecto de elementos externos (biografía del autor, contexto de la obra, etc.) hasta el punto que la nueva forma de entender un texto puede significar nunca leerlo. Contra este hecho se dan cita un grupo de pensadores y críticos literarios con la ambiciosa idea de construir una ciencia que explique el fenómeno literario. Sus detractores les llaman “formalistas” [Ed. Océano, 2003: 370]

Estos teóricos abordan el texto desde su esencia, esto es, el texto mismo, sin atender a elementos extra textuales que más bien velarían a la obra. Sostienen batallas numerosas contra los positivistas [Eichenbaum en Todorov, 2010: 33] y aunque sus resultados fueron cortos en comparación con sucesivos esfuerzos de producción teórica, los aportes que dieron en la búsqueda de una ciencia literaria son invaluable. No tuvieron miedo de comprometerse con el escrito. Como los alquimistas, dieron los primeros pasos en el desciframiento de las grandes obras que entusiasmaban sobremanera a su lector. Trataron de comprender cómo funcionaba un cuento, cuáles eran sus partes, qué lo definía como tal y no como otra cosa, cuál era su esencia formal y qué lo complementaba.

En su afán por conquistar un método que explicase el fenómeno literario, sugirieron que podía darse una ciencia que diera respuestas de análisis a cualquier obra. Desde luego esto no es del todo cierto. Al observar el trabajo de estos verdaderos hombres de ciencia, caemos en la cuenta (aunque

muchos han querido ver otra cosa) que ellos nunca pretendieron mostrar sus trabajos como ciencia acabada [2010: 76]. Al contrario, esperaban que estos fuesen los primeros pasos para establecer una ciencia literaria satisfactoria. Lo más importante por destacar sería que gracias a ellos se ha podido establecer los pasos fundamentales de una teoría (o teorías) de análisis literario y develar al menos paulatinamente el misterio del texto artístico.

El problema que esto significa es que, al hablar de una teoría o una ciencia literaria, se debe observar a la literatura como un *objeto* fijo, como una piedra o la gravedad, quieta en espera de ser estudiada y entendida a base de leyes inamovibles [Rodríguez Díaz, 1989: 20]. Pero hemos visto cómo la literatura se mueve, crece, madura y continúa a veces a pasos agigantados, y quizá esto explique cómo luego de un siglo de serios análisis aún no se ha podido llegar a establecer un modo concreto y eficaz de entender a la obra literaria.

El mismo Roland Barthes, creador y asesino del Estructuralismo (cuya base teórica veremos con detalle en el siguiente apartado), reconoció que su método no era lo suficientemente completo y que había muchos elementos propios de la obra de arte que permanecen ocultos a nuestros ojos [García Murillo, 2009: 299]. Y es que, desde los formalistas, desde los estructuralistas, la literatura se sigue moviendo sin descanso buscando nuevos horizontes, viajando a mares cada vez más extraños en la sed infinita por decir algo más y a la vez entender más aún al ser humano y su realidad, también, constantemente cambiante.

Es por ello que teóricos como Benedetto Croce y Leo Spitzer, representantes de la Estilística, rebatieron fuertemente con las propuestas de los formalistas [Estébanez Calderón, 2006: 376]. Ellos no eran positivistas, ni idealistas, miraban al texto como objeto relevante y la necesidad de entenderlo, pero llegaron a la conclusión que no habría teoría en el mundo capaz de

comprender acaso a más de una obra literaria. Y es que, si la novela era valiosa por ser única, distinta a todas en su forma y aún en su intención, también debía estudiarse como un objeto único en el universo y no podría realizarse por medio de una teoría general. Según Spitzer, cada texto exige un método de análisis apropiado (una indagación estilística única, siempre distinta, siempre nueva cuando se pasa de un estilo a otro) [2006:377].

Ello deja más interrogantes que salidas. ¿Cómo debemos, entonces, empezar a entender un texto artístico? ¿Cómo sabemos que vamos por el buen camino? ¿Cómo llegar al corazón del cuento, del poema? Según los teóricos de la Estilística, la obra, como *sujeto* y no *objeto*, dialoga con vos, ella misma ofrece los medios de comunicación que servirán para entablar la relación obra-lector. Más tarde, con el estudio de los pos-estructuralistas (en especial con el aporte de Eco), comprenderemos la vigencia de este pensamiento en detrimento de los anticuados intentos por encadenar a la literatura y el pensamiento. Por el momento, basta aplicar uno de los métodos de análisis para observar su comportamiento en obras que el autor de dicho método no podía conocer.

Capítulo IV

Análisis estructural de los relatos

4.1 Elementos de Análisis de Roland Barthes

Roland Barthes pretende clasificar el conjunto enorme de elementos que entran a formar parte de un relato. Encuentra en la lingüística el apoyo decisivo para obtener el modelo del análisis, en cuanto que da cuenta inmediata de su organización. Paralelamente busca la organización que conforma la complejidad sustantiva del relato. La sintetiza en lo que él llama «nivel de descripción», que proporciona dos tipos de relaciones:

- **Distribucionales:** las relaciones están situadas en un mismo nivel (estructura horizontal).
- **Integrativas:** las relaciones se captan de un nivel a otro (estructura vertical).

De aquí que «comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical [Barthes, 1974: 15].

Barthes distingue en la obra narrativa tres niveles de descripción, comenzado por el **Nivel de las Funciones**. Este concepto se identifica en Propp y en Bremond [1974: 16].

Las funciones

Desde el momento en que se pretende sistematizar el relato, debe comenzarse por buscar las unidades narrativas mínimas que lo conforman. Para ello analiza unidades mínimas con sentido propio que a la vez tengan un

carácter funcional dentro del relato. De aquí que los estructuralistas den el nombre de «funciones» a estas primeras unidades que se presentan como el término de una correlación. Y como existen muchos tipos de correlaciones, existirán muchos tipos de funciones.

Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.) y aún menos con clases psicológicas (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes) [1974: 17].

La naturaleza misma de las unidades narrativas funcionales las hace independientes de las unidades lingüísticas del discurso. Así, habrá funciones representadas por unidades superiores a la frase, mientras que en otras ocasiones la función puede venir determinada por unidades inferiores a la palabra. Barthes formaliza las unidades funcionales en las siguientes clases:

- **Funciones distribucionales:** (Funciones) que tienen como correlato unidades del mismo nivel.
- **Funciones integradoras:** (Indicios) que tienen como correlato unidades de otro nivel [1974: 18].

Los Indicios hacen referencia a conceptos más o menos difusos, pero necesarios al sentido del relato: indicios caracterológicos de los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de ambientes, etc. En este caso, para comprender la utilidad de un indicio no es suficiente la sola secuencia en que se encuentra, sino que es necesario remitirse a una relación integradora de la unidad con otras unidades del discurso. «Funciones e indicios», nos dice Barthes, «abarcen pues otra distinción clásica: las

Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser». [1974: 19].

Dentro de cada una de estas dos clases es posible determinar dos subclases de unidades narrativas:

- ⊕ **Funciones cardinales, (Núcleos):** Son los verdaderos momentos clave del relato. Inauguran o concluyen una incertidumbre y son a la vez unidades consecutivas y consecuentes [1974: 20].

- ⊕ **Catálisis:** Tienen como finalidad llenar el espacio narrativo entre las funciones cardinales. Aceleran, retardan, dan nuevo impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan, etc. En suma, mantienen el contacto narrador-lector. No son unidades consecutivas. La función de la catálisis sería siempre fática.

Por su parte los Indicios tienen como característica el no adquirir su sentido completo sino a través de todo el relato. Pueden dividirse en:

Indicios: propiamente dichos y que remiten a datos implícitos, a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera. Deben ser descifrados por el lector [1974: 21].

Informantes: que sirven para identificar, para situar en el espacio y en el tiempo. Son datos explícitos, inmediatamente significantes.

Estas cuatro subclases pueden agruparse de acuerdo con otros parámetros: catálisis, indicios e informantes tienen en común su utilidad para completar los espacios comprendidos entre Núcleos. Por ello se les llama «**expansiones**» y su número en principio puede ser infinito, mientras que los Núcleos son finitos

y actúan unidos entre sí por una relación de solidaridad y formando una sucesión lógica de funciones que conforman una secuencia [1974: 22].

De esta forma llegamos a la concepción del relato formado por un pequeño grupo de funciones que reciben el nombre de **secuencia** y se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. La secuencia a su vez puede funcionar como **microsecuencia** de una secuencia más amplia. De esta forma el relato se estructura siguiendo una jerarquía de secuencias de menor a mayor amplitud. En el momento en que esta estructura se completa, el análisis funcional del texto está concluido [1974: 25-26].

Ahora pasamos al **Nivel de las Acciones**, equivalente al sentido que da Greimas cuando habla de los personajes como actantes [1974: 15]. El análisis estructural es muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, tampoco mostrarlo como un ser, sino como un participante en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables [1974: 29-30]. Los personajes, en tanto unidades del nivel accional solo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al nivel de la narración (por oposición a las Funciones y Acciones) [1974: 32], haciendo énfasis en las categorías gramaticales que los personajes presentan dentro de la narración, (yo /tú /él) [1974: 32].

El **Nivel de la Narración** es equivalente al nivel del «discurso» de Zvetan Todorov [1974: 15]. Este nivel está constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario. Los tres niveles están relacionados por una integración progresiva, de forma que «una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada

a un discurso que es su propio código» [1974: 36]. Como primera instancia está la identificación de los signos (funciones, acciones) dentro de la narración que alteran los significados del texto y nos acercan a una primera interpretación del cuento y al que otorgaremos el nombre de proceso. Llegado así a lo que llamaremos integración de los signos que provoca un nuevo significado (virtualmente acertado) de estas secuencias y con ello infinidad de nuevos signos.

4.2 Análisis del cuento “La fosa numerada” de Melitón Barba

4.1.1 Nivel de la narración

El cuento se presenta como un solo conjunto (sin separaciones ni capítulos) respetándose los órdenes de tiempo sin analepsis o prolepsis, e integrando descripción, acciones y diálogos presentados en estilo directo, aunque sin indicadores de diálogo (“No me toques el busto, dijo.”, en Barba, 1991: 21), presentados por el hombre.

4.1.2 Nivel de las funciones

Se observan dos núcleos a partir del movimiento de los personajes

Núcleo 1 - Idilio: Ambos personajes se conocen y de inmediato entran al acto amoroso, aparentemente sin ningún peligro.

Núcleo 2 - Ataque: El hombre siente un dolor agudo en el rostro mientras besa el busto de la mujer; ella denuncia una transgresión de parte del hombre y muestra su dolor como un castigo.

Ambos núcleos, que bien pueden resumir todas las acciones del cuento, quedan, sin embargo, completamente separados y sin relación coherente debido a un signo no presentado en el primer núcleo. La narración, sin

embargo, nos presenta (y al hombre de la historia) un indicio que anticipa al segundo núcleo en el primero y prevé el signo oculto.

4.1.3 Indicio 1 – Advertencia: Este indicio en realidad es un conjunto de indicios que anuncian de forma inconclusa la presencia del signo oculto a nosotros y al hombre (los subrayados son nuestros):

- 1) “Me pareció una mujer extraña.”
- 2) “Obsérvala con cuidado, dijo, y podrás apreciar cómo giran sus senos en círculos concéntricos. En aquel momento los senos de la pintura comenzaron a moverse con ritmo girando a una velocidad fantasmagórica. Me acerqué para verlos mejor y ella, desde el rincón donde se refugiaba, susurró que no fuera a tocarlos. Pueden golpearte, advirtió, están cargados de energía. El espectáculo era maravilloso.”
- 3) “Sus pechos reteñían como una sonajera.”
- 4) “Sus senos quedaron a la altura de mis labios; incline la cabeza para recostarme en ellos y ese movimiento la asustó. Retrocedió temerosa y se alejó. Es peligroso, señaló, pueden despertarse.”
- 5) “Mis manos buscaron lo tibio de sus pechos. Ella, inquieta, se alejó con violencia. No me toques el busto, dijo. Bésame cuanto quieras, acaríciame, desliza tus manos por todos los rincones de mi cuerpo, baja tus labios a mis muslos, siente la tersura de mi vientre sedoso, toca con suavidad el núcleo de la vida, y entonces, solo entonces, cuando la alquimia haya fundido el oro, puedes posesionarte de mis senos dormidos que estarán disponibles.”

- 6) “Subí mis manos queriendo acariciar la punta de sus senos y otra vez impetuosa se alejó con violencia. Todavía no, necio, dijo con voz desconocida. Yo te diré el momento.”
- 7) “Pero no resistí, los senos mantenían su atracción especial. Desabroché su blusa y comencé a quitarla despacio. Quiso rebelarse, pero yo la detuve. Después de un ligero forcejeo, la blusa rodó por los suelos, entorchada. Busqué ansioso el pezón con mi boca, sin poder encontrarlo.”

Estos signos aún no adquieren sentido sin la identificación de los personajes: ¿Quién provoca el idilio? ¿A quién se dirige la amenaza? ¿Quién produce el ataque?

4.1.4 Nivel de las acciones

Los personajes se muestran en un esquema básico de categorías lingüísticas:

- Yo (sujeto, protagonista): En el *Núcleo 1* se muestra el hombre, que se presenta en el nivel de la narración como narrador-protagonista:

“De lejos me pareció una mujer extraña.”

- Tú (objeto, deuteragonista): En el *Núcleo 1* se muestra la mujer, que es arrastrada voluntariamente a los caprichos del hombre.

Sin embargo, este orden se altera radicalmente en el *Núcleo 2*. Cuando el hombre sufre el ataque, la acción que no puede ser provocada por otro personaje que la mujer (porque en realidad no se nos ha mostrado otro personaje), lo que nos deja la interrogante: si es la mujer quien ataca finalmente al hombre, ¿quién es el verdadero actor? La mujer puede actuar entonces no como deuteragonista sino como antagonista, en tanto que rebate con las intenciones del protagonista (“Pero no resistí, los senos mantenían su

atracción especial”). Esto produce una nueva duda: ¿quién realiza en realidad las acciones? Es preciso revisar las acciones que se generan en el primer núcleo:

- “Eché su brazo cálido sobre mi hombro derecho y su busto tocó mi lascivo cuerpo”.
- “Me tomó de la mano y condujo mis pasos por un tortuoso laberinto.”
- “Ella me guiaba y cada paso que daba en medio del silencio, sus pechos reteñían como una sonajera.”

Observamos que no es el hombre quien controla la situación, es la mujer quien en todo caso establece el vínculo del idilio, anuncia la advertencia y ejecuta el ataque, que ahora entenderemos como *Núcleo 2: Castigo*.

Esta hipótesis queda en el aire, porque si todas las acciones las ejecuta la mujer, no hay una verdadera historia. El hombre participa de las acciones del idilio, y rompe el trato que abre al segundo núcleo. Pero esto pierde todo significado mientras no se presente el signo oculto, que es un tercer personaje o bien una extensión del personaje “ella” (“ahora como protagonista”) al final del relato:

“Ocuparas el nicho ciento veinte, ¡imbécil!, dijo llena de ira; y tomando la culebra cascabel con ternura, se la enroscó en el pecho para que amamantara.”

Así, el orden de los signos se reconstruye:

4.1.5 Nivel de la narración:

- Nivel de las funciones
 - Núcleos
 - Idilio
 - Castigo
 - Indicios
 - Advertencia
- Nivel de las acciones
 - Protagonista: mujer
 - Deuteragonista: hombre

4.1.6 Interpretación

El cuento se nos presenta a través de dos núcleos con órdenes aparentemente distintos en razón de un signo oculto (la cascabel). En el primer núcleo se nos muestra al hombre como protagonista mediante el “engaño del narrador-protagonista”. En realidad él no es más que un narrador-testigo de las acciones bárbaras de la mujer extraña, pintora y con un curioso fetiche hacia su propio busto. Estos engaños hacia el lector y el personaje mismo (que también se creía protagonista) se develan finalmente con la integración de la cascabel a la historia, que no sólo justifica el orden de los signos del segundo núcleo, sino que reordena definitivamente los signos del primer núcleo: la mujer fue siempre la protagonista, es ella el primer personaje que se nos presenta en el relato (“De lejos me pareció una mujer extraña”), y las funciones e indicios serán un juego de actitudes de ambos personajes pero siempre controlados por la mujer, y es hasta la transgresión del hombre, que se devela el signo oculto, cuando ella hará el acto final (“Ocuparás el nicho ciento veinte”).

4.3 Análisis del cuento “Los robots deben ser atentos” de Álvaro Menen Desleal:

4.2.1 Nivel de la narración

El cuento se presenta en forma de diálogo (“He llegado a creer que es patraña eso de las Tres Leyes Robóticas –dijo.”, Desleal 2013: 35) como un solo conjunto (sin separaciones ni capítulos), haciendo uso de analepsis (“Ayer iba yo al negociado de seguros y tuve que esperar cuarentaicinco minutos antes de poder atravesar la calle”, 2013: 33), e integrando un narrador – personaje en tercera persona heterodiegético (omnisciente), que sólo nos describe la escena sin hacernos saber más datos de los personajes, descripción y acciones son presentados en estilo directo, (“-No hay como los seres humanos –dijo.”, 2013: 35).

4.2.2 Nivel de las funciones

Se observan dos núcleos a partir del movimiento de los personajes

Núcleo 1 - Queja: La anciana denuncia una queja al oficial, sobre los robots porque no son atentos con los humanos, se despiden y ella se marcha.

Núcleo 2 - Retorno: El oficial de quejas regresa a su despacho entre el segundo y tercer piso, tomando el ascensor.

Ambos núcleos, que bien pueden resumir todas las acciones del cuento, nos muestran un dialogo completamente monótono entre ambos personajes. La narración, sin embargo, nos presenta indicios que anticipan al segundo núcleo en el primero y prevén el signo oculto.

4.2.3 Indicios:

- 1) “El oficial de quejas sonrió solícito. Con una leve inclinación de cabeza, la animó a proseguir”.

- 2) “El oficial se estremeció en su asiento”.
- 3) “El oficial abrió más los ojos, por la sorpresa”.
- 4) “El oficial sonrió a su vez, para corresponder las cortesías de su visitante”.

Como se logra apreciar los indicios se desarrollan durante el primer núcleo, y son notorios porque el oficial no charla en ningún momento con la viejecita más bien son operaciones programadas las que él realiza, mientras ella es quien expone sus puntos de vista, encaminándonos a la revelación del signo velado. Estos signos aún no adquieren su sentido total sin la verdadera identificación de los personajes.

4.2.4 Nivel de las acciones

Los personajes se muestran en un esquema básico de categorías lingüísticas:

- Yo (sujeto, protagonista): En el *Núcleo 1* se muestra a la anciana, que se presenta en el nivel de la narración como protagonista:

“-Deseo presentar una queja- dijo la viejecita.”

- Tú (objeto, deuteragonista): En el *Núcleo 1* se muestra el oficial, que escucha las quejas de la mujer contra los robots.

Sin embargo, este orden se altera radicalmente en el *Núcleo 2*. Cuando ambos personajes se despiden, dejándonos en el acto nada más al oficial quien pasa a convertirse en el “YO” (sujeto, protagonista) de este núcleo; hace emerger la siguiente interrogante ¿porque sigue en escena el oficial? En el *Núcleo 1* el narrador parece haber concluido el relato pero es una última etapa ficticia, pues aún ignoramos un signo importante que dará un final sorpresivo que nos revelara la verdadera identidad de nuestro protagonista:

“resonó la voz metálica de su oculto transmisor receptor”

Respondiendo la pregunta, el aparente fin es una trampa del narrador el hacernos pensar que el relato no tendrá mayor trascendencia, pero cuando este deja aún en el escenario al oficial nos hace especular ¿Por qué? Y aparece el signo oculto a relucir, exponiendo que nuestro oficial siempre fue un robot y de paso colocar de manifiesto que el *Núcleo 1* era simple relleno de la historia pues el objetivo esencial del narrador fue llevarnos hacia el final del relato.

-“Oficial de Quejas... Oficial de Quejas... Preséntese al despacho del director”.

-Sí, señor –contesto el joven oficial.

Pero fue un “sí, señor” más respetuoso que de costumbre, porque un robot debe ser atento.

Así, el orden de los signos se reconstruye:

4.2.5 Nivel de la narración:

- Nivel de las funciones
 - Núcleos
 - Queja
 - Retorno
 - Indicios

Operaciones Programadas

- Nivel de las acciones
 - Núcleo 1*
 - Protagonista: Anciana
 - Deuteragonista: Oficial de quejas
 - Núcleo 2:*
 - Protagonista: Oficial de quejas

4.2.6 Interpretación

El cuento se nos presenta a través de dos núcleos, el primero aparentemente finiquitado en razón de un signo oculto (la identidad del oficial) que se muestra en el segundo núcleo. En el primer núcleo se nos muestra a la anciana como protagonista que realiza todas las acciones necesarias mediante el “engaño del narrador” para lograr llegar y dar sentido al segundo núcleo en el que solo contamos con el protagonista representado por el Oficial de quejas quien realiza la última acción y nos muestra el objetivo del autor que es conocer la verdadera identidad del oficial de quejas. Estos engaños hacia el lector y el personaje mismo (que creía que se quejaba ante un humano) se develan finalmente con la integración de la develación, que el oficial siempre fue un robot en la historia, y justifica el orden de los signos de los núcleos, la anciana fue siempre un protagonista pues sin ella el segundo núcleo no tendría sentido, aunque el primer personaje que se nos presenta en el relato es el oficial (“El oficial, de pie tras el escritorio, la invitó con un gesto cordial a sentarse.”), pero es protagonista hasta el segundo núcleo, presentando dos “YO” uno en cada núcleo que son imprescindibles para el desarrollo de la historia, y las funciones e indicios serán un esparcimiento de cualidades de ambos personajes pero siempre controlados por el narrador, hasta la revelación del signo oculto, cuando el oficial hace el acto final (“Pero fue un “sí, señor” más respetuoso que de costumbre, porque un robot debe ser atento.”).

4.4 Análisis del cuento “La Muerte de Churruca” de José María Méndez

4.3.1 Nivel de la narración

El cuento se presenta como un solo conjunto (sin separaciones ni capítulos) respetándose los órdenes de tiempo sin analepsis o prolepsis, e integrando descripción, acciones, diálogos y un narrador en tercera persona heterodiegético (omnisciente), presentados en estilo directo, (“-Ahora sí creo que de verdad me he puesto malo.”, en Méndez, 1998: 96).

4.3.2 Nivel de las funciones

Se observan dos núcleos a partir del movimiento de los personajes

Núcleo 1 - Batalla: Churruca es quien batalla, da órdenes a su tripulación e inyecta energía a su embarcación el San Juan Nepomuceno a seguir en la lucha, a pesar de ambos irse deteriorando físicamente.

Núcleo 2 - Despedida: A Churruca no le queda más que la cabeza pues ha perdido todo su cuerpo en el transcurso de la batalla dice sus últimas palabras y pide a Malespina que lo que de él queda sea arrojado al mar.

Como se puede observar los dos núcleos se hallan imbricados formando parte del núcleo total que es el cuento completo. A su vez cada uno de estos núcleos está formado por secuencias que agrupan unidades funcionales.

Ambos núcleos, que bien pueden resumir todas las acciones del cuento, tienen una relación coherente en cuanto al tiempo en que se desarrollan, pero no en una realidad posible sobre la resistencia física de Churruca. La narración, sin embargo, nos presenta indicios que anticipan al segundo núcleo:

4.3.3 Indicio – Estos indicios anuncian de forma inconclusa el final del cuento:

- 1) “Ya empezó la batalla y a poco de empezada, está casi perdida”.
- 2) “Churruca lo anima, lo agiganta. Es increíble la energía que desarrolla el extraordinario comandante.”
- 3) “Churruca pierde sus brazos y piernas más el solo frunce el entrecejo, y se vale de muletas hechas de objetos del barco y sigue luchando”.
- 4) “Una bala de cañón se lleva íntegro el tronco de Churruca. Su cabeza todavía con vida cae en posición vertical sobre un tonel de harina”.
- 5) “Su cabeza sigue con vida durante largo rato, no presentó señales de agonía ni siquiera de agotamiento. Los ojos avizores, lúcidos, la voz firme, imperiosa”.

Informantes:

Espaciales: Trafalgar, San Juan Nepomuceno, El Santísima Trinidad, El Bucentauro, El Achille, Santa Bárbara, Príncipe de Asturias, El Santa Ana, San Ildefonso, alcázar, La cubierta, Los pañoles, La bodega, España, Buque, Embarcaciones, Mesana, Casco, El castillo de popa del Victory, La enfermería, El mar.

Temporales:

Ahora, Durante largo rato, Pronto.

4.3.4 Nivel de las acciones

Los personajes se muestran en un esquema básico de categorías lingüísticas:

- Yo (sujeto, protagonista): En el *Núcleo 1* se muestra el Capitán Churruca, que se presenta en el nivel de la narración como protagonista:

“Churruca, no obstante, continua la batalla. Su buque jamás se rendirá mientras él viva, lo había jurado.”

- Tú (objeto, deuteragonista): En el *Núcleo 1* se muestra un “Tú” colectivo, que es representado por las doce embarcaciones enemigas del San Juan Nepomuceno.

Sin embargo, este orden se altera en el *Núcleo 2 solo para el “Tú”*, que pasa a ser encarnado por su fiel asistente (“Entonces pidió a Malaespina que se acercara...”) y nos da la pauta para el inminente fin del cuento:

“El héroe sonríe tristemente. Dice sus últimas palabras:

-Gracias, fiel Malaespina; pero ahora si estoy acabado... irremisiblemente me muero... tira mi cabeza al mar, para que haga compañía al resto de mis restos”.

Así, el orden de los signos se reconstruye:

4.3.5 Nivel de la narración:

- Nivel de las funciones
 - Núcleos
 - Batalla
 - Despedida
 - Indicios

Menoscabo

- Nivel de las acciones

Núcleo 1

- Protagonista: Churruca
- Deuteragonista Colectivo: Embarcaciones enemigas

Núcleo 2

- Protagonista: Churruca
- Deuteragonista: Malespina

4.3.6 Interpretación

El cuento se divide en dos núcleos, en el primero, que comprende los primeros cinco párrafos, que narran la batalla hasta la mutilación completa de Churruca. Sorprendentemente el personaje sigue viviendo, lo que delata un desorden de los signos del cuento, por cuanto se separa de la realidad (nadie tiene una fortaleza tal para soportar su propia decapitación). Si bien esto constituye un núcleo, el siguiente no se encargará de reconstruir o restablecer un orden más afortunado de los signos. Ciertamente los signos tienen cierto límite: Churruca sabe que debe morir, la segunda línea del cuento lo anuncia como un indicio (“Ya empezó la batalla y a poco de empezada, está casi perdida.”), pero ello no le impide seguir hablando con su fiel subordinado.

El segundo núcleo revela dos importantes elementos que nos permiten comprender el funcionamiento del cuento: en primer lugar, no se nos presenta el final de la batalla, ni siquiera el momento de la muerte del capitán; esto indica (como ya nos lo anticipa el título) que el cuento no se enfoca en una lucha de bucaneros sino en un solo y único personaje. En segundo lugar, la batalla parece haber quedado olvidada por el narrador, y lo único que presenciamos es el diálogo del capitán con su almirante Malespina.

Por tanto, todo el suceso inicial, que constituye la mayor parte del cuento es (según sucede en muchos de los cuentos de Chema Méndez) sólo la introducción de lo que en realidad es lo que quiere decirnos el narrador: si bien el primer núcleo nos habla de un Churruca valiente y casi invencible, en el segundo se nos muestra un capitán humano, (“El héroe sonrío tristemente”), que lo vuelve un héroe consagrado.

Así, podríamos invertir los núcleos, de modo que el segundo justifique el primero y el orden de los signos se constituiría con el capitán Churruca al centro y todo lo demás en su órbita, siendo Malespina lo más próximo y la batalla lo más alejado, con lo que “el héroe” habrá inevitablemente de colapsar.

Nota:

Este relato está basado en hechos reales e históricos es decir Cosme Damián Churruca y Elorza fue parte de La batalla de Trafalgar, esta fue una batalla naval que tuvo lugar el 21 de octubre de 1,805, en el marco de la tercera coalición iniciada por Reino Unido, Austria, Rusia, Nápoles y Suecia para intentar derrocar a Napoleón Bonaparte del trono imperial y disolver la influencia militar francesa existente en Europa.

4.5 Comparación e interpretación final de los cuentos

El estudio de los cuentos seleccionados se basó en la aplicación teórica narratológica del “Análisis Estructural del Relato” de Roland Barthes, a cada uno, cabe mencionar que todos ellos difieren en fecha de publicación, dando como resultado la clara proyección del formalismo que este procedimiento contiene pues su más decisivo dictamen se encaminó hacia la misión de reconstruir no el mensaje de la obra sino su sistema, su forma, su estructura, se encuadra en un ámbito más semiológico que sociológico, más lingüístico que próximo a un análisis de contenido.

El análisis estructural permitió identificar los signos y códigos dentro del texto que, debajo de lo natural, ocultan lo social. Se redujo la información textual de los cuentos a unos ejes de oposición a sus códigos significantes, que decodificaron los diferentes hechos discursivos y se ordenaron dentro de una lógica, de un sistema de signos que a pesar de seguir el lineamiento de la metodología establecida para los cuentos originó interpretaciones diferentes enfocadas en elementos propios de cada autor ya que existen innumerables formas de relato.

En el cuento 1 (“La fosa numerada” de Melitón Barba) se nos presentan dos núcleos (el idilio y el ataque) con un inicio altamente marcado por indicios casi hasta su final, y un personaje que parece ser secundario que en realidad es la protagonista de la historia, ambos adquieren sentido hasta descubrir el signo oculto al lector (la cascabel), en el cuento 2 (“Los robots deben ser atentos” de Álvaro Menen Desleal) se muestran dos núcleos el primero aparentemente finiquitado en razón signo oculto (la identidad del oficial), los indicios presentes dan la pauta para descifrar el final, en ambos núcleos hay un protagonista (1° la anciana / 2° el oficial), y el cuento 3 (“La muerte de Churruca”), el primer

núcleo es la introducción de lo que en realidad quiere decirnos el narrador, en el segundo núcleo que es un Churruca como centro de la historia y todo lo demás es su órbita, siendo Malespina lo más próximo y la batalla lo más alejado, con lo que “el héroe” habrá inevitablemente de colapsar (como los indicios se encargan de presagiar).

La reducción al código asintió examinar los principales núcleos temáticos y funcionales en los textos analizados, y proceder a continuación a comprobar cómo están estructurados. Es un análisis internalista, La estructura de estos textos permitió conocer la lógica de su sentido, pero esa lógica es en buena parte la organización del discurso que está influida por factores ideológicos y sociales.

Se descronologizo el relato, dividiéndolo en bloques de significación del mismo modo que, en la lingüística, se divide la oración en sujeto, predicado o en sintagmas. Se eliminó el flujo del tiempo, y a través de una comparación entre dos cortes sincrónicos, se pudo observar una evolución entre estados. El relato, dividido en enunciados, se combinó dando lugar a diferentes sentidos narrativos.

Se buscó reducir cada cuento a los vectores o ejes que lo organizan. Para identificar su sentido, y se redujo el texto a un esquema lógico de relaciones entre elementos. El análisis estructural considera la obra no como un mero documento histórico, sino como una unidad significativa autónoma, separada de otros discursos y del flujo del tiempo.

La mayor limitante de este procedimiento es que su sistema prevalece sobre el ser de los objetos, el estructuralismo proporciona una metodología reductora, eficaz para una actividad de taxonomización, pero limitada a la hora

de interpretar el texto. El análisis barthesiano arroja un pequeño problema, y es el de implicar un trabajo excesivamente detallado, en el que la precisión del análisis semiológico se imponga sobre la relevancia.

Por ello, se debe sortear la formalización irrelevante, trascendiendo el nivel del sintagma, y completando el trabajo con una aproximación desde la semántica y la pragmática. Entre otras dificultades encontramos el papel del sujeto en los hechos sociales, este se encuentra inserto dentro de una red, estructura o máquina simbólica y, como en el sistema de signos, lo fundamental es su relación respecto al sistema. El objeto de las ciencias humanas es el de disolver el hombre, el sujeto se reduce a un mero actante, a un signo en la elaboración del texto, incluso se sugiere la muerte del autor, que queda reducido a ser un agente limitado a gestionar los códigos lingüísticos que le proporciona la sociedad.

Conclusiones:

El modelo aplicado a los cuentos seleccionados no pretende ser una propuesta de análisis sino un aporte en el estudio literario del cuento salvadoreño del presente siglo y del relato en general, por eso mismo no está exento de críticas, aportes y complementos de otros estudios. Ello no debe desmotivar sino comprometer a los noveles estudiosos a configurar nuevas propuestas de análisis literario.

Se demostró con la aplicación de la teoría narratológica seleccionada de Roland Barthes, en su fase estructuralista en los cuentos “La fosa numerada”, de Melitón Barba; “Los robots deben ser atentos”, de Álvaro Menen Desleal; y “La muerte de Churruca”, de José María Méndez que en realidad cada cuento necesita su propio análisis independiente y particular para someterse a su examen adecuado. Existe gran diversidad de propuestas teóricas para el estudio de los textos literarios, que han surgido a través del tiempo, la contrariedad radica en que quien haga uso de ellas considere que son métodos absolutos, basados en leyes inamovibles, para la comprensión total de obra, ya que ninguno basta por si solo para lograr tal cometido, puede llegar a cumplir ciertos criterios, pero jamás se llegara al culmen se su calidad ya que la literatura está en constante movimiento, no es estática.

Lo idóneo es que si se desea estudiar una obra literaria, realice su propia táctica personalizada enfocada en los resultados que desea obtener de la misma. Se incita al lector a construir su propio procedimiento metodológico, para el estudio de una obra, pues cada una es poseedora de un universo único, así su estructura rica en elementos puede ser aprovechada a su máximo satisfactoriamente y no de forma restrictiva, aproximándose cada vez más, a conocer su significación total.

Bibliografía:

- Álvarez, Miriam Aida; Montúfar, María Marta; Romero, Elena del Carmen; Serrano de López, Rosa Victoria (1989). Letras 2. Editorial Clásicos Roxsil. Santa Tecla.
- Álvarez, Miriam Aida; Montúfar, María Marta; Serrano de López, Rosa Victoria (1989). Letras 1. Editorial Clásicos Roxsil. Santa Tecla.
- Aristóteles (1973). Obras. Aguilar ediciones. Madrid.
- Aristóteles (1987). Metafísica. Editorial Porrúa. México.
- Barba Camacho, Melitón (1991). Hermosa cosa maravillosa. Editorial Istmo Editores. San Salvador, El Salvador.
- Barthes, Roland (1974). Análisis estructural del relato. Argentina: Editorial Tiempo contemporáneo. 4ª ed. Buenos Aires.
- Castellanos, Juan Mario. (2002). El Salvador 1930-1960. Antecedentes Históricos de la guerra civil. Dirección de Publicaciones e Impresos. El Salvador.
- Derpreaux, Boileau (1807). Arte poética. Imprenta Real. Madrid.
- Diccionario de literatura universal. (2003). Editorial Océano. Madrid.
- Eco, Umberto (1990). Obra abierta. Editorial Ariel. España.
- El Salvador historia mínima. (2011). Secretaria de cultura de la presidencia. El Salvador.
- Erasmo, Desiderio (1994). Elogio de la locura. Editorial Panamericana. Santafé de Bogotá, D. C.

- Estébanez Calderón, Demetrio (2006). Diccionario de términos Literarios. Alianza Editorial. España.
- Horacio (1973). Odas y epodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética. Ed. Porrúa. México.
- Jiménez Cabrera, Edgar (1988). El Salvador, Guerra, Política y Paz (1979-1988). Editorial CINAS. El Salvador.
- Méndez, José María, (1998). Tres Mujeres al Cuadrado. Editorial Clásicos Roxsil. Santa Tecla, El Salvador.
- Menéndez Leal, Álvaro, (2013). La ilustre familia androide. Editorial Dirección de Publicaciones e Impresos. San Salvador, El Salvador.
- Platón (2003). Diálogos. Editorial Porrúa. México.
- Rodríguez DÍa, Rafael (1989). 5 estudios sobre literatura. UCA Editores. San Salvador.
- Todorov, Tzvetan (compilador) (2010). Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo XXI Editores. Iztapalapa, México.

Referencias web:

- García Murillo, Ricardo “Entre el estructuralismo y su post: modelos de significación en Roland Barthes” en dialnet.unirioja.es. Dirección URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3177127.pdf.
Fecha de consulta: 10 de abril de 2015.
- Longino “Teoría de lo sublime” en: *Scielo.cl* Dirección URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812008000100012.
Fecha de consulta: 20 de abril de 2015.

- Miguel y Canuto, Juan Carlos de “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827). En: *Cvc.cervantes.es*. Dirección URL:
http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/062/062_032.pdf.
Fecha de consulta: 28 de abril de 2015.

- Vega, Lope de. “El arte nuevo de hacer comedias”. En:
CiudadSeva.com. Dirección URL:
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm>.
Fecha de consulta: 2 de abril de 2015.

Anexos:

Anexo 1

Autor: Melitón Barba

Libro: “Hermosa Cosa Maravillosa” (1991)

Cuento: La Fosa Numerada

De lejos me pareció una mujer extraña. El salón era oscuro y las cortinas grises hacían más notoria la penumbra. Me acerqué sigiloso para verla mejor y mis pasos callados no lograron denunciar mi presencia.

Ella oteaba un lienzo que estaba a la altura de sus ojos. Era un cuadro desnudo y velaba su cara con el pelo, que, lacio y descuidado, cubría sus espaldas. Más abajo, los senos se mostraban erguidos, grandes recios y acariciantes. Después, el laberinto del ombligo descendía, como curva infinita, hasta perderse en una mancha negra. Las caderas, pintadas tornasol, eran anchas y hermosas; unos muslos azules dibujaban la sombra de colores y los pies, dejados al azar, eran verde encendido y enseñaban los dedos violetas y rojos y amarillos.

Caminé indiscreto por conocer la firma del autor, pero solo encontré la fecha. Arriba, en un pequeño marco que señalaba el precio, aparecía el nombre del diseño: Mujer Extraña.

Es deveras extraña, dije dirigiéndome a ella. Se volvió tranquila, apartó la mirada y subiendo los ojos, se detuvo hasta verme la cara. Sus ojos eran grises, macilentos y tristes. Las cejas, muy cuidadas, y las pestañas, cual balcones sinuosos, adornaban su rostro. La recorrí un instante y me detuve, en una fijación dominante, en los senos turgentes. Volví mis ojos al cuadro y observé que ambos, eran primorosos e iguales.

¿Te parece rara?, respondió con voz lejana y apagada. Se acercó a la bujía que sobre una mesa circular emergía de un quinqué anticuado; giró el

interruptor y el salón quedó a oscuras, pero la pintura se iluminó con luz propia. Se aproximó hasta rozar mi rostro con sus ágiles dedos. Obsérvala con cuidado, dijo, y podrás apreciar cómo giran sus senos en círculos concéntricos.

Echó su brazo cálido sobre mi hombro derecho y su busto tocó mi lascivo cuerpo. Tomé su barbilla para besarla y ella, retirándose, dijo: contempla el cuadro, luego vendrá lo demás. En aquel momento los senos de la pintura comenzaron a moverse con ritmo girando a una velocidad fantasmagórica. Me acerqué para verlos mejor y ella, desde el rincón donde se refugiaba, susurró que no fuera a tocarlos. Pueden golpearte, advirtió, están cargados de energía. El espectáculo era maravilloso.

De pronto volvió la luz a la pantalla y el retrato cesó en sus movimientos. Los visitantes se habían marchado. Estábamos solos en aquella galería alumbrada apenas por la luz mortecina del quinqué. Los salones se veían oscuros y el viento de la calle movía las cortinas en silencio. Me tomó de la mano y condujo mis pasos por un tortuoso laberinto.

Han cerrado las puertas, dije con una sensación de temor escondido. No temas, musitó; soy dueña de la pinacoteca y todas las obras son pinturas mías; presentan el trabajo de la última etapa de mi vida. Vivo aquí mismo, al otro lado del estudio. Seguimos caminando cogidos de la mano. Ella me guiaba y cada paso que daba en medio del silencio, sus pechos reteñían como una sonajera.

Atravesamos un recinto largo y sinuoso hasta penetrar en una recámara sin luz. Siéntate, dijo, y me llevó a la cama. Me senté obediente en la orilla, cerca de la cabecera. Poco a poco mis ojos se fueron acostumbrando a la penumbra. Su traje de muselina gris hacía menos visible su conjunto. Emergió de las sombras y se situó frente a mí. Sus senos quedaron a la altura de mis labios;

incliné la cabeza para recostarme en ellos y ese movimiento la asusto. Retrocedió temerosa y se alejó. Es peligroso, señalo, pueden despertarse.

En la semioscuridad extendí los tentáculos de mis brazos para abrazarla. Se acercó, y bajando la cara, me ofreció sus labios para besarlos. Al momento sentí el áspid de su lengua hurgando con dulzura el túnel de mi boca. Mis manos buscaron lo tibio de sus pechos. Ella, inquieta, se alejó con violencia. No me toques el busto, dijo. Bésame cuanto quieras, acaríciame, desliza tus manos por todos los rincones de mi cuerpo, baja tus labios a mis muslos, siente la tersura de mi vientre sedoso, toca con suavidad el núcleo de la vida, y entonces, solo entonces, cuando la alquimia haya fundido el oro, puedes posesionarte de mis senos dormidos que estarán disponibles.

No entendí ese lenguaje insólito. Comprendí que quería que la hiciera feliz. Abracé su cintura y la atraje hacia mí. Pasé mis toscas manos por su elíptico torso y desprendí la falda que cayó como sierpe enroscada a sus pies. Su sexo tocó mi pecho estuoso y su pelambre húmeda me llenó de emoción. Rodeé sus muslos y mis labios subieron sedientos buscando la vertiente del antojo. Ella se estremecía de placer. Deliraba. Subí mis manos queriendo acariciar la punta de sus senos y otra vez impetuosa se alejó con violencia. Todavía no, necio, dijo con voz desconocida. Yo te diré el momento y se acercó aún más, agitando su vientre de terciopelo negro.

Pero no resistí, los senos mantenían su atracción especial. Desabroche su blusa y comencé a quitarla despacio. Quiso rebelarse, pero yo la detuve. Después de un ligero forcejeo, la blusa rodó por los suelos, entorchada. Busque ansioso el pezón con mi boca, sin poder encontrarlo, cuando sentí, en medio de la lengua, un agudo dolor que arranco de mi pecho un grito entelerido. Comencé a percibir la lengua adormecida y un entorpecimiento del resto de la cara.

Ella, enojada, encendió la luz. Me aproximé al espejo y pude ver mi rostro amoratado. No conseguía articular palabras; una asfixia creciente me llevaba a la muerte. Abrí los ojos suplicantes. Ella estaba frente a mí, desnuda. Una neblina espesa me dificultaba mirar y solo vislumbraba su silueta escondida.

Todos los hombres sois unos estúpidos, necios, precipitados, barbulló con encono. Ocuparás el nicho ciento veinte, ¡imbécil!, dijo llena de ira; y tomando la culebra cascabel con ternura, se la enroscó en el pecho para que amamantara.

Anexo 2

Autor: Álvaro Menéndez Leal

Libro: “La Ilustre Familia Androide” (1972)

Cuento: Los Robots deben ser atentos

El oficial, de pie tras el escritorio, la invitó con un gesto cordial a sentarse.

La viejecita, más ágilmente de lo que era dable esperar de una mujer de su edad, tomó asiento.

-Deseo presentar una queja- dijo la viejecita, con un mohín de indignación y mientras los ojillos le relumbraban.

El oficial de quejas sonrió solícito. Con una leve inclinación de cabeza, la animó a proseguir.

-Si una queja. Una queja contra los robots.

El oficial bajo los ojos y alistó su maquinilla para tomar apuntes.

-Esas horribles maquinas- dijo la viejecita, con voz trémula y chillona- son los seres más desatentos que conozco. Circulan por las calles de la ciudad y son incapaces de prestar el menor auxilio a una pobre anciana.

Ahora sollozó, la cara hundida en un pañuelo de encajes.

-Ayer iba yo al negociado de seguros y tuve que esperar cuarentaicinco minutos (si: cuarentaicinco minutos, como-lo-oye) antes de poder atravesar la calle. El Robot de Tránsito se hizo todo ese tiempo el desentendido, y no quiso detener la circulación de vehículos para que yo pudiera pasar al otro lado.

El oficial tomaba cuidadosamente apuntes.

-Y eso es lo de menos- agregó-. La semana pasada, en vista de que mi nuera guardaba cama por un resfriado, me vi obligada a ir de compras. No hubo, en

todo el camino de regreso, un solo de esos malditos robots municipales que se ofreciera a llevarme la cesta... ¿Es que este Gobierno jamás va enseñar buenas maneras a los robots?-preguntó, con un tono de protesta muy comprensible.

El oficial chasqueó ligeramente la lengua. Se levantó y ofreció una taza de café a la viejecita, ofrecimiento que ella aceptó con un pujido.

El oficial sirvió dos tazas, y dio una a la señora. Entre sorbo y sorbo, siguió ella explicando sus puntos de vista.

He llegado a creer que es patraña eso de las Tres Leyes Robóticas –dijo.

El oficial se estremeció en su asiento.

-Si, como-lo-oye. Sostengo que esas Tres Leyes son pura propaganda. Además, esas mentadas leyes comenzaron como una elucubración literaria, ¿no es cierto...? Se las puedo repetir de memoria, ya que son el padrenuestro de esta era insolente.

-Primera ley: “Un robot no debe dañar al ser humano o, por falta de acción, dejar que un ser humano sufra daño; segunda: un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes están en oposición con la primera ley; y, tercera: un robot debe proteger su propia existencia hasta donde esta protección no esté en conflicto con la primera o segunda ley”. ¡Valientes leyes!

El oficial terminó su taza de café.

-Se de casos en que los robots –dijo la anciana- han causado daños a los seres humanos...

El oficial abrió más los ojos, por la sorpresa.

-He soportado frecuentemente la insolencia de los robots que se han negado a obedecerme; y sé también de casos en que los robots han dejado sufrir daños a los seres humanos para protegerse a sí mismos. Como-lo-oye. ¡Egoístas!

El oficial sabía que aquello no podía ser cierto, pero, de todas maneras, tomaba cuidadosamente apuntes.

-Ese Asimov debió agregar una cuarta Ley Robótica: “Los robots deben ser atentos, especialmente con los ancianos y los niños” –dijo, gimoteando de nuevo entre el pañuelo.

El oficial le dio seguridades de que su queja iba a ser considerada e investigada cuidadosamente: No era para menos saber que una persona tan simpática como ella tuviera queja de tales seres inciviles y rústicos.

La anciana sonrió coqueta.

-No hay como los seres humanos –dijo.

Luego agregó, con una risita:

-Y no hay como los atentos oficiales de Policía.

La viejecita se levantó y, ya su cara animada por la sonrisa, dijo:

-Muchas gracias por oírme, joven.

El oficial sonrió a su vez, para corresponder las cortesías de su visitante.

El oficial no tenía por qué acompañarla, pero la acompañó hasta la gran puerta de acceso, tomándola filialmente del brazo en todo el trayecto. La viejecita tenía sonrojadas las mejillas cuando estrechó pícaramente, y con un guiño coqueto, la mano del apuesto oficial. Se marchó a pasos cortos y a media cuadra se detuvo; girando la cabeza, sonrió de nuevo para agitar una última

vez mano, el pañuelo de encajes flotando al viento como una bandera amistosa. El oficial, se había quedado en la gran puerta, sonrió también y otra vez dijo adiós.

La viejecita se perdió en el tráfago de gentes y robots de la gran ciudad, murmurando entre dientes: “!Ah, qué diferencia! ¡No hay como los seres humanos!”.

El joven oficial tomó el ascensor para su despacho. Entre el segundo y tercer piso, resonó la voz metálica de su oculto transmisor receptor:

-“Oficial de Quejas... Oficial de Quejas... Preséntese al despacho del director”.

-Sí, señor –contestó el joven oficial.

Pero fue un “sí, señor” más respetuoso que de costumbre, porque un robot debe ser atento.

Anexo 3

Autor: José María Méndez

Libro: “Tres Mujeres al Cuadrado” (1962)

Cuento: La Muerte de Churruca

Estamos en Trafalgar, a bordo del San Juan Nepomuceno que comanda el célebre Churruca. Ya empezó la batalla y a poco de empezada, está casi perdida. El Santísima Trinidad hecho astillas, parece espumadera. El Bucentauro arrió su pabellón. El Achille, con sus setecientos hombres, con sus setenta y cuatro cañones, ha volado por los aires. Le acertaron en la Santa Bárbara. Por un momento el cielo pareció nublarse de pájaros multicolores: eran los marinos de vistosos uniformes que agitaban los brazos en el aire. Se retiró, averiado, el Príncipe de Asturias. El Santa Ana y el San Ildefonso habían sido apresados.

Toda fuerza enemiga se concentra ahora en el San Juan Nepomuceno, que no se rinde, que ceja en la pelea, que sigue causando daño inexplicablemente. Churruca lo anima, lo agiganta. Es increíble la energía que desarrolla el extraordinario comandante. Da órdenes desde el alcázar, pasar del alcázar a la cubierta, de la cubierta a los pañoles y por último, a la bodega. En el alcázar organiza la estrategia; en la cubierta ayuda a cortar el aparejo derrumbado; en los pañoles revisa municiones y pertrechos; en la bodega consuela a los heridos y despide a los moribundos, asegurándoles que el triunfo será de España. Recorre los costados del buque. Ora está a babor. Ora a estribor. Allá donde arrecia más el ataque. Se multiplica, se centuplica.

El San Juan Nepomuceno está cercado. Doce embarcaciones enemigas, en círculo, lo cañonean. Logran desarbolarlo. Cae el palo de trinquete, el palo mayor, el de mesana. Grandes agujeros se abre en el casco. Churruca, no

obstante, continua la batalla. Su buque jamás se rendirá mientras él viva, lo había jurado.

Ya pasan de cien los heridos. Nuestro héroe, aun cuando ha estado presente en los puestos de mayor peligro, se encuentra ileso. Pero tanto se arriesga que, por fin, una bala de cañón le corta el cercen la pierna izquierda, a la altura de la rodilla, Churruca, al sentirse herido, frunce el entrecejo y pide le lleven un barril lleno de harina. Se lo llevan. Entonces introduce el muñón sangriento dentro del barril. Guardando el equilibrio así, con el barril como rígida muleta continua en la cubierta impartiendo instrucciones. Pero los británicos han afinado la puntería. Otra bala que disparan le arranca a Churruca la pierna derecha. El herido frunce de nuevo el entrecejo, pide otro barril, repite el expediente y se mantiene en pie, sostenido por los dos barriles. Continua dando órdenes, con igual fogosidad, sin importarle el ardor que de seguro le acusa la doble mutilación. Ahora señala con brazo derecho hacia el castillo de popa del Victory donde ha divisado a Nelson, el causante de aquel estrago, terrible e imprevisto. Mientras está amputado, una certera bala inglesa le arranca el brazo apuntador. Esto no le inmuta. Agita el brazo izquierdo para continuar haciendo señales. Pero los británicos tienen una puntería extraordinaria. No ha levantado dos veces el brazo izquierdo cuando ya se han volado. Churruca llama entonces a su fiel asistente: Malespina. No para que lo asista en el duro trance llevándolo a la enfermería sino para que le ponga arena y pólvora en las heridas de los hombros, por donde la han cortado los brazos. Quiere contener un poco la profusa hemorragia que –supone- puede eventualmente causarle debilidad y aun hacerle perder el sentido. Obedece el asistente. Con lágrimas en los ojos suplica a su jefe abandone el mando, permitan lleven lo que de él queda a la enfermería. Churruca, altivo, transfigurado por el heroísmo, dice que no y continua ejerciendo el mando.

Los ingleses baten ahora al San Juan a tiro de pistola. Están listos para el abordaje. ¿Cómo es posible, se preguntan, que esa nave, duramente cañoneada, no se haya hundido todavía? Descifran el misterio cuando advierten que es Churruca quien transmite, no solo a los restos de la tripulación, sino al barco mismo, una fabulosa energía, una verosímil resistencia. Así que se ven obligados a seguir disparando. Afinan más la puntería. Quieren terminar con aquel hombre excepcional que organiza la fabulosa resistencia. Una bala de cañón se lleva integro el tronco de Churruca. Su cabeza todavía con vida cae en posición vertical sobre un tonel de harina. Quienes presenciaron el angustioso suceso refieren que, en ese instante, tuvieron la impresión de que el maravilloso Capitán, empequeñecido, se había metido dentro del tonel. Porque su cabeza sigue con vida durante largo rato, no presentó señales de agonía ni siquiera de agotamiento. Los ojos avizores, lúcidos, la voz firme, imperiosa.

Fue hasta que la harina se enrojeció toda que se le quebró la voz. Entonces pidió a Malespina que se acercara, y con voz ondulante le dijo:

-Ahora sí creo que de verdad me he puesto malo.

El fiel soldado, para consolarlo, responde:

-¡Que va! Pronto va estar sano.

El héroe sonrío tristemente. Dice sus últimas palabras:

-Gracias, fiel Malaespina; pero ahora si estoy acabado... irremisiblemente me muero... tira mi cabeza al mar, para que haga compañía al resto de mis restos.