

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES PLANTEL NAUCALPAN
ÁREA DE TALLERES DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Guía para el examen extraordinario
de la asignatura Taller de Lectura y Análisis de
Textos Literarios I
(Programa de estudios actualizado, 2016)

Diseñadores:

Elvia Lucero Escamilla Moreno

Guillermo Flores Serrano

José Alberto Hernández Luna

Nancy Mora Canchola

Mario Alejandro Rojas Vasavilbaso

Agosto de 2019

Introducción

La literatura es un arte que nos permite acercarnos a diversas visiones del mundo, a perspectivas variadas con las que podremos ver otras realidades. Su estudio es esencial en el bachillerato porque el alumno, además de mejorar su manera de expresarse mediante formas más complejas y un léxico más específico, podrá desarrollar el espíritu crítico respecto a ese mundo que lo rodea.

Comprender las obras literarias implica un buen conocimiento del lenguaje; sin embargo, se debe ir más allá para entenderlas como son: construcciones artísticas. Algo que se debe hacer mientras se lee literatura es resaltar su valor estético, pues su manifestación no sólo implica la presentación de problemas sociales o innovaciones lingüísticas, sino que busca generar algo en el lector.

En esta *Guía de Examen Extraordinario del Taller de Lectura y Análisis de Textos Literarios I* se revisarán los aprendizajes que se consideran esenciales para un entendimiento y reflexión de la materia que trata. Está dividida, según el programa, en dos unidades: Textos Literarios y Textos Narrativos.

En la Unidad I se hablará de la naturaleza de la literatura, sus características generales y, por último, del ensayo literario, género en el que se puede reflexionar de una infinidad de temas y en el que el papel del yo es crucial para que se lleve a cabo dicha reflexión. En la Unidad II se abordarán dos subgéneros literarios: el cuento y la novela; y en cada uno: sus elementos constitutivos, sus características y sus alcances.

Se espera que, con esta guía, además de preparar tu examen extraordinario, logres apreciar la literatura como un arte que abre posibilidades de comprensión de la realidad propia o ajena.

Por último, para que puedas resolver esta guía, deberás leer y analizar dos novelas: *El túnel* de Ernesto Sábato y *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, sin embargo, **PARA EL EXAMEN EXTRAORDINARIO SE TE PEDIRÁ QUE LEAS OTRAS NOVELAS Y CUENTOS**. Asimismo, tendrás que leer todos los textos que se incluyen en esta guía con la finalidad de que puedas tener un sustento teórico que te ayude a analizar los textos de los que se te preguntará en el examen.

Instrucciones

Esta guía está integrada por explicaciones teóricas que te servirán para analizar textos literarios o aclarar y ampliar conceptos que tú ya conoces; para ello encontrarás actividades como cuestionarios, comparación de textos, entre otros, que estarán encaminadas a ese fin.

Las actividades que llevarás a cabo pueden ser de dos tipos. La primera, utilizada principalmente para aspectos teóricos, consiste en responder cuestionarios relacionados con las explicaciones que se te presenten; en la segunda, enfocada al análisis de textos propiamente dicho, se te presentará un ejemplo de cómo se realiza la actividad, es decir, con base en un modelo podrás observar la manera en que debes contestarla.

Al final de cada unidad encontrarás ejercicios o preguntas similares a los presentados en la guía. Todos ellos tendrán las respuestas con las que tú podrás verificar si respondiste de manera correcta los ejercicios que, a su vez, serán muy parecidos a los que vendrán en el examen.

Se te recomienda seguir las siguientes instrucciones al momento de contestar esta *Guía*:

1. Leer con atención las explicaciones teóricas.
2. Resolver las actividades que se deriven de dichas explicaciones.
3. Contestar los ejercicios al final de cada unidad.
4. Revisar las respuestas de dichos ejercicios, corregir y revisar qué falló cuando las hayas contestado.

La reflexión que hagas de cada una de las actividades que aquí aparecen y la autoevaluación que elabores serán fundamentales para que apruebes tu examen extraordinario con éxito, por lo que se te recomienda te acerques con tus profesores de la materia para que te orienten en la resolución de la guía y, lo más importante, lee detenidamente los textos que aquí se incluyen y las novelas que se pidieron.

**PREGUNTA EN EL ÁREA DE TALLERES
QUÉ TEXTOS DEBES LEER SEGÚN EL
TURNO EN EL QUE PRESENTES TU
EXAMEN, PUES SE CAMBIAN CADA
PERIODO**

Unidad I. Textos literarios

Presentación

El propósito de esta unidad es que aprecies la literatura a partir de sus características esenciales, su naturaleza y el valor estético de las obras literarias. Para ello, deberás revisar el modo en que se integran y se clasifican.

Se pretende que, al finalizar esta unidad:

- Reconozcas los textos literarios, a partir de sus características específicas para incrementar tu competencia literaria.
- Identifiques algunas tradiciones genéricas y canónicas de la literatura con base en la lectura de textos literarios breves, para valorar su calidad ficcional y estética.

Como se especificó en la Introducción, el texto literario en el que se ahondará más durante esta unidad es el ensayo, aunque también se revisarán otros géneros de naturaleza artística para que comprendas la variedad textual de la literatura.

Los conceptos clave necesarios para la comprensión de esta unidad son: ficción, canon, ensayo literario, género literario y subjetividad. Todos ellos se explicarán a lo largo de la unidad por lo que se te recomienda prestes mucha atención a ellos, pues te ayudarán al análisis de los textos aquí presentados.

Por último, y como se explicó previamente, en cada unidad encontrarás los *aprendizajes esenciales* del Programa de Estudios, es decir, solo aquellos que se consideran fundamentales para tu formación y que pueden ser evaluados en un examen extraordinario. Por tal motivo, se excluyen aquellos que implican la escritura de un texto, pues no se podría evaluar el proceso, por lo tanto, tampoco el producto.

Sugerencias de actividades de aprendizaje teórico-prácticas

Aprendizaje 1. Identifica las características generales de la literatura

Temática:

- **Carácter ficticio**
- **Naturaleza textual**
- **Manifestación artística**
- **Intención comunicativa**

I. Lee los siguientes conceptos relacionados con las características de la literatura (puedes investigar más acerca de ellos para que respondas de manera más certera):

a) Carácter ficticio

La palabra ficción proviene del latín *fingere* , significa invención, imaginación o fingimiento. En una obra literaria, una de sus principales características es que los hechos y los personajes son inventados, producto de la imaginación. Se deben distinguir de las obras que tienen un aporte científico, real y documentado, porque en las obras literarias los hechos que se cuentan no corresponden a una realidad fiel e irrefutable. En la literatura por medio de la ficción se simula o se representa una realidad distinta a la cotidiana. Por medio de los hechos ficticios se nos muestra una situación determinada que puede aludir a acontecimientos de la existencia humana. La ficción siempre se alimenta de la creatividad e inventiva del autor. Un texto literario siempre va a ser ficticio, aunque se nutra de hechos que son reales como puede ser el caso de la novela histórica.

b) Naturaleza textual

Los textos literarios poseen ciertas características que los definen como tales, dichas características no son afines a otro tipo de textos como los científicos, por ejemplo. El elemento principal de los textos literarios es la libertad creativa con la que están compuestos, la cual permite al escritor representar mundos alternos en los que se da cabida a múltiples posibilidades no dadas en la vida cotidiana. El autor recrea el universo según su visión y con apoyo de ciertos recursos que componen los textos literarios. Algunos de estos recursos son los siguientes:

Afectividad: Los textos literarios aluden al sentir del autor, en ellos observamos emociones, sensaciones y sentimientos que son manifestados a través de las palabras. Aunque según la

corriente o el género podemos encontrar este aspecto en mayor o menor medida, los textos literarios recurren a la manifestación de emociones universales dadas a lo largo del trayecto del ser humano en esta tierra.

Tono: Aunado al manejo de emociones, los textos literarios emplearán un determinado tono para expresar el sentir del autor. Este tono puede ser triste, alegre, amargo, irónico, festivo, entre otros.

Pensamientos: Los escritores de textos literarios también expresan reflexiones y pensamientos sobre determinados sucesos del mundo que nos rodea. Por ello, es común que los textos literarios nos ayuden a realizar análisis y reflexiones sobre determinados acontecimientos.

Figuras literarias: Por medio de ellas el autor realiza ciertos efectos en el lenguaje para transformarlo y hacer de él un evento artístico. Todo ello con el propósito de conmover al lector a través del embellecimiento, ornamento o recarga del lenguaje. Existen varias figuras y son de diferentes tipos, el objetivo es despertar en el receptor diversas sensaciones que pueden ir desde el horror hasta el embeleso.

c) Manifestación artística

El autor de textos literarios recrea el universo por medio de palabras que embellecen su creación artística. Pudiéramos relatar un mismo hecho, pero el artista siempre va a elegir un camino original y único, en el que dé cabida al despertar de los sentidos, por ello es muy importante sublimar su sentir en la obra que presenta. Despertar sensaciones es muy importante, todas ellas encaminadas a comprender y sentir lo bello en la obra de arte, en este caso el texto literario. De esta forma, debe existir una comunión entre el texto literario y el lector, donde la sensación de sublimación y belleza es el puente que los une.

Actividad 1. Lee el fragmento de *El origen de las especies* de Charles Darwin y el texto “Hablabla y hablaba” de Max Aub y, con base en las explicaciones anteriores, responde las preguntas que se te formulan.

Fragmento de *El origen de las especies*

Nadie debe sentirse sorprendido por lo mucho que queda todavía inexplicado respecto al origen de las especies y variedades, si se hace el cargo debido de nuestra profunda ignorancia respecto a las relaciones mutuas de los muchos seres que viven a nuestro alrededor. ¿Quién puede explicar por qué una especie se extiende mucho y es numerosísima y por qué otra especie afín tiene una dispersión reducida y es rara? Sin embargo, estas relaciones son de suma importancia, pues determinan la prosperidad presente y, a mi parecer, la futura fortuna y variación de cada uno de los habitantes del mundo. Todavía sabemos menos de las relaciones mutuas de los innumerables habitantes de la tierra durante las diversas épocas geológicas pasadas de su historia. Aunque mucho permanece y permanecerá largo tiempo obscuro, no puedo, después del más reflexionado estudio y desapasionado juicio de que soy capaz, abrigar duda alguna de que la opinión que la mayor parte de los naturalistas mantuvieron hasta hace poco, y que yo mantuve anteriormente -o sea que cada especie ha sido creada independientemente-, es errónea.

“Hablabla y hablaba”

Hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba. Y venga hablar. Yo soy una mujer de mi casa. Pero aquella criada gorda no hacía más que hablar, y hablar, y hablar. Estuviera yo donde estuviera, venía y empezaba a hablar. Hablaba de todo y de cualquier cosa, lo mismo le daba. ¿Despedirla por eso? Hubiera tenido que pagarle sus tres meses. Además hubiese sido muy capaz de echarme mal de ojo. Hasta en el baño: que si esto, que si aquello, que si lo de más allá. Le metí la toalla en la boca para que se callara. No murió de eso, sino de no hablar: se le reventaron las palabras por dentro.

1. ¿Qué semejanzas se perciben entre el texto de Max Aub y el texto de Charles Darwin?

2. ¿Cuáles son las diferencias principales entre los dos textos? _____

3. ¿Qué grado de ficción está implicado en cada uno de los textos y por qué? _____

4. ¿Consideras que alguno de estos textos implica sentimientos y afectividad?, ¿por qué?

5. ¿Cuál es el tono de cada uno de los textos? _____

6. ¿Qué tipo de pensamientos y reflexiones despierta cada uno de ellos? _____

7. ¿Consideras que las figuras literarias son importantes para ambos textos?, ¿por qué?

8. ¿Cuál es la sensación estética que despierta cada uno de los textos?, ¿logras identificar el efecto estético del texto de Max Aub? Descríbelo. _____

II. Lee la siguiente explicación respecto al concepto de “intención comunicativa”, que es otra característica de los textos literarios y, posteriormente, responde las preguntas que se te formulan.

d) Intención comunicativa

Todo acto comunicativo tiene como finalidad transmitir o intercambiar información entre dos o más sujetos. Lo más importante es que se transmitan los mensajes mediante un código que puede estar compuesto por símbolos, signos verbales o no, cifras, gráficos, etc. En el caso específico de la comunicación narrativa se establece al interior del relato, el autor cede la palabra al narrador y este, a su vez, instauro al narratario. Ambas entidades constituyen la ficcionalidad del texto. Observa el siguiente esquema de la “intención comunicativa” retomado del *Diccionario de términos literarios y afines* de Benjamín Barajas (2006):

[Autor].....Vida real.....[Lector]
Relato

Narrador.....Narratario
Acontecimientos narrados
Ficción textual
“Mundo representado”

Actividad 2. Con base en lo anterior responde las siguientes preguntas.

1. Dibuja el esquema de la intención comunicativa correspondiente al texto de Max Aub.

2. ¿Cuál es el objetivo de los textos tanto de Charles Darwin como el de Max Aub?

3. Con base en lo viste hasta el momento explica con tus palabras qué entiendes por literatura _____

Aprendizaje 2. Conoce el canon como un constructo cambiante que ubica la obra literaria y artística en una tradición cultural.

Temática:

- **El canon literario**
- **Los constructores del canon: Institucionales y no institucionales**

I. Lee el siguiente fragmento de “El canon y cómo lograrlo” del maestro Miguel Ángel Galván Panzi y, posteriormente, responde las preguntas que se te presentan.

El canon y cómo lograrlo

1. Del canon y sus contradicciones

Aunque no es del todo original, decidí empezar este artículo valiéndome del auxilio del ya extinto DRAE, el cual, por medio de diecinueve entradas, define al canon en las tres primeras como: 1. Regla o precepto. 2. Catálogo o lista. 3. Modelo de características perfectas. La número 5 se refiere a la literatura y lo caracteriza como catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos, es decir, de acuerdo con el DRAE, aquello que sirve o puede servir de modelo. Entiendo que se trata entonces de cierto tipo de textos cuyas características, pienso que literarias, permite considerarlos perfectos.

Por su parte, Enric Sullá define al canon como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser comentadas y estudiadas” (Nazaret, 2008, p.1). Mientras que Henry Louis Gates, escritor afroamericano, autor de *Los libros del amo*, lo encuadra como “el cuaderno de lugares comunes de nuestra cultura común, donde copiamos los textos y títulos que deseamos recordar, que tuvieron algún significado especial para nosotros” (p.1).

Vamos por partes: el canon, como es obvio, se fundamenta en una tradición literaria que se ha construido a través del tiempo (Moreno, 1981, p. 43). Su carácter supone también, de alguna manera, la representatividad que diversos autores y que algunas de sus obras poseen y que justifica el lugar que en él ocupan. Estos dos aspectos, amén de otros más, mantienen una relevancia especial dentro del debate que, históricamente, se ha desarrollado alrededor de la conformación del canon.

El primero de estos aspectos nos lleva ineludiblemente a preguntarnos por la manera en que distintos mecanismos intervienen en la constitución, afianzamiento y permanencia de la tradición, la cual, según afirmamos en líneas anteriores, se construye a través del tiempo. Según Moreno Villarreal: “la tradición, como discurso, es una red del presente que se arroja sobre el pasado. Si la tradición funcionó como consigna, fue para cimentar posiciones en el estadio cultural del momento y para facilitar su continuidad en el futuro, haciéndose depositaria del pasado” (p. 47). Existe, pues, una determinación histórica marcada por la Institución literaria. Como ha sido señalado por Alfredo Laverde Ospina: “más allá de la indiscutible existencia de diversos aparatos normativos con respecto a la escritura y la lectura, (es insoslayable la relevancia) del conjunto de mecanismos sociales e institucionales a través de los cuales se concretizan regulaciones de lo decible, lo comprensible y lo legible” (2012). Estos mecanismos obedecen, en lo general, a una postura hegemónica que, de acuerdo con su perspectiva, incluye autores y obras a los que considera pertinentes. En otro sentido, podrá excluir a aquellos que no lo sean. Un caso específico en nuestro país lo constituye la obra de José Revueltas a quien se le acusaba de *escribir mal*. Sin embargo, la exclusión de la obra del escritor duranguense del parnaso mexicano obedecía a criterios ideológicos y políticos bien concretos. La narrativa de Revueltas, por más que mostrara la asimilación técnica de algunos célebres autores contemporáneos suyos, incomodaba lo mismo a intelectuales de derecha que a los de izquierda; el mecanismo de regulación de lo decible impuso su

exclusión, pero debió atender al proceso posterior que se encargaría, bajo otra mirada, de reivindicar la obra revueltiana.

El proceso al que nos referimos sugiere que, a pesar de que determinadas obras sustenten una postura beligerante o heterogénea frente a los códigos socioculturales dominantes, y que pueden sufrir una pérdida de visibilidad que se traduce en su falta de socialización (publicación, distribución y difusión), su pertenencia al sistema literario existente permitirá que mantengan su curso. Para aclarar el concepto, valga la cita empleada por Laverde Ospina:

“De acuerdo con Antonio Cándido, el sistema literario se compone de: ‘[...] obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, además de las características internas (lengua, temas e imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de productos literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor, (de modo general un lenguaje, traducido en estilo), que liga los unos a los otros’ (como se cita en Ospina, 2012). Según Domingo Miliani, “[...] estilos culturales donde las obras literarias se articulan como signos de un sistema literario que forma, por supuesto, *secuencia* y que, al mismo tiempo, es subsistema de un sistema cultural, como este lo es del sistema ideológico social” (p. 351).

En este sentido, ha resultado evidente la exclusión de obras que revisten otro carácter: las literaturas orales y las literaturas indígenas dan constancia de ello. El reciente acceso a publicaciones, a partir de 1990, de la producción literaria de algunos cuantos escritores mexicanos en lenguas indígenas, se ha significado por apoyos oficiales tanto para la creación de asociaciones de escritores, así como también para la realización de diversos encuentros, pero no ha representado una verdadera incorporación de estas literaturas al mundo editorial y, con ello, a políticas de distribución y difusión efectivas, lo que nos hace ver el peso que adquieren las decisiones editoriales en la constitución del canon.

En otra dirección, lo mismo podría decirse en relación con cierto tipo de literaturas, cuyo origen popular las condenó, en cierto momento, a padecer la imposición de una crítica lapidaria y abusiva. La novela negra norteamericana, junto con sus antecesores más evidentes: la novela del *far west* y la novela policiaca, ilustra abiertamente esta situación. No

fue sino a partir de la reivindicación propuesta por la intelectualidad francesa – Gide, Malraux y Camus –, y del giro temático hacia lo popular, en escritores como Hemingway, que la novela negra fue revalorada y aceptada como literatura de calidad. Por supuesto, en nuestro país la situación no fue muy distinta. Iván Farías, compilador de *México noir*, escribe al respecto: “una de las muletillas más arraigadas de la crítica al género *noir* en México y en Latinoamérica consiste en decir que una determinada obra ‘va más allá del policiaco’ (...) El uso de esta muletilla sólo demuestra (...) una falsa superioridad moral” (2016, pp. 10-11). Más adelante añade: “la principal razón de estos prejuicios viene de tiempos pasados cuando existía un *canon literario* que marcaba qué se debía leer y qué no” (10-11).¹

En México, en años no tan lejanos, la llamada *Literatura de la onda*, afrontó una problemática semejante. Autores como José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña, si bien no sufrieron la exclusión del mundo editorial, sí padecieron el juicio de la Institución dominante. Los *onderos* fueron sistemáticamente repudiados por hacer una literatura desechable, según los críticos de la época. ¿A qué se debe esta visión sobre la obra de estos autores? Ignacio Trejo Fuentes da su versión:

“Aventuro una respuesta: los libros de quienes después serían llamados *onderos* se salían de los modelos establecidos por la novelística nacional, sus procedimientos técnicos, sus personajes y anécdotas y principalmente su lenguaje, nada tenían que ver con la narrativa imperante en la época, enfrascada en la experimentación formal (del Paso, Pacheco), con asuntos nacionalistas (Fuentes), políticos (Revueltas, De la Torre, Avilés Fabila) o de plano intimistas (Melo, Arredondo, García Ponce), sino que se ocupaban de otras cosas y las contaban de otro modo” (2001, pp. 211-212).

Los ejemplos son abundantes y atraviesan, de manera significativa, la historia de la literatura mexicana y universal. Parece evidente, entonces, considerar que los procesos de integración al canon resultan, por lo menos, contradictorios y están marcados social y culturalmente por distintas fluctuaciones institucionales las cuales reiteran el carácter temporal de su construcción. Esta idea se refuerza al contemplar la cercanía de los conceptos de tradición, canon y antología. Conceptos que implican, todos ellos, criterios igualmente cuestionables y/o dudosos. Es importante destacar la interrelación que Pozuelo Yvancos

¹ Las cursivas son nuestras, según Farías, como podemos leer, el canon dejó de existir.

establece entre los conceptos mencionados: “Lo recuerda y analiza Claudio Guillén, que es excepción en el estudio del género Antología, al decir: ‘difícil es concebir la existencia de una cultura sin cánones, autoridades e instrumentos de selección’. El mismo género de la Historia Literaria es, en rigor, el trazado de una Antología que selecciona de entre todo lo escrito aquello que merece destacarse, preservarse y enseñarse. El acto de selección del antólogo no es distinto al que preside la construcción de una Historia Literaria, sea esta de autor individual o colectivo. Hay, por tanto, una universal importancia de las Antologías en la configuración de la Historia de una literatura. Esa importancia ha sido mucha y ha sido, siempre, por la vía de Florilegios, Cancioneros, Silvas (que así se llamaron, muchas veces, lo que luego se generalizó con el nombre de Antología). Es más, en el caso de la poesía lírica la impronta de las Antologías ha sido siempre de mayor calado y resulta hoy tan abrumadora que los distintos períodos generacionales y el nombre de algunos de estos períodos, como es el ejemplo de los poetas *novísimos*, han nacido al calor de una antología concreta” (1996, pp. 3-4).

Actividad 3. Con base en la lectura anterior, responde lo que se te pide.

1. ¿Cómo concibe al canon el autor del texto? _____

2. ¿Cómo se percibe el sistema literario según Antonio Cándido? Explícalo con tus palabras _____

3. Explica por qué la novela negra en un inicio no fue considerada dentro del canon

4. ¿Por qué se le consideraba “desechable” a la literatura mexicana de “la onda”?

5. Explica con tus palabras qué entiendes por canon literario

Como bien explica el texto, el canon puede ser construido e impuesto por instituciones, como un grupo de intelectuales o escritores, o bien, por otros elementos no institucionales, como la cultura en la que se inscribe una tradición o el contexto histórico en el que se desarrolla una corriente artística.

Aprendizaje 3. Comprende los géneros literarios como forma de clasificación del arte literario.

Temática: Dinámica de los géneros literarios

Se entiende por género literario a la forma en que se agrupan y clasifican las obras literarias de acuerdo con el propósito del autor, el contenido y la estructura. La retórica tradicional aristotélica considera únicamente tres géneros literarios: el Épico, el Lírico y el Dramático. El primero, al incorporar el cuento y la novela escritos en prosa, amplió su nombre a épico-narrativo. Hoy en día se consideran nuevos géneros literarios como el ensayo. Dentro de cada género existen subgéneros o géneros menores.

El género épico-narrativo es un género objetivo en cuanto a que presenta una realidad representada (mundo de ficción) como si fuera un mundo exterior, ajeno al autor. En él se cuentan una serie de acciones y acontecimientos, los que conforman la historia, en tiempos y en espacios específicos, y en los que participan personajes diversos. La historia es contada por un narrador.

La principal diferencia entre lo épico y lo narrativo, es que en el primero los acontecimientos son contados en verso y se refieren por lo general a acontecimientos heroicos o grandes

hazañas, mientras que en el segundo la historia se cuenta en prosa y pueden ser acontecimientos cotidianos.

Algunos de los subgéneros del género épico son la epopeya, la fábula y el romance. Para lo narrativo se consideran los subgéneros más importantes el cuento y la novela.

El género lírico, a diferencia del épico narrativo, es un género subjetivo, ya que muestra el mundo interior del ser humano. En él se expresan sentimientos, emociones, estados de ánimo, vivencias. Por lo general utiliza la primera persona precisamente por su carácter subjetivo. El modo de expresión por excelencia del género lírico es el verso, sin embargo esto no lo determina, ya que puede utilizar también la prosa como forma de expresión.

Algunos de los subgéneros del género lírico son la canción, la oda, la elegía, el himno, la égloga.

El género dramático es un género híbrido en cuanto que muestra una visión objetiva pero también subjetiva. Al igual que en el género épico-narrativo hay una historia, conformada por hecho y acontecimientos, ubicados en tiempos y espacios determinados y con la participación de personajes. En el género dramático no existe un narrador, por lo que la historia no nos es contada, sino representada por los personajes. Los personajes expresan sentimientos y emociones, lo que le da el carácter subjetivo que lo acerca al género lírico. Es un género destinado a la representación por actores que muestran las acciones dialogadas de los personajes en un espacio concreto (escenario).

Los subgéneros del género dramático son la tragedia, la comedia, la tragicomedia, el melodrama, la pieza, la farsa y la obra didáctica.

A continuación te presentamos tres ejemplos de cada uno de los géneros expuestos:

Género narrativo
<p>“Ángeles” Espido Freire</p> <p>Apostados cada uno en una esquina de la cama le veían cada noche rezar y dormir. Una vez quisieron mostrarse. El niño rompió a gritar y su madre trató de convencerle de que los monstruos no existían. Ellos bajaron la cabeza, avergonzados, y ocultaron su fealdad tras sus alas.</p>

Género lírico

“Rima X”

Gustavo Adolfo Bécquer

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman;
el cielo se deshace en rayos de oro;
la tierra se estremece alborozada;
oigo flotando en olas de armonía
rumor de besos y batir de alas;

mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
¡Es el amor que pasa!

Género dramático

El árbol (fragmento)

Elena Garro

PERSONAJES:

MARTA, cincuenta años.

LUISA, cincuenta y pico de años.

Interior de la casa de MARTA en la Ciudad de México. Habitación de dormir grande y espaciosa amueblada con objetos y muebles de época. Los pisos están alfombrados y de los muros cuelgan espejos y cuadros. Las cortinas están echadas. Reina un silencio. MARTA sentada en un canapé. Un timbrazo que viene de la puerta de entrada atraviesa la casa. MARTA se sobresalta. El timbre vuelve a llamar con más violencia. MARTA se levanta.

MARTA: *¿Quién puede ser? (Sale). El timbre continúa llamando cada vez con más violencia. De pronto se calla. Al cabo de unos minutos Marta entra a la habitación seguida de LUISA, esta se cuela veloz, y se deja caer en el canapé. Está sucia y desgarrada. MARTA la contempla mitad sorprendida, mitad tranquila, como si la conociera de mucho tiempo atrás.*

MARTA: *¿Qué la trajo hasta México?... ¿Qué pasó, Luisa? LUISA se yergue de un salto. Levanta sus enaguas sucias y muestra un moretón en la ingle. Luego señala su nariz amoratada, luego la oreja por la que corre un hilo de sangre a medio coagular.*

LUISA: ¡Julián!

MARTA: ¿Julián?

LUISA: Sí, Julián me golpeó.

MARTA: ¿Julián?, eso no es cierto, Luisa. Dígame la verdad. (Pausa). ¡Hable! Cuénteme lo que sucedió. ¿Saben lo que dicen en el pueblo? Que cuando el hombre sale bueno, le toca mujer perra. Y usted Luisa, persigue a su marido como una perra.

Actividad 4. A partir del texto inicial sobre los géneros literarios, explica, en cada uno de los ejemplos, qué los hace pertenecer al género que se indica:

“Ángeles” de Espido Freire
“Rima X” de Gustavo Adolfo Bécquer
<i>El árbol</i> de Elena Garro

Aprendizaje 4. Advierte la relevancia del ensayo literario como medio para expresar ideas propias.

Temática:

- **Variedad temática**
- **Subjetividad**
- **Estilo literario**

Dentro de los textos que has estudiado a lo largo del bachillerato se encuentra el ensayo. Este escrito se caracteriza por la defensa y presentación de una tesis, es decir, una afirmación respecto a un tema de determinado.

Los ensayos que has estudiado durante estos años son dos: el académico y el literario, cada uno con características distintas pero que los hace más o menos similares. El académico es el texto que se escribe en el ámbito escolar y cuyo propósito es enseñar al alumno a defender una tesis con argumentos encontrados en fuentes de investigación confiables que él mismo busca. El literario, por otra parte, es elaborado por los escritores que buscan expresar sus ideas con base en todo aquello que han leído y aprendido, no obstante, también busca la comprobación o explicación de una tesis o idea central, en la cual se podrá ver la subjetividad

del autor, es decir, aquello que, para el escritor, es verdadero, comprobable, discutible, etcétera.

A pesar de que los dos tipos de textos tienen ciertas similitudes, el ensayo literario puede hablar de cualquier tema sin importar lo profundo o superficial que parezca, mientras que el ensayo académico suele ceñirse a tópicos más bien escolares, que permitan al estudiante profundizar al respecto.

Otra característica del ensayo literario es el estilo. Los autores que se dedican a escribir este tipo de textos utilizan ciertos términos, estructuras e incluso temáticas para plasmar un estilo propio. Si bien el ensayo literario es un texto cuya intención comunicativa es la reflexión seria de un tema determinado, siempre existe la posibilidad que el escritor introduzca bromas, ironías, quejas, recomendaciones, etcétera. Para entender el estilo literario del ensayo que se analice, hay que leerlo con detenimiento y percibir si hay algún tipo de modificación en el modo en que el autor está exponiendo sus puntos de vista.

Por último, algo que ya se comentó, es que el ensayo literario es un texto completamente subjetivo. Las marcas textuales que se deben considerar al analizar este aspecto del ensayo son los enunciados desde el “yo”, por ejemplo: “pienso que”, “para mí”, “desde mis vivencias”, etcétera. Asimismo, hay que comprender de manera completa al autor, es decir, sus orígenes, filiación política, sexo, estudios, entre otros aspectos. Dicho de otro modo, si habla acerca de la ciudad cuando el escritor es originario de la zona rural, va a haber un sesgo en su opinión; si se trata de una autora, sería conveniente conocer si es feminista o no, si sus estudios la orillaron a ser de tal o cual manera, si viajó y vio otras realidades, etcétera. Tampoco se trata de investigar toda la vida del autor, pero sí de tener un panorama de aquello que lo formó (o deformó) en su carrera como escritor, de los hechos más relevantes en su vida y de su ideología.

Actividades teórico-prácticas

Para que quede más claro cómo se integran las características del ensayo literario, a continuación se presenta un texto de Ángeles Mastretta, titulado “Guiso Feminista”; la autora es mexicana, nació en Puebla en 1949 y sus textos hablan de las problemáticas de las mujeres y de la sociedad mexicana de manera general.

Observa las anotaciones que se le hacen a diferentes partes del texto.

Guiso feminista

Ironía

Hay quienes piensan que el feminismo es una corriente ideológica, yo creo que es un instinto. Un instinto que como tantos la humanidad ha escondido entre cortesías y crueldades hasta no dejar en las mujeres sino un recuerdo casual y placentero de algo que alguna vez nos tuvo en armonía.

En busca de tal armonía, las mujeres han sido capaces de inventar bordados preciosos, de coser tras los balcones como si algo mejor que sus tardes iguales cupiera en el infinito que se asomaba entre las rejas. Las mujeres ataron sus deseos a los planos y los acariciaron durante noches largas como días. Las mujeres cultivaron jardines, jugaron a la moda y al casamiento, se enamoraron del mar y sus prohibiciones, se desenamoraron de la inmensa playa, cuidaron a los enfermos, idearon paños y cataplasmas, parieron muchos niños y pastorearon muchos viejos, pero sobre todo cocinaron.

Si se pudiera juntar toda la creatividad y la energía que las mujeres han puesto en la cocina para emplearla, por ejemplo, en conquistar el espacio, hace tiempo que podríamos pasar los fines de semana en Marte. Pero qué imprecisa y cuánto más penosa hubiera sido la vida si le quitáramos el tiempo que han pasado las mujeres en la cocina.

Marca de subjetividad

Tanto han cocinado las mujeres que no siempre estoy segura de qué fue primero, si el instinto feminista o el culinario. Lo que sí sé es que la combinación de ambos puede ser fatal.

Una tarde esta escritora preparaba café para el señor de la casa y un amigo suyo que en su anterior encarnación fue intelectual vienés. Mientras los oía conversar sentados en la sala como los niños que aún son, tuve a bien preguntarme con disgusto por qué siempre tenía que ser yo la que preparaba el café, por

Se plantea el tema del ensayo: el feminismo, pero también se aprecia un estilo irónico, pues empieza a afirmar algo que han hecho las mujeres para cerrar con un “sobre todo cocinaron”, como si no hicieran otra cosa.

qué no teníamos turnos, por qué a ellos nunca se les ocurría que preparar el café no era una labor tan atractiva como para que siempre tuvieran la amabilidad de permitir que yo la hiciera.

La autora se autonombra "Marichu" para exponer lo que viven las amas de casa que se desenvuelven en un ambiente machista

Estaba yo sintiéndome la mismísima revista *Fem* cuando la respuesta me llegó con el chorro de café que debía ir a una taza, debidamente colocada sobre mi brazo. Grité, maldije, corrí a la sala, como a un hospital, y los intelectuales convertidos en médicos no encontraron mejor método de salvación que echarme encima un chorro de crema *Nivea* que empezó a hervir al contacto con mi piel ardiendo.

Han pasado trece años desde aquella tarde y aún tengo en el brazo la cicatriz que obtuve por andar queriendo levantarme contra la bien instituida costumbre de que las mujeres hagan el café y cualquier otra de las cosas que se hacen en la cocina. Aunque detesto exhibir mi cobardía, viene al caso decir que desde entonces, cada vez que un mal pensamiento me ataca en la cocina o sus alrededores, lo empujo hasta mi estudio donde cualquier tesis o demanda feminista es no sólo aceptada sino bien acogida. Fuera de él y de las largas sobremesas entre mujeres, la señora de la casa intenta adoptar el nombre de "Marichu".

Marichu es una mujer emprendedora y deberosa que cuando toma el cuerpo de otra mujer la lleva de buen humor a la cocina, a comprar las verduras y la fruta, a escoger el pescado fresco mirándolo a los ojos y hurgando la piel bajo sus aletas, a revisar sin horror la carne para que no tenga pellejos, ni esté roja tirando a negro, sino roja tirando a claro.

Subjetividad: vivencia de la autora

Marichu jamás pondría como botana un queso picado y unas papitas *ruffles*. Marichu no repite cada lunes la misma sopa, Marichu sabe guisar costillas de carnero, pescado a la Morenita, ostiones Bienville, pechugas a la Tosca, tortolitas a la Richelieu, ensalada de abate Constantino, frituras de naranja con hojas de menta, duraznos a la aranjuez y fresas mailmaison.

Marichu sabe como ninguna que hay algo en un buen café que está gritando a las claras que una ama de casa conoce lo que trae entre las manos, pues el café no sale exquisito por casualidad como creen algunas señoras. Tiene que ser de buena calidad y estar bien hecho para ser el café que haga exclamar a los invitados al oído de sus esposas: "Querida, ¿por qué no tenemos café así en nuestra casa?"

Marichu es un encanto que algunas feministas quemarían en leña verde, entre otras cosas porque tampoco resuelve del todo los problemas domésticos. Eso lo saben las mujeres por cuyos cuerpos ha cruzado Marichu, las consecuencias de su paso no siempre son las mejores. De repente una mañana que en principio iban a dedicarse a estudiar neurofarmacología o administración o ciencia política, las invade la sensación de que en su casa no se come como es debido y de que chueco o derecho eso tiene que ver con ellas. Entonces abandonan los prácticos y generosos cuadernos de cocina que alguna vez publicó el ISSSTE y que de tantos problemas las han sacado, y se entregan al estudio de los libros de cocina que les han ido regalando sus madres, sus tías, Andrés León, el bazar de Mayorazgo y hasta ellas mismas. Pasan una hora cambiando la habitual sopa de fideo por una sopa de sesos y alcachofa, tragan la repugnancia que les provoca leer: los sesos se limpian muy bien quitando la sangre y la membrana bajo la llave del agua fría. Luego deciden que basta de bisteces empanizados y cambian a zarzuela de pescado y mariscos a la Nevada Palace. Al arroz blanco se decide ponerle azafrán y la lechuga orejona se cambia por unos espárragos froilité. Para terminar, se guardan los duraznos en almíbar y se prepara una complicada tartaleta de dátil y malvaviscos. Acto seguido se procede a caer en la cocina tarareando "Estrellita".

***Postura de la autora
respecto a el papel del
ama de casa en un
mundo machista***

Ironía

Toda mujer que pasa por este proceso está siendo tomada por Marichu y le esperan las emociones más bárbaras. Porque casi al mismo tiempo en que una mujer se convierte en Marichu, su cónyuge, marido, esposo, compañero o como quiera que la moda llame al señor de la casa, es tomado por el impredecible Pepón.

Pepón es un hombre de apariencia sosegada y alma turbulenta que les gruñe a los perros falderos, que quiere caldo de frijoles cuando hay sopa de almejas y sopa de hongos cuando hay de habas. Pepón le teme a los experimentos culinarios, desconfía del instinto femenino, indaga el estado de los manteles, pregunta por una colección de copas que se rompió en el primer año de vida en común, nunca encuentra lo que busca en el refrigerador y cambia la obsesión de los maridos por la política y sus oficinas por una trémula preocupación por el modo en que se ordenan y deciden las cosas del hogar. Sobra decir que es una calamidad. Pero de seguro es apenas y lo que Marichu se merece. El marido de la original Marichu nunca pudo llamarse más que Pepón.

Cuando la mujer que abandona su libro científico para entrar a la cocina tiene lista la comida del día en que la poseyó Marichu, el señor de la casa entra olfateando de manera extraña y en lugar de prender la televisión y no saludar a los niños, le baja el volumen a la música y amonesta a los niños por haber enchuecado la nueva litera. Luego los carga y les da vueltas mientras camina hacia la proverbial Marichu y su eficaz mirada de felicítame. Por supuesto que no la felicita, pregunta qué huele raro y avisa que invitó a comer a cuatro amigos. La mujer tomada por Marichu le extiende una sonrisa beatífica. Entonces pone cuatro cubiertos más y espera que los amigos lleguen, beban sus aperitivos, coman sus entremeses y pasen a probar la sopa de sesos que salió muy abundante. Cuando todo esto ha sucedido, Pepón pregunta haciendo un puchero, ¿de qué es la sopa? Marichu le responde orgullosa y Pepón le recuerda cuánto detesta las alcachofas. Desencantos como éste cruzan por la pareja platillo a platillo hasta llegar a la tarta de dátiles. Cuando la enfrenta, Pepón no puede más y estalla en una colección de frases inconexas.

Caracterización del hombre a partir de la postura de la autora. Aquí se aprecia, además, una queja de cómo el marido (al que llama “señor de la casa” a lo largo del ensayo) se comporta con su esposa cuando ella no cumple lo que él quiere

Sólo entonces Marichu recuerda la tarde de pasión en que tiró a la basura una hermosa cesta con dátiles sonorenses regalo de un pretendiente sumiso, para demostrarle a Peponcito la unicidad de su afecto. Hasta entonces, porque así son los recovecos de su alma enmudecida, se da cuenta de que una cosa era Pepón y otra los dátiles, y de que a ella le fascinan los dátiles.

-Pues los dátiles son una delicia y si no te lo parece será porque tu paladar es ignorante y cobarde –dice la señora de la casa horrorizando a los cuatro amigos con un comportamiento tan poco apropiado.

-¿Y Marichu? –se dice la mujer mirando a Pepón reírse del otro lado de la mesa-. Se fue Marichu.

-Eres loca –dice el señor de la casa-. Tú que no comes ni carne acusas a mi paladar de cobarde. Te apuesto a que hay duraznos en almíbar.

-Hay duraznos en almíbar, marca *Hérdez* y marca *La Torre*, con hueso y sin hueso, ¿de cuáles quieres?

-De los que tú quieras mi vida, preciosa, teórica maravillosa.

¿Y Pepón? Se fue Pepón. Siempre que Marichu desaparece, Pepón se va también a otra casa porque sabe muy bien los peligros que correría quedándose a perturbar las costumbres y los guisos con los que la científica lo cobija a diario. Pepón se va y en su lugar deja a un señor al lado del cual la vida con sus trabajos y deliberaciones, su generosidad y su inclemencia, parece menos ardua.

Con las anotaciones anteriores se puede concluir lo siguiente:

- **Tema del ensayo:** el papel del ama de casa o la mujer
- **Estilo del ensayo:** serio con cargas de ironía o irónico

Conclusión irónica en la que deja ver que el marido sólo es “macho” cuando está en casa y que la mujer sólo es sumisa cuando el marido está con ella.

- **Intención comunicativa:** exponer cómo es vista la mujer como ama de casa o criticar y reflexionar las complicaciones de las mujeres en la vida matrimonial

A partir del ejemplo anterior, lee el siguiente ensayo literario titulado “La mujer es un misterio” de la misma autora, Ángeles Mastretta y contesta el cuestionario del final. Te recomendamos hacer anotaciones en el texto para que puedas responder con mayor facilidad las interrogantes. Cuando termines, asiste al PIA para que un profesor revise tus respuestas.

La mujer es un misterio. Ángeles Mastretta.

Hay una estampa que guarda el más importante archivo fotográfico de la Revolución Mexicana, por la que camina hacia cualquier batalla un grupo de revolucionarios montados a caballo. Altivos y solemnes, con sus dobles cananas cruzándoles el pecho y sus imponentes sombreros cubriéndoles la luz que les ciega los ojos y se los esconde al fotógrafo, parece como si todos llevaran una venda negra a través de la cual creen saber a dónde van.

Junto a ellos caminan sus mujeres, cargadas con canastas y trapos, paños y rebozos. Menos ensombrecidas que los hombres, marchan sin reticencia a su mismo destino: los acompañan y los llevan, los cobijan y los cargan, los apacientan y los padecen.

Muchas veces las mujeres mexicanas de hoy vemos esa foto con la piedad avergonzada de quien está en otro lado, pero muchas otras tenemos la certidumbre de ser como esas mujeres. De que seguimos caminando tras los hombres y sus ciegos proyectos con una docilidad que nos lastima y empequeñece. Sin embargo, hemos de aceptar que las cosas no son del todo iguales. Creo que con la prisa y la fiebre con que nos ha tocado participar, padecer y gozar estos cambios, ni siquiera sabemos cuánto han cambiado algunas ideas y muchos comportamientos.

Muchas de las mujeres que viven en las ciudades trabajan cada vez más fuera de sus casas, dejan de necesitar que un hombre las mantenga, se bastan a sí mismas, se entregan con pasión y con éxito a la política y al arte, a las finanzas o la medicina. Viajan, hacen el amor sin remilgos y sin pedirle permiso a nadie, se mezclan con los hombres en las cantinas a las que antes tenían prohibida la entrada, deambulan por la calle a cualquier hora de la noche sin necesidad de perro, guardián o marido que las proteja, no temen vivir solas, controlan sus embarazos, cuidan y gustan de sus cuerpos, usan la ropa y los peinados que se le antojan,

piden con más fuerza que vergüenza la ayuda de sus parejas en el cuidado de los hijos, se divorcian, vuelven a enamorarse, leen y discuten con más avidez que los hombres, conversan y dirimen con una libertad de imaginación y lengua que hubiera sido el sueño dorado de sus abuelas.

Estamos viviendo de una manera que muchas de nosotras ni siquiera hubiéramos podido soñar hace veinticinco años. Comparo por ejemplo el modo en que las mujeres de mi generación cumplíamos quince años, y el modo en que los cumplen nuestras hijas.

Algunas de las mujeres jóvenes que viven en el campo también han empezado a buscarse vidas distintas de las que les depararía el yugo que nuestros campesinos tienen sobre sus mujeres, mil veces como la consecuencia feroz del yugo y la ignorancia que nuestra sociedad aún no ha podido evitarles tampoco a los hombres del campo.

Muchas de ellas son capaces de emigrar sin más compañía que su imaginación, y llegan a las ciudades con la esperanza como un fuego interno y el miedo escondido bajo los zapatos que abandonan con su primer salario. Son mujeres casi siempre muy jóvenes que están dispuestas a trabajar en cualquier sitio donde estén a salvo de la autoridad patriarcal y sus arbitrariedades. Mujeres hartas de moler el maíz y hacer las tortillas, parir los hijos hasta desgastarse y convivir con golpes y malos tratos a cambio de nada.

Mujeres que desean tan poco, que se alegran con la libertad para pasearse los domingos en la Alameda y las tardes de abril por las banquetas más cercanas a su trabajo. Mujeres que andan buscando un novio menos bruto que los del pueblo, uno que no les pegue cuando paren niña en vez de niño, que les canten una canción de Juan Gabriel y les digan mentiras por la ventana antes de violentarlas sin hablar más y hacerles un hijo a los quince años.

En muchas mujeres estas nuevas maneras de comportarse tienen detrás la reflexión y la voluntad de vivir y convivir fuera de lo que hizo famoso a México por el alarde de sus machos y la docilidad de sus hembras. Entre otras cosas porque alguna de esta fama era injusta. Yo creo que mujeres briosas y valientes han existido siempre en nuestro país, solo que hace medio siglo parte del valor consistía más que en la rebelión en la paciencia y antes que en la libertad en el deber de cuidar a otros.

Quizá uno de los trabajos más arduos de las mujeres mexicanas ha sido la continua demanda de atención y cuidados que han ejercido sus parejas. Lo que en los últimos tiempos ha hecho a los hombres más vulnerables, porque como son bastante incapaces para manejar lo

doméstico, basta con abandonarlos a su suerte cuando se portan mal. Cosa que las mujeres han empezado a hacer con menos culpa y más frecuencia.

Entre más aptas son, entre más acceso tienen a la educación y al trabajo, más libres quedan para querer o detestar a los machos que sus brazos cobijan.

Otra muestra de preponderancia masculina en la vida familiar ha sido –como en otros países, no sólo latinoamericanos sino europeos y norteamericanos- la voluntad de tratar mujeres como animales domésticos a los que puede castigarse con gritos y muchas veces con golpes. Eso también es algo que cambia en nuestro país. Cada vez es mayor el número de mujeres que denuncian las arbitrariedades en su contra y no se quedan a soportarlas como lo hicieran sus antepasadas.

Han transcurrido ochenta años desde el día en que se tomó la foto del archivo y las mujeres mexicanas aún hacen la guerra de sus hombres, aún arrastran y cuidan a sus heridos, aún mantienen a sus borrachos, atestiguan sus borracheras, escuchan sus promesas y rememoran sus mentiras. Pero ya no rigen sus vidas según el trote y la magnificencia de los hombres. Aún lloran sus infidelidades, sosiegan sus fidelidades, pero ya no los despiden y albergan sólo según el antojo de las inescrutables batallas masculinas.

Quizás es este el cambio más significativo: las mujeres actuales tienen sus propias batallas y, cada vez más, hay quienes caminan desatadas, lejos del impecable designio de un ejército formado por hombres ciegos.

Las mujeres mexicanas del fin de siglo ya no quieren ni pueden delegar su destino y sus guerras al imprevisible capricho de los señores, ya ni siquiera gastan las horas en dilucidar si padecen o no una sociedad dominada por el machismo, ellas no pierden el tiempo, porque no quieren perder su guerra audaz y apresurada, porque tienen mucho que andar, porque hace apenas poco que han atisbado la realidad del sueño dormido en la cabeza de la mujer que ilumina una vieja estampa con su cuerpo cargado de canastas y balas: para tener un hombre no es necesario seguirlo a pie y sin replicar.

Suena bien ¿verdad? Sin embargo, llevar a la práctica tal sentencia no siempre resulta fácil, agradable, feliz. Por varios motivos. Entre otros, porque las mujeres que se proponen asumir esta sentencia no fueron educadas para su nuevo destino y les pesa a veces incluso físicamente ir en su busca: se deshicieron de una carga, pero han tomado algunas más arduas, por ejemplo enfrentar todos los días la idea aún generalizada de que las mujeres deben

dedicarse a atender su chiquero, a hablar de sí mismas entre sí mismas, para sí mismas, a llorar su dolor y su tormenta en el baño de sus casas, en la iglesia, en el teléfono, a tararear en silencio la canción que les invade el cuerpo como un fuego destinado a consumirse sin deslumbrar a nadie.

Muchas veces esta idea aparece incluso dentro de sus adoloridas cabezas, de su colon irritado, junto con su fiera gastritis cotidiana. O, peor aún, deriva en repentinas depresiones a las que rige la culpa y el desasosiego que produce la falta de asidero en quienes supieron desde niñas que no tendrían sino asideros en la vida.

Sin ánimo de volver a hacernos las mártires, debemos aceptar cuánto pesa buscarse un destino distinto al que se previó para nosotras, litigar, ahora ya ni siquiera frontalmente, dado que los movimientos de liberación femenina han sido aplacados porque se considera que sus demandas ya fueron satisfechas, con una sociedad que todavía no sabe asumir sin hostilidad y rencores a quienes cambian.

Me preguntaba hace poco un periodista: ¿Por qué a pesar de todo lo logrado, las mujeres hacen sentir que no han conquistado la igualdad? ¿Qué falta?

Falta justamente la igualdad, le respondí. ¿Por qué si un hombre tiene un romance extraconyugal es un afortunado y una mujer en la misma circunstancia es una piruja? ¿El hombre un ser generoso al que le da el corazón para dos fiebres y la mujer una cualquiera que no respeta a su marido? ¿Por qué no nos parece aberrante un hombre de cincuenta años entre las piernas de una adolescente y nos disgusta y repele la idea de una mujer de treinta y cinco con un muchacho de veintiséis? ¿Por qué una mujer de cuarenta y cinco empieza a envejecer y un hombre de cuarenta y cinco está en la edad más interesante de su vida? ¿Por qué detrás de todo gran hombre hay una gran mujer y detrás de una gran mujer casi siempre hay un vacío provocado por el horror de los hombres a que los vean menos? ¿Por qué los esposos de las mujeres jefes de Estado no se hacen cargo de las instituciones dedicadas al cuidado de los niños? ¿Por qué a nadie se le ocurre pedirle al esposo de una funcionaria de alto nivel que se adscriba al voluntariado social? ¿Por qué las mujeres que ni se pintan ni usan zapatos de tacón son consideradas por las propias mujeres como unas viejas fodongas cuando todos los hombres andan en zapatos bajos y de cara lavada sintiéndose muy guapos? ¿Por qué se consideran cualidades masculinas la fuerza y la razón y cualidades femeninas la belleza y la intuición? ¿Por qué si un hombre puede embarazar a tres distintas mujeres por

semana y una mujer sólo puede embarazarse una vez cada diez meses, los anticonceptivos están orientados en su mayoría hacia las mujeres?

Y puedo seguir: ¿por qué al hacerse de una profesión las mujeres tienen que actuar como hombres para tener éxito? ¿Por qué los pretextos femeninos –tengo la regla o mi hijo está enfermo, por ejemplo- no pueden ser usados para fallas en el trabajo, y los pretextos masculinos –estoy crudo, perdonen ustedes pero vengo de un tibio lecho, por ejemplo- son siempre aceptados con afecto y complicidad?

¿Por qué la libertad sexual a la que accedimos las mujeres ha tenido que manejarse como la libertad sexual de la que hace siglos disfrutaban los hombres? ¿Por qué las mujeres nos pusimos a hacer el amor sin preguntas cuando cada vez seguía latente en nuestros cuerpos la pregunta ¿qué es esta maravilla? Y aceptamos sin más la respuesta que los hombres se dieron tiempo atrás y que a tantos desfalcos los ha conducido: "este es un misterio, ponte a hacerlo".

Sólo los poetas han querido librarse de usar esta respuesta para responder a las múltiples preguntas que los hombres responden con ella, pero los poetas, como las mujeres, no gozan todavía de mucho prestigio nacional. Prestigio tienen los misterios, no quienes se empeñan en descifrarlos. Y los misterios, como casi todo lo prestigioso, los inventaron los hombres. Con ese prestigio nos han entretenido mucho tiempo. Cuántas veces y desde cuándo nos hemos sentido halagadas al oír la sentencia patria que dice: la mujer es un misterio.

Y ¿por qué no? La virgen de Guadalupe es un misterio, la Coatlicue es un misterio, la muerte en un misterio, la mujer debe ser un misterio y las sociedades sensatas no hurgan en los misterios, sólo los mantienen perfecta y sistemáticamente sitiados como tales. La virgen de Guadalupe en la basílica, la Coatlicue en el Museo de Antropología y ¿las mujeres?

Las mujeres ya no quieren seguir a los hombres a pie y sin replicar. Bueno y vaya, parece que se nos ha dicho. Y nos hemos subido a los caballos y trabajamos el doble y hasta nos hemos puesto al frente de nuestras propias batallas.

Por todo eso, incluso hemos encontrado prestigio y reconocimiento. Sin embargo, aún no desciframos el misterio. Aún no sabemos bien a bien quiénes somos, mucho menos sabemos quiénes y cómo son las otras mujeres mexicanas.

La última tarde que pasé en México, fui a una de las apresuradas compras de zapatos que siempre doy en hacer antes de salir de viaje. Volví de una elegante zona comercial encerrada

en mi coche que olía bonito, canturreando una canción que cantaba en mi tocacintas la hermosa voz de Guadalupe Pineda.

Estaba contenta conmigo, con mis amores, con la idea de viajar, con la vida.

Entonces me detuvo en un semáforo el rostro espantoso de una mujer que pedía limosna mientras cargaba a un niño. Estamos acostumbrados a esos encuentros. Sin embargo, la cara que cayó sobre mí esa tarde era inolvidable de tan fea.

-Debe estar enferma-, me dije. Y no eres tú. Es ella, es otra mujer. Tú eres una mujer que vive en otra parte, eres una escritora, una testigo. No la subas a tu coche, no ensucies tu bien ganada dicha de hoy, no la cargues, déjala en la esquina con su niño moquiento y sus preguntas que tan poco tienen que ver con las tuyas. Y corre a terminar tu conferencia sobre la situación actual de las mujeres mexicanas. Corre a ver si desde tu fortuna tocas algún misterio.

Corrí. Y aquí estoy después de darle vueltas por dos horas, todavía con la certidumbre de que no he tocado el misterio.

Cuestionario:

1. ¿Cuál es el tema del texto? _____

2. ¿Cuál es el estilo que usa la autora en el ensayo? _____

3. Anota un ejemplo en el que se vea la subjetividad de la autora respecto al tema que trata _____

4. ¿Cuál es la intención comunicativa del texto? _____

5. Anota un ejemplo en el que se perciba el estilo de la autora a partir de lo que contestaste en la pregunta número 2 _____

UNIDAD I

Verificación del aprendizaje.

En esta sección se presentan preguntas con las que pondrás a prueba tus aprendizajes. Te recomendamos tomes el tiempo para responderlas pues será un modelo de cómo se podrían presentar las preguntas del examen.

Sección I. Aspectos teóricos

Responde correctamente las preguntas que se te presentan a continuación.

1. ¿Cuál es la característica fundamental del texto literario?

2. ¿Cómo se llama la característica de la literatura que consiste en la manifestación de emociones por parte del autor y que aparecen en el texto literario en mayor o menor medida? _____
3. ¿Cuál es el nombre de las modificaciones del lenguaje que un autor realiza al momento de crear una obra literaria? _____
4. La literatura, como arte, busca generar un vínculo entre autor y lector mediante la sensación de sublimación y belleza, ¿cómo se le llama a esa característica de la literatura? _____
5. ¿Cómo podría definirse de la mejor manera el concepto de “canon literario”?

6. ¿De qué depende que una obra literaria sea incluida en un canon? _____

7. ¿Cuál es el género literario en el que se cuenta una serie de acciones que conforman una historia en tiempos y espacios específicos? _____
8. ¿Cuál es la característica esencial del género lírico? _____
9. ¿Cuál es el género literario en el que la historia no se cuenta, sino que se representa?

10. ¿Cuál es el objetivo principal del ensayo literario? _____

11. ¿Cómo se distinguen las marcas de subjetividad en un ensayo literario?

Sección II. Aplicación de conceptos en el análisis de textos

Instrucciones: lee el siguiente ensayo de Rosario Castellanos² y contesta lo que se te pide.

“Y las madres, ¿qué opinan?”

En los últimos años se ha debatido con pasión, con violencia y hasta con razonamientos, el problema del control de la natalidad. Desde el punto de vista religioso, es un delicadísimo asunto que pone en crisis las concepciones ancestrales acerca del respeto incondicional a la vida humana en potencia y que obligaría a la revisión de muchos dogmas morales que rigen nuestra conducta. Los economistas, por su parte, se atienen a las cifras y estas indican lo que se llama en términos técnicos una explosión demográfica que seguirá una curva ascendente hasta el momento en que ya no haya sitio para nadie más en el planeta ni alimentos suficientes para el exceso de la población. Esta sombría perspectiva no tenemos que imaginarla para darnos cuenta de su gravedad sino que basta con que ampliemos nuestra visión actual de los países en los que la miseria es regla y la opulencia la excepción de la que gozan hasta reventar, unos cuantos; en los que el hambre es el estado crónico de la mayoría; en los que la educación es un privilegio; en los que, en fin, la salud es la lotería con la que resultan agraciados unos cuantos pero que ninguna de las condiciones propician, ninguna institución preserva y ninguna ley asegura.

Los sociólogos ponen el grito en el cielo clamando por un remedio, tanto para lo que ya sucede como para evitar que la catástrofe prevista se consume. Los sicólogos estudian los inconvenientes y las ventajas de las familias numerosas y de las constituidas por los padres y un hijo único. Los políticos calculan de qué manera pesará, en las asambleas mundiales, la voluntad de un país cuando cuenta (o no cuenta) con el brazo ejecutor de una multitud que

² Escritora mexicana (1925-1974) autora de varios textos que hablaban de la realidad indígena de México y de la mujer. Su obra más destacada, por la similitud con la francesa Simone de Beauvoir, es *El eterno femenino* de ahí que se le considere una de las precursoras del feminismo en nuestro país.

sobrepasa cuantitativamente, como decía la Biblia, las estrellas de los cielos y a las arenas del mar.

Entre tantos factores que intervienen para hacer de este problema uno de los más complejos y arduos con los que se enfrenta el hombre moderno, se olvida uno, que acaso no deja de tener importancia y que es el siguiente: ¿quién tiene los hijos? Porque un niño no es solo un dato que modifica las estadísticas ni un consumidor para el que no hay satisfactores suficientes ni la ocasión de conflictos emocionales ni el instrumento para acrecentar el poderío o para defender las posiciones de una nación. Un niño es, antes que todo eso (que no negamos, pero que posponemos), una criatura concreta, un ser de carne y hueso que ha nacido de otra criatura concreta, de otro ser de carne y hueso también y con el que mantiene –por lo menos durante una época– una relación de intimidad entrañable. Esta segunda criatura a la que nos hemos referido es la madre.

Al pronunciar la palabra “madre” los señores se ponen en pie, se quitan el sombrero y aplauden, con discreción o con entusiasmo, pero siempre con sinceridad. Los festivales de homenaje se organizan y los artistas consagrados acuden a hacer alarde gratuito de sus habilidades mientras el auditorio llora conmovido por este acto de generosidad que es apenas débil reflejo de la generosidad en que se consumió su vida la cabecita blanca que casi no alcanza ya a darse cuenta de lo que sucede a su alrededor, por lo avanzado de su edad, lo que la hace doblemente venerable.

Pues bien, aunque nos cueste trabajo reconstruir el pasado, esa anciana que suscita paroxismos de gratitud fue, en su hora, la protagonista del drama sublime de la maternidad. Durante los consabidos nueve meses, sirvió de asilo corporal a un germen que se desarrolló a expensas suyas, que hizo uso y abuso de todos los órganos en su propio provecho y que cuando fue apto para soportar otras condiciones rompió con los obstáculos que le impedían el acceso al mundo exterior.

Después vienen la lactancia o sus equivalentes y las noches en vela y los cuidados especiales que deben prodigarse a quien no se aclimata con facilidad en la tierra, que es frágil, que es precioso.

Las responsabilidades se multiplican con los años. Ya no es únicamente la atención al bienestar físico sino la vigilancia de la evolución intelectual y del equilibrio de los sentimientos. Y la preocupación por equipar, lo mejor posible, a quien pronto ha de apartarse del seno materno para su viaje y su aventura, para la lucha y el éxito.

Si la tarea de ser madre consume tantas energías, tanto tiempo y tanta capacidad, si es tan absorbente que no se encuentra raro que sea exclusiva, lo menos que podían hacer quienes deliberan en torno al asunto del control de la natalidad, es qué opinan de él las madres.

Porque tanto si se mantienen los tabús que hasta ahora han tenido vigencia como si se destruyen; tanto si la natalidad continúa asumiéndose como una de las fatalidades con que la Naturaleza nos agobia como si se extendiese hasta allí el campo del domino del hombre, vale la pena plantearse, como si nunca se hubiera hecho (y a propósito, ¿se hizo alguna vez?...¿cuándo?, ¿con qué resultados?), un cuestionamiento acerca de lo que la maternidad significa no como proceso biológico sino como experiencia humana.

Porque a ratos se dicta, como un axioma, la sentencia de que la maternidad es un instinto que marcha con absoluta regularidad tanto en la mujer como en las hembras de las especies animales superiores. Si esto es verdad (lo que habría que probar primero porque luego nos salen los investigadores con el domingo siete de que el instinto maternal en los animales es esporádico, se extingue una vez cumplido cierto plazo con una absoluta indiferencia de la suerte que corran las crías, aumenta, disminuye o desaparece por variaciones de la dieta, de las hormonas, etc. –por lo que, como fatalidad es bastante deficiente–), sería un atentado contra ese instinto impedir que se ejercite con plenitud y sacrificarlo a otros intereses.

Súbitamente se recuerda entonces que en el nivel de la conciencia los instintos se supeditan a otros valores. Y que la maternidad, en el mundo occidental, ha sido uno de los valores supremos al que se inmolan diariamente muchas vidas, muchas honras, muchas felicidades.

Pero es un valor que, según demuestran la historia y la antropología, no estiman por igual todas las culturas y aun se da el caso de que en algunas sea lo contrario de un valor. Así que no puede tener pretensiones absolutistas y si las tiene debe renunciar a ellas.

La consecuencia es que resulta un atentado contra la libre determinación individual imponer obligatoriamente la maternidad a mujeres que la rechazan porque carecen de vocación, que la evitan porque es un estorbo para la forma de vida que eligieron o de la que se alejan como de un peligro para su integridad física.

Mas para proceder de esta manera se necesitaría, previamente, considerar a las mujeres no como lo que se les considera hoy: meros objetos, aparatos (por desgracia, insustituibles) de reproducción o criaturas subordinadas a sus funciones y no personas en el completo uso de sus facultades, de sus potencialidades y de sus derechos.

12. ¿Cuál es el tema del texto? _____

13. ¿Qué estilo plasma la autora en su texto? _____

14. ¿Qué intención comunicativa tiene el ensayo “Y las madres ¿qué opinan?”?

15. En el enunciado “tanto si la natalidad continúa asumiéndose como una de las fatalidades con que la Naturaleza nos agobia como si se extendiese hasta allí el campo del dominio del hombre, vale la pena plantearse, como si nunca se hubiera hecho” la presencia de “nos agobia” puede ser considerada como una marca de:

16. ¿Cuál es el tono en que se expresa la autora a lo largo del ensayo?

Respuestas para las preguntas de la verificación del aprendizaje de la Unidad I.

Textos literarios.

Sección I. Aspectos teóricos

1. La ficción
2. Afectividad
3. Figuras literarias
4. Manifestación artística
5. Un grupo de obras aceptadas por una tradición
6. De los criterios culturales e institucionales
7. Épico-narrativo
8. La subjetividad
9. Dramático
10. Expresar una idea con base en conocimientos
11. Con la presencia del yo

Sección II. Aplicación de conceptos en el análisis de textos

12. La maternidad como decisión de las mujeres
13. Crítico y de queja
14. Quejarse de que no se les pregunta a las madres sobre la anticoncepción
15. Subjetividad
16. Queja

Referencias bibliográficas y electrónicas

Barajas, Benjamín. (2006). *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edere.

Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

Ipiña, A. (2013). “Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima”. *Análisis a fondo. Diario*. Consultado el 17 de agosto de 2019 en <https://www.analisisafondo.com/educacion-y-cultura/item/6756-adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/>

Literatura del Colegio de Bachilleres. (2019). Recuperado de <https://sites.google.com/site/literaturacollegiodebachilleres/subgenerosnarrativos>

Marchese, A., y Forradelas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Galván, Panzi, M. Á. (s.f.) “El canon y cómo lograrlo”, en: Mercenario Ortega, Mariana (coord.) *La lectura y el análisis de textos literarios. Nuevos retos y perspectivas en el bachillerato*. México: UNAM- Colegio de Ciencias y Humanidades Naucalpan.

Zavala, Lauro. (2017). *Principios de Teoría Narrativa*. México: UNAM- Colegio de Ciencias y Humanidades Naucalpan.

Unidad II. Textos narrativos

Presentación

Como observaste en la unidad anterior, la literatura es un arte cuyo uso preciso del lenguaje abre la posibilidad de mostrar pensamientos y sensaciones a partir de un tema determinado, esto ocurre, particularmente, con el ensayo literario. Asimismo, pudiste advertir la presencia de los géneros literarios: distintos discursos que permiten la presentación de una realidad ficticia.

En esta unidad sólo se revisarán y analizarán los textos narrativos, más específicamente, cuento y novela. El objetivo de esta sección es que, además del análisis detallado de los textos mencionados, puedas apreciarlos e interpretarlos para así poder valorarlos a partir del efecto estético que manifiesten.

Los propósitos de esta unidad son que tú:

- Valores, mediante la lectura de textos narrativos, la intención y el sentido de lo ficcional para desarrollar con mayor amplitud una apreciación placentera y crítica del texto narrativo, considerando la utilización de sus conocimientos previos.
- Comprendas, durante el proceso de lectura, la función de los recursos formales para percibir cómo se construyen diferentes sentidos del texto narrativo.

La propuesta de análisis que aquí se presenta irá de la mano con la descomposición de los elementos que integran los cuentos y las novelas para poder, posteriormente, conocer los temas que tocan y cómo se crea el efecto estético.

Los cuentos que aquí se presentan servirán para modelar ejercicios que te servirán a resolver otros muy similares. En el examen extraordinario, por otra parte, deberás responder a los cuestionamientos relacionados con conceptos teóricos que están vinculados con los textos narrativos y tendrás que leer uno o dos cuentos breves para responder preguntas de análisis.

Por lo que toca a las novelas la dinámica será distinta pues, como se tratan de textos más extensos que los cuentos, sería muy difícil modelar ejercicios con la novela dentro de esta guía. Por tal motivo te pedimos que las leas por tu cuenta, se trata de novelas que fácilmente puedes adquirir en librerías. Para la explicación teórica se usará *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y *El túnel* de Ernesto Sábato; para tu verificación de aprendizajes, y para el examen extraordinario, *La tregua* de Mario Benedetti.

Los conceptos clave que te ayudarán con el estudio de esta unidad son: contrato de ficción, narrador, conflicto, personajes, tiempo, espacio, autor y lector.

**PREGUNTA EN EL ÁREA DE
TALLERES QUÉ CUENTOS Y QUÉ
NOVELAS DEBES LEER SEGÚN EL
TURNO EN EL QUE PRESENTES TU
EXAMEN, PUES SE CAMBIAN CADA
PERIODO DE EXÁMENES**

Sugerencias de actividades teórico-prácticas

Para responder algunas de las preguntas de esta guía, deberás leer el cuento **“La jaula de tía Enedina” de Adela Fernández** que a continuación se presenta. Con él se modelarán la mayoría de las actividades de esta unidad.

“La jaula de tía Enedina”. Adela Fernández

Desde que tenía ocho años me mandaban a llevarle la comida a mi tía Enedina, la loca. Mi madre dice que enloqueció de soledad. Tía Enedina vivía encerrada en el cuarto de trebejos que está en el patio de atrás. Conforme se acostumbraron a que yo le llevara los alimentos, nadie volvió a visitarla, ni siquiera me preguntaban cómo seguía. Yo también le daba de comer a las gallinas y a los marranos. Por estos sí me preguntaban, y con sumo interés. Era importante para ellos saber cómo iba la engorda, en cambio, a nadie le importaba que tía Enedina se consumiera poco a poco. Así eran las cosas, así fueron siempre, así me hice hombre, en la diaria tarea de llevarle comida a los animales y a la tía.

Ahora tengo diecinueve años y nada ha cambiado. A la tía nadie la quiere. A mí tampoco porque soy negro. Mi madre nunca me ha dado un beso y mi padre dice que no soy su hijo. Goyita, la vieja cocinera, es la única que habla conmigo. Ella me dice que mi piel es negra porque nació aquel día del eclipse, cuando todo se puso oscuro y los perros aullaron. Por ella he aprendido a comprender la razón por la que nadie me quiere. Piensan que al igual que el eclipse, yo le quito la luz a la gente. Es Goyita también la que cuenta muchas cosas, entre ellas, cómo enloqueció mi tía Enedina.

Dice que estaba a punto de casarse y en la víspera de su boda un hombre sucio y harapiento tocó a la puerta preguntando por ella. Ese hombre le auguró que su novio no se presentaría a la iglesia, le dijo que para siempre sería una mujer soltera y que él compadecido de su futuro le regalaba una enorme jaula dorada para que se consolara en su vejez cuidando canarios. El hombre se fue sin darle más detalles.

Tal como lo dijo aquel hombre, el novio no se presentó a la iglesia, y mi tía Enedina enloqueció de soledad. Me cuenta Goyita que así fueron las cosas y deben de haber sido así. Tía Enedina vive con su jaula y con su sueño: tener un canario. Cuando voy a verla es lo único que me pide, y en todos estos años, yo no he podido llevarle su canario. En casa a mí no me dan dinero. El pajarero de la plaza no ha querido regalarme ninguno, y el día que le robé el suyo a Doña Ruperta por poco me cuesta la vida. Yo lo tenía escondido en una caja de zapatos, me descubrieron, y a golpes me obligaron a devolvérselo.

La verdad, a mí me da mucha lástima la tía y como nunca he podido traerle su canario, hoy decidí darle caricias. Entré al cuarto... Ella, acostumbrada a la oscuridad, se movía de un lado a otro. Se dio cuenta de que eso para mí era fascinante. Apenas podía distinguirla, ya subiéndose a los muebles o encaramándose en un montón de periódicos. Parecía una rata gris

metiéndose entre la chatarra. Se subía sobre la jaula dorada y se mecía. El balanceo era algo más que triste. Parecía una de esas arañas grandes y zancudas de pancita pequeña y patas largas.

A tientas, entre tumbos y tropezones, comencé a perseguirla. ¡Qué difícil me fue atraparla! Estaba sucia y apestosa. Su rostro tenía una gran semejanza con la imagen de la Santa Leprosa de la capilla de San Lázaro: huesuda, cadavérica. No fue fácil hacerle el amor. Me enredaba en los hilachos de su vestido de organza, pero me las arreglé bien para estar con ella. Todo esto a cambio de un canario que por más que me empeñaba, no podía regalarle.

Después de aquello, cada vez que llegaba con sus alimentos, sacaba la mano de uñas largas y buscaba mi contacto. Llegué a entrar repetidas veces, pero eso comenzó a fastidiarme. Tía Enedina me lastimaba, me incrustaba sus uñas, me mordía y sus huesos afilados y puntiagudos se encajaban en mi carne, me dañaba. Así que decidí mejor darle un canario, costara lo que costara.

Han pasado ya tres meses que no entro al cuarto. Le hablo de mi promesa y ella ríe como un ratón y pega de saltos. Me pide alpiste. Posiblemente quiere asegurar el alimento del canario. Todos los días le llevo un poco de alpiste, de ese que compra Goyita para su jilguero.

Lo del canario parece imposible. No puedo conseguirlo; ya ha pasado más de un año. Yo no quiero volver a tocarla y le he propuesto para su jaula el jilguero de Goyita. Ella se ríe como ratón, babea y pega de saltos y mueve negativamente la cabeza. Lo bueno es que se ha conformado con los puñitos de alpiste que diariamente le llevo.

Porque me sentí demasiado solo resolví entrar al cuarto de la tía Enedina. Desde aquellos días en que yo le hacía el amor han pasado ya dos años. A tía Enedina la he notado más calmada, puedo decir que hasta un poco mansa. Pensé que ya no arañaría. Por eso entré, a causa de mi soledad y el haberla notado apacible.

Ya dentro del cuarto, quise hacerle el amor pero ella se encaramó en la jaula. Yo la necesitaba y esperé largo rato hasta que me acostumbré a la penumbra y fue cuando pude ver dentro de la jaula a dos niñitos, escuálidos, esqueléticos, albinos. Tía Enedina les daba alpiste y los contemplaba tiernamente ahí encaramada sobre la jaula.

Mis hijos flacos y dementes, comían alpiste y trinaban....

Unidad II. Textos narrativos

Aprendizaje 1. Comprende las características de la narración literaria.

Temática:

- **Medio de comunicación entre el ser y el mundo**
- **Ficcionalidad, referencialidad y verosimilitud como elementos constitutivos del texto narrativo.**
- **Contrato de ficción**

Los escritores buscan presentarnos una realidad según como ellos la ven. Además de plantearse problemáticas comunes a un contexto determinado, los textos narrativos nos

ofrecen una determinada versión de la realidad. De ahí que se pueda afirmar que este tipo de textos son un medio de comunicación entre el ser (escritor) y el mundo (realidad).

I. Lee las siguientes explicaciones respecto a la ficción, la verosimilitud y el género narrativo y, posteriormente, contesta las preguntas.

En el género narrativo se cuentan una serie de acontecimientos con el apoyo de un narrador. En una narración deben ocurrir acciones o la trama narrativa que es el acontecer de los hechos. En estos hechos participan una serie de personajes, ellos realizan los sucesos que se relatan. Dichos personajes se ubican en un tiempo y espacio determinados y se ligan íntimamente a la historia. Por su parte, lo que se nos cuenta es un relato que puede presentarse en una estructura sencilla o no.

Como se explicó en la unidad anterior, la palabra ficción tiene su origen en el latín *fingere* cuyo significado es imaginar, fingir, inventar un mundo. Toda obra literaria tiene un carácter ficticio, es decir, se crea una ilusión de que los hechos ocurridos son realidad; en este sentido, se crean mundos alternos que ayudan a desarrollar la creatividad e imaginación del lector o espectador. Sin embargo, para que el lector crea lo que ocurre en la obra literaria todas las partes deben estar interrelacionadas y debe existir coherencia entre ellas, deben de ser creíbles a partir del propio mundo que están manifestando. Los personajes, los hechos ocurridos, los acontecimientos narrados o descritos deben estar en perfecta sintonía, cuando esto ocurre se trata de una obra verosímil.

Siendo así, en el texto literario se crean reglas internas que permiten su comprensión y deleite estético. Un ejemplo sería las obras de suspenso o los libros de caballerías, en los cuales el universo que se presenta responde a su propia realidad, generando así la idea de verosimilitud. La ficción es un hilo delgado que se ubica entre la imaginación y el mundo real. En la obra literaria se recrea un mundo parecido al real, es decir, retoma algunos lineamientos y características presentes en la realidad.

- Ficcionalización: Es la capacidad que tiene la literatura de crear mundos paralelos al real, también llamada literariedad. Estos mundos construidos deben ser sustentados con la realidad. Este proceso se produce cuando un narrador relata los acontecimientos a un narratario, con ello se genera el mundo interno o ficcional de la obra.

- Referencialidad: Es la capacidad que tienen los textos literarios de remitirnos a su sistema de intercomprensión en el que caben objetos o sujetos no existentes que pertenecen a un mundo alterno. De esta forma, se pueden mencionar cosas inexistentes pero que en el universo literario tienen posibilidad de coexistir junto con otros objetos.
- Contrato de ficción: Es la relación que existe entre el narrador de un texto literario y el receptor de éste. Debemos recordar que los textos literarios no hablan sobre la verdad sino de mundos verosímiles; la credibilidad y el acercamiento que tiene el lector a estos universos alternativos crea el pacto de ficción. El exceso de realismo impide el pacto de ficción, por el contrario, el lector se debe dejar llevar por los hilos de lo increíble y fantástico para comprender una obra literaria, en este caso un cuento.

Actividad 1. Responde las siguientes preguntas relacionadas con los conceptos explicados.

1. ¿A qué nos referimos con el término verosimilitud?, ¿por qué es importante que un cuento sea verosímil? _____

2. ¿Consideras que el cuento “La jaula de tía Enedina” es verosímil?, ¿por qué?

3. ¿Qué significa el término ficcionalización? Explica con tus propias palabras

4. ¿Qué es la referencialidad? Ejemplifica el término con el cuento “La jaula de tía Enedina”.

5. ¿Qué es el pacto de ficción?, ¿por qué es importante en “La jaula de tía Enedina”?

Si bien los conceptos anteriores y las preguntas estuvieron enfocadas en el cuento, con la novela no hay mayor diferencia. Esta tiene que cumplir con las mismas características, desde la ficción y verosimilitud hasta el pacto de ficción y referencialidad.

Aprendizaje 2. Distingue las características genéricas del cuento y la novela en su calidad de textos narrativos.

Temática:

- **Cuento y novela: la creación y recreación de textos narrativos**
- **Extensión (brevedad/ amplitud)**
- **Temática (singularidad / pluralidad)**
- **Grados de intensidad**
- **Construcción del efecto de sentido**

El cuento y la novela son ambos subgéneros de un género mayor que es el género narrativo y por tanto comparten las características propias del mismo: cuentan una historia en tiempo y espacio específicos, con la participación en ella de personajes, la cual es contada por una voz narrativa o narrador; pero al mismo tiempo cada uno de estos subgéneros posee características particulares que lo distinguen y diferencian del otro.

Existe la falsa creencia generalizada de pensar que la diferencia esencial entre el cuento y la novela radica en que el cuento posee un carácter más maravilloso o fantástico, mientras que la novela es más de carácter realista. Nada más simple para desmentir esta idea es mencionar múltiples ejemplos de cuentos realistas como serían muchos de los cuentos de Maupassant, de Tolstói, de Chéjov, de Hemingway y, en nuestra lengua, los de Julio Ramón Ribeyro o los de Juan Rulfo; e igualmente mencionar ejemplos varios de novelas fantásticas

como *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll o *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien.

Actividad

Así que si creías que lo fantástico y lo real definían al cuento y a la novela puedes ir desechando por completo esa idea y para saber con mayor exactitud dónde radica la diferencia entre estos dos subgéneros te recomendamos leer el siguiente texto de Julio Cortázar, el cual es parte de un texto titulado “Algunos aspectos del cuento”, que, aunque está más abocado a tratar de definir el cuento, al hacerlo establece una serie de comparaciones con la novela. Posteriormente, responde las preguntas que se formulan.

“Algunos aspectos del cuento” (Fragmento). Julio Cortázar

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de la lectura, sin otro límite que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que, en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis

que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura” a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo

más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y, sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada.

Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o en menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis

cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero eso, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba de ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotan virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía consciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto. Pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo *William Wilson* de Edgar A. Poe; tengo *Bola de sebo* de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está *Un recuerdo de Navidad* de Truman Capote; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges; *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti; *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstói; *Cincuenta de los grandes*, de Hemingway; *Los soñadores*, de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son

obligatoriamente de antología. *¿Por qué* perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene -a veces sin que él lo sepa conscientemente- esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbal y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: “Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo.” A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: “Muchas gracias”, y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que

anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me he preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante, por más divertido o emocionante que pueda ser, y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el sabor de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando al lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que se llama lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les basta escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que todos los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en la literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede

conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado *El barril de amontillado*, de Edgar A. Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. *Los asesinos*, de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de *El barril de amontillado* y de *Los asesinos*, los hechos despojados de toda preparación saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James -*La lección del maestro*, por ejemplo- se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento.

Actividad 2. Elabora un cuadro comparativo a partir del texto de Cortázar. Explica las diferencias entre cuento y novela, usa las analogías propuestas por el autor.

CUENTO	NOVELA
1.	1.
2.	2.
3.	3.
4.	4.
5.	5.

Aprendizaje 3. Reconoce los elementos formales del acontecimiento narrado

Temática:

- **Secuencias narrativas: elementos integrantes de la estructura del hecho narrado**
- **Conflicto**
- **Personajes**
- **Tiempo**
- **Espacio**

Hasta ahora se te han presentado aspectos teóricos y características relacionadas con el concepto de narración. Sin embargo, para un análisis más completo, es necesario que conozcas aquellos elementos que conforman el acontecimiento narrado, es decir, la historia.

Para que una historia exista no basta con que haya personajes. Estos deben de tener un conflicto por resolver. La organización de los eventos narrados, las acciones de los personajes y el fin del conflicto serán los que constituyan la historia. No obstante, todos esos

componentes deben estar distribuidos en secuencias. Una secuencia, según Beristáin (2006) está constituida por:

- a) Un comienzo, una situación inicial en un “estado de equilibrio”.
- b) Una realización en la que la situación inicial se complica y transforma. Hay una ruptura del equilibrio.
- c) Un resultado de un breve proceso que hace avanzar la acción.
- d) Un desenlace, en el que las acciones vuelven a su estado de equilibrio inicial.

Cada uno de los incisos anteriores se pueden resumir en: situación inicial, ruptura del equilibrio, desarrollo y desenlace. Tanto en el cuento como en la novela se presenta esta secuencia, la diferencia radica en que el cuento, al ser un texto corto, se identifican sus elementos de un modo más rápido que en la novela, la cual al tener una variedad de nudos, posee las secuencias distribuidas de tal modo que es más compleja su identificación. A pesar de eso, toda novela tiene las mismas partes, sólo debes atender al momento en que la situación en estado de equilibrio se rompe y cómo se va solucionando.

Como se explicó, el elemento esencial para que haya historia es el conflicto. Según Barajas, el conflicto es el nombre de “las diferencias y riñas que se establecen entre personajes de un relato. En un cuento, dada su brevedad, suele haber un solo conflicto, pero en la novela podrán aparecer varios de ellos, aunque siempre habrá uno que los unifique” (2006: 94). Lo anterior quiere decir que cualquier tipo de problema entre personajes o entre elementos compositivos del texto narrado podrá ser considerado como un conflicto. Asimismo, es importante el hecho de que en la novela existirá un conflicto central (el que los unifica) y otros que pueden o no derivarse de éste.

Por otra parte, como lo señala Beristáin: “la historia tiene una estancia espacial, una temporal y unos personajes” (2006: 487), es necesario explicar cada uno de ellos para que puedas realizar un análisis completo de los cuentos o novelas.

- a) Espacio. Se trata de los lugares en los que se llevan a cabo las acciones de los personajes. Según la historia será el lugar, por ejemplo, un bosque, una casa, un castillo, una cocina, etcétera. Los cuentos, por ser historias breves, tendrán pocos espacios, mientras que las novelas tendrán más. En algunas ocasiones, el narrador nos ofrece los espacios específicos, en otras, como lectores debemos inferirlos a partir de lo que se cuenta en la historia (como el caso de “La jaula de tía Enedina”).

- b) Tiempo. Este concepto puede entenderse como la **duración de los hechos narrados**, es decir, el discurso de los textos narrativos nos ubica en un espacio (como ya se explicó) en el que ocurren las acciones de los personajes, las cuales, a su vez, llevan tiempo para llevarse a cabo. Puede haber historias que duren varios años o apenas unos minutos, a veces el tiempo es explícito, como en “La jaula de tía Enedina” pues los hechos ocurren desde que el protagonista tenía ocho años hasta que cumple veintiuno; otras veces debemos deducirlo, pero siempre se usarán unidades de tiempo para explicarlo.
- c) Personaje. “Es un ente de ficción que ‘vive’ y actúa dentro del texto literario. Los personajes al interior de los textos ejecutan acciones humanas y asumen vicios y virtudes propios del ser humano, en este sentido, ‘representan’ algo que nos es propio y natural” (Barajas, 2006: 353). Como puedes observar en esa definición, un personaje es el ser que lleva a cabo las acciones dentro de un texto narrativo, sus características o cualidades serán similares a las de los seres humanos reales, por lo tanto, hay que concebirlos con lo que ello implica. Por otra parte, según su participación en la acción, un personaje puede ser **principal**, si realiza un mayor número de acciones en el relato, **secundario** si su participación es limitada o **ambientales** si solo colaboran en la creación de atmósferas (Barajas, 2006: 354).

Los elementos anteriores pueden verse explicados en el siguiente cuadro. Se toma como ejemplo el cuento “La jaula de tía Enedina”.

Secuencias básicas

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	Un hombre narra cómo, desde niño, su familia lo marginó y lo confinó a llevarle comida a su tía que estaba loca porque no se casó, de manera cotidiana la iba a ver y ella le pedía siempre un canario.
2. Ruptura del equilibrio	El protagonista, al no poderle dar un canario a su tía, decide entrar a “darle caricias”, así que cuando le va a dejar la comida, entra y la viola.
3. Desarrollo	El protagonista entra repetidas veces a violar a su tía, su excusa consiste en que ella, al no haberse casado, necesita de un

	hombre. Un día, el protagonista se aburre de violar a la tía y no vuelve a entrar durante dos años.
4. Desenlace	Luego de ese periodo de tiempo, el protagonista decide volver a entrar a violar a su tía y se encuentra con que ella tuvo dos hijos, los cuales están trinando dentro de una jaula.

Conflicto:

Un hombre marginado por su familia y obligado a atender a su tía soltera y demente hace todo lo posible por regalarle un canario que ella añora, al no poder dárselo, decide violarla.

Personajes

Protagonista	El narrador
Secundarios	Tía Enedina
Incidentales o ambientales	Los padres del narrador, Goyita, la señora Ruperta

Tiempo

1. Duración de la historia: 11 años

Espacio

Los acontecimientos narrados ocurren en el campo, probablemente una zona marginada. Específicamente en el cuarto de trebejos donde mantenían oculta a la tía Enedina

Aprendizaje 4. Determina la relevancia de la forma de narrar para la producción de sentido.

Temática:

- **Narrador**
- **Focalización**
- **Orden**
- **Velocidad**

Además de los elementos previamente explicados y aplicados a un cuento, hay otros que influyen en la apreciación estética de un texto narrativo. Hasta el momento se han hablado

de los conceptos como secuencias, tiempo, espacio y personajes, pero no hemos tocado el tema del narrador, el cual se explicará a continuación.

Los acontecimientos que realizan los personajes son contados por un narrador. Éste es la entidad ficticia “que enuncia o produce el relato. De algún modo, es el depositario de la voz del autor, pero nunca se debe confundir con él” (Barajas, 2006: 308).

Además de eso, el narrador se clasifica según su ubicación respecto de la historia narrada, según Genette los narradores son:

- a) Extradiegético o heterodiegético, si no participa en los hechos relatados.
- b) Intradiegético, si permanece dentro de la historia sin desempeñar otro papel que el de narrador.
- c) Homodiegético si, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje.
- d) Autodiegético si es el protagonista y narra su propia historia.
- e) Metadiegético si narra, en su calidad de personaje de la historia en primer grado, otra historia o narración en segundo grado

(Como se cita en Beristáin, 2006: 357).

Asimismo, el narrador puede contar la historia desde varias perspectivas. Esto está relacionado con la **focalización** que se debe entender como “el ángulo desde donde se observan los hechos y refleja el conocimiento que tiene el narrador sobre la información de la historia” (Barajas, 2006: 379); se refiere a la información que posee la voz narrativa respecto a los hechos narrados. Existen diversos tipos de focalización, te presentamos la clasificación que también hace Benjamín Barjas y a continuación se explican:

- a) Focalización cero. Corresponde al narrador omnisciente que conoce la vida interna y externa del personaje.
- b) Focalización fija. El narrador observa los hechos a través de un solo personaje.
- c) Focalización variable. El narrador ve los hechos a través de diversos personajes, cambia la mirada según sea el caso.
- d) Focalización múltiple. El narrador ve a través de los personajes, quienes exponen sus opiniones sobre un mismo conflicto.
- e) Focalización externa. El narrador no ve a través de ningún personaje, sino que deja que ellos hablen.

(2006: 379)

Otro aspecto de importancia es el orden en que se relatan los acontecimientos. En ocasiones se narran de manera cronológica, es decir, el narrador cuenta la historia desde el inicio de los hechos hasta su final, a este orden se le conoce como *ab ovo*; a veces inicia por el final, y se llama *in extrema res*; el último modo de narrar los acontecimientos consiste en contar las acciones en algún punto intermedio de la historia, este orden lleva por nombre *in media res*.

Es necesario que sepas que el orden de la historia influye en el efecto estético de un cuento o novela. Iniciar por el final generalmente crea suspenso o expectativas en el lector, al igual que empiece en un punto medio, pues en el transcurso de la narración se van aclarando los porqués de las acciones de los personajes.

Además de lo anterior, existen otros mecanismos discursivos que alteran la **velocidad** con la que se narran los acontecimientos en una historia. Según la clasificación de Genette y de Todorov, aquellos son:

Relaciones de orden temporal:

- a) Prolepsis. Adelantamiento de un acontecimiento futuro en la narración.
- b) Analepsis. narración de un hecho anterior al presente de la historia

Relaciones de velocidad o duración:

- a) Pausa. Ocurre cuando el narrador describe y reflexiona, de tal modo que las acciones parecen congelarse.
- b) Elipsis. Sucede cuando el narrador omite acontecimientos o hace saltos temporales entre uno y otro.
- c) Escena. Equivalencia temporal entre historia y discurso.
- d) Sumario. En este caso el discurso comprime la historia, un gran periodo de tiempo se sintetiza.

Relaciones de frecuencia.

- a) Singulativo. Un acontecimiento se narra solo una vez.
- b) Repetitivo. Un acontecimiento se narra muchas veces.
- c) Iterativo. En una sola enunciación discursiva se habla de un evento o conducta recurrente

(como se cita en Barajas, 2006).

Si bien la clasificación anterior es bastante amplia, se ha presentado para que conozcas los componentes de la historia que generan un efecto estético en el lector. No tendrás que encontrar todos y cada uno de ellos en los cuentos o novelas para el examen, sólo identificar algunos en los casos que lo ameriten.

Observa ahora la manera en que los conceptos anteriores se pueden aplicar al cuento “La jaula de tía Enedina” o a cualquier otro texto narrativo.

1. Narrador

Según su lugar en la historia	Autodiegético (el protagonista cuenta su historia)
Según su focalización	Focalización fija

2. **Orden de la historia:** *ab ovo* (empieza desde los hechos del inicio hasta el final)

3. Aspectos de velocidad

- a) Existe analepsis cuando el protagonista narra cómo nació y por qué no lo quieren.
- b) Hay elipsis al omitir la violación y lo que la tía hacía dentro el cuarto
- c) Existe iteración cuando se narra que varias veces entraba al cuarto de la tía.

Aprendizaje 5. Reconoce la participación del lector en la construcción de sentido y del efecto estético.

Temática:

- **Lector, contexto de recepción**
- **Autor, contexto de producción**
- **Visión del mundo**
- **Intertextualidad**

Uno de los primeros aprendizajes del Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I consiste en comprender que los textos literarios —incluidas las autobiografías literarias— se llevan a cabo en una situación comunicativa del que forma parte el contexto (CCH, 2016: 20), mismo que nos ayuda a comprender la perspectiva o el contenido de la obra literaria.

Ahora, en el Taller de Lectura y Análisis de Textos Literarios I, el **contexto** adquiere relevancia en la medida que determina la comprensión de la obra y su análisis. En el *Diccionario de términos literarios y afines*, Benjamín Barajas menciona que “se entenderá

por contexto todos aquellos factores que influyan de manera directa o indirecta en un texto literario” (2006: 97), por lo que, al estudiar el texto literario, debemos considerar el **contexto de producción** de la obra, es decir el contexto del autor, y el contexto del lector, es decir el **contexto de recepción**. La falta de coincidencia contextual entre autor y lector dificulta su comprensión ya sea por el lenguaje empleado, por los referentes sociales y culturales o por las marcas de estilo que a veces pueden formar parte de una poética o escuela ligada a un momento histórico concreto. Asimismo, la recepción se ve determinada por un contexto que puede incluso hacer una interpretación anacrónica del texto literario que muchas veces lleva a una valoración injusta. Por ejemplo, un lector del siglo XXI que desconoce el contexto de creación de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* puede considerarlo como un texto poco divertido, sin contenido social o difícil —de ahí que muchas veces se le lea con solemnidad—, cuando en realidad se trata de un texto que incluye crítica social, mucho humor y un lenguaje común para su época. Benjamín Barajas expresa con el siguiente esquema la relevancia del contexto en el análisis de un texto literario:

Emisor Autor-Poeta	Contexto de producción	Mensaje Texto literario F. Poética	Contexto de recepción	Receptor Lector
Codificación (lengua del autor)	Serie lingüística	Plano denotativo	Serie lingüística	Decodificación
Recreación artística	Serie literaria	Plano connotativo 1	Serie literaria	Interpretación
Visión de mundo	Serie histórica Serie cultural	Plano connotativo 2	Serie histórica Serie cultural	Valoración

Si bien no todas las lecturas son para el análisis del texto literario, le hecho de considerar las condiciones de producción de una obra puede contribuir al goce estético del lector, pues dilucidar el sentido denotativo de la obra que proviene de la serie lingüística del autor permite identificar el sentido connotativo del texto y apreciar en su totalidad la recreación artística realizada, además de comprender la visión de mundo que en ella se plasma.

Ejemplo

Considera el contexto de producción de “La jaula de la tía Enedina”:

Autora	Adela Fernández (1942-2013)
Nacionalidad	Mexicana
Publicación	Forma parte del libro de cuentos <i>Duermevelas</i> publicado por la editorial Katún en 1986.
Contexto de producción	La autora pertenece a un grupo de escritoras que sin pertenecer a un grupo como tal han dejado huella en la literatura fantástica mexicana debido a su habilidad para hacer críticas o denuncias veladas entre hechos y personajes fantásticos en una época de México en que la denuncia de la violencia contra las mujeres no formaba parte de los contenidos en los medios de comunicación ni de las protestas sociales.
Visión de mundo	Sociedad machista del siglo XX que considera que el fin último de la vida de una mujer se encuentra en el matrimonio y la maternidad, de lo contrario sólo es merecedora de lástima y un estorbo o vergüenza para la familia que deberá cuidarla.

Con dichos antecedentes culturales y temporales, considera las siguientes frases del cuento:

1. Así eran las cosas, así fueron siempre, así me hice hombre, en la diaria tarea de llevarle comida a los animales y a la tía.
2. La verdad, a mí me da mucha lástima la tía y como nunca he podido traerle su canario, hoy decidí darle caricias.
3. A tientas, entre tumbos y tropezones, comencé a perseguirla. ¡Qué difícil me fue atraparla! Estaba sucia y apesosa. Su rostro tenía una gran semejanza con la imagen de la Santa Leprosa de la capilla de San Lázaro; huesuda, cadavérica. No fue fácil hacerle el amor. Me enredaba en los hilachos de su vestido de organza, pero me las arreglé bien para estar con ella.
4. Llegué a entrar repetidas veces, pero eso comenzó a fastidiarme. Tía Enedina me lastimaba, me incrustaba sus uñas, me mordía y sus huesos afilados y puntiagudos se encajaban en mi carne, me dañaba.
5. Porque me sentí demasiado solo resolví entrar al cuarto de la tía Enedina. Desde aquellos días en que yo le hacía el amor han pasado ya dos años. A tía Enedina la he notado más calmada, puedo decir que hasta un poco mansa. Pensé que ya no arañaría. Por eso entré, a causa de mi soledad y el haberla notado apacible.

Según la secuencia de hechos, se puede observar que la afirmación “así me hice hombre” no sólo se refiere al paso del tiempo, sino a la experiencia sexual consumada que en el contexto

mexicano implica “hacerse hombre”. En el mismo contexto del siglo XX, la mujer que no se casó cargaba con el estigma social de la lástima que inspiraba, pues no gozaba de los placeres del matrimonio por lo que para el personaje masculino “darle caricias” implicaba hacerle un regalo, un favor, aunque ella no lo hubiera pedido, pues lo que quería era un canario; a esto habría que sumar el hecho de que una mujer soltera era considerada un estorbo para las familias, pues había que mantenerla por lo que en este caso es condenada al abandono y aislamiento en su tristeza.

La persecución del tercer fragmento se disfraza como la caza de un ave y muestra la negativa implícita de la tía Enedina que sucumbe por su precario estado físico, el sometimiento físico —que implica una violación— se disfraza con el eufemismo “hacer el amor”, muy común en nuestra cultura. Además, en el cuarto fragmento el personaje reconoce que el abuso a la enferma mental continúa en repetidas ocasiones a pesar del daño que su resistencia pudiera causarle, hasta que es él quien decide poner fin, pues sólo de él depende la decisión. Finalmente, el último fragmento nuevamente muestra que la decisión de tener o no un acercamiento sexual a la tía Enedina sólo depende del personaje masculino, el nuevo intento sólo ocurre porque él se siente solo y cree que ella opondrá menos resistencia.

El cuento de “La jaula de la tía Enedina” muestra el abuso normalizado a una mujer con un trastorno mental, mismo que es perpetuado por quien debía encargarse de su bienestar. Sin embargo, la violación presente en el texto es velado a través de eufemismos, comparaciones entre la tía y un ave o una santa, su necesidad de consuelo e incluso con la soledad y marginación propia del protagonista, aspectos que sí se declaran abiertamente.

Intertextualidad

Relacionada también con el **contexto**, la intertextualidad es la relación implícita o explícita que un texto mantiene con otros textos o manifestaciones culturales sin importar si son contemporáneos o históricos. Roland Barthes menciona que todo texto es “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (2002: 69), y agrega que el escritor imita gestos anteriores, su único poder “es el de mezclar escrituras” (69). Cuando el autor pertenece a determinado contexto cultural sus relaciones intertextuales pertenecen a ese contexto, en esa medida es interesante conocer sus redes culturales pues además de ofrecer ciertas pistas de interpretación, nos permiten rastrear los diálogos que su obra mantiene con la de otros

escritores. Al respecto, Jesús Carmarero menciona que “la literatura no es una, sino una diversidad de prácticas semióticas, simbólicas, hermenéuticas o sociológicas para concebir artísticamente la vida, el mundo o el hombre [...] esas distintas literaturas surgen y son percibidas como un fenómeno de agrupamiento, compartiendo características e identidades o paralelismos” (2008:9). Y agrega que las redes de textos “se enmarcan en un modo de comprensión e interpretación de la literatura que supera los esquemas de lo lineal y de lo reticular” (p. 10). Al igual que el contexto, considerar las relaciones intertextuales de los autores incide en la interpretación de la obra, permite profundizar en ella y puede exacerbar el goce estético del receptor.

Ejemplo

En el caso del cuento de “La jaula de tía Enedina” debemos recordar que el contexto cultural de Adela Fernández se encuentra plagado de referencias a la cultura machista del cine mexicano, como hija del director Emilio Fernández presenció la filmación de múltiples películas, la discusión de guiones:

Adela creció entre platós de cine, la casona de hecho era un plató, y recibiendo al todo México: artistas, pintores, músicos, escritores, actores y políticos desfilaban por la casa. Vio cómo se rodaban películas y se discutían guiones. Acompañaba a su padre a los rodajes en estudios o en exteriores. Asistía a las discusiones con Mauricio Magdaleno (guionista), Gabriel Figueroa (director de fotografía) y Juan Rulfo (escritor) (Ipiña, 2013).

Alejandro Ipiña incluye en su texto “Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima” declaraciones hechas por la autora que dan cuenta del machismo que la rodeó, pero también de las relaciones culturales que tuvo con artistas como Chavela Vargas y con el Surrealismo mexicano:

salí huyendo de tanta mexicanidad, de tanto realismo mexicano, de tanto nacionalismo y de tanto control exacerbado. Me llamaban la niña cautiva de Coyoacán. Era muy joven. Pese a ello me junté con un grupo de surrealistas, las antípodas del ambiente que había vivido en casa de mi papá. Con gente como Leonora Carrington que abominaba de los muralistas, Remedios Varo, José Horna (que hacía unas muñecas maravillosas), Gabriel Alatríste, Salvador Elizondo (que sacaba la revista *S.nob*) [...] Con ellos jugaba al cadáver exquisito, a la escritura automática, a contarnos los sueños... Yo me los inventaba. Leonora se daba cuenta, pero se divertía mucho conmigo, eran juegos surrealistas por excelencia (2013).

Estas relaciones podrían explicar su acercamiento a la literatura fantástica, incluso permiten relacionar visualmente “La jaula de tía Enedina” con el cuadro *Papilla estelar* de Remedios Varo.

Por otro lado, el tema del abuso, la marginación y encierro de las mujeres junto con las notas fantásticas del relato son características que permiten al texto establecer una relación de intertextualidad con textos como “El huésped” de Amparo Dávila. Asimismo, el tema del incesto presente en el cuento también abre la posibilidad intertextual con cuentos como “Estío” de Inés Arredondo. Esta relación es temática, pero también forma un canon de relatos inquietantes, relacionados con las expresiones fantásticas, que rompen con tabús y que fueron escritos por mujeres, lo que permea en la producción literaria de escritoras posteriores como Guadalupe Nettel, cuyos cuentos forman una nueva relación intertextual a través de los temas tabú y de la narrativa fantástica y perturbadora.

Actividad 5 Con base en lo anterior investiga el contexto de producción y la intertextualidad de las dos novelas que leerás: *La familia de Pascual Duarte* y *El túnel* y anótalo en el espacio que se te proporciona.

La familia de Pascual Duarte

Contexto de producción:

Intertextualidad

El túnel

Contexto de producción:

Intertextualidad

Ejemplo de análisis aplicado a la novela *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela

Todos los aspectos teóricos explicados hasta el momento se van a aplicar a la novela *La familia de Pascual Duarte*. Es importante que la leas para que observes cómo se está aplicando el análisis y comprendas los elementos que aquí se te presentan.

1. Secuencias básicas

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	Un hombre, Pascual, narra su vida desde la cárcel a manera de confesión. Explica quiénes eran sus padres y sus hermanos y cómo se presentaban las relaciones en su familia.
2. Ruptura del equilibrio	Pascual tiene dos hermanos, Rosario y Mario, cuando éste muere su madre no le llora por lo que Pascual inicia un odio hacia ella.
3. Desarrollo	Después del funeral de su hermano Mario, Pascual viola a Lola, ella queda embarazada y se casan, ese hijo es abortado involuntariamente por Lola porque se cayó de una yegua, que será asesinada por Pascual. El segundo bebé del matrimonio muere y Pascual parte a Madrid y Coruña. Cuando regresa descubre que Lola espera un hijo de Paco López, “El Estirao” y asesina a los

	dos, por tal motivo lo encarcelan y posteriormente sale libre. Se casa con Esperanza.
4. Desenlace	Pascual regresa a su casa y, en un arranque de odio que ha crecido durante todo ese tiempo, mata a su mamá, por esa razón es encarcelado y condenado a la muerte por garrote.

2. Conflicto:

Un hombre de campo, llamado Pascual Duarte, genera un odio grande a su madre debido a las circunstancias de vida en las que él se encuentra, a pesar de intentar tener una vida apacible, sus acciones van en contra de lo permitido y llega al grado de asesinar a su madre

3. Personajes

Protagonista	Pascual Duarte
Secundarios	Rosario, Paco López “El Estirao”, madre de Pascual, Lola
Incidentales o ambientales	Esteban Duarte, Pascualillo, Rafael, Mario, Don Manuel, Engracia, Esperanza,

4. Tiempo

1. Duración de la historia: al menos 50 años (el narrador nos dice su edad, es de ahí donde se toma el dato, sin embargo, no es específico).

5. Espacio

Los acontecimientos narrados ocurren en el campo de España, en Badajoz, Madrid y La Coruña, principalmente en casas, cantinas y las calles de esas ciudades.

6. Narrador

Según su lugar en la historia	Autodiegético (el protagonista cuenta su historia)
Según su focalización	Focalización fija

7. Orden de la historia: *in media res* (empieza desde un punto intermedio en la historia)

8. Aspectos de velocidad

- a) Existe analepsis cuando el protagonista refiere hechos del pasado a partir de lo que está narrando en ese momento.
- b) Hay predominio de elipsis y sumarios, además no hay un orden cronológico.

c) Los eventos que narran son singulativos aunque la muerte es algo repetitivo.

9. Contexto de producción

Se trata de una novela escrita posterior a la guerra civil española e inaugura el género del tremendismo, el cual se caracteriza por el exceso de crudeza en las acciones de los personajes.

10. Intertextualidad

El texto se puede relacionar con las novelas realistas del siglo XVIII debido a su detalle narrativo en algunos aspectos, aunque es el de la crueldad el que destaca más sobre todo. Asimismo, hay una relación con la picaresca, pues el protagonista proviene de estrato social bajo y trata de abrirse camino a pesar de que las circunstancias no se lo faciliten.

a) Verificación del aprendizaje

Esta sección te ayudará a revisar qué tanto aprendiste respecto a los textos narrativos. Se ha dividido en dos partes, la sección de teoría y la de análisis. Recuerda que las preguntas que se te presenten en el examen serán similares a las que aquí se enuncian.

Sección I. Aspectos teóricos

Responde con tus palabras.

1. ¿Cuál es el elemento necesario para que una obra ficticia sea creíble?

2. ¿Cómo se le llama a la condición de un texto literario con la que se crean mundos paralelos al real? _____
3. ¿Qué nombre tiene la relación que se establece entre el narrador de un texto literario y su receptor? _____
4. ¿Cuál es la principal analogía que hace Cortázar en “Algunos aspectos del cuento” en cuanto a las diferencias entre cuento y novela? _____

5. ¿Cuáles son las principales características que debe tener un buen tema, según Cortázar? _____

6. ¿Cuáles son las dos principales diferencias entre cuento y novela?
 - a) _____
 - b) _____
7. ¿Cuáles son las cuatro partes en las que está dividida una secuencia?
 - a) _____
 - b) _____
 - c) _____
 - d) _____
8. ¿Qué nombre recibe el orden de la historia que está narrada desde algún punto medio de los hechos narrados? _____
9. ¿Qué es un conflicto en los textos narrativos? _____

10. ¿Qué es un espacio en la narración? _____

11. ¿Cómo se debe entender el tiempo en la historia narrada? _____

12. ¿Qué es un personaje? _____

Sección II. Aplicación de conceptos en el análisis de textos

Cuento.

Lee el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar y responde las preguntas que se te formulan. Utiliza el modelo de análisis de “La jaula de tía Enedina” de Adela Fernández que se te presentó en la sección anterior.

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un *pullover* está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré

el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el *living* central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al *living*. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al *living*; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

-¿Estás seguro?

Asentí.

-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

-No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

-Fijate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el *living* de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al *living*, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

-Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

-¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? -le pregunté inútilmente.

-No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

1. Explica las secuencias básicas con tus palabras

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	
2. Ruptura del equilibrio	
3. Desarrollo	

4. Desenlace	
--------------	--

2. ¿Cuál es el conflicto del cuento? _____

3. Completa el cuadro de los personajes que intervienen en la historia

Protagonista	
Secundarios	
Incidentales o ambientales	

4. ¿Cuál es el tiempo de la historia? _____

5. ¿Cuáles son los espacios de la historia? _____

6. **Narrador**

Según su lugar en la historia	
Según su focalización	

7. **Orden de la historia:** _____

8. **Aspectos de velocidad.**

a) _____

b) _____

c) _____

Novela.

A partir de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato, elabora un análisis similar al que se hizo con *La familia de Pascual Duarte*.

1. Secuencias básicas

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	

2. Ruptura del equilibrio	
3. Desarrollo	
4. Desenlace	

2. Conflicto:

3. Personajes

Protagonista	
Secundarios	
Incidentales o ambientales	

4. Tiempo

1. Duración de la historia: _____

5. Espacio

6. Narrador

Según su lugar en la historia	
Según su focalización	

7. Orden de la historia: _____

8. Aspectos de velocidad.

a) _____

b) _____

c) _____

Respuestas para las preguntas de la verificación del aprendizaje de la Unidad II.

Textos narrativos

Sección I. Aspectos teóricos

1. ¿Cuál es el elemento necesario para que una obra ficticia sea creíble?
La verosimilitud
2. ¿Cómo se le llama a la condición de un texto literario con la que se crean mundos paralelos al real? **Ficcionalización o literariedad**
3. ¿Qué nombre tiene la relación que se establece entre el narrador de un texto literario y su receptor? **Pacto de ficción**
4. ¿Cuál es la principal analogía que hace Cortázar en “Algunos aspectos del cuento” en cuanto a las diferencias entre cuento y novela? **Establece la analogía del cuento con una fotografía y la novela con una película**
5. ¿Cuáles son las principales características que debe tener un buen tema, según Cortázar? **Un buen tema, de cierto modo, genera entre el autor y el lector diversos sentimientos, entrevisiones y otros aspectos que existen en la memoria y sensibilidad de ambos. Asimismo, hace una analogía con el sistema solar, en el que el tema es el sol y que los planetas que giran en torno a él son las posibilidades que el cuentista devela al lector**
6. ¿Cuáles son las dos principales diferencias entre cuento y novela?
 - a) **Extensión. La novela es más extensa que el cuento**
 - b) **Singularidad temática. El cuento sólo tiene un tema y, por lo tanto, un conflicto, la novela tiene un tema central y otros periféricos, así como varios conflictos.**
7. ¿Cuáles son las cuatro partes en las que está dividida una secuencia?
 - a) **Situación inicial**
 - b) **Ruptura del equilibrio**
 - c) **Desarrollo**
 - d) **Desenlace**
8. ¿Qué nombre recibe el orden de la historia que está narrada desde algún punto medio de los hechos narrados? **In media res**

9. ¿Qué es un conflicto en los textos narrativos? **las diferencias y riñas que se establecen entre personajes de un relato**
10. ¿Qué es un espacio en la narración? **Son los lugares en los que se llevan a cabo las acciones de la narración**
11. ¿Cómo se debe entender el tiempo en la historia narrada? **Como la duración de los acontecimientos narrados, es decir, el tiempo que dura lo que se está narrando**
12. ¿Qué es un personaje? **Es el ente de ficción que “vive” y se desarrolla dentro de un texto literario**

Sección II. Aplicación de conceptos en el análisis de textos

1. Secuencias básicas

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	Un par de hermanos vive tranquilamente en una casa, realizan las acciones cotidianas de dos personas que no trabajan y viven de sus rentas.
2. Ruptura del equilibrio	Un día se escuchan ruidos y afirman que algo “ha tomado” la casa
3. Desarrollo	Las tareas y acciones que llevan a cabo se van modificando porque, conforme va pasando el tiempo, otras partes de la casa son tomadas
4. Desenlace	Dado que no hay espacio en la casa, los hermanos abandonan su casa que ha sido tomada

2. Conflicto:

Un par de hermanos vive tranquilamente en una casa que poco a poco es tomado por algo desconocido

3. Personajes

Protagonista	El narrador e Irene
Secundarios	No hay
Incidentales o ambientales	María Esther, pretendientes de Irene, familia de los hermanos

4. Tiempo

1. Duración de la historia: varias semanas

5. Espacio

Los acontecimientos narrados ocurren en una casa en Buenos Aires, Argentina

6. Narrador

Según su lugar en la historia	Autodiegético (el protagonista cuenta su historia)
Según su focalización	Focalización fija

7. **Orden de la historia:** ab ovo (empieza desde el inicio y avanza hacia el final)

8. Aspectos de velocidad.

- a) Existe analepsis cuando el protagonista cuenta por qué no se casaron.
- b) Hay elipsis, no se sabe qué toma la casa.
- c) Hay repetición en el aspecto de que son tomadas varias partes de la casa.

El túnel. Ernesto Sábato

1. Secuencias básicas

Secuencia	Explicación
1. Situación inicial	Juan Pablo Castel, un pintor argentino, narra desde la cárcel cómo conoció, se enamoró y, posteriormente, decidió matar a María Iribarne
2. Ruptura del equilibrio	Juan Pablo vive una vida monótona y sola hasta que un día, en el Salón Primavera, ve que una mujer admira una de sus pinturas, él cree que la ha comprendido en su totalidad así que decide seguirla y conocerla
3. Desarrollo	Luego de que ubica dónde trabaja, decide conocerla, le pide su teléfono, va a verla a su casa y empiezan una relación a pesar de que Juan Pablo sabe que ella es casada. Durante la relación se presentan varios eventos con los que Juan Pablo duda de la fidelidad y amor de María pues ella se ve con Hunter en una estancia en la Provincia y por eso siempre la sigue.
4. Desenlace	Luego esos sucesos, Castel va a ver a María a la estancia, ella había salido para allá porque va a hacerse cargo de Hunter. Al llegar, en la noche, Juan Pablo acuchilla a María y la mata por haberlo dejado solo.

2. Conflicto:

Un pintor argentino cree que una mujer que ve una de sus pinturas ha comprendido su obra y a él mismo, por eso decide entablar una relación amorosa con ella a pesar de que después se entera de que ella está casada.

3. Personajes

Protagonista	Juan Pablo Castel
Secundarios	María Iribarne, Hunter, Allende
Incidentales o ambientales	Mimí, Lartigue

4. Tiempo

1. Duración de la historia: Varios meses (si bien no es específico, no se podría hablar de que transcurran años).

5. Espacio

Los acontecimientos narrados ocurren en Buenos Aires, en algunos cafés o casas y en una finca o estancia alejada de esa ciudad

6. Narrador

Según su lugar en la historia	Autodiegético (el protagonista cuenta su historia)
Según su focalización	Focalización fija

7. **Orden de la historia:** in extrema res (inicia a contarlo desde el final, ya que ocurrieron los hechos)

8. Aspectos de velocidad.

- a) Existe analepsis cuando el protagonista refiere hechos del pasado a partir de lo que está narrando en ese momento.
- b) Hay predominio de elipsis en varias acciones de los personajes que nos presenta el narrador.
- c) Los eventos que narra Juan Pablo suelen ser singulativos.

9. Contexto de producción

La novela *El túnel* fue escrita por el argentino Ernesto Sábato en 1948. La temática está relacionada con los postulados existencialistas propios de la década. Hay una exploración del ser humano mediante el modo de ser del protagonista, harto del mundo y de la humanidad.

Referencias bibliográficas y electrónicas

Barajas, Benjamín. (2006). *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edere.

Beristáin, H. (2006). *Diccionario de términos literarios*. México: Porrúa.

Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

Cela, C. J. (2008). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.

Ipiña, A. (2013). “Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima”. *Análisis a fondo. Diario*. Consultado el 17 de agosto de 2019 en <https://www.analisisafondo.com/educacion-y-cultura/item/6756-adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/>

Literatura del Colegio de Bachilleres. (2019). Recuperado de <https://sites.google.com/site/literaturacolegiodebachilleres/subgenerosnarrativos>

Marchese, A. y Forradelas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Sábato, E. (2002). *El túnel*. Madrid: Cátedra.