



Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**La comunicación en la obra literaria: análisis del cuento fantástico *Griselda*
de Amparo Dávila**

Tesis

**Que para obtener el título de
Licenciada en Comunicación**

Presenta:

Daphne Colette Díaz Gutiérrez

Director:

Dr. Robert Stingl

Toluca, Estado de México

Junio 2021

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I. El cuento fantástico: Definición y Características	11
Griselda	15
Capítulo II. Los personajes.....	21
Desarrollos secundarios.....	24
El Enfrentamiento.....	26
Capítulo III. El entorno y los objetos.....	31
Capítulo IV. La narración.....	42
La Sintaxis	44
La Enunciación	48
El Enunciado.....	51
Capítulo V: La comunicación en el cuento fantástico	56
¿Creer o no creer?.....	60
Lo verosímil.....	64
Lo sobrenatural y el sentido	66
Conclusiones.....	68
Bibliografía	84

INTRODUCCIÓN

Las producciones en el ámbito del arte literario son una manifestación de la cultura a la que pertenece tanto el autor como el lector de las mismas. Sin embargo la literatura es también, en tanto que producción artística, una reinterpretación del mundo real, un esfuerzo por reconfigurarlo y crear un nuevo mundo empleando el lenguaje escrito, asimismo es la proyección de esta ficción dirigida a un lector, que ya se considera desde que se escribe la obra e incluso sin que esta llegue aún a ser leída.

Para ello el escritor ha de servirse de técnicas discursivas que se alejan del lenguaje convencional utilizado en la vida cotidiana, modificando la visión del mundo real para construir una ficción que sea verosímil para su público, con quien establece un vínculo a partir de la lectura que este hace de la obra. Esto sucede de una forma particular en cada tópico o corriente narrativa, y en este trabajo se abordará el caso del cuento fantástico.

En México hay escritores cuyos nombres son internacionalmente reconocidos, por ejemplo, Octavio Paz, Juan Rulfo, Alfonso Reyes, entre otros, de los cuales se han elaborado exhaustivos estudios sobre sus obras, pero hay también otros a cuyos trabajos no se ha prestado atención de manera particular en el ámbito de los estudios literarios y los trabajos desde la academia. Un ejemplo de esto es la escritora mexicana Amparo Dávila, quien se dedicó principalmente a escribir poesía y narrativa breve. En este último ámbito, Dávila destaca en la publicación de cuentos de temática sobrenatural.

Durante los últimos años se han realizado estudios biográficos, abordando en especial el tema de la relación entre la obra y las experiencias de vida que Dávila plasma en ella, así como su interpretación del mundo y la relación que guarda esta visión con su obra narrativa.

En varias entrevistas la escritora ha señalado los motivos por los cuales ha decidido inclinarse de manera particular a trabajar la poesía y el cuento, pues no ha publicado trabajo literario de otros géneros.

Los análisis en torno a su obra se han centrado usualmente en el aspecto de la mujer como protagonista, la representación de la muerte y del tiempo que con tanta frecuencia Dávila aborda en su trabajo.

Estos temas son frecuentes y permean, en general, la obra de Dávila; por ello se abordarán en este trabajo desde la perspectiva que se tomará en el mismo, a saber, el análisis estructural del relato y la relación entre comunicación y literatura. Se han escrito, además, artículos en torno a éstos temas, haciendo aproximaciones al cuento desde un punto de vista contextual histórico de la escritora, o bien, abordando la literatura desde la perspectiva de género.

Es debido a lo anterior que el presente trabajo se mantendrá al margen del estudio de la biografía de la autora en contraste con su obra escrita, pues este es un tópico que ya ha sido tomado por otros investigadores y en este caso se pretende adoptar un nuevo punto de vista que aporte material para el estudio de los cuentos de Dávila.

Tomando en cuenta lo ya descrito, se considera que uno de los campos que no se ha tocado todavía de manera minuciosa es la construcción del relato a partir de los recursos que se emplean para dar uniformidad y coherencia al cuento en tanto que historia de fantasía, la intencionalidad que la autora imprime implícitamente en su obra buscando un resultado en particular.

El cuento y, más en general, la obra artística literaria como producto comunicativo toma una forma particular dependiendo del tema de este, en el presente caso, lo fantástico. El análisis estructural del relato es una perspectiva que favorece el estudio de esta dimensión del texto y permite evaluar su potencialidad comunicativa a partir del análisis de sus partes, por separado y también como un todo interrelacionado.

La verosimilitud es, por ejemplo, fundamental en la narrativa de ficción, en especial cuando esta se aleja del realismo y aborda temáticas que pueden transgredir las reglas naturales de determinada realidad construida en el relato. Desde el subgénero –el cuento– hasta la temática requiere de un manejo distinto del lenguaje, una tonalidad específica en los diálogos, estrategias de narración y otros elaborados “trucos” para conseguir la creación de una atmósfera, todo esto con el objetivo de provocar respuestas emocionales por parte de los personajes inmersos en el relato que tendrían un efecto, a su vez, sobre un potencial lector. A este agente se le denominará en este trabajo *lector implícito*.

Esta tesis se enfocará en un cuento escrito por Dávila: *Griselda*, incluido en la recopilación “Árboles Petrificados”, pues resulta apto para el análisis tanto por el relato mismo como por las estrategias verbales que le dan consistencia, verbigracia: el uso de diálogos para narrar tramas secundarias que complementarían a la trama central.

Tales estrategias y elementos serán enunciados posteriormente de manera detallada. En ésta narración se cuenta la historia del encuentro entre dos personajes que la protagonizan, además se alude a otros tres personajes que son mencionados únicamente para contextualizar la situación de la protagonista y su antagonista, mas no tienen incidencia directa en el desarrollo de la trama. Esto se explicará más adelante.

Para que el análisis estructural sea efectivo, es indispensable conocer cuáles son los recursos narrativos y, por lo tanto, comunicativos, de los que el texto está provisto, los cuales le dan coherencia y cohesión como mensaje dirigido a un lector implícito.

A la luz de planteamientos propios de la teoría literaria elegidos de manera específica, y tomando en consideración el texto estudiado, es posible desentrañar la estructura que relaciona entre sí los elementos del relato para conformar un todo que resulta entendible en su conjunto; la atención será enfocada en la construcción de la *verosimilitud* en el cuento fantástico, manifestándose en la

interacción que la autora hace con su lector implícito por medio del cuento acorde con una intencionalidad propia al género y a la obra como texto particular, funcional por sí mismo.

Se considerará a la obra literaria como un producto comunicativo, pues ésta no existiría como tal si no hubiese pasado por un proceso de creación que la destinara a ser leída. Este es el objetivo principal que aquí se persigue, concibiendo el cuento como un sistema provisto de comunicación interna entre sus elementos, misma que la dota de unidad y le permite, a su vez, comunicarse con otros sistemas externos a ella, es decir, con los lectores por medio de la verosimilitud, siendo éste último el punto en el cual se centrará el desarrollo del trabajo

Respecto a la metodología, se aborda el cuento *Griselda* de la autora mexicana Amparo Dávila como un sistema dentro del cual se realizan procesos de comunicación entre sus elementos internos con la finalidad de construir la verosimilitud dentro del esquema del relato de temática fantástica y hacerlo accesible a un lector potencial.

Con el objetivo de conocer los recursos que se emplean para establecer conexiones entre los elementos constitutivos de un cuento de carácter fantástico, se plantean los siguientes puntos a seguir:

Es necesario identificar los elementos principales que conforman el texto: el argumento, los personajes, las acciones que dan continuidad al relato, el tipo de narrador, el discurso (manifestado en tiempos y figuras literarias, particularmente), los escenarios, el ambiente físico y la atmósfera. Es necesario abordar cada uno de estos aspectos junto con otros que lo integran.

1. *El argumento.* Además de identificar el inicio, desarrollo, nudo y desenlace, elementos esenciales de la estructura de cualquier relato, es necesario prestar atención al orden que se da a la narración de los

acontecimientos, así como la multiplicidad de sucesos y la forma, incluso el lenguaje, que se utilizan para plasmarlos.

2. *Los personajes.* Clasificar a los personajes por orden de aparición, por sus acciones y por la interacción que ambas mantienen por medio de los diálogos. Prestar atención a la descripción de las protagonistas. Los diálogos serán considerados como acciones y como narración, debido a la estructura de relato y subrelato que caracteriza a este cuento.
3. *Diálogo.* Las palabras que utilizan cada personaje y lo que su lenguaje implica. Su manera de dirigirse al otro los construye como individuos y desencadena el desarrollo de la trama, guiándolo por una determinada dirección. ¿Se trata de un verdadero diálogo o de dos monólogos? ¿En qué momentos se interceptan las ideas y en qué puntos coinciden? No se trata de preguntas retóricas, ambas serán respondidas en su momento.
4. En el apartado “Personajes” es conveniente abordar la conversación y contrastar las intervenciones que protagonista y antagonista tendrán en la misma, pues se trata de situaciones similares descritas desde dos puntos de vista narrativos diferentes.
5. *Figuras literarias.* La utilización de recursos literarios con fines estéticos, narrativos, de contextualización o de construcción de una atmósfera será considerada dentro del apartado “La narración: El discurso”.
6. Se buscarán elementos clave que sean reiterados a lo largo de la breve obra, relacionándolos con sus objetos y buscando conclusiones acerca de la utilidad que tienen en el interior del relato.
7. En el discurso será abordado el uso de la conjugación temporal de los verbos con el objetivo de identificar una utilidad narrativa para los mismos.
8. *El narrador.* Debido a que en el cuento intervienen dos tipos de narradores y tres narradores con tres historias distintas, se explicará la funcionalidad de cada uno y justificará el uso de dichas estrategias

narrativas para generar determinado efecto en la verosimilitud del relato.

Después de la familiarización con la obra y la identificación de sus elementos estructurales y simbólicos principales, resulta indispensable construir un marco teórico y recurrir a este para poder “medir” el objeto de estudio, que es el cuento, a la luz de diversas teorías. Éstas, algunas enfocadas en la narrativa desde la perspectiva del estructuralismo, otras en el género fantástico y otras en la estructura de la obra de arte, se complementarán con el propósito de llegar a una explicación satisfactoria que permita conocer el cuento fantástico y su particular construcción estructural de la verosimilitud considerando a un lector implícito.

Los principales títulos a consultar están disponibles en la bibliografía en orden de prioridad de consulta y citación.

Una vez concluido el análisis del texto y de los elementos que previamente habrán de ser identificados y señalados al interior del mismo, contrastándolos con la teoría que resulte adecuado consultar para la explicación de este texto en particular, será posible identificar la utilización del lenguaje para construir la verosimilitud al interior de la estructura del cuento fantástico, además, confirmar o desechar las posturas de los textos teóricos a la luz de los cuales habrá de medirse *Griselda*.

No se trata de descartar o aprobar una teoría en general sino de comprobar si sus conceptos son útiles para el objetivo del presente estudio, o si por el contrario resulta necesario romper con ciertas reglas que plantea el análisis estructural para poder explicar lo que aquí se requiere, a saber, la relación entre los elementos del texto y la verosimilitud construida con base en el lector implícito, lo cual convierte al cuento en un sistema potencialmente legible y, por lo tanto, un producto comunicativo.

Si es necesaria una justificación académica que haga viable este estudio, destacaré que existen numerosas producciones nacionales en el campo del arte literario, sobre todo de género narrativo. Se han hecho aproximaciones académicas los trabajos de aquellos escritores más reconocidos y canónicos de la literatura mexicana. No obstante algunos autores no han sido todavía ampliamente abordados ni por la crítica ni por la teoría literaria, una de ellos es la poeta y cuentista Amparo Dávila, una importante representante en el rubro del cuento fantástico latinoamericano.

Con esta tesis se pretende, a partir de *Griselda*, obra incluida en su libro más destacado, hacer un análisis intrínseco de la estructura del texto comparando varias perspectivas teóricas relacionadas con la comunicación y su manifestación en la narración y el arte literario. Se pretende hacer un aporte al estudio de una obra narrativa contraponiendo y relacionando teorías que permitan abordar la comunicación como un elemento fundamental en la construcción de la estructura de la misma, específicamente en la construcción de la verosimilitud del relato de carácter fantástico.

Si bien algunas teorías abordan a la comunicación como un fenómeno propio de los medios masivos, en este caso se desea relacionar la literatura, un medio de comunicación de consumo no masivo –no en el sentido convencional, pero que sí tiene la potencialidad de alcanzar un amplio público–, con teorías propias de este campo que también tienen una estrecha relación con el campo de la comunicación como disciplina.

Por otra parte, es bien sabido que los estudios de comunicación encuentran sus raíces, entre otras disciplinas, en el campo de los estudios literarios; de ahí la validez y la importancia de emplearlos para elaborar una tesis que aportaría tanto al campo de los estudios comunicativos como de los estudios de literatura.

Ya que con anterioridad no se ha abordado esta obra en particular de la cuentista mexicana y tampoco desde la perspectiva en que aquí se hace, este

texto será un aporte a la teoría literaria en el campo del cuento fantástico mexicano, pues su objetivo es configurar un esquema, a partir de teorías literarias en general, que sirva para analizar este fenómeno específico.

Una vez más se reitera la relación que mantienen los estudios literarios con los estudios sobre comunicación, tomando en cuenta que la literatura es uno de los medios de comunicación que caracterizan por excelencia a la modernidad y que configuran la cultura a partir del lenguaje escrito.

En el contexto social, el objetivo concreto de esta investigación es la difusión de la literatura mexicana, fijar la vista en aquellas autoras que se han dedicado a escribir cuento o poesía como medio de expresión. El estudio de la literatura de un país no debe ser limitado a responder a preguntas como *qué se escribe* o *por qué se escribe*, sino *cómo se escribe*. Esto resultará útil para ampliar el panorama del estudio de la literatura fantástica en México como una manifestación de la comunicación en la obra artística.

En virtud de lo anterior, es conveniente acercarse a una muestra de la obra de Amparo Dávila, escritora reconocida pero todavía no tan estudiada como lo son otros autores nacionales. Afortunadamente, en los últimos años más y más estudiosas y estudiosos se han centrado en el trabajo de la escritora y cada vez podemos encontrar más disertaciones que el trabajo de Dávila ha generado en torno suyo.

CAPÍTULO I. EL CUENTO FANTÁSTICO: DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

La narrativa como género literario se caracteriza, de manera básica y general, por contar historias. El cuento es uno de los subgéneros de la narrativa. En este caso, sus historias son breves y suelen incluir pocos personajes, a la par de una estructura narrativa simple que consta de un inicio, un desarrollo, un nudo y un desenlace; por lo menos, así sucede en el cuento tradicional.

Pero, tomando otro rumbo, el cuento fantástico es una de las variantes temáticas de la narración, identificable por abordar temas sobrenaturales, mayoritariamente desde una perspectiva oscura que iguala lo sobrenatural con lo peligroso y amenazante para el ser humano.

Desde sus inicios alrededor del siglo XIX y su consolidación en el siglo XX, ha modificado la estructura del cuento tradicional y ha incorporado variantes temáticas y estructurales que abren paso a la *metaficción*, es decir, a una doble lectura que permite la inserción de una ficción dentro de otra y, a su vez, al análisis de tal ficción desde una lógica externa que corresponde al lector. El cuento fantástico rompe la barrera entre la realidad y la irrealidad, buscando un contacto con el lector que le permita a éste hacerse partícipe de la historia.

Si bien un relato realista o tradicional necesariamente evoca alguna situación que altere el equilibrio —o desequilibrio— que se plantea en su etapa inicial, en el cuento fantástico ese acontecimiento que modifica el orden precedente suele ser de carácter sobrenatural.¹

En el cuento tradicional existe también la variante de lo maravilloso, que aborda lo sobrenatural, pero desde otro punto de vista, por ejemplo, en los cuentos de hadas. Lo fantástico puede estar presente sólo en la narración y sólo en la ficción, que es representativa del mundo real. No es posible encontrar poesía

¹ Todorov, T., (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina: Paidós p. 180

fantástica, pues el género lírico permite una mayor apertura a la interpretación, a las alegorías y al discurso en sentido figurado, lo cual no sucede de la misma manera en la narrativa, que permite también los juegos del lenguaje mediante las figuras retóricas, sin embargo, su uso es esencialmente distinto.

Es común que se entienda lo fantástico como aquello que implica simplemente una situación sobrenatural o mágica, pero en este trabajo se abordará una definición diferente y específica de lo que implica que un cuento sea fantástico. Según Tzvetan Todorov, el cuento fantástico posee tres grandes rasgos que lo definen y marcan la diferencia entre éste y otros relatos que aborden tramas de índole sobrenatural:

- a) El relato se desarrolla en el ámbito de la cotidianidad o, mínimo, de lo realista, cuyo orden es roto por un acontecimiento que, a primera vista, es de carácter sobrenatural.
- b) Provoca que exista una vacilación entre la explicación sobrenatural o natural a los acontecimientos descritos. Esta ambigüedad puede afectar o no al personaje, pero siempre incidirá en el lector implícito, manteniéndolo en vilo entre ambas posibles explicaciones.
- c) Está escrito para que todo lo que se enuncia sea tomado literalmente, no de manera poética ni alegórica, lo cual lo distancia de la fábula o del ya mencionado cuento de hadas.

Aquello que no cumpla con estas características no se encontraría, según el autor y según la perspectiva de este trabajo, en lo fantástico puro, sino en otras manifestaciones temáticas variantes como el cuento fantástico-extraño o fantástico-maravilloso, en concordancia con otros criterios que corresponden también a la obra. Estos no serán abordados aquí, pues *Griselda* no se adecúa a tales descripciones, sino al concepto planteado de cuento fantástico puro.

Las tres características de lo fantástico se complementan con otros aspectos que pueden o no aparecer en el relato en sí mismo, sin embargo, son comunes debido al efecto que desean producir en el lector implícito al que la obra

potencialmente está dirigida, es decir, a la construcción de la verosimilitud y a la ruptura de la misma que caracteriza al cuento fantástico, la cual será percibida por quien lo lea. Uno de estos aspectos es el *pandeterminismo*, visión que atribuye a cada acontecimiento sobrenatural una causa mayor que se halla fuera de la comprensión humana y que indica que todo lo que sucede en el relato se encuentra en una relación de causa-efecto, nada se debe al azar, pues todo tiene una explicación, usualmente, de tipo sobrenatural.

La ambigüedad, rasgo indispensable de lo fantástico como aquí se entenderá, puede no estar representada de manera explícita, pero es absolutamente necesario que el texto esté hecho para una lectura que permita la interpretación de un dilema que enfrentará a quien lee a, por lo menos, dos posibilidades: lo racional o lo irracional.

Este dilema debe sugerirse y es usual que aborde primero al héroe del relato y después al lector, o bien, puede no abordar al héroe pero siempre al lector. A este propósito, Todorov cita a M. R. James², quien mencionó que en el cuento fantástico “es necesario que haya una *posible* explicación ‘racional’ pero que sea inverosímil optar por ella”. Lo anterior nos lleva al concepto de *verosimilitud*.

Como menciona Todorov “... *ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársele, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato...*”³, de eso se trata la *verosimilitud* del relato, de componer éste de manera que el potencial lector tenga la impresión de que se trata de una historia verdadera, incluso habiendo establecido un pacto ficcional con la lectura.

Consideraremos el concepto de *lo verosímil* como un sistema de procedimientos retóricos que permitirán establecer la comunicación del relato con

² M. R. James (1862-1936) fue un anticuario, medievalista y escritor británico de cuentos, especializado en la ficción fantasmal.

³ Barthes, R. et. al., (1972), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2da edición, p. 11

su exterior, es decir, con el lector implícito, en este caso, subordinándose al cuento fantástico como género. Esto será explicado de manera más detallada en un apartado dedicado exclusivamente al concepto de lo verosímil.

Sin olvidarnos de lo verosímil, lo fantástico enfrenta tanto al lector como al protagonista del relato o, por lo menos, al lector, con un dilema: ¿creer o no creer? La importancia del cuento fantástico en la literatura recae en uno de sus ejes característicos: la ambigüedad.

Este género temático fue fundamental en la evolución de la narrativa de ficción, puesto que incorporó las *metaficciones* que rebasaban la barrera entre lo real y lo irreal dentro de la propia ficción, haciendo dudar al lector de aquello que conformaba parte de la realidad literaria y lo que era ficticio incluso dentro de la ficción misma. Todorov lo ilustra de la siguiente manera:

“Merced a la vacilación que produce, la literatura fantástica pone precisamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal. (...) De esta manera se explica la impresión ambigua que deja la literatura fantástica: representa, por un lado, la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito. Sin embargo, por otro lado, no es más que una propedéutica de la literatura: al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le infunde vida; debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo.”⁴

Desde el punto de vista del estructuralismo, el cuento se considera una obra artística compleja, unidad estructural conformada por tres propiedades fundamentales: el enunciado, la enunciación y la sintaxis⁵. El *enunciado* del cuento fantástico es el empleo del discurso literal, por el cual incluso aquellas expresiones hechas en aparente sentido figurado llegan a adquirir un sentido literal, ligado a lo sobrenatural.

⁴ Todorov, T., (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 218

⁵ *Ibidem*, p. 55

La *enunciación* está en relación con el uso de determinado tipo de narrador, tema que se tratará en un capítulo posterior dedicado en particular al análisis de este rubro.

Por último, la *sintaxis* o composición, determina la organización temporal del relato, el orden en el que se desarrollan y presentan los hechos, además de por qué se elige ese orden y no cualquier otro, ya que esto determina el encadenamiento de causas-consecuencias en el avance de la narración de la trama.⁶

Se ejemplificarán las particularidades del cuento fantástico ya descritas al tomar el caso concreto de un solo cuento.

GRISELDA⁷

Amparo Dávila (Zacatecas, 1928 - 2020) fue una poeta y cuentista mexicana. Fue reconocida por el ámbito literario en México alrededor de las décadas de 1960 y 1970, y fue galardonada en 1977 con el Premio Xavier Villaurrutia.⁸ En la actualidad existe un premio nacional de cuento fantástico que lleva su nombre. También ha recibido distinciones por su producción literaria, en especial las del género narrativo.

Los cuentos de Dávila han sido considerados, debido a sus temáticas habituales, como literatura fantástica o, incluso, “cuentos de horror”. Sus narraciones poseen, la mayoría de las veces, personajes femeninos como protagonistas, tal como sucede en el caso de *Griselda*, en el cual tanto la protagonista como la antagonista son mujeres. En su recopilación de cuentos titulada *Árboles Petrificados*, la autora construye imágenes imposibles desde la

⁶ *Ibidem*, p. 59

⁷ Dávila, A. (2001), *Árboles Petrificados*, México: Planeta 1a edición

⁸ *Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores*, premio literario mexicano entregado cada año al mejor libro editado en el país.

racionalidad convencional, otras que se convierten en escenarios realistas de sucesos increíbles pero verosímiles dentro de la lógica sobrenatural que marca a lo fantástico como tema recurrente en la literatura. Aquello que es verosímil en una historia suele subordinarse al género y también a la temática del texto.⁹

Griselda es uno de los cuentos incluidos en *Árboles Petrificados* (1977), que narra la historia de Martha, una mujer joven que acompaña a su madre viuda en la casa de campo de su familia.

La trama se desarrolla durante un día en el que Martha decide salir a explorar los alrededores y resuelve introducirse en una finca aparentemente abandonada que ha visto en ocasiones anteriores. Tras haber entrado en el descuidado jardín, Martha llega a los límites de la casa en la finca, y descubre que hay una mujer sentada bajo un árbol que se ha percatado ya de su presencia, por lo tanto, la llama. La mujer, que después se presenta como Griselda, viste de negro y lleva gruesas gafas oscuras; al ver a Martha la invita a acercarse. Ambas sostienen un diálogo que hace descubrir a Martha que Griselda, al igual que su madre, enviudó tiempo atrás y sólo va a la finca para recordar a su difunto esposo. A medida que la conversación avanza, Martha se siente cada vez más inquieta, el jardín parece cobrar vida mientras anochece y la percepción del tiempo de la protagonista se distorsiona, todo esto tiene lugar mientras Griselda narra el día en el que murió su esposo. El comportamiento de Griselda se vuelve errático a medida que su relato avanza, hasta que estalla en llanto. Cerca del final, Griselda confiesa que decidió arrancarse los ojos y tirarlos al estanque cuando su esposo murió. Este acontecimiento marca el inicio del nudo, que ya se anticipaba con la evidente impaciencia de Martha. Ella toma el comentario de su interlocutora como una ocurrencia, pero poco después Griselda se quita las gafas para dejar al descubierto un par de cuencas vacías. En ese momento Martha, aterrorizada, descubre que en el estanque aparece una cantidad ingente de ojos de color verde

⁹ Metz, C., (1972), "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en R. Barthes et al. *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Argentina, Paidós, p. 20

grisáceo que la miran fijamente. Los ojos son del mismo color que los de Griselda en un retrato que ésta le mostró a Martha antes del incidente del estanque. El relato finaliza con el jardín adquiriendo vida y movimiento, las plantas intentan retener a Martha mientras ella corre con la intención de escapar del jardín después de la revelación de las cuencas vacías en el rostro de Griselda.

Existen regularidades tanto en este como en otros cuentos incluidos en el mismo volumen (los cuales no van a incluirse en este estudio, pero que el lector puede consultar en la bibliografía):

- a) La construcción de la verosimilitud a partir de la narración de una historia que es aparentemente realista hasta su clímax, el cual, al llegar, revela lo sobrenatural y se vuelve inverosímil para el lector.
- b) La autora utiliza la omisión de unos detalles y la atención sobre otros, por ejemplo, evita el tema de la temporalidad real y tiende hacia una temporalidad abstracta condicionada por el desarrollo de los hechos.
- c) Son frecuentes los diálogos ambiguos que contienen otras historias gracias a las cuales se dota de sentido a la trama principal, no sólo se usan para explicar el encuentro entre Griselda y Martha sino para plantear claros paralelismos y oposiciones entre ambos personajes;
- d) la relación de la predictibilidad del relato con las vueltas de tuerca y la ruptura de secuencias lógicas para introducir la sorpresa y cambiar la lógica a la que se subordina el relato a partir de un acontecimiento inesperado.

Griselda cumple con las tres características sustanciales que T. Todorov atribuye al cuento fantástico.

La primera condición recae en el realismo, o la verosimilitud entendida desde el concepto clásico¹⁰. El relato se desarrolla de manera que un lector implícito habría de identificar a los personajes involucrados como personas reales, seres

¹⁰ Platón y Aristóteles: Relación del texto particular con la opinión pública como texto.

humanos que se rigen por las mismas normas físicas que lo rigen a él y al mundo real. Martha es una persona común, al igual lo es Griselda, por lo menos en apariencia, y toda la trama transcurre en un mundo muy similar al mundo real, es decir, una isotopía *verosímil*.

Las biografías de los personajes son también de carácter realista, a tal punto que cualquier persona podría sentirse identificada con las historias de vida que aquí se narran, comparándolas con otras historias existentes en el mundo real, o incluso con las propias.

Como todo relato, es de interés humano y de carácter antropocéntrico. Los personajes han de experimentar la ruptura de lo natural, encontrándose súbitamente con lo desconocido, aquello que las leyes físicas y la razón no pueden explicar, es decir, con lo *sobrenatural*. El contraste entre lo ordinario y lo extraordinario es fundamental para conseguir el efecto deseado en la totalidad de la obra.

Dicho efecto radica en la vacilación, cuestión relativa a la segunda condición de lo fantástico: la ambigüedad. Esta aparece más explícitamente desde el clímax hasta el final del relato, que se encuentran muy próximos en el texto, pues se trata de un cuento, breve por naturaleza, pero es insinuada desde el inicio del mismo con un signo: la puerta entreabierta del jardín. Se consolida y evidencia desde las cuencas vacías de Griselda expuestas a la vista de Martha y la aparición súbita de los ojos en el estanque, hasta que Martha huye.

La ambigüedad enfrenta ya sea a los personajes, al lector o a ambos a un dilema: la explicación del acontecimiento sobrenatural que tiene lugar en la historia puede inclinarse hacia lo natural, o bien, hacia lo sobrenatural.

Sin embargo, la narración de fantasía pura no ha de facilitar la resolución del dilema, su función es mantener la incertidumbre con el propósito hacer posibles ambas opciones sin dar una respuesta concreta. O bien Martha imagina el movimiento en el jardín y los ojos del estanque, o realmente se encuentran ahí.

Resolver el dilema es algo que se encuentra fuera del relato y es imposible de abordar desde el presente análisis y corresponden únicamente al lector real y a la teoría de la recepción.

Finalmente, en relación con lo anterior, la tercera condición se encuentra en los niveles de lectura. Para que *Griselda* se considere un cuento fantástico debe tomarse como un relato de hechos que ocurrieron tal como son narrados, dejando a un lado la posibilidad de verlo bajo una perspectiva alegórica.

Es válido recordar que el cuento fantástico no debe estar sujeto a interpretación a la manera de la fábula o el cuento de hadas. La lectura representativa está presente en la intencionalidad del texto, no sólo de este, sino de las obras literarias fantásticas en general, pues ser alegórico restaría fuerza al tinte sobrenatural de los acontecimientos narrados para ser sólo una referencia a algo realista.

Los elementos que conforman la historia conservan su valor semántico, por ejemplo, las coincidencias entre Griselda y la madre de Martha, o las circunstancias en las que se enfrentaron a la muerte. Sin embargo, los símbolos no son una alegoría a otra cosa. El abordaje de los símbolos sería parte de una metalectura que es posible y válida en la perspectiva estructuralista aunada a la semiológica.

Todos los acontecimientos que constituyen el relato deben haber sido elaborados para leerse en un sentido representativo de una realidad. Con esto se cierra un ciclo que lleva a retomar la primera condición de lo fantástico: la inmersión en una isotopía inicialmente realista.

La aparición de los ojos en el estanque y el movimiento de los elementos naturales en el jardín, súbitamente convertidos en sobrenaturales, está elaborada para ser tomada de manera literal, pues todo está descrito desde el punto de vista de Martha.

El resto de la historia está contada también en un sentido literal, todo lo que se describe sucede en la realidad de la historia, por lo tanto, el clímax y el final es también interpretado como algo que realmente está sucediendo.

El surgimiento de los ojos es un acontecimiento físico pero inexplicable desde una lógica natural o racionalidad convencional. Aunque está claro que el lector, después de leer la obra, puede interpretar esta escena fantástica como una alucinación de Martha o como una metáfora que pretenda aludir a alguna emoción de la protagonista, esto no está sugerido en el relato mismo, por lo tanto no es susceptible de análisis en este estudio ni mediante las herramientas de las que aquí se dispone.

Una vez explicado el concepto de cuento fantástico, las condiciones de lo fantástico según Todorov y por qué *Griselda* entra en esta categoría, procedemos con el análisis de los elementos del cuento en los capítulos a continuación. Esto, al final, permitirá un análisis global que retomará lo explicado en este capítulo y nos permitirá llegar a las conclusiones de la investigación.

CAPÍTULO II. LOS PERSONAJES

La obra literaria debe aprehenderse como una totalidad íntegra, sin embargo *“toda obra posee una estructura, que consiste en la relación que se establece entre elementos tomados de las diferentes categorías del discurso literario”*¹¹, por eso en este capítulo se presentarán los retratos de los personajes que integran el cuento *Griselda*, con el propósito de facilitar la interpretación de sus interacciones, tanto mutuas como con otros elementos del relato que no corresponden a representaciones humanas, es decir, objetos; esto servirá al propósito de reconocer la importancia que dichas interacciones guardan para la construcción narrativa del cuento.

Al inicio se hará una enunciación de aquello que aparece en el texto de manera evidente, lo que se muestra a simple vista acerca de los personajes. Posteriormente se hará una descripción a detalle de las perspectivas de tres personajes clave –Martha, Griselda y la madre–, además de explicar el lugar que estos ocupan dentro de la historia y la relación que entablan tanto con otros personajes como con su entorno físico.

Todos los personajes, su participación y el peso que cada uno tiene en el desarrollo de la narración, están condicionados por una dimensión temporal, dicotomizada en antes vs. después.

La línea que sigue la narración es cronológica, sin embargo contiene incisos que remiten a recuerdos o a secuencias que no corresponden con la trama central. La situación evoluciona, las secuencias se encadenan una con otra y la trama, finalmente, se invierte conforme los personajes se presentan.

A. J. Greimas lo explica de la siguiente manera:

“La unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo, es decir, como una sucesión de enunciados cuyas funciones-predicados simulan

¹¹ Todorov, T., (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina, Paidós 1ra edición, p. 102

*lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad. En tanto sucesión, el relato posee una dimensión temporal: los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y posterioridad.”*¹²

La teoría estructuralista categoriza a los personajes de acuerdo con sus acciones; Greimas, por ejemplo, les asigna el término *actantes*: los caracteriza por sus acciones y por la manera en la cual las mismas determinan el desarrollo del relato de manera directa o indirecta, lo cual es indispensable en el cuento, a diferencia de la novela, pues el cuento requiere brevedad, toda acción llevada a cabo por los actantes debe influir en el desarrollo del relato, es decir, debe constituir un núcleo.

Los personajes principales son aquellos que llevan a cabo *funciones cardinales* o participan en núcleos. A pesar de tratarse de un cuento, sólo dos de los personajes en *Griselda* se encuentran en esta categoría. Estos núcleos “*constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, son secuencias esenciales*”¹³ sin las cuales el relato cambiaría su desarrollo base.

Es necesario que la caracterización de los personajes sea congruente con la isotopía planteada en el relato. Ya que en este cuento no se especifica una época, apenas se intuye, tampoco se habla de un lugar específico (se sabe, a grandes rasgos, que se desarrolla en algún lugar de México, probablemente en el siglo XX)¹⁴, no es necesario que los personajes estén provistos de detalles que los inserte en determinado contexto, en un cuento que gira en torno a lo personal y lo emocional, el contexto histórico o social queda en segundo plano, recordemos que en los cuentos la descripción y ambientación debe ser nada más que lo

¹² Greimas, A.J. (1970) “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 47). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

¹³ Barthes, R., (1970) “Introducción al análisis estructural del relato”, en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 45). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

¹⁴ Se deduce por los años en que vivió la autora, quien nació en 1928 y falleció en abril de 2020, aunque ciertos indicios como la correspondencia y el transporte a caballo podrían indicar otra época, es algo que no se muestra claramente en el cuento.

estrictamente necesario, priorizando la brevedad, los detalles no deben exceder lo indispensable.

Sin embargo cada una de las dimensiones de los personajes se adecúa a la isotopía, incluso sus nombres, los accesorios que portan y sus ocupaciones. Desde su apariencia física (fisonomía, prendas, posición) hasta su forma de interactuar con su entorno determinan la construcción de éstos como entidades verosímiles.

El cuento es protagonizado por Martha, una mujer joven cuyo padre murió. Ella proviene de la ciudad, en donde vive con su madre, pero viaja con ella al campo al sitio donde solían pasar tiempo con su padre. Viste de color negro y lleva varias prendas; se sabe, por lo menos, que el suéter que porta es de este color. Martha sale a caminar y decide explorar la finca, aparentemente abandonada, que se encuentra cerca del camino.

Al ser Martha la protagonista, sus acciones son vistas desde el exterior como si el lector la acompañara durante el trayecto. Todo lo que se sabe, se conoce a partir de ella y de su recorrido. El lector es contagiado por la curiosidad de Martha y desea conocer lo que ella está a punto de descubrir.

Griselda es la antagonista de la historia, una mujer de mediana edad (alrededor de los cincuenta años, menciona el cuento), viuda, que viste de negro y lleva puestas unas gruesas gafas oscuras y un medallón que le cuelga del cuello. Según lo que ella misma menciona, visita la finca en donde solía estar con su esposo y se encuentra ahí, casi “por obra del azar”¹⁵, justo en el momento en que Martha decide entrar a explorarla.

Ambos personajes principales se encuentran en el jardín de la finca, llevan vestimenta color negro en el momento de su encuentro, lo cual se menciona claramente y bien podría representar el luto, pues ambas padecieron la muerte de

¹⁵ “El azar” es únicamente una apariencia, pues en el cuento fantástico, nada es obra del azar, recordando el concepto de *pandeterminismo*.

su pareja sentimental, y Martha, además, la muerte de su padre, acontecimiento que su madre no ha superado en ese momento.

DESARROLLOS SECUNDARIOS

“Lo que puede ser separado también puede ser conectado. Distendidos los núcleos funcionales también pueden ser conectados casi infinitamente.”¹⁶

El resto de los personajes no son partícipes directos en el relato, sin embargo son mencionados e influyen indirectamente en los acontecimientos que se narran, en especial la madre de Martha, cuyas coincidencias con Griselda, la protagonista, son varias: es viuda, suele ir al campo para recordar a su difunto esposo y se inclina por el aislamiento que le permita aferrarse a sus recuerdos y a la tristeza que supone la pérdida de un ser amado.

Así como la dicotomía protagonista-antagonista realiza funciones cardinales, los personajes secundarios realizan *funciones de catálisis*: su utilidad es cronológica y aunque no significa que no sean importantes para el relato, contribuyen a dar explicaciones, a resumir acontecimientos, a retardar o acelerar el desarrollo de la trama principal, etcétera.

El caso de la novela es distinto al del cuento: este, por el reducido espacio del que dispone, como sucede en *Griselda*, debe proporcionar información esencial en un texto de corta extensión.

Los personajes que aparecen en estos relatos subordinados tienen como objetivo facilitar al lector entender el comportamiento de los personajes principales, caracterizarlos y dotarlos de una personalidad completa, de una historia que constituya un trasfondo, el pasado de cada una de ellas.

¹⁶ *Ibidem.* p. 40

En esta categoría de personajes se encuentran el padre de Martha, su novio fallecido, su novio actual y el esposo de Griselda. Estas figuras son importantes para el relato porque representarán la actitud de los personajes principales hacia la muerte de una persona cercana a ellas, que es esencialmente opuesta pues, mientras Martha tiene planes propios y es un personaje con vitalidad, Griselda y la madre de Martha, haciendo un paralelismo entre ambas, son incapaces de superar sus respectivas pérdidas. De acuerdo con Greimas:

*“Los desarrollos secundarios de la narración, al no encontrar su lugar en la estructura simple constituyen un nivel estructural subordinado: la narración considerada como un todo tendrá pues como contrapartida una estructura jerárquica de contenido”.*¹⁷

Barthes asegura en el apartado “Mimesis y sentido”¹⁸ incluido en su *Introducción al análisis estructural del relato* que las secuencias secundarias pasan a formar parte de un nivel superior, es decir, del relato principal por medio de un proceso de integración. Este proceso de integración es intrínseco al texto, es inevitable que todos los niveles se relacionen entre sí; no obstante, en este caso, el nivel integrador es el elemento sobrenatural que habrá de dotar de sentido al texto. Esto se explicará posteriormente.

Además el mismo autor señala que *“lo que ha sido separado a un cierto nivel (por ejemplo, una secuencia) se vuelve a unir la mayoría de las veces en un nivel superior”*, también asegura que la integración permite compensar la complejidad de las unidades de un nivel; al igual, permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, continuos y heterogéneos, que parecen no tener cabida en la historia de no ser porque se incorporan a un nivel superior.¹⁹

¹⁷ Greimas, A.J. (1970) “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 45). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

¹⁸ Barthes, R., (1970) “Introducción al análisis estructural del relato”, en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 41). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

¹⁹ *Ibidem*

De esta manera los personajes secundarios: la madre, el padre muerto, el esposo muerto son incorporados al argumento por medio de un proceso de integración que opera a través del sentido de las acciones de los dos personajes principales.

El retrato de Griselda y el de Martha es fundamental para entender a los personajes que no aparecen directamente en el relato, pero están presentes de manera indirecta. De la misma manera, estos personajes están subordinados a Martha y Griselda que se constituyen, a su vez, como otro nivel integrador.

EL ENFRENTAMIENTO

El cuento *Griselda* puede resumirse en un enfrentamiento entre opuestos, personificados en ambas mujeres. Martha y Griselda representan elementos contrarios entre sí: la juventud y la vejez, lo que florece y lo que se marchita, la vida y la muerte, la esperanza y la nostalgia. En este relato, la protagonista, Martha, ha de enfrentarse con Griselda, así como con todo lo que esa mujer representa, para salvarse a ella misma como individuo, además de todo lo que conforma su identidad y su proceso de duelo, que es lo mismo que la aleja de su antagonista.

Para describir el enfrentamiento entre ambas conviene abordar la explicación de los procesos de eliminación del adversario en el relato que propone Bremond²⁰. Un adversario, de acuerdo con este autor, es todo obstáculo que se opone al cumplimiento de una tarea determinada que el protagonista tiene el objetivo de llevar a cabo, *“agentes dotados de iniciativa que pueden reaccionar activamente ante los procesos iniciados contra ellos”*.

²⁰ Bremond, C., (1970) “La lógica de los posibles narrativos” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (pp. 96-106). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

La tarea que Martha desea cumplir es entrar en el jardín y explorarlo, en apariencia; pero desde que entra es evidente que su objetivo es llegar hasta la casa que se encuentra en la finca, es por eso que atraviesa el jardín, para seguir avanzando en esa dirección. Griselda es su adversario, pues ella es quien le impide este objetivo indirectamente.

Después del encuentro con este personaje, Martha tiene un objetivo opuesto al inicial: salir del jardín. Entonces Griselda también se mostrará como una oponente al cumplimiento de tal misión: la conversación que en un inicio serviría para detener a Martha en su inminente avance hacia la casa, adquiriría una nueva utilidad, la de evitar que Martha escapara del jardín. Ese lugar se erige como el sitio invadido por la naturaleza que, por este motivo, evoca la idea de la muerte y del peligro.

Existe una perspectiva inversa que se toma en cuenta, el punto de vista de Griselda, cuyo objetivo sería proteger el jardín y la casa, y su adversario sería Martha, una intrusa que intenta adentrarse en sus dominios, profanando así sus recuerdos, el lugar que guarda sus penas pasadas y que la guarda a ella como la encarnación de tales penas. Greimas²¹ estructura el avance del “relato-búsqueda” en torno al eje del deseo: ambas desean algo, y estos deseos cambian conforme los hechos cambian el rumbo de la situación.

Aunque Martha deseaba entrar al inicio, después desea salir tras descubrir lo que la esperaba en aquel jardín. Jules Gritti menciona que: *“Los personajes que ejercen sus funciones activas o expresiones alrededor del Sujeto pueden diferir de él en cuanto al objetivo del deseo o de la aceptación”*²².

Las estrategias de eliminación del adversario que este autor plantea son de dos tipos: pacífica y hostil. En este cuento tenemos presentes ambas formas de

²¹ Gritti, J., (1970) “Un relato de prensa: los últimos días de “un gran hombre”” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (pp. 111-120). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

²² *Ibidem*.

eliminación por parte de ambos personajes con sus respectivos adversarios. Mientras Martha emplea estrategias de eliminación pacífica que corresponden a la *negociación* y a la huida, Griselda recurre a la agresión, aunque de manera pasiva, bajo la forma de un engaño:

*“Tender una celada es actuar de modo tal que el agredido, en lugar de protegerse como podría hacerlo, coopera a su costa con el agresor (no haciendo lo que debería o haciendo lo que no debería). La celada se desarrolla en tres tiempos: primero, un engaño; luego, si el engaño resulta, un error del engañado; por último, si el proceso del engaño es conducido hasta su término, la explotación por parte del engañador de la ventaja adquirida que pone a su merced a un adversario desarmado.”*²³

En general, en todo relato, es posible identificar diversos tipos de engaño, particularmente tres, diferenciados por sus modos de simulación: a) ocultar la relación con la futura víctima, b) simular intenciones pacíficas y c) simular intenciones agresivas falsas para prevenir sobre un ataque imaginario y distraer sobre un peligro auténtico.

En *Griselda* se emplea parcialmente el segundo tipo de engaño, aquel en por cual Griselda habría iniciado la conversación con el fin de aparentar un vínculo amistoso con Martha, además, de buscar su empatía acerca de la situación que la acongojaba, mientras planeaba retenerla hasta el anochecer y no dejarla avanzar a la casa ni salir del jardín. Se trata de una agresión explícita en contra de Martha, pues *“resulta de una conducta que se propone intencionalmente el daño como fin de su acción”*²⁴.

Es debido a lo anterior que la conducta de Martha, si bien puede ir en contra de los intereses de Griselda, no se trata de una agresión propiamente, pues

²³ Bremond, C., (1970) “La lógica de los posibles narrativos” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 99). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

²⁴ *Ibíd*em p. 106

carece de toda intención nociva, su único objetivo es protegerse de un ataque que recibió de manera inesperada.

Puede discutirse si se trata realmente de un ataque o no, puesto que las acciones de Griselda no llegan a mostrarse abiertamente hostiles, sin embargo, la reacción de Martha ante el ataque de llanto de Griselda y el ambiente en el jardín, que se fusiona finalmente con la antagonista, muestran una amenaza clara que no sólo es percibida por la heroína de la historia, sino también por el lector. De esta forma, el jardín se entiende como una extensión de Griselda.

El proceder de la antagonista de Martha lleva a que la trama evolucione debido a lo que Bremond define como un proceso de degradación, por el cual la situación del personaje desde cuya perspectiva se aborda el relato, en este caso, Martha, empeora en relación con sus objetivos, de forma que cada vez es más lejano que consiga lo que desea.²⁵

Lo contrario a esto es un proceso de mejoramiento, por el cual el personaje se aproxima cada vez más a lograr sus objetivos, mas esto no sucede en *Griselda*. Está claro que la entrada al jardín y la superación de ciertos obstáculos menores (la puerta entrecerrada, el suéter atorado en el rosal, el pájaro, las hierbas que crecen desordenadamente) implican un proceso de mejoramiento para Martha, el encuentro con Griselda marca el inicio de un proceso de degradación para la heroína que se prolongará hasta el término del relato mismo.

En este cuento, cada secuencia implica una degradación progresiva de la situación del personaje principal y finaliza con un punto medio en el que es imposible resolver si se trata de un proceso de mejoramiento o degradación, lo cual es característico de los finales ambiguos o abiertos.

²⁵ *Ibidem* p. 103

En este capítulo se nombró a los personajes, caracterizándolos con base en los datos que el texto mismo proporciona. Se hizo, además, una descripción de la relación entre ellos y de los procesos llevados a cabo tanto por la protagonista y la antagonista para hacer progresar la historia, es decir, las funciones cardinales.

Las funciones de catálisis, por otra parte, se llevarían a cabo por los personajes secundarios, aquellos que no intervienen en el relato sino en subrelatos que enuncian los personajes que sí están presentes, y cuya función es conocer el trasfondo de ambos personajes principales para comprender su comportamiento y sus interacciones entre sí.

Señalamos que los actantes no se ponen en contacto únicamente entre ellos, también el entorno y los objetos del cuento son puntos importantes a observar si se desea conocer cómo funciona una historia breve en su conjunto.

CAPÍTULO III. EL ENTORNO Y LOS OBJETOS

Una vez conociendo a los personajes, el objetivo de este capítulo es identificar por separado y enunciar cada uno de los elementos que conforman el entorno físico donde transcurre el relato *Griselda*, además de los objetos que pertenecen a dicho entorno y con los cuáles interactúan los personajes.

Se someterán a un análisis bajo la premisa de que cada uno de estos objetos conforman una parte fundamental de la unidad narrativa, cuya significación y presencia en el relato da coherencia a la totalidad del mismo.

Los objetos poseen una carga semántica esencial para todo relato; esto último tomando en consideración que se trata de un cuento y todo lo incluido en él debe ser cardinal, no únicamente indicional. Tal como lo menciona Todorov, *“como partimos de la idea de que la obra es un todo coherente, una estructura, debemos admitir que el sentido de cada elemento (...) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás”*.²⁶

Acorde con los temas abordados en el *Análisis estructural del relato*, los objetos enlistados en este capítulo corresponden a la categoría de indicios o *relata* metafóricos, y su función es la construcción de una atmósfera, además de proporcionar datos acerca de la identidad de los personajes.

Las funciones indicionales que llevan a cabo las descripciones tanto del entorno como de los objetos se incorporan a un nivel superior, el de la narración, para adquirir sentido. En tanto indicios se trata de unidades semánticas, que refieren a su significado y no a una operación mecánica.²⁷

Los indicios que se enumerarán a continuación pertenecen a dos subclases de indicios: los indicios puros (aquellos que remiten a carácter, sentimiento o

²⁶ *Ibidem*, p. 74

²⁷ Barthes, R. (1970) "Introducción al análisis estructural del relato" en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 20). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

atmósfera) y las informaciones (que sitúan en el tiempo y el espacio). Cabe aclarar que en este cuento, sobre todo por su carácter fantástico, todos ellos pueden pertenecer a ambas subclases a la vez.

En el cuento es diferente a la novela: mientras ésta incorpora los indicios como informaciones adicionales o secundarias, el cuento sólo debe incluir aquello que es de carácter esencial para la unidad del relato, como ya se ha señalado antes. Por su extensión no permite agregar indicios a menos que sean estrictamente indispensables, todos ligados de manera directa a las funciones cardinales del texto.

En primera instancia, el escenario donde se desarrolla la trama principal tiene lugar en el exterior, es un espacio abierto. Las tramas secundarias, historias contadas por los personajes y no por el narrador, se desarrollan en espacios cerrados.

El jardín donde los personajes se encuentran está ubicado en un pueblo llamado San Jerónimo, del que no se habla más que para mencionar que se trata de un lugar rural, lo cual va en relación con las actividades de Martha, pues de haberse encontrado en un lugar urbano ella no se hubiera aventurado a explorar el jardín en donde se ha de desarrollar el conflicto. Esto se menciona cuando Martha dice:

“Mi madre está inconsolable y quiso que nos viniéramos una temporada aquí, en *donde pasábamos siempre las vacaciones* y que a papá tanto le gustaba. Pero, más que otra cosa, yo sé que mamá quiere estar *lejos de la ciudad* y de todos” (25).²⁸
[Las cursivas son mías].

Aunque no se menciona esto de manera explícita, el sitio donde el jardín está localizado se vincula con las acciones de la protagonista y con la trama; de

²⁸ Todas las citas del cuento corresponden a Dávila, A. (2001), “Griselda” en *Árboles Petrificados*, México: Planeta 1a edición. En adelante sólo se anota el número de página.

haberse situado, por ejemplo, en la ciudad, este desarrollo no hubiese sido posible tal como sucedió.

En segundo término se presentan las características del jardín de acuerdo con su aparición en el relato. La puerta entreabierta del jardín es lo primero que llama la atención de Martha, como ha de llamar también la del espectador. *“La muchacha rubia se detuvo unos instantes, indecisa, frente a la puerta entornada, pero se decidió por fin a entrar.”* (24) Que no esté completamente abierta ni cerrada es el primer indicio en la narración que remite a la ambigüedad que caracterizará todo el relato, desde el inicio hasta el fin, pues bien podría ser una invitación sutil a entrar o una amenaza para no hacerlo. Una puerta entreabierta llama más la atención que una que está del todo abierta, pues la protagonista siente una atracción por esa ambigüedad que pretende ser transmitida también al lector, quien habría de desear que ella se introduzca en el camino que se le insinúa para descubrir qué hay más allá de la puerta y a dónde lleva.

Tras atravesar la puerta, el narrador sigue avanzando junto con Martha y guía al lector a través de un jardín invadido por la maleza.

“No dejó de extrañarle el total abandono del jardín, donde apenas se podía caminar por la maleza que todo lo invadía, hasta el sendero que llevaba hacia la casa, que se veía al fondo entre los altos árboles. Las plantas crecían desordenadamente: sin duda hacía tiempo que no habían sido podadas.” (24)

El sendero completamente poblado por las hierbas cambia el sentido de la puerta entreabierta, pues si antes pudo haber sido interpretada como una invitación, la maleza hace evidente que acercarse a la casa es un propósito cuyo alcance estará lleno de obstáculos.

La finca es un lugar prohibido al que, a pesar de ello, la protagonista ha encontrado acceso y, mientras avanza sin tomar en cuenta la maleza, se opone a las restricciones que le son impuestas. La hierba es además un signo que deja claro el abandono del jardín, que no es un sitio visitado con frecuencia, mucho menos habitado. Es por ello que resulta sorpresivo encontrar a una mujer sentada

en la banca, Griselda, que parecía haber estado ahí, desde el inicio, esperando la llegada de Martha.

A la abundante vegetación del jardín se unen “*los altos árboles*” (24), que arrojan sombra en el lugar y remiten al paso del tiempo, a la antigüedad de la finca. El jardín es entonces un choque de opuestos desde ese momento, la atracción choca con el miedo y la vida se enfrenta con la muerte.

Enseguida, tras la entrada de la protagonista en la finca, intervienen dos elementos que reafirman el significado de la hierba: un ave y un rosal: “*Un pájaro que voló a su paso la hizo sobresaltarse, y el suéter negro se quedó prendido entre las ramas espinosas de un rosal de Castilla.*” (24)

El pájaro aparece de entre la maleza de manera inesperada, sobresaltando a la protagonista al alzar el vuelo; el pájaro que huye es un claro símbolo del peligro que a ella le espera, tanto por la sorpresa como por el acto de huida que emprende el ave y que más tarde será imitado por Martha.

“Lo desprendió con todo cuidado para no romperlo y resolvió llevarlo sobre el brazo. Se sentía nerviosa por haber penetrado en esa finca de una manera tan incorrecta; pero no había resistido la tentación de conocer la vieja residencia que ella siempre veía cerrada y probablemente sola, cuando pasaba en su diaria caminata hacia el correo de San Jerónimo. Esa, si se la podía llamar pequeña aventura, era algo por lo menos novedoso. Algo que rompía aunque fuera por breves instantes la monotonía de su existencia, reducida a oír las eternas lamentaciones de su madre. En eso pensaba la muchacha rubia cuando llegó hasta la orilla de una alberca, que las plantas y los árboles ocultaban.” (24)

Con el propósito de confeccionar una atmósfera de inquietud que la escritora pretende plasmar en el carácter del jardín, el suéter de Martha se atora con un rosal, obligándola a quitárselo para continuar avanzando.

El rosal hace que tanto la puerta como el ave adquieran otro significado: la puerta tenía el objetivo, en efecto, de invitarla a entrar, y el jardín vivo la retenía bajo su apariencia vegetal e inmóvil; se trata precisamente de un rosal y no de otra

planta por el contraste que conforma el conjunto flores-espinas que combina en un elemento único la belleza con el peligro o la agresión. Más adelante se hablará del *paneterminismo* en el cuento fantástico, por el cual ningún elemento mencionado es simple obra del azar, por lo menos, en este género, sino que todo está conectado por un sistema de causas y consecuencias, o bien, subordinado a una fuerza mayor.

La anterior hipótesis es reforzada con la llegada del más importante objeto-personaje y el sitio específico del jardín donde es hallada: Griselda, que a través de su oposición con Martha se convierte en la antagonista del relato. Ella es el último obstáculo que impediría que Martha entrara a la casa que se adivina al centro de la finca, pues Griselda estará sentada frente a la misma, pero todavía en el jardín.

Griselda es el opuesto de Martha, una mujer madura, triste y taciturna que reposa bajo la sombra de un árbol, muy similar, de hecho, a la madre de Martha que no se conoce más que por menciones que el narrador hace, alusiones vagas a su situación y a su personalidad, expuestas luego por la misma Martha: “*Así piensa también mamá*” (26), mencionaría después de escuchar las reflexiones de Griselda sobre el olvido del dolor que implica la pérdida de un ser querido.

La sombra bajo la cual Griselda se halla crea un nuevo choque: anteriormente se mencionó que Martha tuvo que cubrir sus ojos para evitar que el sol la lastimara: “*El sol de las cuatro de la tarde era abrasador, deslumbrante, y la muchacha tenía que colocarse las manos a modo de visera para poder caminar*” (24).

Se deduce que era un día soleado, por ello la sombra crearía un punto de contraste. Además, Griselda está inmóvil al momento del encuentro, sentada en una banca. Su estado es opuesto al de Martha, quien estuvo moviéndose en todo momento hasta que se da la conversación. Su antagónica la invita a sentarse también, frenando su avance, cambiando su estado de movimiento hasta entonces

permanente. A pesar de lo amenazante de la situación, pues Martha desde el inicio se hace notar incómoda, Griselda logra retenerla con su conversación.

“Una mujer vestida *también* de negro se encontraba sentada en una banca bajo la sombra de un álamo. Al descubrirla, la muchacha pensó regresarse; pero la mujer ya se había percatado de su presencia, a causa de la ruidosa hojarasca.

—Perdone usted, señora, que haya entrado así, pero no resistí la curiosidad de conocer esta finca, que siempre me ha intrigado por su soledad.

—Desde hace años está abandonada, yo soy la única que viene de vez en cuando, pero no se vaya, quédese un momento a platicar; por favor, siéntese usted.

La joven titubeó y quiso inventar alguna disculpa: ‘sería bastante descortés no aceptar, después de haber entrado así...’ Y se sentó en el extremo de la banca.” (24)

[Las cursivas son mías.]

Otro objeto que es importante destacar es aquél de donde ha de partir el clímax del relato: el estanque. Se menciona en varias ocasiones: “...una alberca, que las plantas y los árboles ocultaban” (24), “Ya tenía bastante con haber perdido a su padre; y miraba el estanque invadido de lirios acuáticos” (25), “...esa vez yo me pasé la tarde aquí junto al estanque, bordando, hasta que anocheció” (26), “se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque” (27), “...me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera” (27),

El agua estancada, llena de lirios es nuevamente una manifestación del contraste entre lo artificial y lo natural, siendo éste último el que invade al primero. La muerte es la naturaleza que permea todo aquello que el ser humano construye. El estanque es también escenario de aparición de los ojos flotantes de Griselda: es en lo natural donde lo sobrenatural cobra existencia, la posibilidad de eludir la muerte, que es la expresión máxima de lo natural.

Todorov observa la metamorfosis como un tema recurrente en el cuento fantástico, el límite entre el sujeto (Griselda) y el objeto (los lirios del estanque, posteriormente cada planta del jardín) queda disuelto para que todos los

elementos no-humanos adquieran la voluntad del ser que busca atrapar a Martha:²⁹ “...mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises” (27).

El último elemento es la casa rodeada por el jardín, la cual se describe como “...la vieja residencia que ella siempre veía cerrada y probablemente sola” (24). Por la dirección en que la protagonista recorre el lugar desde el inicio, se pretende que el lector intuya que su objetivo es llegar a la casa, entrar en ella.

Lo anterior, sin embargo, nunca es consumado ni explicitado, se trata tan sólo de un indicio, pues al encontrarse con Griselda, el objetivo de la exploración se anula y pasa por completo a segundo plano, no vuelve a mencionarse en ningún momento. A su entrada pareciera que el jardín entero, con todos sus habitantes animados e inanimados, se esfuerza por evitar que Martha sea capaz de llegar a la residencia.

Cuando Martha encuentra con su anfitriona, quien se convierte en el obstáculo final. La casa es el único lugar que no ha sido todavía dominado por las hierbas, se constituye como el rincón último donde quedan vestigios de la vida que Griselda llevó alguna vez. Griselda tampoco está dentro de la casa, esto puede tomarse desde dos interpretaciones básicas: a) Griselda protege la casa, en cuyo interior permanece el recuerdo del esposo difunto; b) Griselda al ser, posiblemente, un fantasma, tampoco tiene acceso al interior de la casa, por el contrario su lugar está afuera con la naturaleza, es decir, con la muerte.

De la misma forma, los objetos que visten los personajes están cargados de valor narrativo y simbólico: el medallón, las gafas y la ropa negra de Griselda, junto con la ropa negra de Martha. El medallón es el vínculo que tiene Griselda con su pasado, además (tomando en cuenta la insinuación de que ella *podría* ser un fantasma) con su propia vida. Incluso si se descarta la posibilidad de que Griselda sea un fantasma auténtico, es posible decantarse por la interpretación de

²⁹ Todorov, T., (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 86

una muerte simbólica: Griselda está muerta espiritualmente, pues su vida se erige sobre los recuerdos y la nostalgia.

En este se encuentra un autorretrato hecho durante su juventud, en el cual resaltaba el color de sus ojos; dicha característica es destacada también en la narración tanto en su descripción como en la impresión que causa en Martha. *“Extraño color, azul, gris, verde. Un color increíble de humo verdeazul”* (25) *“extraordinarios ojos”* (25) y *“y qué ojos más increíbles los suyos, con un color como no he visto otros”* (26), son descripciones cargadas de breves y concretos adjetivos que consiguen un efecto de énfasis.

Es gracias a los adjetivos que lo sobrenatural toma su manifestación en los ojos, que han de ser luego el segundo parteaguas de la historia, después del encuentro entre Martha y Griselda. Los ojos son por sí mismos símbolos entendidos culturalmente como el vínculo del cuerpo humano con el alma.

Las gafas oscuras que Griselda lleva puestas para ocultar sus ojos o, mejor dicho, su ausencia de ojos, son, por lo tanto y si se desea considerar la interpretación cultural antes sugerida, una barrera que censura su alma. Después de ver el retrato, las gafas que bien pudieron haber pasado desapercibidas, se convierten en un detalle que llamaría la atención del lector.

La función de las gafas es constituir una división entre lo natural y lo sobrenatural, un obstáculo que distraiga la atención de Martha y, a su vez, son el instrumento del engaño que se sugiere en el capítulo anterior. No es sino hasta que Griselda se las quita que comienza la manifestación del evento sobrenatural iniciador de lo fantástico en el relato: cuando los ojos surgen del estanque.

Deshacerse de las gafas da lugar a una *revelación* final en el relato, y a una sugerencia sobre la naturaleza de Griselda como personaje; a pesar de que en el cuento no es mencionado de manera explícita, la acción de quitarse las enigmáticas gafas y descubrir cuencas sin ojos y ojos en un lugar en donde no debería haberlos, sugeriría al lector una incógnita implícita imposible de resolver: ¿es Griselda una persona real o es una manifestación sobrenatural? La

desubicación de los ojos es otro aspecto desafiante de la racionalidad convencional que se rompe en historias como esta.

La vestimenta de ambos personajes es una directa representación del luto, pues las dos llevan ropa negra. Martha, sin embargo, se deshace de su suéter al momento en que este se atora en el rosal, decide llevarlo cargando.

No es una coincidencia lo anterior enfatizado, pues ambas mujeres sufrieron las muertes de seres queridos, pero Martha ha superado el duelo, tiene planes y deseos que no permiten que la pérdida de un novio y de su padre terminen con su vida, contraria a Griselda, acepta la pérdida y la lleva consigo, cargando tal como carga el suéter; a pesar del tropiezo que simboliza el suéter negro atorado en el rosal, la protagonista encuentra la manera de seguir adelante a pesar del duelo. Los motivos por los cuales nos permitimos hacer esta interpretación simbólica se expondrán más adelante

Griselda, quien es opuesta a Martha en más sentidos de lo aparente, no sólo como antagonista del relato, es presentada con la prenda negra que porta inalterablemente hasta el final del relato, además no es un suéter, sino un vestido en el cual se encuentra envuelta por completo, una prenda difícil de quitar.

En conclusión, el entorno físico en donde se desenvuelve la trama y los objetos que forman parte del entorno construyen dos temas centrales del cuento: *el contraste y la metamorfosis*. Estos dos temas se complementan en el sentido de que para que exista una metamorfosis en el cuento fantástico es necesario que existan dos opuestos que a lo largo del relato alcancen una fusión.

En general, los contrastes hacen alusión a la relación del ser humano con el mundo y a los sistemas de percepción y conciencia³⁰. Los contrastes principales, en orden de aparición relativa a los objetos, además de su orden lógico son: a) la atracción y la repulsión, la curiosidad y el miedo; b) lo estático y lo móvil; c) lo

³⁰ Todorov, T., (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina: Paidós. p. 90.

nuevo y lo antiguo; d) lo artificial-humano y lo natural; e) la vida y la muerte; f) lo natural y lo sobrenatural.

En la *metamorfosis*³¹ se encuentra la unión entre los opuestos. La atracción y la repulsión, lo estático y lo móvil, la vida y la muerte se unen en el movimiento del jardín. Griselda, un ente inmóvil que está en el mismo lugar al inicio y al final del relato, un personaje antiguo, envejecido, que recuerda a la muerte y evoca la nostalgia, cobra vida y movimiento en los elementos naturales que la rodean. El jardín aparentemente estático cuya naturaleza desordenada remitiría al lector a la idea de la muerte, el dominio de la naturaleza y el abandono de la artificialidad humana.

Las emociones de la antagonista se exageran al mismo tiempo que el crepúsculo se cierne sobre la finca y el viento sopla dotando de movimiento propio a las plantas, movimiento que Griselda no tiene a no ser por los espasmos producto del llanto o al momento de deshacerse de las gafas desencadenando una metamorfosis simétrica a una fusión.

Es de esta manera como se disuelven de manera gradual los límites entre Griselda y el jardín que habita, acontecimiento que Martha presiente primero y percibe después, ya con claridad, a raíz de la aparición de los ojos flotantes en el estanque en donde solían estar los lirios. Es la fusión ojos-lirios la que hace explícita la manifestación sobrenatural con la que Martha se ha encontrado en la finca.

Conociendo desde el capítulo anterior el vínculo de los personajes entre sí, sus retratos y el papel que desempeñan en la evolución del cuento, en este capítulo se explicó detalladamente la relación que mantienen éstos mismos personajes con su entorno y con los objetos que se mencionan en el cuento.

³¹ El tiempo como tema de la narración marca la transformación del espacio, la desaparición del límite entre sujeto y objeto. El objeto es visible pero ya no hay fronteras entre este y el observador. Desaparecen también los límites entre distintos marcos de referencia (lo real y lo irreal). *Ibíd.*, p. 86.

Procuramos tomar en cuenta el simbolismo y la relevancia que tiene cada uno de los objetos señalados como elementos indicionales que nos permiten comprender la historia como un todo y que tienen la función de aludir a algo sin la necesidad de incluirlo de manera explícita en el cuento que, por ser corto, no puede detenerse a dar mayores explicaciones.

A propósito de las interpretaciones simbólicas, es importante mencionar que éstas no están contempladas estrictamente dentro del análisis estructural del relato tal como los autores lo abordan en el libro de Barthes, pero es necesario para llevar a cabo este tipo de análisis. Más adelante se explicará por qué.

Una vez que conocemos a los personajes y sus interacciones mutuas, además del entorno en el cual se desempeñan, podemos pasar a los capítulos posteriores para comprender cómo todo esto se relaciona entre sí y cuáles son los mecanismos que unen cada parte aislada por sí misma.

Es por esto que en el capítulo siguiente se hablará a detalle de la enunciación de estos elementos que ya fueron enumerados, incorporándolos en un nivel superior, es decir, el nivel de la narración que dota de sentido y une a las partes.

CAPÍTULO IV. LA NARRACIÓN

La narración es el nivel que integra y relaciona entre sí los elementos del relato que ya se han observado por separado en los apartados previos. Sin la narración, estos eslabones no estarían unidos y el relato no podría ser contado ni comprendido por el lector implícito. La teoría estructuralista hace divisiones en el mismo que permiten comprender cómo se relacionan sus elementos para conformar un todo inteligible en donde cada componente es fundamental para dar coherencia al texto como unidad.

Tomando en cuenta las propuestas que los autores antes citados hacen en sus respectivas aportaciones incluidas en *Análisis estructural del relato*, el cuento *Griselda* se abordará empleando las categorías que permiten comprenderlo desde el estructuralismo. Para facilitar la comprensión de cada uno de los elementos, primero se definirán las categorías y niveles que posteriormente serán aplicadas y analizadas a fondo en tres aspectos: la temporalidad, el narrador y el discurso.

En el relato pueden distinguirse dos grandes niveles: el *argumento* (o historia) y el *discurso*. Mientras el nivel del argumento abarca la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el nivel del discurso se relaciona con el tiempo y con la modalidad de narración.³²

En el caso de *Griselda* el argumento se conforma por las secuencias básicas o núcleos que componen el relato: la entrada de Martha al jardín, el recorrido hacia la casa, el encuentro con Griselda, la conversación, la aparición y la huida.

En el mismo cuento, el nivel del discurso está conformado por tres aspectos fundamentales: a) la temporalidad lineal del relato principal y sus correspondientes relatos subordinados (la sintaxis); b) la tercera persona narrativa (la enunciación); y c) el discurso metonímico (el enunciado).

³² Barthes, R., (1970) "Introducción al análisis estructural del relato" en R. Barthes (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 15), Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo

En esta teoría de los niveles, de acuerdo con el autor Roland Barthes³³, existen dos tipos de relaciones entre niveles: las *distribucionales* que se desarrollan en un mismo nivel y las *integrativas* que relacionan niveles inferiores con uno superior.

Las relaciones distribucionales abarcan las conexiones entre las secuencias que componen el relato principal. Estas se vinculan directamente con el nivel del *argumento*. Por otra parte, las relaciones integrativas abarcan las secuencias secundarias, como las historias de los personajes que sin formar parte del relato principal tienen una incidencia en el desarrollo del mismo; abarcan además el nivel del *discurso*.

Estas relaciones integrativas subordinan los relatos secundarios al principal, pero también subordinan el lenguaje, la temporalidad y el tipo de narrador a un nivel superior, el del argumento.

Las relaciones integrativas obedecen a una determinada isotopía, definida como “*un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme de un relato*”.³⁴ La isotopía posee dos dimensiones que implican a su vez dos lecturas distintas: la narrativa y la estructural. Esta última implica la conexión entre los núcleos que permiten hacer un resumen del relato sin perder su sustancia.

La isotopía, en su dimensión narrativa, en todos los relatos está determinada por una perspectiva antropocéntrica, que puede ser individual o colectiva. En este caso la perspectiva de la narración es individual, Martha es un héroe asocial desligado de su comunidad que procede por objetivos personales, aunque influida por su entorno, como es natural, y se enfrenta con una antagonista cuyos intereses individuales son opuestos a los suyos.

³³ *Ibidem.* p. 14

³⁴ Greimas, A.J., (1970) “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 45). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

Finalmente existe una última división en tres niveles de *descripción*, inmersos tanto en el nivel del argumento como en el del discurso: las funciones, las acciones y la narración.³⁵

LA SINTAXIS

La sintaxis del relato, que refiere al tiempo lógico en el que están organizadas las secuencias obedece a una intencionalidad y a la confección de la verosimilitud del mismo. Greimas asegura a este respecto que “... *un gran número de ellos* [relatos] *poseen otra propiedad que consiste en implicar una secuencia inicial y una secuencia final situadas en planos de ‘realidad’ mítica diferentes del cuerpo del relato mismo*”³⁶. Es por esta razón que el material propuesto por el autor es útil y coincide con la sintaxis manejada en el cuento aquí estudiado.

El tiempo en *Griselda* es lineal. Sin embargo, los relatos secundarios o subordinados son narraciones en retrospectiva. Por lo tanto, es posible dividir el cuento en secuencias y subsecuencias.

Las secuencias son cuatro y constituyen también los núcleos del relato: 1) la entrada al jardín, 2) el encuentro con Griselda, 3) el descubrimiento y 4) la huida del jardín. Cada una de ellas inicia cuando un elemento interrumpe el flujo de la sucesión de acciones que implica la secuencia anterior.

La entrada al jardín implica una exploración del mismo, no obstante el encuentro con Griselda es un punto de inflexión en el relato que impide la continuidad de la primera secuencia e inicia una segunda. El encuentro se desarrolla previsiblemente con una conversación. La tercera secuencia inicia en

³⁵ Barthes, R., (1970), “Introducción al análisis estructural del relato” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 15). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

³⁶ Greimas, A.J., (1970) “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 47). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

otro punto de inflexión, que es también el clímax del relato: el descubrimiento de las cuencas vacías de Griselda y los ojos en el estanque, que concluye con la cuarta y última secuencia, la huida de Martha del jardín. Esta última secuencia queda inconclusa, es imposible saber si Martha consiguió o no salir.

Greimas habla sobre la conformación del relato a partir de las secuencias, lo cual es de interés para el presente subcapítulo:

“La unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo, es decir, como una sucesión de comportamientos que tienen una finalidad. En tanto sucesión, el relato posee una dimensión temporal: los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y posterioridad.”³⁷

En este sentido se cumple con el modelo propuesto por Greimas³⁸ cuando explica que la dimensión temporal, por lo menos, la lineal, contrapone un antes vs. después. El “antes” correspondería a un contenido invertido y el “después” a un contenido afirmado. La entrada se convierte en salida, la exploración en huida. El relato finaliza con una acción completamente opuesta a la que da inicio al mismo.

Las *subsecuencias* se conforman por las historias que son contadas por Martha y por Griselda durante la conversación que se desarrolla en la segunda secuencia. Estas se relacionan directamente con los indicios dirigidos al lector implícito y con las funciones catalíticas, en especial la mención de la muerte del padre de Martha y la rutina de su madre. Hay sólo dos subsecuencias definidas: 1) la muerte del esposo de Griselda y 2) la muerte del novio de Martha. Ambas son paralelas, pues se cuentan desde la perspectiva de ellas.

La definición de las secuencias y de las unidades narrativas permite demostrar que *“... la transformación de uno de los elementos tiene como consecuencia el provocar transformaciones en cadena a lo largo de toda la*

³⁷ *Ibídem.* p. 45-47

³⁸ *Ibídem.*

secuencia considerada"³⁹. Los puntos inflexivos tienen un efecto de encadenamiento y condicionamiento en las secuencias.

En cada una de estas secuencias se identifican tres tipos de sintagmas narrativos. Los *sintagmas de desempeño* aparecen desde la primera hasta la última secuencia. La puerta entornada del jardín, las apariciones que se suscitan hasta el encuentro con Griselda e incluso el descubrimiento de las cuencas y los ojos en el estanque se encuentran dentro de esta categoría, permitiendo el avance del relato en determinada dirección que implica el enfrentamiento de Martha con objetos de orden natural y, al final, sobrenatural.

Lo último requiere de una ruptura intencionada de la verosimilitud de los hechos, esperada por el lector hacia el clímax del relato, pues se trata de una secuencia distinta que no está conectada de manera lógica con las anteriores, carece de previsibilidad, al menos, de manera explícita. El elemento sobrenatural tan sólo se insinúa hasta llegar a éste punto.

Esta última condición, la naturaleza de los objetos con los que Martha se enfrenta, se identifica con los *sintagmas contractuales*, que abarcan los establecimientos y rupturas de contratos.

Mientras aquellos que obedecen a una isotopía en inicio regida por las leyes naturales recibían respuestas por parte de Martha que deben ser consideradas como establecimientos de contratos, cuando lo sobrenatural hace súbita irrupción en la historia, Martha huye y cae en la ruptura de contrato, no sólo en el orden interno de los hechos sino en la percepción del lector implícito.

Este cambio en la isotopía marca al cuento fantástico y se da, en el presente caso, en dos ocasiones: en el descubrimiento-aparición y en el final ambiguo. La ambigüedad se instala entre dos isotopías planteadas: lo realista y lo sobrenatural, dos posibles explicaciones que conviven y entre las cuales habría de ser imposible

³⁹ *Ibidem.* p. 50

–para el lector– decantarse por una basándose en la información proporcionada por el relato mismo.

Finalmente, los *sintagmas disyuncionales* abarcan las partidas y los retornos. El inicio y el final son, al mismo tiempo, partida y retorno. Mientras en la primera secuencia Martha ha partido de su casa para entrar al jardín, en la última secuencia abandona el jardín para retornar a su casa.

No cambia sólo la orientación de las acciones del personaje, sino toda la situación a la que se somete. No se trata precisamente de un relato circular sino de una narración cuyo inicio y final, como está claro, se invierten debido a los acontecimientos que tienen lugar en las dos secuencias que componen el desarrollo y el clímax respectivamente. La partida-huida cierra el cuento de manera ambigua, misma que implica la inversión de la isotopía previamente planteada. A este respecto Greimas explica:

“Si la secuencia a interpretar parece invertida en relación con la isotopía presupuesta, la comparación al confirmar la hipótesis permitirá proceder a la reconversión del sintagma narrativo reconocido y al restablecimiento de la isotopía general.”⁴⁰

Es evidente que en *Griselda* al tratarse de un cuento fantástico cuyo final da lugar a la ambigüedad, la isotopía general no se restablece, sino que la interpretación propuesta por el texto oscila en un punto medio entre la isotopía que propone lo racional y la que sugiere lo sobrenatural. La decisión por alguna de las dos opciones como explicación del desenlace, recae completamente en el lector y no es posible abordarla a partir del análisis estructural sino de la teoría de la recepción.

Regresando al tema de la sintaxis, destacamos que temporalidad lineal es la más cercana a la percepción cotidiana de la realidad, además, se asemeja a la sucesión de hechos manejada en la literatura realista. Es por eso que este cuento, considerado como relato fantástico, emplea una narración lineal interrumpida por

⁴⁰ *Ibidem.* p. 51

relatos en retrospectiva para crear una atmósfera que cumpla con las leyes naturales del espacio, pues las anécdotas no interrumpen el flujo de los acontecimientos narrados. El establecimiento de la isotopía realista sólo se lleva a cabo para romperse con la irrupción de lo sobrenatural cerca del final del cuento.

LA ENUNCIACIÓN

“Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato. (...) No puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector).”⁴¹

Antes de desarrollar este apartado resulta conveniente aclarar que el narrador no es necesariamente el autor, “*los signos del narrador son inmanentes al relato, accesibles a un análisis semiológico*”⁴², pero el autor no puede someterse a un análisis estructural.

La enunciación refiere a *cómo* se confecciona el enunciado, es decir, a cómo se narra. Considerando la importancia que el *cómo* se dice tiene sobre el *qué* se dice se tratará en el presente subcapítulo la incidencia del narrador o narradores que emplea *Griselda*, sus tipos y la intención con que son empleados en el contexto particular de este cuento fantástico.

El uso de un narrador omnisciente en tercera persona tiene la intención y la función de generar en un potencial lector la impresión de que los acontecimientos narrados le están siendo mostrados desde un punto de vista objetivo, en especial en un caso como el de *Griselda*. No obstante desde el inicio se presenta a la protagonista, Martha, y es a ella a quien el narrador —y, por lo tanto el lector—

⁴¹ Barthes, R., (1970) “Introducción al análisis estructural del relato” en R. Barthes. (Ed.) *Análisis estructural del relato* (p. 45). Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo.

⁴² *Ibidem.* p. 33

sigue a lo largo de su trayectoria por el jardín. Pero se trata de un narrador que conoce los pensamientos y las circunstancias de Martha, pues hace mención en dos ocasiones de acontecimientos de la vida de la protagonista que sucedieron antes del presente del relato y que sería imposible saber desde de un punto de vista que fuese en realidad objetivo.

Barthes distingue dos sistemas de signos para la narración, el personal y el apersonal, que pueden mezclarse en el relato tal como sucede en *Griselda*: “*El nivel narracional está pues constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario*”.⁴³

En general, y considerando que existe un relato principal al que se subordinan otros subrelatos, en *Griselda* el narrador que guía al lector implícito a través de la trama es omnisciente y apersonal. Este tipo de narrador coincide con el modo tradicional del relato proporcionando al lector seguridad en la veracidad y objetividad del mismo.

En particular, en el interior del relato, al llegar a los subrelatos que se desarrollan en las historias narradas por Martha y Griselda, el tipo de narrador cambia, pasa de ser apersonal a ser personal.

Al cambiar la enunciación del relato —el narrador— cambia también el destinatario del mismo: el apersonal se dirige al lector, el personal se dirige a otro personaje que se convierte en su interlocutor, desarrollando una conversación de la cual el lector implícito se convierte en testigo.

El contraste generado entre ambos niveles de narración abarca también distintas temporalidades y distintas realidades, o bien, distintos niveles de realidad dentro de la ficción. Asimismo hay una mayor carga de veracidad para la modalidad narrativa tradicional que para los narradores protagonistas, de manera particular en el caso de *Griselda*, la antagonista.

⁴³ *Ibidem.* p. 37

Griselda, al haber sido presentada después de Martha, y al no ser un personaje al que se haya seguido desde el inicio para familiarizar al lector con ella, su enunciación es objeto de duda por parte tanto del personaje principal como del lector implícito.

Si bien T. Todorov menciona en *Introducción a la literatura fantástica* que el narrador en los relatos fantásticos es usualmente personal y protagonista, en el caso de *Griselda* no se cumple con este requisito, por lo menos, no completamente.

Todorov argumenta que el uso del narrador protagonista tiene como objetivo que el lector implícito acompañe al héroe durante su trayectoria, se identifique con él y contemple una isotopía a través de la percepción de un personaje, esto no tiene por qué incumplirse si el autor se inclina por emplear la tercera persona narrativa o narrador omnisciente.

A pesar de que Martha y Griselda toman el papel de narradoras al establecer un diálogo que da lugar a subrelatos, lo sobrenatural que caracteriza a lo fantástico no sucede en estos subrelatos, sino en el relato principal cuyo desarrollo se debe a una tercera persona narrativa omnisciente.

Esto no contradice a la teoría de Todorov que implicaría que el tipo de narrador, a la vez que suponer una mayor credibilidad de la historia y hacer espacio a la ambigüedad, habría de establecer determinado tipo de vínculo con el lector. Dicho efecto no puede ser alcanzado únicamente por el narrador protagonista.

Dávila demuestra en este cuento que el empleo adecuado de la tercera persona narrativa, incluso con la impersonalidad que caracteriza a la misma, tiene como objetivo crear el efecto de que lo narrado es un hecho verídico. El acompañamiento del personaje no se hace desde dentro de este sino junto a este y la familiarización del lector con el protagonista no es necesariamente menor bajo esta modalidad de narración. Por lo tanto, el efecto sorpresa que se añade al

relato al introducir el descubrimiento-aparición del clímax es tan efectivo como si fuese contado por el protagonista.

De esta forma el narrador apersonal tiene el mismo efecto que el personal: hacer dudar a un lector implícito de acontecimientos que en un momento dado fueron considerados como verídicos, para resolverlo en una ambigüedad que sólo podría ser desentrañada fuera del relato.

EL ENUNCIADO

El tipo de discurso es una de las tres propiedades de la unidad estructural junto con la enunciación y la sintaxis. El uso del discurso figurado es recurrente en el cuento fantástico, según Todorov, aunque de una manera distinta de como se haría en cuentos de otras temáticas, a saber: algunas expresiones a las que aparentemente no se les daría mayor peso en una charla común, o que se entenderían como sentido figurado, en el cuento fantástico cobran un sentido literal. Sucede en *Griselda* cuando ella menciona que pensó en arrancarse los ojos y Martha ignora el comentario, hasta que descubre que Griselda realmente no tenía ojos. Se trata de una estratagema recurrente en este tipo de relatos, de una propiedad ligada a la estructura del género.⁴⁴

“—Aquella noche decidí arrancarme los ojos... —y se llevó el pañuelo a la boca ahogando un grito.

También Martha había pensado hacer muchas cosas aquella noche, cuando se enteró que Ricardo había muerto en Nueva York: tirarse por la ventana, tomar pastillas, aventarse al paso de un tren...

—En esos momentos uno piensa en hacer tantas cosas absurdas. Es natural.

—...me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera —decía Griselda quitándose las gafas y cubriéndose el rostro con el pañuelo para sollozar sordamente.” (27)

⁴⁴ Todorov, T., (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Argentina: Paidós, p. 55

Tal como sucede en el cuento, después de que Griselda dice a Martha “... *Aquella noche decidí arrancarme los ojos...*” y para Martha pasa desapercibido ese comentario, el narrador hace una intervención que desvía la atención del lector: “*También Martha había pensado en hacer muchas cosas aquella noche...*”, restando importancia a la declaración de Griselda y centrando, nuevamente, la atención del lector en los pensamientos y la visión que tiene Martha de la situación de su interlocutora

Se sitúa al lector en el lugar de la protagonista, se le hace pensar lo que ella piensa, proceder tal como el lector lo haría si estuviese participando en el relato: a partir de sus propias experiencias. Sin embargo, se está distrayendo de una advertencia, pues se habrá predispuesto al lector para el siguiente acontecimiento que habrá de producirse en la historia.

Cuando Griselda continúa, después de aquella pausa que permitió a Martha —y al lector— reflexionar, se descubre que aquella expresión aparentemente trivial, no lo era: “... *me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera...*”.

En el ejemplo anterior se abre paso a un descubrimiento que habrá de alterar la percepción de Martha y del lector. Sirve como introducción al último giro que ha de dar la historia: los ojos en el estanque, luego, las plantas que *parecen* moverse. La percepción de la protagonista, de la mano con la del lector, está distorsionada y es imposible saber si lo que ambos ven es real o no. Este efecto es compuesto a partir del uso de determinados verbos, adjetivos y figuras retóricas.

“La mujer dejó de llorar y alzó la cara. Martha contempló entonces un rostro *transfigurado por el dolor* y dos *enormes* cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, *cientos, miles de ojos, lirios en el estanque*, la *traspasaban* con sus *inmensas* pupilas verdes, azules, grises, y después la *perseguían* apareciendo por todos lados *como* tratando de cercarla, de *abanzarse sobre ella y devorarla*, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las *sombras vivas* de aquel jardín.” (27) [Las cursivas son mías.]

Es preciso recordar que, de acuerdo con T. Todorov, el cuento fantástico emplea las figuras retóricas y el “sentido figurado” de manera literal. Las palabras señaladas en el fragmento antes citado *deben* leerse en sentido literal si el lector se somete a las características del género.

Es verosímil que los ojos persigan a Martha y las sombras del jardín estén realmente vivas, pues se trata de un cuento fantástico. Y es verosímil, también, porque hasta este punto el relato había mantenido una atmósfera realista, natural, incluyendo elementos cotidianos y lugares comunes (nombres de ciudades, parentescos, situaciones de duelo, atuendos, costumbres, etcétera) que permitirían al lector identificar que el relato se desarrolla en un escenario muy parecido a la vida real. No debería, entonces, dudarse de la veracidad de los últimos acontecimientos ni de la *transfiguración* del jardín.

Si bien hay figuras como la hipérbole y la metáfora, las dos figuras retóricas con mayor presencia en el párrafo final de *Griselda* son la prosopopeya⁴⁵ y el símil⁴⁶.

La prosopopeya se aplica en los ojos, que se comportan como si tuviesen voluntad propia: “*traspasaban*”, “*perseguían*”, “*abalanzarse*”, “*devorarla*”. Los ojos son, literalmente, criaturas dotadas de voluntad y, no sólo para Martha, sino para el lector, están realizando todas estas acciones.

El género fantástico tiene como característica estructural emplear el sentido figurado para producir el efecto contrario al que la misma figura retórica tendría en un relato naturalista. La expresión “*sombras vivas*” entra también en esta categoría. Gracias a esta prosopopeya es posible visualizar las sombras con movimiento, volumen y presencia más allá de lo visual o de lo que vincula una sombra con un cuerpo sólido. Por otra parte, atribuirle vida precisamente a las sombras puede resultar ambiguo.

⁴⁵ O personificación. Consiste en atribuir cualidades humanas (acciones, emociones) a un animal u objeto inanimado.

⁴⁶ El símil es una figura retórica que compara una cosa con otra.

Respecto a la ambigüedad en el relato, esta queda mucho más clara cuando se hace uso del símil (*...apareciendo por todos lados como tratando de cercarla...*), identificable por la palabra “como”, da cabida a la duda, ya no en la protagonista, sino directamente en el lector implícito. La palabra “como” es lo único que permitiría a este cuestionar la realidad de aquello de lo que es testigo, si está ocurriendo efectivamente o se trata de una mera alucinación, o bien, de un juego de palabras, un truco que le está jugando el narrador.

Además, este recurso indispensable del símil se reitera en varias ocasiones a lo largo del texto. Todorov hace hincapié en lo importante que es esta expresión en el cuento fantástico y cuán recurrente es su uso para crear la tensión entre lo racional y lo sobrenatural. A continuación, se señalan las ocasiones en que se menciona en *Griselda* con este propósito:

“... como si [Griselda] tratara de explicar su presencia en aquella finca abandonada...” (24), si bien no tiene una implicación sobrenatural al inicio del relato, se presenta como un motivo por el cual el lector debería dudar de ese personaje y de su presencia en la finca.

“... como si el tiempo y la vida misma se pararan de golpe...” (25), *“... como si volviera de muy lejos, y se quitó con manos temblorosas un medallón...”* (26), *“... y qué ojos más increíbles los suyos, con un color como no he visto otros...”* (26), *“Cuando se es viejo, uno vive ya sólo de sus recuerdos, los persigue queriendo recuperarlos, como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir...”* (26), *“... mientras el viento movía las hojas de los árboles y era como otro largo sollozo que la acompañaba”* (27), *“... apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla...”* (27).

Los ejemplos anteriores demuestran el uso de la palabra *cómo* a manera de símil, un recurso importante para la creación de la ambigüedad del cuento fantástico y la inserción incierta del ámbito sobrenatural en una historia que comienza siendo realista.

Este capítulo permitió un acercamiento detallado a los elementos de la narración, el nivel integrador que incorpora el argumento y el discurso en el cuento *Griselda*, con un enfoque específico a la perspectiva requerida por el cuento fantástico.

El discurso consta de tres importantes aspectos: la sintaxis, la enunciación y el enunciado, que implicaron el análisis de la temporalidad lineal, el tipo de narrador y el tipo de lenguaje empleado para describir los acontecimientos, respectivamente.

También se prestó una mayor atención a las relaciones integrativas entre los niveles, subordinando el análisis a la función que cada elemento lleva a cabo en el relato visto como un todo funcional.

En conjunto con los capítulos anteriores, el capítulo posterior contemplará todos los elementos ya analizados por separado para relacionarlos con el concepto de lo verosímil en relación con el lector implícito.

CAPÍTULO V: LA COMUNICACIÓN EN EL CUENTO FANTÁSTICO

A lo largo de esta tesis se ha empleado constantemente el concepto “lector implícito”, sin embargo, en este capítulo se abordará este concepto a fondo con el propósito de comprender cómo se lleva a cabo el proceso de comunicación en el cuento fantástico, partiendo del cuento como mensaje. Para ello será importante ahondar en el concepto de *lo verosímil* más adelante.

Se excluirán análisis históricos y de teoría de la recepción, pues es imposible comprender aquello que el lector real (no el lector implícito o potencial) percibe al leer *Griselda*, o bien, aquello que motivó a Dávila a escribir este cuento, desde el enfoque teórico que guía este trabajo. Existen otras herramientas que permiten estudiar tales aspectos, pero serían propias de otra investigación. Por lo tanto, se abordará exclusivamente, como se ha hecho hasta el momento, lo que ofrece la obra en sí misma para el análisis estructural y semiológico.

El cuento se constituye como un canal-mensaje, o bien, el canal de un relato emitido por la autora, cuya intención es hacerlo llegar a un posible lector. El código que se empleará en el cuento está constituido por el idioma, el sistema de signos al que se somete el relato para poder ser transmitido.

El idioma es el primer factor en común entre la autora y el lector, y a éste se subordinará el uso que se hace del mismo como sistema de signos, lo cual se ha abordado en el capítulo previo a través de la explicación acerca del uso de determinado tipo de narrador o punto de vista, además, de las figuras literarias que determinarán en cierta medida la recepción del texto.

Al lector que acompaña a la estructura propia al relato se le ha denominado en este trabajo *lector implícito*, pues aunque no se trata de una persona real, el texto está elaborado para ser leído y comprendido por alguien, empleando códigos comunes que le harían accesible la historia.

Considerando lo anterior se ahondará en el concepto de *lo verosímil*, un modo de contacto entre el autor, o su texto, y el lector.⁴⁷ De acuerdo con Gerard Genette, lo verosímil en la obra literaria se logra a partir del lenguaje y de la percepción que este habría de, potencialmente, generar en su lector, y ésta habría de ser lo más exacta posible.

En el cuento fantástico es imprescindible llevar al lector a comprender la isotopía del relato como un mundo regido por leyes naturales cuyo orden, como se ha visto antes, será roto después por un acontecimiento sobrenatural. La verosimilitud recae, sin embargo, en las características del género pero, antes de eso, se ha de pasar por el filtro de la percepción.

Si durante el desarrollo de *Griselda* la historia se contempla como un acontecer real vivido por Martha, ha de tomarse el desenlace de la misma también como un acontecimiento real. Es verosímil, además, por la gradación de la tensión en el relato a medida que se aproxima a su nudo.

Los datos que se conocen a través del desarrollo permiten tanto a Martha como al lector sospechar que el rumbo de los acontecimientos marcha hacia un desenlace caótico. Algunos elementos servirán como guía al lector: el paso del tiempo percibido por Martha, la coincidencia entre los diálogos de ambas mujeres, el diálogo de Griselda que no tarda en convertirse en un monólogo, pues ya no escucha a Martha ni conversa con ella, sino que se limita a contarle su historia.

La verosimilitud es un aspecto esencial en todo relato, no obstante, en el cuento fantástico ésta se encuentra fuertemente ligada al género y sujeta a los límites que éste mismo marca. La previsibilidad es un aspecto importante de cualquier relato, permite al lector completar la historia antes de haberla leído siquiera, basándose en la coherencia que podría tener una secuencia con otra. Si sucediese esto en todo relato y se prescindiera de los giros inesperados, el lector

○ ⁴⁷Genette, G. (1972), "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso" en R. Barthes et al. *Lo Verosímil* (p. 49), Buenos Aires, Argentina: Paidós

perdería el interés. El final inesperado es recurrente, principalmente, en los cuentos, por su corta extensión y por el impacto que se desea generar en el lector.

De manera particular en el cuento fantástico se espera que el final sea ambiguo y con tinte sobrenatural, la variedad recae en que el lector desconoce de dónde provendrá. Genette hace una mención acerca de lo verosímil y lo fantástico, y de cómo puede no encajar del todo en el concepto convencional de verosimilitud, pues se trata de un giro imprevisible, ambiguo e inexplicable que da el relato. Menciona que lo fantástico tiende a romper con la institucionalización, la previsibilidad y que se pierde en las posibles soluciones, ya en algo real, ya en algo irreal, es decir, en la ambigüedad.

“Otro modo de evasión, más eficaz literariamente, es lo fantástico; es una evasión, no porque aparece como menos ‘realizable’ o posible, o porque infringiría, por su incoherencia, las leyes de la necesidad, sino porque juega con varios posibles y los mantiene mucho tiempo; en este aspecto, es lo contrario a lo verosímil. En tanto que lo verosímil tranquiliza, lo fantástico inquieta; mientras el primero apuesta, como prueba decisiva, a lo increíble, lo resuelve como un posible y aceptable (en el caso de lo maravilloso) circunscribiendo a determinadas circunstancias, el segundo apuesta al realismo (...) e introduce en él una grieta ineludible.”⁴⁸

En este caso, el monólogo de Griselda —“*en ese momento pensé en arrancarme los ojos*”— habría de hacer creer al lector que esto podría, en efecto, haber sucedido, es una sugerencia para ser contemplada y sospechada al pie de la letra. La intervención del narrador acerca de los pensamientos de Martha tendrá el efecto de distraer al lector quien, a pesar de ello, podría ya haber hecho la relación entre las gruesas gafas oscuras de Griselda y el hecho de haberse arrancado los ojos.

Hacia ese punto, el lector podría saber más que la protagonista, sin embargo las posibles sospechas se confirmarían apenas una línea después en la narración: la tensión se resuelve pronto, tal como el cuento amerita, y Griselda se muestra

⁴⁸ *Ibidem*, p. 55

como un ente claramente amenazador mientras el jardín se transforma desde la perspectiva de Martha.

Para que la obra pueda comunicarse con un lector potencial, primero es indispensable que exista una comunicación interna entre las partes que lo conforman. Para ello son necesarias cuatro condiciones básicas —de las cuales otras pueden derivarse—: la relación entre secuencias, la gradación en la narración de los acontecimientos, el uso del lenguaje y la subordinación a un género.

Al narrar las secuencias haciendo uso de determinado tipo de lenguaje, se construye la atmósfera. Gracias al orden en el cual se ordenan las secuencias, que es inalterable y permite aislar el relato en núcleos principales, se construye la gradación. No es posible cambiar de lugar cada secuencia, pues todas están conectadas entre sí.

El cambio entre cada secuencia está marcado por una ruptura en el desarrollo lógico predecible de la misma, un elemento nuevo se introduce para que el relato dé un giro y pueda desenvolverse en una dirección distinta a la que llevaba.

La narración fluye rápidamente y las secuencias son cortas, pues se trata de un cuento. Al interior de cada una de ellas, se dan acontecimientos que alteran la naturaleza de las mismas sin suponer un cambio en el desarrollo de la trama o en las acciones o intenciones de los personajes, sin embargo, sirven para construir la atmósfera, como sucede con las descripciones —aparición del ave, el suéter que se atora en el rosal—. Tales acontecimientos realizan las funciones de catálisis, planeadas para que el lector haga una relación entre la situación de los personajes y su entorno.

El otro aspecto importante para la comunicación con el lector potencial es la subordinación al género. Si bien los textos de Dávila —en general, los textos literarios— rara vez encajan por completo en un género o se hacen basándose en un modelo genérico, podría decirse, por sus características y tal como se explicó en el capítulo I, que *Griselda* se considera un cuento fantástico puro según la

categorización de T. Todorov. La división entre géneros temáticos en las obras literarias es útil para su lectura y para su meta-lectura, aunque rara vez encajan por completo en las categorías asignadas. Sin embargo, la clasificación permite el estudio de las obras desde cualquier perspectiva, en este caso, desde el análisis estructural.

A partir de la lectura, el lector tendría ciertas expectativas en el cuento basándose en la reputación de la autora y, en caso de leerlo directo de “Árboles Petrificados”, volumen donde suele incluirse ésta obra, la lectura estaría condicionada por el resto de los relatos que se incluyen en el mismo.

La subordinación al género puede o no ser aplicable para la recepción, cuyo estudio es amplio y complejo. Para un lector que desconoce por completo el trasfondo del cuento y se encuentre con éste de manera aislada y lo lea sin previo conocimiento del trabajo de Dávila, sin referencias o introducción alguna y en total desconocimiento de la temática del mismo, el final del cuento puede resultar inverosímil. Sin embargo, los dos aspectos anteriormente descritos —la relación entre secuencias y el uso del lenguaje— cumplirían, potencialmente, la función de introducir al lector en la atmósfera del relato y anticipar el desenlace sobrenatural.

¿CREER O NO CREER?

El tipo de narrador, como se ha expuesto en el capítulo previo, cumple con la función —sin considerar los motivos que la autora pudo haber tenido para el empleo de dicha modalidad de narración— de dar al lector potencial la impresión de objetividad, de que es guiado por un agente externo a través del trayecto de Martha como un observador ajeno a la situación con la que se enfrenta la heroína.

No obstante, existe una trampa. A medida que progresa el relato es posible percatarse de que la narración no es del todo objetiva ni neutral, sino que, a pesar de ser en tercera persona, al lector se le permite conocer el pasado de Martha, sus pensamientos, sus recuerdos, sentimientos y la percepción que tiene del

entorno donde tiene lugar el relato. Esto no sucede de la misma manera con la antagonista, Griselda. Si se tratase realmente de un punto de vista “objetivo”, sería posible conocer los pensamientos y sentimientos de Griselda también, tal como sucede con los de Martha. El narrador, por otra parte, recurre a la descripción física de las reacciones de Griselda desde el punto de vista de Martha. Además sólo se sabe acerca de los recuerdos de Griselda por el diálogo que sostiene con Martha.

Lo anterior pone al lector frente al dilema de lo fantástico: ¿crees o no creer? Se trata de un rasgo propio del género, Todorov menciona que tal dilema “no debe ser tomado como un juego psicológico individual”, sino como un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural.⁴⁹

El lector se encuentra, entonces, atrapado entre dos posibilidades: el encuentro con Griselda y la aparición de los ojos flotantes en el estanque realmente han sucedido, se trata de un suceso sobrenatural, pero auténtico; o bien, todo ha sido una alucinación de Martha, víctima de un proceso de duelo no resuelto debido a la pérdida de su novio y de su padre, así como de la presión de lidiar con una madre hundida en un luto que la separa de ella.

Tal dilema no puede ser resuelto sino de manera individual por el lector real, pues en el texto no hay indicios que puedan hacerlo decantarse por una u otra de estas dos posibles explicaciones, o bien, otras posibles interpretaciones que puedan surgir de una metalectura.

La subordinación al género es otro aspecto importante. La relación interna que mantienen las distintas partes del relato entre sí, es tanto sintáctica como semántica, ahí radica la construcción de la atmósfera, que influiría directamente en la percepción de los acontecimientos narrados por el lector implícito al cual se dirige el relato al momento de ser escrito.

⁴⁹ Todorov, T. (2006), *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós 1era edición, trad. Elvio Gandolfo, Buenos Aires, p. 60

La relación paradigmática entre los elementos permite verlos como un todo compuesto por partes que, de aislarse, perderían su relevancia.

Los elementos que remiten a la muerte y a la soledad son: la puerta entreabierta (o entrecerrada), el ave, el rosal, el suéter de Martha, el vestido de Griselda, la hierba, la banca, la sombra de los árboles.

Por sí mismos, cada uno de estos aspectos puede interpretarse de manera distinta por cada lector real, dependiendo de su contexto y sus experiencias, pero correlacionados semánticamente, y contextualizados por las conversaciones en torno a la muerte de los seres amados como tema principal en el cuento, tales descripciones se incorporan a un solo discurso. Estas consideraciones provienen de la teoría general de los signos.⁵⁰

*“Lo fantástico representa una experiencia de los límites”*⁵¹, según Poe. Todorov menciona que *“... lo superlativo, el exceso, habrán de ser la norma de lo fantástico”*, esto explica por qué el final, tan abrupto —se trata de un cuento y, por lo tanto, requiere de concisión y brevedad que han de caracterizar a este subgénero narrativo— contrasta con la gradación del desarrollo del mismo. Mientras las primeras páginas mantienen un ritmo constante, que avanza sin pausa, pero de manera no apresurada, lo sobrenatural se da apenas en los dos últimos párrafos de manera inesperada.

La reacción del héroe de la historia usualmente será aquella que se busca conseguir en el lector implícito al interrumpir el orden aparentemente natural con la introducción de un acontecimiento sobrenatural. En este caso, el narrador lleva al lector implícito a simpatizar e identificarse con Martha, de manera que el descubrimiento de las cuencas vacías de Griselda y la aparición de los ojos en el estanque habrían de ser inesperados para ambos. La perturbación en el orden preestablecido —o el abrupto cambio de la isotopía— afectan de igual manera la percepción del héroe y del lector implícito.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 67

⁵¹ *Ibidem*, p. 69

La manifestación sobrenatural de los ojos de Griselda en el estanque hace que los límites entre ella como personaje y el jardín, que es su entorno, se vuelvan difusos. Ella se transforma en el jardín. Aunque desde el inicio se establece una clara conexión entre el ánimo o el estado mental de la mujer y el estado físico del jardín, esto sólo aparece como una relación que tiende a la construcción de determinada atmósfera.

Al llegar el desenlace de la historia, el límite desaparece completamente. De hecho, no se menciona más a Griselda como personaje a partir de la aparición de los ojos, sino que la narración se torna hacia la descripción del jardín que cobra vida desde el momento durante el cual Martha descubre las cuencas vacías de Griselda, a quien a partir de ese punto puede considerársele como un fantasma o, por lo menos, como una entidad no humana.

Todorov menciona la hipótesis de que los seres sobrenaturales en los relatos fantásticos son superiores o más poderosos que los hombres, y suelen simbolizar un suplemento a una capacidad deficiente del héroe

Martha es un personaje joven que intenta recuperarse de una pérdida, Griselda es, por otra parte, un personaje antagónico completamente opuesto a Martha. Su encuentro no es casual, pues una de las características del relato, en especial si se trata de uno de temática fantástica, como en este caso, es el pandeterminismo. El mismo autor escribe acerca del pandeterminismo que:

“Todo, hasta el encuentro de las diversas series causantes (o ‘azar’), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando esta no sea sino de orden sobrenatural. El pandeterminismo implica que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.”⁵²

La metamorfosis no sólo se manifiesta a nivel de los acontecimientos narrados en sí, sino también en el uso del lenguaje en el relato fantástico, como se ha visto antes, con el uso de las figuras retóricas.

⁵² *Ibidem*, p. 86

El tiempo-espacio del relato se transforma de la misma manera a medida que avanza el mismo. El diálogo entre las dos mujeres que lo protagonizan, cambia la percepción que Martha tiene del tiempo.

La llegada de Martha al jardín se sitúa durante el día: *“El sol de las cuatro de la tarde era abrasador...”* (24), se sabe que no es tarde y es un día caluroso. El encuentro con Griselda, tomando en cuenta la duración de la conversación y asumiendo que el narrador no omite ninguna parte o intervención de cualquiera de los personajes, no pudo haber durado horas.

Aun así, a medida que la tensión aumenta entre los personajes y el diálogo entre Martha y Griselda se extiende, atardece brevemente y el crepúsculo se aproxima. Este se adecúa a los acontecimientos narrados durante el diálogo, a las emociones de Martha y Griselda, sobre todo a las de ésta última, que parece ser la personificación del luto y la encarnación del jardín como una entidad dominada por la naturaleza que, a su vez, simboliza la muerte. El tiempo en el relato está distorsionado no sólo por lo anterior nombrado, sino que en la narración se hace presente: *“Así permaneció minutos o siglos, una eternidad...”* (26).

El sentido de todos los elementos simbólicos anteriormente descritos se construye al estar incorporados en la estructura de un texto completo, que se contempla como un todo orgánico. Es necesario abordar, sin embargo, que se trata de imágenes sujetas a una polisemia que se hará presente al momento de la lectura. El significado de cada elemento se verá determinado por los significados de otros con los que interactúan.

A nivel de la lectura, Todorov menciona que lo fantástico exige cierto tipo de recepción, una actitud particular por parte del lector real y que se considera dada en el lector implícito. Se asemejaría esta lectura a la de un relato de tipo realista.

LO VEROSÍMIL

Lo verosímil puede ser definido como “lo similar a lo verdadero”. Existen tres conceptos distintos sobre lo verosímil: Platón y Aristóteles lo definen como la relación entre un texto particular y la opinión pública como texto general. Otro concepto menciona que existen distintos verosímiles, cada uno para cada género. El tercer concepto lo menciona T. Todorov de la siguiente manera:

“Actualmente se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que esta trata de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con la que se disfrazarán las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.”⁵³

En la literatura fantástica la verosimilitud echa mano de su propia ruptura, es decir, de lo inverosímil, para conseguir lo verosímil propio del género narrativo de temática fantástica moderna. Aparentemente convergen dos isotopías, sin embargo, se trata de una sola que incorpora tanto una realidad natural y como una realidad sobrenatural, se encuentra entre ambas sin decantarse hacia una en particular y permite al lector potencial decidir la explicación posible de los hechos. Se subordina al género y es ahí donde recae la verosimilitud del cuento.

Lo verosímil existe en dos niveles: como ley discursiva, absoluta e inevitable, y como máscara, como sistema de procedimientos retóricos que tiende a presentar las leyes de determinada isotopía como otras tantas sumisiones al referente.⁵⁴ Si bien todo relato tiende a la verosimilitud, la manera en que se construye varía dependiendo del género, desde la lectura, y al relato mismo, desde su propia estructura y desde la perspectiva del autor.

Esto implica una reducción de las posibilidades en el relato, desde la posibilidad del uso del narrador y del lenguaje empleado hasta la posibilidad del desenlace de cada secuencia, de la alternancia entre los núcleos que conforman la historia y del final de la misma. La verosimilitud de *Griselda* recae en su final

⁵³ BARTHES, R., et al. (1972), *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2da edición, p. 13

⁵⁴ *Ibidem*, p. 14-15

sobrenatural, el final reduce las posibilidades del resto del relato, tanto en su desarrollo como en sus posibles interpretaciones —las reduce, mas no las anula— y en la conexión que se establece en cada uno de los elementos que lo conforman, misma que tiene su origen en lo sobrenatural. Lo último se debe a que, para que un relato sea verosímil, no es necesario que narre algo esencialmente verdadero, ni que se adecúe a las características reales de cierta época o de la psicología de personajes reales; basta con que se aborde con suficiente coherencia entre cada una de las partes internas del texto para que el lector potencial, considerándolo como un elemento también interno al texto, sea también potencialmente capaz de interpretarlo tal como se desea. Los elementos externos al texto recaerían en otro tipo de verosimilitud, más cercana a la perspectiva clásica de lo verosímil, que se relaciona con la opinión pública. Esto sólo puede considerarse válido para el análisis estructural si se vincula con la noción de género y la adecuación de *Griselda* al mismo.

Ya que es difícil identificar lo verosímil de manera general, aplicado a *Griselda* es más sencillo encontrar los puntos en donde converge el sentido del relato, sobre todo, tomando en cuenta el género —cuento fantástico— y la construcción de la isotopía en torno de lo sobrenatural. A continuación se explicará de manera más detallada.

LO SOBRENATURAL Y EL SENTIDO

Se ha mencionado en capítulos anteriores que todo relato, visto desde el análisis estructural, está compuesto por distintos niveles. De acuerdo con Roland Barthes “*cada nivel [integrador] da su categoría a las unidades de nivel inferior y le impide al sentido oscilar.*”⁵⁵

⁵⁵ BARTHES, R. et. al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo traducción directa del francés por Beatriz Dorriots, Buenos Aires 1970, p. 42

Lo sobrenatural en el cuento fantástico actúa como un nivel integrador que dota de sentido al resto de las unidades presentes en la narración, que se subordinan a ello. Determina la isotopía del cuento fantástico. Al constituirse como un nivel integrador permite al lector potencial una lectura vertical del relato que le permita explicar lo anteriormente sucedido a la luz de tal acontecimiento. *Griselda* manifiesta su dimensión sobrenatural en el desenlace del relato, lo cual lo hace cobrar mayor fuerza y ser el eje cardinal de toda la trama.

Al leer *Griselda* de manera horizontal, la verosimilitud recae en que cada hecho tiene consecuencias producto de hechos precedentes, se encadena una secuencia con otra a partir de tales hechos. La entrada al jardín desencadena el encuentro con Griselda; éste, a su vez, la conversación que lleva, finalmente, a la revelación que se da en el clímax y el desenlace del relato: la aparición de los ojos en el estanque, el movimiento del jardín y la huida de Martha.

Sin embargo, si se lee el cuento de manera vertical, partiendo desde el final y considerando a la aparición como el acontecimiento que da explicación al resto, cada uno de los acontecimientos descritos posee en sí mismo, intrínseco, el final sobrenatural en el cual desembocarán inexorablemente.

Para concluir este apartado, habiéndose tomado en cuenta todos los aspectos que conforman el cuento, integrados por la verosimilitud como una intencionalidad en torno de un lector implícito, es evidente que la forma en que se relacionan entre sí determina la relación con el lector potencial.

Hacemos énfasis en las partes del proceso de comunicación identificados con los elementos aquí nombrados: el emisor es el autor, el receptor es el lector implícito, el mensaje es el relato en su argumento y tema, el canal es la elección del cuento como vehículo destinado a transmitir el relato, y el código es el discurso conformado por el tipo de lenguaje, el narrador y la sintaxis del argumento.

CONCLUSIONES

Para concluir se hará un repaso general de los temas que en esta tesis se abordaron, así como de las conclusiones particulares de cada capítulo, a manera de recopilación de todo lo que se encontró en *Griselda* a través del análisis estructural. Es importante hacer algunas observaciones relacionadas con el empleo de esta teoría y sus métodos de análisis de los textos, en particular, de la obra que estudia esta tesis.

Se hablará a manera general del cuento fantástico y su importancia tanto para la literatura como para los estudios de comunicación. Además, serán contrastados los objetivos del trabajo con sus hallazgos, evaluando si ha sido posible responder a la pregunta de investigación con las herramientas teóricas de las cuales se dispuso aquí. Por último, también se mencionarán las dificultades y limitaciones con las que se encontró la investigadora durante la elaboración de este texto, al igual que las propuestas para ampliar el trabajo a futuro para una investigación de posgrado con mayor profundidad y amplitud, pues este ha sido un estudio breve pero detallado de una obra relativamente simple.

Es necesario recordar varios puntos antes de recapitular. Ya que este es un trabajo de comunicación enfocado a la literatura y que se apoya en la teoría literaria, se considera al cuento fantástico como un tipo particular de producto comunicativo, tanto por sus elementos formales particulares relacionados con el género, como por la temática que se aborda. Los principales conceptos en torno a los que se trabajó son los siguientes:

- a) *Lector implícito*. Se trata de un elemento intrínseco a la obra que no se muestra explícitamente en ésta, pero que la permea por completo y que caracteriza a cualquier texto que se haya hecho para ser publicado y leído por un público. Es la intencionalidad de la obra, elaborada para su potencial lectura. No es un lector real, sino la posibilidad de lectura, interpretación y comprensión del texto por parte de un individuo externo.

- b) *Verosimilitud*. También mencionada como “lo verosímil”, implica la coherencia entre los elementos del texto en la conformación de una isotopía, la ilusión de realismo que el texto crea al momento de su lectura y que parte de un pacto ficcional con el lector, quien lee predispuesto a creer en lo que está leyendo. Es importante recordar que lo verosímil está subordinado al género y a la temática, la verosimilitud se da de manera particular en el cuento fantástico, pues admite la posibilidad de lo sobrenatural y la ruptura de lo verosímil entendido en el sentido convencional del término. Ésta es una interesante paradoja que caracteriza únicamente a este género. Consideremos esta característica como una serie de procedimientos que emplean el lenguaje para garantizar que sea posible la comunicación del texto con el lector implícito para lograr la comprensión deseada de determinado sentido.
- c) *Ambigüedad*. Es una de las tres características fundamentales de lo fantástico según Todorov, e implica que hay una explicación lógica y una sobrenatural para los acontecimientos, mas el texto por sí mismo no orienta al lector a preferir una explicación sobre la otra. Si esto sucediera, el texto se aproximaría más bien a un relato de misterio o a un relato mágico o maravilloso. *Griselda*, al categorizarse dentro de lo fantástico puro, cumple con la ambigüedad intrínseca que requiere. Esta característica incorpora la verosimilitud propia del género y se construye tomando en cuenta todos los elementos del cuento, sobre todo, el mayor nivel integrador: la temática sobrenatural que está incluso por encima del argumento en sí mismo.

Cuando se mencionaron en el primer capítulo los tres rasgos característicos de lo fantástico, se encontró que *Griselda* cumple con los tres y que es un cuento “fantástico puro” de acuerdo con los parámetros de Todorov. Por lo tanto, el estudio de *Griselda* permite una aproximación no sólo al caso específico del cuento por sí mismo, sino también a las generalidades de los cuentos que se inscriben en la temática fantástica moderna sin decantarse particularmente hacia la literatura de misterio o maravillosa. En este punto, se sabía que el cuento

elegido es un ejemplo ideal para acercarse al estudio del funcionamiento de este tipo de relatos.

El llamado “pandeterminismo” es otro eje angular tanto para esta investigación como para el estudio de los cuentos fantásticos en general. Implica que los acontecimientos naturales y sobrenaturales que tienen lugar en el argumento no son eventos casuales ni obra del azar, que no existe en este tipo de historias, sino que están regidos por una causa mayor, usualmente ajena a la comprensión humana y para la cual es imposible encontrar una explicación racional convincente. En un cuento hábilmente elaborado no debe haber cabos sueltos, y si es sobrenatural, nada puede dejarse al aire, por lo tanto, todo se encuentra en relaciones de causa-efecto. Entonces, el encuentro entre Martha y Griselda no sería una mera coincidencia, y la conversación que ellas mantienen, junto con las similitudes entre sus historias personales, están destinadas a suceder de acuerdo con esta lógica.

El estudio del argumento nos permitió conocer su sintaxis por “partes”, es decir, por secuencias principales y secuencias secundarias protagonizadas por distintos actantes. Si bien se pensaría que en un cuento que no consta sino de cuatro páginas no hay secuencias largas, lo cierto es que nos encontramos con varias a pesar de que todas ellas (las principales) se desarrollen en un mismo espacio y, aparentemente, también en un mismo tiempo. Las secuencias principales muestran a la protagonista y a la antagonista, cuyas acciones se catalogan como funciones cardinales y núcleos que permiten el avance del entramado argumental. Éstas son mostradas desde el punto de vista de un narrador omnisciente en tercera persona que narra en presente y sigue los pasos de la protagonista, ve el mundo desde sus ojos.

Las secuencias secundarias son subrelatos que se integran a las secuencias principales, participan personajes que no tienen incidencia directa en los acontecimientos del argumento, sino en las biografías de los personajes y que nos permiten comprender su comportamiento, al igual que establecer similitudes entre

Martha y Griselda. Los subrelatos cambian de narrador: son los personajes, en primera persona y en pasado.

Otro aspecto que se destacó fue el uso recurrente de los contrastes y la metamorfosis en la historia, un cuento que trata sobre el enfrentamiento entre opuestos que se fusionan ocasionalmente durante el relato. El uso de esta retórica mantiene una estrecha relación con el tema del cuento, la relación del ser humano con el mundo, la naturaleza y la muerte, tres aspectos que llegan a presentarse como sinónimos al entrar en una interacción cercana a la metamorfosis, incluso entre opuestos.

Posteriormente, en el capítulo IV se hizo un análisis de la narración al organizarla, primero, en dos niveles principales: el argumento y el discurso. De éste último se desprenden tres niveles a los cuales se dedicó un apartado por cada uno en el mismo capítulo: la sintaxis, la enunciación y el enunciado. Previo a separar cada nivel, se mencionó el tipo de relaciones entre los niveles, a saber:

- a) *Distribucional*, es decir, que conecta secuencias de un mismo nivel, pueden ser tanto secuencias principales como secundarias, mas no ligadas entre sí, sino únicamente con sus iguales. Por ejemplo, el paralelismo entre las historias de vida de Martha y Griselda se consideró una relación distribucional que liga elementos indicionales y secuencias subalternas.
- b) *Integrativa*, que relaciona niveles inferiores con uno superior. Los indicios y los subrelatos se integran a niveles superiores como el argumento y la temática. Los guiños a las biografías de los dos personajes explican su desenvolvura en la historia principal y las interacciones entre ambas.

El análisis de los elementos del cuento por separado asume que la relación de cada uno de estos es integrativa, tomando como punto de partida la temática del cuento fantástico, a cuyas características, que ya se han mencionado, se subordina cada aspecto sobre el cual se trabajó.

En el apartado dedicado a la sintaxis se hizo una separación entre las secuencias y las subsecuencias, no se contempló ya el retrato de los personajes, que se hizo anteriormente, únicamente se caracterizó a éstos por sus acciones. Las secuencias son: la entrada al jardín, el encuentro con Griselda, el descubrimiento de las cuencas y la huida. Las subsecuencias son el relato de la muerte del esposo de Griselda y el de la muerte del novio de Martha. Otras posibles subsecuencias son tan sólo sugeridas a través de indicios, no se incluyen como anécdotas de forma explícita.

Esta misma parte dedicada a la sintaxis permitió organizar las secuencias ya enunciadas en tres tipos fundamentales de sintagmas:

- a) *De desempeño*. La puerta entornada, las apariciones, el encuentro y el descubrimiento (este último lleva al siguiente tipo de sintagma, por lo cual se encuentra en un punto medio entre el avance de la historia y la ruptura de un contrato).
- b) *Contractuales*: La irrupción de lo sobrenatural y la huida de Martha; rompen secuencias, contratos, y cambian la dirección del relato.
- c) *Disyuncionales*: El inicio del cuento y el final, que indican la llegada [al jardín] y la salida de un lugar. Se trata de una llegada y una partida, ambas son tanto físicas como simbólicas, por lo tanto, marcan también el inicio y el final de una situación que está confinada por completo al espacio interior al jardín.

Por último, al conocer la sintaxis consideramos la posibilidad de que en el cuento fantástico no exista una sola isotopía en el sentido convencional de ésta, sino una isotopía ambigua, que englobe tanto lo natural como lo sobrenatural, ambos únicamente como sugerencias. Se sabe que la isotopía engloba semánticamente lo que el texto presenta para hacerlo comprensible, mas lo fantástico se centra, precisamente, en la incomprensión, por lo cual la isotopía se torna irracional, de manera opuesta a como suele configurarse en relatos de otras temáticas.

El apartado de la enunciación se centró en *cómo* se narra el relato, la manera en que éste se hace llegar al ya mencionado lector implícito. Recordemos que el narrador no es un emisor, al menos, no en cuanto al texto mismo compete. El emisor sigue siendo el autor, pues el narrador no es más que una herramienta que forma parte del relato y, a pesar de estar incorporado en el mensaje mismo, podría bien considerarse un *canal*.

El tipo de narrador omnisciente en tercera persona (apersonal) y centrado en la protagonista, al igual que sus variantes en el relato y subrelato, a saber, las narradoras protagonistas (narrador personal). A manera de conclusión sobre este apartado, rescatamos el uso del narrador omnisciente en tercera persona como el establecimiento de un vínculo con el lector y de la ilusión de objetividad y realismo que busca dar el cuento fantástico.

Esto último es contrario a lo señalado por Todorov, quien menciona que los autores suelen preferir el uso de un narrador protagonista en primera persona para crear la ilusión de objetividad y crear empatía entre el lector implícito y el personaje, como si el lector mismo estuviese viviendo la historia en carne propia; *Griselda* demuestra que un narrador apersonal es un recurso útil para cumplir tal propósito, al menos, en cuanto al lector implícito concierne. Una interpretación de un lector real podría diferir, desafortunadamente, el análisis estructural excluye contemplar tal posibilidad.

La sección dedicada al enunciado se concentra en el tipo de discurso, el lenguaje empleado para hacer llegar la historia, es decir, el *código*. Va más allá del idioma mismo, se refiere al modo de empleo del idioma, a las formas retóricas (o literarias, en este caso), de las que nuestro emisor se vale para dar forma al argumento.

Tal como corresponde con las características fundamentales del cuento fantástico, el uso adecuado e intencionado de ciertas palabras, figuras y expresiones (“*como si...*”), por ejemplo, el símil al cual se dedicaron un par de páginas, no es un simple truco utilizado por algunas autoras y autores al azar, sino

una técnica recurrente en el género al que conviene prestar atención. De esta manera, se sabe que en *Griselda* estas expresiones están destinadas a ser tomadas de manera literal para que el cuento cumpla con su objetivo, la inserción de lo sobrenatural de una manera sencilla y que sea posible asimilar mientras se avanza en la lectura del cuento.

En relación con lo anterior, en el capítulo V señalamos cuatro condiciones necesarias para que sea posible establecer la comunicación con el lector implícito. Estas son: a) la relación entre las secuencias, que corresponde a la sintaxis; b) la gradación, que corresponde tanto a la sintaxis como a la enunciación; c) el uso del lenguaje, que corresponde al enunciado; d) por último, la subordinación al género. La última condición es el primer acercamiento al pacto con el lector. Se sabe que cuando una historia pertenece, primero, al género de narrativa de ficción y, segundo, a la temática fantástica, existen ciertas expectativas que el lector habría de tener sobre. Éstas no eximen al relato de contar con una vuelta de tuerca o la intromisión de algo que es imprevisible sólo en apariencia, es decir, lo sobrenatural, insinuado desde el inicio mismo del texto y que permea todo el texto en una lectura vertical que lo dota de sentido.

Los finales inesperados o las vueltas de tuerca deben ser, contrario a lo que se piensa, previsibles, mas esto sólo es notorio al concluir el texto y hacer una lectura vertical del mismo, pues la primera lectura, siempre horizontal, no puede ser previsible, mucho menos en el cuento. La novela tiene estructuras distintas que no se abordaron en esta investigación.

Al hablar del dilema de lo fantástico, nos encontramos con los límites del análisis estructural. La ambigüedad, cualidad intrínseca al cuento fantástico, puede o no ser resuelta en los elementos extra-textuales, aquello que ya no corresponde al texto mismo y que se relaciona con la lectura real, la interpretación, el contexto, entre otros aspectos que quedan fuera de esta investigación. No obstante, es importante hacer énfasis en que la contradicción que caracteriza a lo ambiguo siempre se insinuará y será la huella distintiva del relato fantástico, ya

sea cuento, novela o algún otro formato (audiovisuales o interactivos, por ejemplo) a pesar del escepticismo o la predisposición del lector real.

A lo largo de este trabajo y en el previo resumen se han mencionado a detalle cada uno de los aspectos que pueden enumerarse desde el análisis estructural del relato, aplicando esta teoría al cuento fantástico, específicamente, a *Griselda* que, como se ha visto, es un cuento muy breve del cual, no obstante, puede obtenerse un estudio a profundidad incluso si sólo es desde la perspectiva estructural.

El objetivo principal de este texto ha sido comprender cómo se configura un cuento fantástico como un producto comunicativo efectivo dirigido al posible lector de la obra, y de qué estrategias se sirve para constituirse como un texto completo que posee dentro de sí mismo códigos comunes entre emisor (autor) y receptor (lector), además de un mensaje que, a pesar de ser polisémico, busca ser transmitido de la manera más íntegra posible y tener determinados efectos que tienen base en la temática y se vinculan con lo sobrenatural y lo ambiguo.

Acerca del marco teórico empleado en esta tesis, señalaré que herramientas que proporciona el análisis estructural son útiles para explorar una dimensión del relato intrínseca a este. Se comprobó que permiten comprender su funcionamiento interno y entender cómo está diseñado para ser funcional e interactuar con el exterior. Los teóricos que desarrollan estos métodos plantean desde el inicio que éste busca aislarse tanto como sea posible de todo elemento extra-textual, que no se encuentre presente de manera explícita marcado en la obra.

No obstante, considero que es imposible conseguir aislarse por completo de los elementos extra-textuales; es difícil abordar la polisemia de las imágenes o la figura fundamental del lector implícito sin aproximarse peligrosamente al lector real, lo cual implica caer en la exploración de lo extra-textual y faltar a lo señalado por esta teoría, rozando los límites entre la estructura del texto y lo que está más allá de él.

Aunque los esquemas empleados por los autores son útiles para mostrar, si bien a grandes rasgos, aspectos generales que se muestran de manera regular en todo relato. Además, *Griselda* facilita identificar tales aspectos por tratarse de un texto que resultó encajar por completo en el esquema estructural del cuento fantástico puro marcado por Todorov.

Sin embargo, desde mi propio punto de vista como investigadora, el análisis estructural también está permeado de elementos extra-textuales que no pueden evadirse del todo, incluso si es sólo mínimamente. Aspectos de los que es imposible escapar y que impregnan la cultura misma, tan relacionada con el relato aislado como con el lector (implícito o real), tienen que estudiarse forzosamente en el análisis estructural, en particular, cuando llegamos al terreno de la verosimilitud.

A pesar de lo anterior, el análisis estructural resultó ser una herramienta muy útil para conocer los textos. Las conclusiones que se obtuvieron a partir de realizar tal análisis, pueden servir como una base para ampliar el necesario estudio de las obras desde otras perspectivas teóricas si se desea un conocimiento más profundo de cómo funciona el relato fantástico.

Para comprobar la utilidad de una teoría de este tipo al investigar ciertos temas, su aplicación a casos específicos es el método más efectivo. Sin embargo, el análisis estructural tiene múltiples vertientes. Algunas de ellas permiten asir de manera más íntegra el relato y otras se centran en puntos específicos; sucede lo primero con las teorías que se inclinan más por el estudio de los signos. Es cierto que esta perspectiva se aborda de manera general en la obra *Análisis estructural del relato*, no se profundiza en el tema de los signos ni hay aproximaciones con la hermenéutica.

El problema radica en que, al momento de aplicar el análisis estructural y emplear los modelos propuestos por los teóricos, es inevitable tomar en cuenta las significaciones de los elementos que se muestran en el texto. Pasa, por ejemplo, con el orden de las secuencias. No se trata sólo de una relación lineal de causa-consecuencia, sino que el orden tiene también un sentido simbólico que se

relaciona directamente con el sentido general del relato y con el factor sobrenatural, el cual es clave específicamente en el cuento fantástico.

El inicio y el final del cuento *Griselda*, al ser esencialmente opuesto (se caracterizan por contrastar una entrada con una salida, Martha en el jardín de aquella finca abandonada), puede bien explicarse únicamente a partir de la inversión de las secuencias; no obstante, el género implica que tal inversión no es un simple truco narrativo, sino que se trata de una situación simbólica y el jardín es un lugar al que es fácil adentrarse para Martha, pero no resulta igualmente sencillo salir de este. Una vez más, destaca el sentido sobrenatural y su posible contraposición al considerar la explicación racional de los hechos que forman el argumento de *Griselda*. Así como ésta es una interpretación simbólica, la polisemia propia de cualquier situación en un relato de ficción permite múltiples interpretaciones que, inevitablemente, considerarían factores extra-textuales, como ya se ha dicho antes.

Otro componente importante en el desarrollo de este trabajo fue el concepto de verosimilitud y la construcción de la misma, característica íntimamente ligada con análisis estructural. No sólo son los mismos autores quienes trabajan en torno de este tema, también vinculan características del análisis estructural con la construcción de lo verosímil. El género al cual pertenece un relato determina, en buena medida, cuáles han de ser los mecanismos de los que se valga para ser verosímil.

En el cuento fantástico la verosimilitud se relaciona directamente con su estructura, ya que el cuento recibe siempre una lectura horizontal, tomando en consideración la sucesión cronológica de las secuencias así como de cada uno de los hechos narrados o descritos; pero también recibe una lectura vertical, posterior a la primera lectura, que concluye en una posible metalectura.

A partir de esa metalectura se podría comprender el sentido del texto, pues unifica todos los elementos, además de revelar los niveles en los que está integrado el relato tanto en un nivel de estructura narrativa y cronológica como en

un nivel de sentido; ambas dimensiones son inseparables una de la otra. Una vez que se conoce la trama completa, es más sencillo identificar la manera en que cada descripción y el orden de cada secuencia se subordinan a un nivel mayor: el del sentido.

Como se mencionó en el capítulo anterior, lo sobrenatural determina las posibles interpretaciones de *Griselda*, a su vez, al delimitar el relato y las explicaciones a los acontecimientos presentados, es lo sobrenatural la base de la verosimilitud en este cuento. En resumen, lo sobrenatural y el sentido no pueden explicarse el uno sin el otro.

Esa aseveración puede resultar sorprendente, puesto que la verosimilitud se obtiene partiendo, primero, de una isotopía realista y, luego, esta verosimilitud se rompe para establecer una isotopía propia de lo fantástico, que resulta “inverosímil”, a primera vista, en comparación con la que se mostró en un principio.

Entonces, es por lo anterior que en el caso del cuento fantástico y, de manera más específica, en el caso de *Griselda*, lo verosímil es tanto un conjunto de estrategias para engañar al lector y para transmitir el sentido, como una subordinación a las reglas del género fantástico en la literatura, pues se trata de un final ambiguo, recurrente en las obras de este género.

La importancia de *Griselda*, tal como pasa con otros cuentos de Dávila que no son estudiados en este trabajo, es que se adecúan por completo al género fantástico puro de acuerdo con las tres condiciones enlistadas por Todorov. Esto es importante puesto que no se trata de casos aislados sino de ejemplos ideales de ficción fantástica moderna, por lo tanto, su estudio a la luz de esta teoría permite un acercamiento general a las obras de la temática que nos corresponde aquí.

Otra importante observación es que *Griselda* es un texto muy sencillo que, aunque contiene una contextualización temporal y espacial que se desarrolla en algún lugar de México llamado San Jerónimo, esto no impide que cualquier lector

no mexicano entienda el cuento, considerando que se trata de un aspecto secundario que tiene como objetivo situar a los personajes en un contexto rural, no ser una referencia geográfica local o regional específica. Además, tampoco se emplean regionalismos, palabras o expresiones que sólo puedan ser comprendidas por determinado grupo. Por el contrario, cualquier persona que conozca el castellano puede, potencialmente, leer el cuento y comprender lo que en el relato sucede (por supuesto, hasta donde éste lo permite) sin enfrentarse a mayores dificultades.

No sucede de la misma forma con el sentido. La recepción de cualquier producto comunicativo, incluida la literatura, es un proceso que continúa estudiándose de manera específica y que es difícil de explicar a partir de una teoría o modelo único. Distintos estudios de teoría de la recepción arrojarían una luz distinta sobre el estudio de este tipo de obras.

La interpretación individual de *Griselda* puede variar de un lector a otro, condicionada por sus experiencias de vida y sus conocimientos, así como múltiples factores que no pueden ser analizados desde el análisis estructural, pero es importante señalar que un primer acercamiento al texto a través de la estructura es muy útil si se quiere estudiarla desde otras teorías.

Por ejemplo, si consideramos la visión puramente estructuralista, conocer la postura de la autora y la interpretación de su propia obra a partir de sus experiencias de vida, tampoco ayudaría a explicar cómo la obra sería interpretada por los lectores, pero sería otro punto de vista útil e interesante para conocer el cuento y ahondar en la intencionalidad, no basándonos únicamente en lo que el texto mismo proporciona

A pesar de lo anterior, rescatamos que el análisis estructural permite desentrañar los mecanismos mediante los cuales el texto se comunicará con sus lectores. A nivel semiológico, en *Griselda* se mencionan símbolos claros que remiten a significados concretos, enunciados de manera explícita y apoyados implícitamente por las descripciones, es decir, por las estrategias de construcción

de la atmósfera. Tales elementos se han enumerado a lo largo de esta tesis en distintos capítulos. Los más evidentes son los objetos y el entorno, incluso los personajes, aunque también el resto (los personajes secundarios, la sintaxis, la enunciación y el enunciado) son fundamentales para explicar cómo ha de ser recibido el texto, potencialmente.

El concepto de lector implícito se ha empleado de manera constante a lo largo de esta tesis, con base en la premisa de que todo producto comunicativo que ha pasado por un proceso de creación y está destinado a ser recibido e interpretado por un receptor, incluye ya dentro de sí mismo aspectos funcionales del receptor, principalmente el código, cuya función será guiar y determinar, hasta cierto punto, el sentido, aunque no del todo.

Todorov menciona en su *Introducción a la literatura fantástica* que todo relato nace en el lenguaje, pero en el caso de la literatura fantástica, el lenguaje es su base y sin él no podría existir, pues al tratarse de temas sobrenaturales, es imposible encontrar referentes en el mundo “real”, de manera que el lenguaje es su propio soporte en éste tipo de relatos y en él ha de basarse, no en cualquier otra cosa, para apelar a las emociones y al raciocinio del lector a quien se dirige tanto el autor como el relato por sí mismo.

Las herramientas de las que esta investigación fue provista por los autores del análisis estructural resultaron útiles para cumplir el objetivo de la misma y responder la pregunta de investigación que ya se ha mencionado varias veces, a saber: cómo se configura un cuento fantástico como un producto comunicativo efectivo dirigido a un lector implícito.

Dejando de lado el éxito de este estudio, que considero parcial por los siguientes motivos, reitero que se trata de un terreno muy vasto que no puede ser abarcado por completo en este trabajo, sin importar que se trate de un cuento sencillo con una estructura narrativa simple y de extensión breve.

Los relatos poseen niveles y dimensiones que requieren del análisis específico y riguroso de cada uno si desea comprenderse a profundidad cómo

operan, sus mecanismos y la funcionalidad de los mismos como potenciales portadores de significado para un lector, que puede ser tanto potencial como real.

Para futuras investigaciones, sería útil realizar un estudio comparativo entre los textos incluidos en la antología “Árboles Petrificados” también desde el análisis estructural del cuento fantástico, como se hizo en este trabajo. Empero, considerando las limitaciones que esta perspectiva presenta, es evidente que el estudio puede avanzar hacia otros terrenos y, de hecho, sería lo ideal para no quedarnos con un estudio superficial de las estructuras. Posteriormente, consideramos la propuesta de abordar la obra en su conjunto desde la semiótica de la cultura, es decir, apoyándonos en las propuestas teóricas de Lotman en torno a la obra artística. Tomando las aportaciones de este autor como principal base para ampliar la investigación, sería útil y nutritivo para el estudio de la obra de Dávila, además, permitiría una comprensión más profunda de su obra y de los símbolos.

Respecto a estas propuestas, el propósito de la autora de la presente tesis es ampliar la investigación desde este punto de vista tanto por la aportación que puede hacerse al ámbito de la comunicación literaria, que es su principal línea de estudio, más desde la comunicación que desde los estudios literarios propiamente dichos. Otra propuesta de lo que podría realizarse más adelante se encuentra en los estudios de teoría de la recepción aplicados a la ficción fantástica, no sólo a la literatura sino a otras obras, por ejemplo, audiovisuales. Como ya se ha mencionado, lo fantástico como temática tiene maneras particulares de operar narrativamente, no sólo a nivel intrínseco, sino también en la interacción con el público real.

A partir de la propuesta del *lector implícito*, también es posible abordar la obra desde la hermenéutica al considerar los elementos anteriores y conjuntarla con la teoría de la recepción, que aborda ampliamente la interpretación y tiene un estrecho vínculo con la semiótica.

Finalmente, consideramos que la aportación principal de esta tesis, en general, es el recordatorio de que la literatura es también una forma fundamental de comunicación y entretenimiento, que no ha podido ser sustituida por las nuevas tecnologías sino que se ha adaptado a ellas, tanto a manera de *ebooks* y audiolibros, como llevando sus argumentos a otro tipo de productos como el cine, la televisión y los videojuegos, siendo éste último el campo que más recientemente ha abordado historias de múltiples temáticas, cada vez con mayor complejidad narrativa e interactiva y que opera, inicialmente, en la potencialidad de interacción con un público cuya intervención es intrínseca al producto mismo.

Tomemos en cuenta que las tres características de lo fantástico también son válidas para estos formatos y, en realidad, para cualquier otro que desee llevar un relato fantástico. Lo fantástico no sólo está presente en los cuentos, también lo está en las novelas y en otras formas de ficción que poco tienen que ver con la obra impresa o la literatura tal como se ha conocido tradicionalmente, incluso si el libro es el soporte clásico del relato que trascendió la oralidad.

Tal como el análisis estructural nos hizo ver, el relato no es propio únicamente de la ficción y la fantasía, que tiene su cuna en el relato oral y trasciende en el escrito, ha permeado en las nuevas formas de relato propias de tecnologías contemporáneas. El lenguaje va más allá de las palabras y los signos suelen evocar asociaciones que involucran todos los sentidos humanos, es por eso que la experiencia que puede brindar, por ejemplo, un videojuego de temática puramente fantástica, tiene también sus bases en la construcción de la ambigüedad a través de los signos.

Las condiciones de lo fantástico son aplicables al relato de esta índole sin importar cuáles sean sus soportes. Es por esto que consideramos adecuado abordar dicha peculiaridad de lo fantástico desde la comunicación y el estudio de los signos y no confinarla a los estudios literarios que, se sabe, la academia suele concentrarse en las formas tradicionales y en variantes menos extravagantes del relato impreso, como el audiolibro o el *ebook* antes mencionado.

Después de enlistar los hallazgos encontrados a lo largo de la elaboración de esta tesis y de afirmar que se han cumplido con los objetivos, respondiendo a la pregunta de investigación, concluimos con este texto.

Esta reflexión final sobre la literatura, la fantasía, el relato y su evolución y cómo la comunicación es importante tanto en el ámbito literario como en el estudio de cualquier otra temática abordada en productos comunicativos bajo cualquier formato, considerando que cada una de ellas tiene sus características particulares, nos permite darnos cuenta de que cualquier objeto de estudio puede ser abordado desde perspectivas multidisciplinarias.

Por último, rescatando las propuestas hechas en páginas anteriores acerca de las distintas áreas desde las cuáles podría profundizarse en el análisis de la obra de Amparo Dávila o de la literatura fantástica, o bien, de lo fantástico como temática, reitero el interés en complementar el análisis estructural con la semiótica de la cultura, empleando las aportaciones de Lotman para llevar a cabo un estudio integral del relato que tome en cuenta elementos extra-textuales que se han tenido que dejar fuera en el presente estudio dada la necesidad de delimitación y acotación del texto al ser una tesis de licenciatura, con vistas a ser continuada como investigación en el futuro.

Deseo, como investigadora, que éste ejercicio de estudio basado en la exploración de una obra por medio de la herramienta tan útil (pero insuficiente, sin embargo) que ha sido el análisis estructural con sus respectivos conceptos fundamentales, sea una aportación de provecho que permita ampliar la perspectiva de los temas que pueden ser estudiados desde la comunicación, así como de las herramientas que ésta disciplina puede emplear para cumplir su propósito: entender cómo funcionan los mensajes y la comunicación humana, en cuya sólida base se encuentra el relato en todas las formas que pueda éste adoptar.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana 1986
- BARTHES, R et. al. *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo traducción directa del francés por Beatriz Dorriots, Buenos Aires 1970.
- BARTHES, R. *Variaciones sobre la literatura*, Paidós 1era edición, Selección y traducción de Enrique Folch González, Barcelona 2001
- BERISTÁIN, H. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, México 2010.
- CAMPRA, R. *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008.
- CASTRO-RICALDE, M. “De solterías, soledades y aislamientos” en L. Cázares y R. Cardoso (eds.). Amparo Dávila. Bordar el abismo. México: UAM-I, ITESM, 2009
- DÁVILA, A. *Árboles Petrificados*, Planeta 1ra edición, México 2001.
- LLOPIS, R. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Fuentetaja, Madrid, 2013
- LOTMAN, Y. *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid 1978
- PROPP, V. *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974
- PROPP, V. *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid 1971
- REYES, A. *El deslinde. Prolegómenos a la Teoría literaria*, FCE , México 1983.
- REYES, A. *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México 1983
- RICOEUR, P. *La metáfora viva*. 2º ed. Trotta, Madrid, 2001.
- RISCO, A. *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones*. Persiles. España, 1987.
- ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Editorial Páginas de Espuma, 2016.
- TODOROV, T. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Losada, Buenos Aires 1975
- TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós 1era edición, trad. Elvio Gandolfo, Buenos Aires 2006.
- TODOROV, T. *Los géneros del discurso*, Editorial Monte Ávila traducción por J. Romero León, Caracas 1991
- TODOROV, T. *Mijail Bajtin: el principio dialógico*, Edit Instituto Caro y Cuervo
- TODOROV, T. *Poética de la prosa*, 1971
- TODOROV, T. *Poética Estructuralista*, Editorial Losada, Madrid 2004.