

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
		PAGINA: 1 de 8

16.

FECHA	jueves, 1 de octubre de 2020
--------------	------------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Seccional Girardot
TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
FACULTAD	Educación
NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
PROGRAMA ACADÉMICO	Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades : Lengua Castellana e Inglés

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Duran Barragán	Angie Vanessa	1108456055

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL	VIGENCIA: 2017-11-16
	REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 2 de 8

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Castañeda Santoyo	Alexander

TÍTULO DEL DOCUMENTO
REIVINDICACIÓN DE LA TEORÍA: HACIA UNA METODOLOGÍA DE LECTURA DE DOS CUENTOS: <i>LAS BABAS DEL DIABLO</i> Y <i>CIRCE</i> DE JULIO CORTÁZAR.

SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía
Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO	NÚMERO DE PÁGINAS
22/09/2020	107

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)	
ESPAÑOL	INGLÉS
1. Cuento	Short story
2. Literatura	Literature
3. Lectura	Reading
4. Julio Cortázar	Julio Cortázar
5.	
6.	

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL	VIGENCIA: 2017-11-16
	REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 3 de 8

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

El presente trabajo de grado planteó como objetivo desarrollar la fase experimental inicial de una metodología de lectura aplicable a los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar. A partir de los postulados teóricos de autores como Terry Eagleton, Umberto Eco, Gerard Genette, Tzvetan Todorov y Julio Cortázar, se analizan los cuentos ya anteriormente mencionados. Por lo tanto, la investigación se enmarca en una investigación de tipo documental. Las fases de investigación parten desde la revisión de los antecedentes, y los referentes teóricos. Luego, se desarrollan los análisis textuales de las dos obras literarias a partir de la concepción teórica de literatura, cooperación textual, cuento literario, lo fantástico, el narrador. Finalmente, en los resultados se despliegan dos ejes. En el primero, se presentan las categorías analíticas que surgieron de los análisis de los cuentos, las cuales constituyen una base para próximas metodologías de lectura de cuentos fantásticos. En el segundo, se establece una propuesta para reivindicar las investigaciones teóricas del programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades lengua castellana e inglés de la Universidad de Cundinamarca.

This degree project was proposed as aim to develop the initial experimental phase of an applicable reading methodology to *Circe* and *Las Babas del Diablo* tales by Julio Cortázar. From Terry Eagleton, Umberto Eco, Gerard Genette, Tzvetan Todorov and Julio Cortázar's theoretical postulates, the tales already mentioned above are analyzed. Thus, the nature of this investigation project is some kind of documentary type. This investigation begins by making a review of the background and theoretical referents. Then, from the theoretical conception of literature, textual cooperation, literary tale, the fantastic, the narrator, the textual analysis of both literary works is developed. Finally, the results phase is developed in two parts. In the first one, the analytical categories that emerged from the analysis of the tales are presented, which constitute a base for the next fantastic tales reading methodologies. In the second one, a purpose is established to claim theoretical investigations in the Bachelor in Basic Education with an emphasis on Humanities, Spanish and English language of University of Cundinamarca.

AUTORIZACION DE PUBLICACION

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL	VIGENCIA: 2017-11-16
	REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 4 de 8

la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL	VIGENCIA: 2017-11-16
	REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 5 de 8

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ **NO** **X** .

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL	VIGENCIA: 2017-11-16
	REPOSITORIO INSTITUCIONAL	PAGINA: 6 de 8

pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguró(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 7 de 8

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. duranangie2020.pdf	Texto
2.	
3.	
4.	

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
Duran Barroqán Angie Vanessa	Angie Vanessa Duran

21.1-51.20.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

**REIVINDICACIÓN DE LA TEORÍA: HACIA UNA METODOLOGÍA DE LECTURA DE
DOS CUENTOS: *LAS BABAS DEL DIABLO* Y *CIRCE* DE JULIO CORTÁZAR.**

ANGIE VANESSA DURAN BARRAGÁN

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN
HUMANIDADES, LENGUA CASTELLANA E INGLÉS

SECCIONAL GIRARDOT

2020

Reivindicación de la teoría: hacia una metodología de lectura de dos cuentos: *Las Babas*
Del Diablo y Circe de Julio Cortázar

Angie Vanessa Duran Barragán

Trabajo de grado para optar por el título de:

Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés

Director:

Alexander Castañeda Santoyo

Máster en Literatura Hispanoamericana.

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Educación

Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés

2020

Dedicatoria

A las tres personas que me han acompañado incondicionalmente durante toda mi vida y durante mi etapa de pregrado. Quienes me han colmado de amor, llenado de fortaleza y nunca me han dejado sola, en especial durante este último año. A mi mamá: Grey Astrid por su infinita paciencia y amor, por su entrega incondicional y por sus cuidados para conmigo. A Cristhian Mauricio por su amistad incondicional, su amor, su paciencia y por los preciosos momentos compartidos. A mi padre: Rodolfo por sus sacrificios y abnegación, por su paciencia. Gracias a los tres por su invaluable compañía y amor.

Agradecimientos

A la Deidad por permitirme culminar esta etapa académica.

A mi tutor, el literato: Alexander Castañeda. Por las tutorías y su acompañamiento para culminar este trabajo de grado. Por sus palabras de ánimo y motivación.

A mi primera tutora, la literata: Diana Marcela Fajardo. Por sus orientaciones y sus valiosos conocimientos, quien siempre me brindó su total disposición y tiempo para leerme y resolver dudas. Por su amor a la literatura y sus magníficas clases que recuerdo con tanto aprecio. Por su profesionalismo como tutora y su humanidad que siempre me brindó.

Al docente y traductor: Andrés Arboleda por el acompañamiento durante la entrega final de este trabajo, quien, con su vasto conocimiento y correcciones tan oportunas, e ideas iluminaron el camino para poder finalizar este proyecto de grado. Gracias por su hospitalidad y la de su familia. Por su amor a la literatura e interés en Cortázar.

También, a mis amigos y familiares más cercanos que me alentaron y apoyaron de diferentes maneras.

Tabla de contenido

	Pág
1. Resumen	14
2. Abstract	15
3. Introducción	16
4. Planteamiento del problema	18
4.1 Formulación del problema	21
5. Objetivos	22
6. Justificación	23
7. Antecedentes	26
7.1 A nivel internacional	26
7.3 A nivel nacional	28
7.3 A nivel local	30
8. Marco teórico	31
8.1 Literatura	31
8.2 Cuento Literario	38
8.3 Algunos aspectos de lo fantástico.	42
8.4 Del narrador y sus alrededores.	44
8.5 La teoría de la recepción.	46
8.6 La cooperación textual: entre el texto y el lector.	49
9. Marco Metodológico	54
9.1 Tipo de investigación	54
9.2 Investigación Documental	55
9.3 Fases de la investigación	56
9.3.1 Antecedentes	56
9.3.2 Marco teórico y análisis de las obras	56
9.3.3 Reseñas	57

	13
9.3.4 Aplicación.	57
10. Reseñas	58
10.1 Acerca del autor:	58
10.2 Reseña de Las Babas del Diablo	59
10.3 Reseña de Circe	60
11. Análisis literario de las obras	62
11.1 Análisis del cuento Las babas del diablo	62
11.1.1 El doble: una estrategia textual en el protagonista de Las Babas del Diablo	62
11.1.2 El narrador autodiegético bifurcado en Las Babas Del Diablo.	67
11.1.3 Lo excepcional como obsesión	70
11.1.4 Los indicios de la irrupción de lo fantástico	73
11.1.5 la forma de la narración y otros elementos	76
11.2 Análisis del cuento Circe	80
11.2.1 Los rastros de la ficción en Circe	80
11.2.2 Delia: una doble autorreferente.	81
11.2.3. El uso particular de la lengua en Circe	84
11.2.4 La tradición: Circe y su valor estético	88
12. Análisis de resultados.	94
12.1 Hacia una metodología de lectura	94
12.1.1 Categorías analíticas hacia una metodología experimental de lectura.	94
12.1.2 La literatura como objeto de estudio en sí: hacia una reivindicación de la teoría en la formación del estudiante de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.	96
14. Consideración final	101
15. Referencias Bibliográficas	102

1. Resumen

El presente trabajo de grado planteó como objetivo desarrollar la fase experimental inicial de una metodología de lectura aplicable a los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar. A partir de los postulados teóricos de autores como Terry Eagleton, Umberto Eco, Gerard Genette, Tzvetan Todorov y Julio Cortázar, se analizan los cuentos ya anteriormente mencionados. Por lo tanto, la investigación se enmarca en una investigación de tipo documental. Las fases de investigación parten desde la revisión de los antecedentes, y los referentes teóricos. Luego, se desarrollan los análisis textuales de las dos obras literarias a partir de la concepción teórica de literatura, cooperación textual, cuento literario, lo fantástico, el narrador. Finalmente, en los resultados se despliegan dos ejes. En el primero, se presentan las categorías analíticas que surgieron de los análisis de los cuentos, las cuales constituyen una base para próximas metodologías de lectura de cuentos fantásticos. En el segundo, se establece una propuesta para reivindicar las investigaciones teóricas del programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades lengua castellana e inglés de la Universidad de Cundinamarca.

Palabras claves: cuento, literatura, lectura, Julio Cortázar

2. Abstract

This degree project was proposed as aim to develop the initial experimental phase of an applicable reading methodology to *Circe y Las Babas del Diablo* tales by Julio Cortázar. From Terry Eagleton, Umberto Eco, Gerard Genette, Tzvetan Todorov y Julio Cortázar's theoretical postulates, the tales already mentioned above are analyzed. Thus, the nature of this investigation project is some kind of documentary type. This investigation begins by making a review of the background and theoretical referents. Then, from the theoretical conception of literature, textual cooperation, literary tale, the fantastic, the narrator, the textual analysis of both literary works is developed. Finally, the results phase is developed in two parts. In the first one, the analytical categories that emerged from the analysis of the tales are presented, which constitute a base for the next fantastic tales reading methodologies. In the second one, a purpose is established to claim theoretical investigations in the Bachelor in Basic Education with an emphasis on Humanities, Spanish and English language of University of Cundinamarca.

Key words: short story, literature, reading, Julio Cortázar.

*Lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada
incansablemente por sus lectores.*

Tzvetan Todorov

1. Introducción

El presente trabajo de grado se sitúa en la problemática del tratamiento de lectura de la literatura: la multiplicidad de lecturas que se pueden realizar de un mismo texto literario. Lo anterior, porque las teorías acerca de la manera en la que se pueden abordar las lecturas de una obra literaria, se dividen en distintas líneas, por ejemplo: comprender la obra a partir de la posible intención del autor, desde una mirada histórica o buscar la significación del texto a partir de los elementos que lo conforman, los cuales orientan la lectura del lector. Asimismo, para Cortázar (1996) en su conferencia del cuento breve y sus alrededores, la comunicación no se da entre autor y lector, se da entre texto y autor o entre texto y lector, es decir, el texto establece un diálogo con los lectores.

Este trabajo de grado surge a partir del tema de la literatura y su interpretación, del interés como lectora entusiasta de Julio Cortázar y de la revisión de los antecedentes internacional, nacional y local. A nivel local, no se encontraron investigaciones relacionadas al tema. No obstante, la búsqueda de antecedentes en el último nivel evidenció la carencia de investigación teórico literaria en el programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés. A partir de lo presentado anteriormente surge: Reivindicación de la teoría: hacia una metodología de lectura de dos cuentos *Las Babas del Diablo* y *Circe* de Julio Cortázar. El presente trabajo de grado tiene como objetivo desarrollar la fase experimental inicial de una metodología de lectura aplicable a los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar. Para ello, el marco teórico está sustentado por las siguientes teorías literarias: la primera, el concepto de literatura Terry Eagleton, en este se mencionan rasgos que diferencian a las obras literarias de otros tipos de textos. La segunda es la noción de cuento desde la mirada de Julio Cortázar, se identifica los elementos esenciales que constituyen el cuento fantástico. En el tercer y en el cuarto apartado se amplía el concepto de narrador y fantástico, desde la mirada de los autores Tzvetan Todorov y Gerard Genette. Los fundamentos teóricos de estos dos teóricos permitieron comprender la importancia de esos dos elementos dentro de los cuentos. También, dentro del marco

teórico, se hace una claridad entre el enfoque hermenéutico y el de la estética de la recepción, debido a que este trabajo de grado realiza una metodología de lectura orientada más hacia la segunda vertiente de crítica literaria. Por último, se presenta el concepto de cooperación textual de Umberto Eco. En este apartado se aborda planteamientos como: la interpretación es orientada por el mismo texto, la importancia del lector para completar una obra y las exigencias del texto al lector.

Esta investigación es cualitativa y de tipo documental, pues el corpus de análisis fueron dos textos literarios y los datos recolectados provienen de fuentes escritas, tales como: libros impresos, libros en formato digital, documentos en archivo PDF, artículos periodísticos en línea, entre otros. Asimismo, este trabajo de grado pertenece a la línea de la investigativa de Lenguaje, comunicación y sociedad del programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

Para finalizar, el análisis de resultados titulado: *Hacia una metodología de lectura*, es desarrollado en dos ejes. El primero, expone unas categorías analíticas que emergieron de los análisis textuales elaborados de los dos cuentos y se proponen como elementos que pueden desarrollarse ampliamente en futuras metodologías de lectura. El segundo, plantea una propuesta para reivindicar los trabajos de literatura en el programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades Lengua Castellana e Inglés, teniendo en cuenta los niveles de lectura crítica en los niveles de educación básica, media y pregrado del país.

4. Planteamiento del problema

Desde sus primeros años de vida, el ser humano tiene un acercamiento con los cuentos, ya sea de forma oral o escrita. En la escuela, este es uno de los géneros literarios predilectos, pues no sólo han estado presentes en la asignatura de lenguaje sino en otras en las cuales se utiliza como recurso educativo. Es decir, la lectura de cuentos es una actividad usual en la academia.

Un cuento, al ser un texto literario, está sometido a múltiples interpretaciones realizadas por un sinnúmero de lectores. Esto se debe a que cada lector tiene una condición existencial, social, cultural e individual que determina la recepción de la obra (Eco, 1992). Asimismo, las experiencias de cada lector inciden significativamente en el proceso de lectura, lo que lleva a hacer infinitas conexiones y asociaciones del texto. Esto lleva a pensar que no hay límite de interpretación para cada producción literaria. Sin embargo, y de acuerdo con Zuleta (1982):

El texto produce su propio código por las relaciones que establece entre sus signos; genera, por decirlo así, un lenguaje interior en relación de afinidad, contradicción y diferencia con otros “lenguajes”, el trabajo consiste pues en determinar el valor que el texto asigna a cada uno de sus términos, valor que puede estar en contradicción con el que posee el mismo término en otros textos. (p. 4)

Es decir, la interpretación debe estar fundamentada en el texto y no en la lectura que se realiza libremente. El lector debe escudriñar el sentido del cuento a partir de los elementos presentes en este para poder analizarlo. Por tanto, el ejercicio de interpretar textos literarios es una actividad sujeta al texto mismo, el cual tiene su propio contexto de significación.

Llegado a este punto, es importante presentar el concepto de *interpretación* desde la definición de Eco (1993), quien considera que dicha tarea no es un discurso libre que se desprende a partir de la lectura extraliteraria de un texto, sino una lectura ligada a la obra escrita como tal. Por ello, es relevante diferenciar “si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto” (p. 86). Por lo tanto, es pertinente diferenciar entre el uso libre y la interpretación, que son dos formas diferentes de abordar un texto narrativo.

La primera alude a revisar un texto narrativo, como el cuento, desde una lectura libre porque su estructura interna permite una ilimitada serie de asociaciones; esto no implica que todas sean

válidas, puesto que esta manera de aproximarse a los cuentos puede convertirse en una práctica indiscriminada de lectura. Es decir: “puede haber una estética del uso libre, aberrante, intencionado y malicioso de los textos” (Eco, 1993, p. 86). La segunda es la interpretación, basada en el texto en sí. Desde este punto de vista, se entiende que la interpretación es un tratamiento de lectura validado por el texto literario a partir de sus elementos formales.

Teniendo en cuenta lo anterior, se encuentra que existen dos formas de acercarse a la lectura de un cuento. La primera desde el uso, al otorgar con la lectura una significación libre al cuento, que puede ser personal, sociológica, psicoanalítica, biográfica, entre otras. Y la segunda, desde la interpretación, que implica una lectura sustentada sobre la estructura del cuento y los elementos que lo conforman pues busca hallar la coherencia y relación entre los distintos componentes de este. Es decir, se trata de una lectura basada en el texto en sí, en un sentido académico.

Desde otro punto de vista, según Cortázar (1996) y Borges (2003), el cuento, durante su acto de creación y ejercicio de escritura, es un ente autónomo independiente de su autor. Por ello, para el escritor de “Circe”, el lector tendrá “[...] la sensación de estar leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo [...].” (Cortázar, 1996, p. 64). De la misma manera, Borges (2003) considera que “[...] el escritor es un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo [...].” mediante la escritura de un cuento (p. 15). De acuerdo a lo anterior y teniendo en cuenta que Cortázar fue un escritor de cuentos fantásticos de corte surrealista, se puede decir que para realizar una lectura que pretenda interpretar sus cuentos a partir de la idea del cuento como texto autónomo y su escritor como amanuense, se sugiere no buscar la posible intención que haya tenido su autor, sino concentrarse específicamente en el texto en sí, pues el escritor viene siendo un médium para la creación de estos.

La literatura de Julio Cortázar está presente en el ámbito educativo escolar. Es un autor vigente y sus textos son tomados como referente en diferentes tipos de pruebas, por ejemplo, la PISA. De acuerdo con El Espectador, los resultados de las pruebas del año 2018 fueron desfavorables en lectura crítica para Colombia, debido a que el puntaje obtenido es bajo comparado con los del año 2015, posicionando al país en el puesto 58, a 21 puestos del último. Dos de los textos contenidos en la prueba de lectura, estaban relacionados con Julio Cortázar. El cuento *Los Amigos* y una biografía del escritor (2019).

Ahora, desde mi experiencia personal como lectora de Cortázar, algunos de sus textos se me han presentado con gran dificultad a pesar de mi interés por su narrativa, a pesar de ser estudiante y docente de lengua castellana. Entonces qué sucede cuando se lee un texto literario por gusto, texto que, además pertenece a las obras literarias latinoamericanas que se deben abordar en clase de lengua castellana en bachillerato, pero no se logra mayor comprensión de este. Primero, hay una cierta frustración, pues, aunque se decodifican ciertos elementos, no se logra hallar el sentido global del cuento. Segundo, miedo de abordar este tipo de textos en el aula, teniendo en cuenta que los textos literarios construyen su propio código interno, estos textos exigen un modo de lectura. La experiencia de lectura del docente es fundamental para orientar las rutas de aprendizaje de los estudiantes en este campo. Sin embargo, en Colombia los niveles de lectura crítica son bajos en los programas de licenciaturas, según Julián de Zubiría:

La formación de docentes es de muy baja calidad en Colombia. Los egresados de las facultades de educación siguen obteniendo los niveles más bajos en lectura crítica y razonamiento numérico entre todos los egresados de las universidades. El dicho es sabio: “Nadie da de lo que no tiene”. Si los futuros docentes no tienen consolidadas las competencias en lectura y razonamiento sobre las que van a ser evaluados sus estudiantes, es obvio que no las podrán desarrollar. Así mismo, que los docentes tengan maestrías o doctorados no eleva la calidad en la educación básica, lo que implica que el escalafón colombiano está fundamentado sobre supuestos falsos. Esto sucede porque la educación superior está por completo desarticulada de la educación básica y media y porque las facultades de educación, en general, no consolidan las competencias para pensar, leer y convivir de sus estudiantes. (2019)

Asimismo, este trabajo de grado surge a partir de la revisión de los antecedentes de trabajos de literatura en el programa de licenciatura en educación básica con énfasis en lengua castellana e inglés. En los hallazgos de la indagación se evidencia la escasez de trabajos de grado en torno a la literatura como objeto de estudio en sí, pues en su gran mayoría los trabajos relacionados plantean las obras como herramientas pedagógicas en el aula, el último trabajo de grado de literatura hallado en el repositorio institucional del programa tiene fecha de hace tres años. Esto significa que la producción académica investigativa del programa con relación a la línea de teoría y crítica literaria es baja. Este indicador sobre la producción de trabajos literarios como opción de grado está

estrechamente relacionado con la insuficiente cantidad de núcleos temáticos de literatura con los que cuenta el programa. Pues sólo a partir de octavo semestre de la carrera comienzan a posicionarse las tres materias de literatura de la malla curricular del programa de licenciatura de la seccional Girardot.

De esta manera, se contempla la posibilidad de fortalecer mis competencias literarias como docente en formación en el área de Humanidades y Lengua Castellana a través de este trabajo de grado. Pues este ejercicio académico de lectura y escritura ayuda a consolidar mis competencias para la enseñanza como docente de lenguaje, debido a que permite a la investigadora del presente trabajo, hacer revisión de teorías literarias y profundizar en ellas al poder aplicarlas en los análisis de los cuentos para poder interpretarlos. Y así vislumbrar elementos que permitan desarrollar metodologías de lectura de los cuentos para próximas investigaciones. Asimismo, se realiza un aporte a la línea de investigación de Literatura del programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

4.1 Formulación del problema

De acuerdo con el planteamiento del problema se formula la siguiente pregunta de investigación.

¿En qué medida la interpretación de los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo*, constituye, por un lado, una fase experimental para desarrollar una metodología de lectura. Por el otro, una reivindicación de los estudios teóricos del programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Lengua Castellana e Inglés?

5. Objetivos

5.1 Objetivo General

Desarrollar la fase experimental inicial de una metodología de lectura aplicable los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar.

5.2 Objetivos específicos

- Analizar los cuentos de *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar desde una rejilla analítica que incluya, por un lado, teorías literarias y por otro lado, categorías de análisis producto de una lectura interpretativa de estos textos literarios.
- Comprender e interpretar los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* para develar significaciones del texto literario.
- Establecer una propuesta que rescate la importancia de los estudios teóricos en el programa Licenciatura en Educación Básica con énfasis en humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

6. Justificación

Esta investigación es pertinente dentro del programa de Licenciatura debido al carácter disciplinar de la misma en relación con los núcleos curriculares de Crítica literaria, Semántica y Pragmática, Semiótica, Textolingüística y Literatura contemporánea. La línea investigativa a la que está adherido este trabajo de grado es: Lenguaje, comunicación y sociedad. El énfasis del programa en Humanidades y lengua permite realizar trabajos de grado de Literatura. Dentro del campo educativo, el desarrollo de esta investigación fortalece la formación del estudiante de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés. La fundamentación y acervo teórico que acarrea le permiten fortalecer prácticas de enseñanza de la literatura y de la lectura de obras literarias. Según el Ministerio de Educación Nacional –MEN (s.f.):

[...] no se puede pretender “enseñar” literatura, ni se puede aprenderla, a partir de listados de nombres y taxonomías periodizantes; no es posible la recepción literaria si no hay procesos de interpretación, es decir, si no hay lectura de las obras mismas. El problema no es tanto de la cantidad de libros que los muchachos tendrían que leer –lo peor que le puede ocurrir a alguien es tener que leer por obligación, o mecanizar listados de autores y obras– sino de la posibilidad de vivenciar el asombro, en el reconocimiento de lo que somos, con la lectura crítica de unas cuantas obras. (p. 11)

Por ende, los proyectos de grado en torno a la literatura no solo impactan de manera significativa en la formación integral y el desarrollo de competencias literarias para el estudiante en formación de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana, sino que también influyen en las prácticas de lectura crítica dentro de las instituciones educativas. Asimismo, el análisis literario desarrollado en este proyecto de grado, tiene como objetivo, más allá de analizar la estructura de las obras, plantear una metodología de lectura que sirva para futuros trabajos de interpretación de los textos analizados.

Por otro lado, en la fase de búsqueda de antecedentes en el programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades, lengua castellana e inglés de la Universidad de Cundinamarca, se halló que el campo disciplinar de literatura del programa tiene una línea investigativa escasa, pues la mayoría de trabajos de grado relacionados con obras literarias, se

sirven de estas como herramientas pedagógicas para la enseñanza y no como objetos de estudio en sí. De acuerdo con el MEN (s.f.):

Es la competencia literaria de los profesores de literatura lo que ha de conducir a la definición de criterios para la selección de los textos, considerando inclusive que muchas veces las expectativas de selección de un texto podrían no realizarse; pero aún así, para el caso de un docente innovador, una expectativa truncada se convierte en momento de reflexión (dar cuenta de la experiencia de recepción de un texto que no logró calar entre los estudiantes). (p. 57)

Es otras palabras, la competencia literaria del docente de lengua castellana es fundamental para las prácticas de lectura en las aulas de educación básica. Un docente de lenguaje no puede pretender orientar procesos lecturas de obras literarias y que estas sean enriquecedoras cuando no ha realizado revisiones e interpretaciones teórico literarias que le permitan asentar y enriquecer su competencia como docente de literatura. Además, teniendo en cuenta que los núcleos temáticos de literatura son escasos en el programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades, lengua castellana e inglés, este trabajo de grado permite suplir el vacío de formación académica en el área de literatura y que es tan necesario para la formación integral del docente de lengua castellana.

Además, si se tienen en cuenta los resultados de las pruebas Saber Pro en lectura crítica de la ciudad de Girardot durante los años 2017 y 2018, la ciudad obtuvo 144 puntos, lo que la ubica por debajo de la media del país que está 150 de 300 posibles. Estos bajos puntajes no son ajenos para el grado once en la misma competencia. Asimismo, en el área de lenguaje, los grados tercero, quinto y noveno “obtuvieron puntajes hasta 11 puntos por debajo del agregado para el país.” (Men, 2019). Lo anterior evidencia que la competencia en lectura crítica es baja en todos los niveles educativos de Girardot.

Además, el perfil profesional del Licenciado Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés debe saber aplicar conceptos disciplinares del área de lingüística, pragmática y semiótica. Aunque, en las dos últimas áreas disciplinares mencionadas sólo haya una materia por cada una. Semiótica posicionada en noveno semestre, área del conocimiento que estudia los procesos de comunicación e interpretación.

Por tanto, con la realización de este trabajo de grado me permitió afianzar conocimientos teórico literarios y mejorar mi competencia literaria como docente de lengua castellana lo cual me permitirá orientar mejor los procesos enseñanza-aprendizaje de lectura de obras literarias en el contexto educativo de la ciudad y departamento de Cundinamarca.

7. Antecedentes

A continuación, se exponen ocho trabajos de investigación, entre artículos, trabajos de grado y tesis. Estas son de carácter nacional e internacional las cuales orientaron este proyecto. Es importante aclarar que durante la búsqueda de los antecedentes no se hallaron trabajos literarios con relación al objeto de estudio a nivel local de la universidad. Sin embargo, se tomó como referente local un trabajo de grado de literatura comparada, que orientó la metodología de análisis para este trabajo.

7.1 A nivel internacional

El primer antecedente, es un artículo de la Universidad de Sevilla, titulado *Cortázar ante el espejo de sus cuentos* escrito por Mora (2014). En este trabajo se realiza una serie de apreciaciones de la publicación del texto “*clases de literatura con Julio Cortázar*”. Según la autora la doble tendencia de Cortázar (una escritura elitista y la otra popular.) puede ser una de las causas de que la obra de Cortázar atrape diversos lectores. Es decir, la literatura de Cortázar tiene una ambivalencia entre la cuestión estética y la histórica. Además, considera que la intertextualidad es uno de los rasgos más destacados en la narrativa breve de Cortázar, los textos están llenos de claves intertextuales, un diálogo con otros textos y otros autores. Acerca de este trabajo la autora aborda la idea acerca de los espacios en blanco producen un efecto en el lector al dejar las historias del todo no resueltas, lo cual permitiría que la lectura se realice desde diferentes enfoques como lo fantástico, simbólico, mítico, psicoanalítico, político, o desde la identidad latinoamericana que Cortázar aborda en sus textos. Este artículo fue significativo para la investigación debido a que permitió conocer cuáles cuentos tienen carácter elitista y popular a partir de sus elementos y estructura. Además, la lectura de este artículo permitió conocer el libro póstumo *Clases de literatura de Julio Cortázar*.

La Figura Del Lector Cómplice En Los Cuentos De Julio Cortázar es una investigación de la Universidad De Santiago De Compostela de España. Esta tesis fue elaborada por Fernández (2014). La investigación pretendió demostrar la importancia del lector en el proceso de actualización del texto literario. Para esta investigación se utilizaron nueve cuentos.

La metodología implementó una parte teórica y otra práctica. En la primera, se fundamenta en teóricos como Iser, Eco y Cortázar la noción de lector. En la segunda, hace una selección de cuentos por los cuales para cada uno se le asocia con una técnica literaria tales como las anacronías, el final abierto, el narrador testigo, la fragmentación narrativa, las acciones paralelas, la contigüidad-continuidad de diferentes planos, la alternancia de focalizaciones, la introducción de lo extraño y el recurso de la carta”. (p. 24). Las cuales fomentan la participación del lector y por ende la interpretación del relato.

Para finalizar, concluye que los recursos literarios y los vacíos de información son estrategias para despistar al lector, por tanto, su reconocimiento es de vital importancia para analizar la estructura interna de los cuentos. Este trabajo, aunque fue muy breve, permitió conocer otros elementos particulares de Cortázar, lo que nos permitió ampliar la concepción acerca del tipo de elementos que integran los cuentos del autor.

Otro antecedente, es el artículo *La procedencia incierta de la voz (a propósito de «Las babas del diablo», de Julio Cortázar)* de María Isabel Filinich (2010), publicado en la revista Signa de la Universidad Nacional Autónoma a Distancia de España. En este trabajo aborda las transgresiones del discurso en *Las Babas del Diablo*. De acuerdo con la autora tales transgresiones se manifiestan a través de la voz insertada en los enunciados del cuento. Asimismo, las transgresiones se evidencian mediante la metalepsis, que es, la distancia entre el hecho que ha acontecido y la narración. Hay una ruptura del tiempo, el narrador utiliza el tiempo pasado imperfecto para recrear el hallazgo de la pareja en la isla, luego la narración vuelve a situarse en presente, tiempo en el que se sitúa Roberto Michel narrando desde su apartamento. La investigadora se basa en la concepción de metalepsis de Gerard Genette en su *Nuevo discurso del relato y Figuras III* para exponer las rupturas de tiempo en el cuento. Este artículo aportó para la presente investigaciones Genette y sus teorías de narratología. El artículo de Filinich aborda las diferentes metalepsis en el cuento, en cambio para este trabajo de grado trabaja el elemento de la persona narrativa y focalizaciones de la narratología del autor francés. Este artículo aporta el teórico Gerard Genette para el presente trabajo de grado, pues el trabajo de Filinich expone que el cuento de Cortázar presenta elementos narratológicos importantes.

Por último, el cuarto antecedente de tipo internacional es el artículo "*Circe*" de Julio Cortázar: *una lectura intertextual* de Patricio Goyalde Palacios. Este trabajo expuso los elementos intertextuales del cuento como lo son la referencia con la mitología griega, el diálogo con otros poetas como Keats y Rossetti al comparar sus vidas con personajes del cuento. Este trabajo brindó unas informaciones importantes para conocer sobre el poema relacionado al epígrafe del cuento *Circe*, del cual no se había podido tener, al inicio de la investigación, acceso completo ni en físico ni digital. Por tanto, este artículo permitió acceder al texto original completo del epígrafe de *Circe* lo que permitió conocer la historia del Poema de *Orchard Pit*, lo que permitió realizar las asociaciones entre el epígrafe y el cuento *Circe*.

7.3 A nivel nacional

A nivel nacional, se encontró una tesis de maestría de la Pontificia Universidad Javeriana Facultad De Ciencias Sociales, bajo el nombre de *Movimientos cooperativos del "Lector Modelo" de los cuentos de Julio Cortázar*, realizada por Navarro (2012). Este trabajo analiza el lector modelo desde sus movimientos cooperativos para actualizar el texto. También revisa los fundamentos acerca del lector. Por un lado, los de Cortázar del *lector cómplice*. Y por el otro, postulados del lector en Eco, Iser, Barthes y Zuleta. La investigación tuvo como objetivo analizar los elementos constitutivos de los cuentos de Cortázar, la teoría del cuento, su creación y lo neo fantástico que llevan a la construcción del lector modelo.

Este estudio fue de vital importancia para la investigación, primero porque nos permitió aclarar conceptos acerca de la teoría del cuento de Cortázar al dedicar todo un capítulo a ella. Por otro lado, los cuentos que se analizan en este estudio son: *Segunda Vez*, *Las Armas Secretas* y *Las Babas Del Diablo*. Con el último cuento mencionado también es analizado desde la teoría del cuento, evidenciando que los postulados de la teoría del cuento convergen en ese relato. Por otro lado, una de las conclusiones de trabajo fue la cercanía que debe tener el lector con ciertas teorías para poder actualizar algunos cuentos de Cortázar, el lector no puede prescindir de las teorías como la del cuento (p. 111, 2012). Este hallazgo sugirió la selección de las *Babas del Diablo* que tiene una estructura compleja para compararlo con un cuento con una estructura aparentemente más sencilla como lo es *Circe*.

Por otro lado, *Rayuela: La ilusión del laberinto*, es un trabajo de pregrado de la Pontificia Universidad Javeriana y realizado por Espinosa (2009). El objetivo de este trabajo fue demostrar que la novela no es una obra del todo abierta, que no son dos novelas, las dos maneras en la que se puede avanzar su lectura, sino una. Dicha aseveración se basa en la teoría estética de Umberto Eco y Wolfgang Iser y Zuleta. Para ello, lo analiza desde la perspectiva externa a través de la teoría y luego interna desde el análisis de la novela. Este trabajo hace un recorrido interesante por la semiología de Umberto Eco para sustentar su objetivo para ello recurre a *Obra Abierta e Interpretación y Sobreinterpretación*. Por otro lado, en el análisis literario de la obra acude al concepto de literatura de Eagleton para atender algunos elementos propios de la novela.

Para terminar, una de sus conclusiones es la confusión del término apertura como la libertad de hacer lecturas indiscriminadas sin considerarse que el mismo la intención del texto. Esto respalda la postura que motivó realizar este trabajo y fue las restricciones de interpretaciones de los cuentos a partir de sus elementos. Por ende, es vital analizar la función y las características que cumplen estos en el cuento. Este trabajo contribuye a esta investigación en tomar como referente teórico el concepto de literatura para estudiar los elementos que componen los cuentos a partir de sus particularidades como textos literarios.

Se ha decidido presentar como último antecedente, el proyecto de grado de la Universidad Tecnológica de Pereira, titulado *La Función De La Estética De La Recepción En La Película Paraíso Travel: El consumidor / receptor como un nuevo horizonte*, realizado por Osorio, Ramírez (2013) y tuvo como objetivo:

Aplicar la Teoría de la Recepción a la película *Paraíso Travel*, haciendo un análisis e interpretación de la obra visual, a partir del conocimiento y aprobación de un receptor activo o grupo focal que consume la obra y asimila su significado desde su historia personal y sus competencias. (13)

A pesar de que este trabajo no está relacionado con el análisis de cuentos sino de un producto audiovisual, aplicó la teoría de la recepción de diversos autores entre esas la de cooperación textual de Umberto Eco para analizar la obra audiovisual y las interpretaciones que hicieron algunos participantes, quienes fueron estudiantes universitarios de licenciatura en español y comunicación

audiovisual. El anterior trabajo de grado fue de gran importancia para este proyecto, en tanto permitió dilucidar la viabilidad de analizar los cuentos bajo la noción de cooperación textual de Umberto Eco.

7.3 A nivel local

Para finalizar, se tomó como antecedente un trabajo de grado del programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades, lengua castellana e inglés, realizado por Bohórquez y Muñoz (2017) titulado: *La ciudad literaria: interpretación de la ciudad en las obras Besacalles, El Atravesado y Scorpio city de los autores Andrés Caicedo y Mario Mendoza*. Este es uno de los pocos trabajos recientes que aborda como objeto de investigación obras literarias. Esta investigación tuvo como objetivo: “Comparar la ciudad narrada dentro de las obras literarias *Besacalles, El Atravesado* de Andrés Caicedo y *Scorpio City* de Mario Mendoza” (p.23. 2017). Este trabajo se consideró pertinente pues al ser un análisis de literatura comparada, su metodología de investigación permitió este trabajo de grado también de literatura.

A modo de conclusión: estos trabajos no sólo ayudaron a vislumbrar en qué estado se encuentra el objeto de estudio, también los postulados de autores con los que se pueda enlazar este trabajo. Es importante mencionar la constante de las teorías del cuento de Julio Cortázar en el análisis de estos mismos. Esta búsqueda de antecedentes, nos sugirió autores como Eco y textos como *Clases de Literatura*, que fueron vitales para poder desarrollar el análisis de los cuentos. En el caso de los artículos seleccionados, estos permitieron ampliar la visión respecto a las obras a través de sus elementos intertextuales. Por otra parte, en uno de los antecedentes relacionados a la literatura de Julio Cortázar se halló brevemente abordado el referente teórico: Terry Eagleton. De igual manera, en el trabajo de literatura comparada de la universidad de Cundinamarca. Para finalizar, los antecedentes locales de trabajos netamente teórico literarios son muy escasos, por tanto únicamente se tomó como referente el trabajo de literatura comparada, a pesar que su objetivo dista mucho del presente trabajo grado, sus pasos metodológicos orientó el de la presente investigación.

8. Marco teórico

El siguiente marco teórico se basa en tres categorías: *literatura*, *cuento*, *lo fantástico*, *el narrador* y *teoría de la recepción*. La primera parte de este marco teórico examina la perspectiva de Terry Eagleton sobre el concepto de *literatura*. En la segunda parte, se aborda la teoría del *cuento* a partir de los postulados de Julio Cortázar. En la cuarta y quinta, los aspectos de lo fantástico y el narrador según Tzvetan Todorov y Gerard Genette. Para la última, se presenta una definición de la *teoría o estética de la recepción* para luego abordar el concepto de cooperación textual de Umberto Eco.

8.1 Literatura

Dado que este trabajo se centra en el análisis de dos cuentos, es relevante analizar el concepto de *literatura* para hallar elementos que permitan analizar los cuentos a partir de su estructura, y así poder realizar el ejercicio de interpretación. Desde una mirada general, se puede decir que la literatura es una manifestación artística expresada a través de la escritura y la oralidad, que se vale de diferentes recursos estéticos y lingüísticos. Para este trabajo de grado está enfocado en el análisis de cuentos literarios.

El crítico español Amorós (1989), en *Una introducción a la literatura*, la define como una “obra de arte hecha con palabras” (p. 16). Es decir, la literatura se sirve del lenguaje para manifestarse. No obstante, el autor aclara que, al referirse a palabras, no alude a un uso elitista y exclusivo del lenguaje. Y para ello, se apoya en la visión histórica de la literatura que evidencia una amplia terminología y estilos utilizados en distintas épocas (Amorós, 1989). Lo anterior permite inferir que la literatura tiene un carácter innovador y renovador; por tanto, es una manifestación del contexto del cual emerge.

Para iniciar, Eagleton (1998) en el capítulo “¿Qué es literatura?” de *Una introducción a la teoría literaria*, considera una serie de características relevantes para una tentativa definición, estas son: la forma particular del lenguaje, el carácter ficcional, el discurso no pragmático y ser una escritura altamente valorada. Sin embargo, concluye diciendo que “a decir verdad, es algo tan imposible como tratar de identificar el rasgo distintivo y único que todos los juegos tienen en común. No hay absolutamente nada que constituya la ‘esencia’ misma de la literatura” (p. 9). En otras palabras, no

hay un arquetipo común para todas las obras literarias, lo que difícilmente permite una definición inequívoca. Por ello, cada obra debe estudiarse y analizarse como un fenómeno particular, según sus características propias.

Para Eagleton, la primera característica distintiva de la literatura es que tiene carácter ficcional pues tiene la posibilidad, “como obra de ‘imaginación’, en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real” (Eagleton, 1998, p. 5). Lo anterior significa que toda obra literaria, aunque tome algunos elementos de la realidad, no es una copia fiel de ella, sino que contiene otros elementos que solo pertenecen al universo de la ficción creada. Además, Eagleton (2016) comentó lo siguiente:

Las obras de ficción pueden contar que Dallas no está en el mismo país que San Petersburgo, o que un óculo es la parte central de una voluta. Pueden hacer referencia a información con la que casi todo el mundo está familiarizado y contarnos por enésima vez que un setón es un cordel de material absorbente que se introduce bajo la piel y cuyos extremos se dejan fuera para facilitar el drenaje de fluidos o evitar infecciones. Lo que convierte esas obras en ficticias es que esa información no se ofrece por su propio valor, como en un tratado médico o de cualquier otro tipo. Se utiliza para contribuir a ofrecer un punto de vista determinado. Las obras de ficción, por consiguiente, pueden modificar la información real para cumplir ese propósito. (p. 66)

En otras palabras, las obras literarias pueden contener informaciones y referencias reales que sirvan para recrear su universo. No obstante, las obras literarias no tienen por qué ser fieles a la información del mundo real. Por el contrario, pueden modificarla, pues estos textos funcionan bajo sus propias leyes, debido a que parten de la imaginación, a diferencia de otros tipos de textos como artículos científicos o documentos bibliográficos, entre otros. A pesar de esto, esta definición de literatura es insuficiente para definirla pues hay obras de ficción que no se sirven de la palabra, como lo son las historias cinematográficas.

La segunda subcategoría que propone el autor es el uso particular del lenguaje como un rasgo distintivo de la literatura; esta característica no debe confundirse con una desviación de la lengua estándar. Para Eagleton (1988), concebir que la literatura tiene carácter literario y poético intrínseco es cuestionable, pues limitar la literatura solo a partir de su uso no convencional del lenguaje sería

pensar la poesía como único género literario. Eso sería un error pues la literatura abarca diferentes géneros y movimientos literarios, en los cuales no siempre los adornos estilísticos priman, ni el uso de palabras rimbombantes. Por ejemplo, existen obras literarias consideradas como tales a pesar de su moderación y sencillez.

Asimismo, algunas expresiones en los textos literarios pueden ser enajenantes o ambiguas para el receptor, no por su poeticidad sino porque el lector desconoce el contexto en el que fueron producidas. Por ejemplo, una obra literaria escrita en castellano del siglo XVI emplea una enciclopedia distinta, de la que posee un lector del siglo XXI. Por tanto, si el lector desconoce el significado de acuerdo a la época de producción de los códigos del texto, puede atribuirle un sentido diferente a este. Por tanto, el empleo de la lengua “resulta enajenante solo frente a cierto fondo lingüístico normativo, pero si este se modifica quizás el lenguaje ya no se considere literario” (Eagleton, 1998, p. 7.). De esto se entiende que la lengua y la literatura, al igual que la sociedad y la cultura, no son estáticas y están en constante cambio y renovación.

De acuerdo a lo mencionado, Eagleton (1998) considera que no solo es importante enfocarse en elementos como la rarefacción del empleo de la lengua sino en el empleo particular del lenguaje en la obra. Por este motivo se debe considerar otros aspectos como las técnicas narrativas empleadas, los elementos lúdicos del cuento, los juegos de palabras, los quebrantamientos de tiempo y espacio, incluso identificar el movimiento de vanguardia o movimiento literario al que pertenece el cuento en el momento de abordarlo e interpretarlo.

En un tercer momento, Eagleton (1998) discute si la literatura es un discurso no pragmático, es decir, si las obras literarias tienen o no uso práctico inmediato como en el caso de los textos enciclopédicos. Esta idea es discutida por el autor pues lleva a pensar que “entendemos por literatura cierto tipo de lenguaje autorreferente, un lenguaje que habla de sí mismo” (Eagleton, 1998, p. 9). Podría afirmarse que no todas las obras literarias son autorreferentes, pues muchas de ellas citan acontecimientos históricos, otras obras literarias y autores, es decir, aluden a referentes externos de su universo literario. Así, para interpretarlas es necesario acudir al conocimiento del mundo. De igual manera, incluso las obras que recrean jitanjáforas y lenguas ficticias pueden evocar situaciones verosímiles con la realidad. No obstante, las obras literarias sí tienen contenido autorreferente, por ejemplo, los personajes. Lo que se puede averiguar de ellos deriva únicamente

de la obra a la que pertenecen; algunos de estos pueden incluso tener poco o nada de información, por lo que el lector debe completar esos vacíos de acuerdo a los parámetros del texto mismo. Pero el uso pragmático de cada obra literaria depende también de su particularidad. Así, Eagleton (1998) menciona como ejemplo la obra literaria de Orwell:

Por principio de cuentas, probablemente George Orwell se habría sorprendido al enterarse de que sus ensayos se leerían como si los temas que discute fueran menos importantes que la forma en que los discute. En buena parte de lo que se clasifica como literatura el valor-verdad y la pertinencia práctica de lo que se dice se considera importante para el efecto total. Pero aun si el tratamiento “no pragmático” del discurso es parte de lo que quiere decirse con el término “literatura”, se deduce de esta “definición” que, de hecho, no se puede definir la literatura “objetivamente”. (p. 9)

En otras palabras, en algunas obras literarias el contenido puede ser más relevante que la forma o viceversa. Por ejemplo: cuando se leen caligramas indiscutiblemente el lector no puede prescindir de la forma, en cambio, al leerse una obra de Orwell como *Animal Farm*, la forma es escueta pero el contenido puede prevalecer. La definición de la literatura, entonces, es inestable si se tiene en cuenta la historia de la literatura, los movimientos literarios e incluso el género literario al que pertenece cada obra. Por tanto, cada obra literaria debe estudiarse como un objeto particular; cada obra literaria es un universo irrepetible. Pero para estudiar el contenido, es necesario abarcar la forma, pues en ella está latente el significado. De tal manera, un acto de lectura, de interpretación de textos literarios no debe prescindir de los elementos formales del texto. Al respecto, Eagleton (2016) explica que:

Las obras literarias son creaciones retóricas, además de simples relatos. Requieren ser leídas poniendo una atención especial en aspectos como el tono, el estado de ánimo, la cadencia, el género, la sintaxis, la gramática, la textura, el ritmo, la estructura narrativa, la puntuación, la ambigüedad y, en definitiva, todo lo que podríamos considerar “forma”. (p. 6)

Asimismo, Cortázar reflexionó sobre si la literatura debía prescindir de la forma para trabajar exclusivamente en el contenido, lo cual lo convirtió en el blanco de críticas de algunos de sus colegas escritores simpatizantes de la revolución cubana. Como se relata en *Julio Cortázar. De la*

subversión literaria al compromiso político, una biografía del autor, escrita por Raquel Arias (2014):

También vivirá más de una polémica con escritores, críticos y público acerca del papel de la literatura y de los escritores. De todo ello hablará en un texto titulado “Viaje alrededor de una mesa”, donde recogerá sus opiniones y las de Mario Vargas Llosa, acosado como se siente por las exigencias de hacer una literatura en la que el compromiso político prime por encima de cualquier otra característica de sus obras. En concordancia con las opiniones de su amigo peruano, Cortázar defiende la obra literaria como una acumulación de factores que no responden solo a la voluntad consciente de apoyar una serie de ideas, sino a pulsiones y rasgos que nacen desde un inconsciente cuyas mediaciones no controla el autor a voluntad. Si una novela llega a ser revolucionaria no lo será solo por sus ideas, lo será también por la forma elegida para transmitir las. (p.203)

Este debate se dio durante la década de los sesenta, cuando los escritores que apoyaban la Revolución cubana, estaban divididos en dos posturas. La primera, si el escritor debía escribir para la revolución, es decir con un fin pragmático político-social, basado únicamente en el contenido de las obras. La segunda, si se debía escribir revolucionariamente, una literatura comprometida con la escritura y el arte. Al respecto, Cortázar (1962) comenta lo siguiente:

Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario, aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas. (320).

De acuerdo con lo anterior se entiende que la literatura, al ser una manifestación artística, como práctica de libertad permite recrear y atender a asuntos de diversa índole y no únicamente a los

político-sociales inmediatos del contexto en el que surge la obra. Una obra estética también puede tener una postura política, al rechazar escribir bajo la militancia de fuerzas políticas, como lo menciona Cortázar. Asimismo, el hecho que la literatura sea accesible al público, no significa que deba una escritura llana; es por ello que existen los diferentes géneros y subgéneros literarios. Sin embargo, calificar la literatura en general como textos no pragmáticos es insuficiente debido las variaciones de este a lo largo de la humanidad.

Por otro lado, con respecto al último elemento, referente a la valoración de una obra literaria, Eagleton plantea también que algunas lecturas pueden desplazar la intención del cuento por los intereses particulares del lector, en sus palabras: “algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario. A este respecto puede contar mucho más la educación que la cuna” (Eagleton, 1998, p. 9). Esto se refiere a que cierto público le otorga el carácter literario a textos que no son de esa naturaleza, pues la educación familiar, escolar, e incluso la cultura de masas influyen en la concepción y recepción de la literatura. En esa misma línea, es importante resaltar lo siguiente:

[...] las sociedades “reescriben”, así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a “reescribir”. Ninguna obra, ni la evaluación que en alguna época se haga de ella pueden, sin más ni más, llegar a nuevos grupos humanos sin experimentar cambios que quizá las hagan irreconocibles. Esta es una de las razones por las cuales la literatura sufre una notoria inestabilidad. (Eagleton, 1998, p. 12)

De lo anterior, se entiende que las obras literarias están expuestas a diferentes interpretaciones de acuerdo a la época de recepción, el bagaje cultural, la condición existencial o la predilección por ciertos temas por parte del lector. No obstante:

El significado no es subjetivo en el sentido de que no puedo decidir que la advertencia “Fumar mata” impresa en los paquetes de cigarrillos en realidad significa “La nicotina contribuye al crecimiento de los niños, o sea que ¡comparte estos pitillos con tu hijo!”. No obstante, “Fumar mata” significa lo que significa solo por una cuestión de convención social. (Eagleton, 2016, p. 176)

Por tanto, aunque los textos literarios puedan leerse desde distintas perspectivas, una lectura de un cuento no puede prescindir de observar los elementos propios del género. Los elementos latentes

del cuento cumplen funciones determinantes en relación con el sentido. Por consiguiente, aunque la experiencia de lectura es subjetiva e individual, la interpretación no lo es. El significado de una obra literaria depende de lo que está presente en el texto; por eso hay constantes en las lecturas de diferentes épocas al abordar a un mismo texto literario. En ese orden de ideas, el significado de la obra literario depende de lo que hay en el texto:

[...] una obra literaria no puede significar algo únicamente para mí. Puede que yo sea capaz de ver algo que nadie más ve, pero en principio debe ser posible compartir lo que veo con los demás para llamarlo significado. [...] El significado no es objetivo en el mismo sentido que lo son las plazas de aparcamiento municipales, pero tampoco es algo meramente subjetivo. Lo mismo puede decirse de las obras literarias, como ya he dicho. (Eagleton, 2016, p. 176)

Esto significa que se pueden realizar varias interpretaciones de los textos literarios pero mediadas por y sustentadas sobre el texto mismo. Pero para determinar el valor de una obra literaria se hace necesario tener en cuenta unos criterios de acuerdo al género al que esta pertenece, pues cada uno de estos tiene unas cualidades y características particulares. Sobre lo anterior, Eagleton (2016) señaló que “los estándares de excelencia también pueden diferir de una modalidad de arte literario a otra. Lo que convierte una obra pastoril en buena no es lo mismo que convierte en buena a una obra de ciencia ficción” (p. 178). Es decir, la lectura de ciertos tipos de textos literarios, para este caso cuentos, debe atender a las características del género al cual pertenecen para poder entenderlos e interpretarlos.

Para concluir, en esta primera parte es evidente la complejidad del concepto de literatura, pues al ser un objeto de estudio ambiguo, se hace difícil su definición general, especialmente si se considera que la literatura presenta diferentes modalidades, géneros y subgéneros. Sin embargo, Eagleton sí observa unas constantes. La primera es el carácter ficcional de la obra literaria, puesto que, incluso si está basada en hechos verídicos, ésta siempre contiene una cuota de ficción. La segunda, el uso particular del lenguaje, del cual no solo puede hacerse referencia al aspecto poético, sino que cada obra literaria emplea la lengua de forma particular; por ejemplo, a pesar de que una obra literaria puede recoger el habla coloquial de una determinada región, el uso particular al que se hace referencia también alude al manejo de elementos y técnicas narrativas: la forma en que se

usa la lengua en una obra literaria no se repite en otra. Asimismo, cada obra literaria realiza un uso particular de la lengua. Dentro de la literatura se encuentra una amplia gama de matices lingüísticos, retóricos, semánticos y sintácticos, entre otros, elementos constitutivos de forma.

La tercera tiene que ver con que los textos literarios son o no son pragmáticos, y al respecto se podría afirmar que las obras literarias son autorreferentes, pero no en su totalidad: no tienen un uso práctico inmediato como otros tipos de texto, pero eso no significa que los lectores no se lo otorguen; esto depende en gran parte de las características particulares de un texto literario. Se le denominan textos autorreferentes, debido a que son tejidos que para poder ser interpretados no se puede prescindir del significado de sus elementos dentro del texto en sí.

La última es el valor literario de la obra, consideración que depende de la época y sus criterios de valoración. No obstante, Eagleton sugiere tener en el género y subgénero de la obra literaria para poder evaluarla. Es por ello que para realizar una interpretación de un cuento es necesario tener en cuenta su conceptualización y sus elementos, para así realizar una interpretación a partir de los indicios encontrados desde el texto mismo. Esta categoría se trabaja a continuación.

8.2 Cuento Literario

En este apartado se realiza una definición del concepto de *cuento*. Para ello, se toma como referente teórico a Julio Cortázar, y se toman sus principales postulados acerca del cuento como género literario, hallados en sus textos “Del cuento breve y sus alrededores”, “Algunos aspectos del cuento” y en el libro de *Clases de literatura* (2013). Este último es una transcripción de las conferencias de Julio Cortázar durante un curso universitario de literatura en los Estados Unidos.

Sin embargo, antes de tomar la definición y postulados del autor argentino acerca del cuento, se abordará una definición general. De acuerdo con la Real Academia Española [RAE], el cuento es una “narración breve de ficción” o un “relato, generalmente indiscreto, de un suceso” (p. 1). Lo mencionado anteriormente, brinda una visión general de este subgénero literario refiriéndose como una narración corta de un hecho ficticio. No obstante, los cuentos pueden ser orales como escritos, en este trabajo de grado se interesa por los últimos. De acuerdo con el catedrático e investigador de teoría de la literatura y literatura comparada Jose Valles Calatrava el cuento literario es: “una narración ficcional que tiene en la autoría, la invención original, la escritura, la fijación de unos

límites textuales precisos y permanentes y la creación de una situación comunicativa diferida.” (p. 49, 2008). Cabe resaltar que el cuento literario al mantener la comunicación diferida escrita con el lector, son textos más elaborados. Por otro lado, las anteriores definiciones no se alejan de lo que se conoce comúnmente como cuento, pues hacen hincapié en que es una narración de dimensión espacial corta y carácter ficcional producto de la imaginación de su autor. Por lo tanto, la brevedad es un rasgo característico del cuento, lo cual permite diferenciarlo de otros textos literarios como son las novelas. Según Cortázar (1962):

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de la lectura, sin otro límite que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. (p. 308)

De lo anterior se entiende que en la novela se emplea mayor cantidad de elementos, por ejemplo, se extiende en la descripción de los ambientes, en los monólogos mentales y diálogos, y escudriña las complejidades de los personajes. En cambio, en el cuento dichas descripciones y elementos no abarcan la totalidad del texto, pues una de sus características es la brevedad, que no solo alude a la cantidad de páginas sino de elementos empleados. Por tanto, se entiende que en el cuento no hay elementos fortuitos, ni superfluos. La noción de límite del cuento es la cualidad de servirse de la cantidad mínima de elementos: “[...] el cuento tiende por autodefinición a la esfericidad, a cerrarse, y es aquí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía: el cine sería la novela y la fotografía, el cuento” (Cortázar, 2013, p. 28).

Por ejemplo, el carácter cerrado y de brevedad del cuento se logra concretamente a través de sus elementos característicos: el narrador, lo excepcional, lo fantástico y la intensidad. Para Cortázar (1996), el primer elemento determinante para un cuento es el narrador en primera persona, pues es a través de este recurso que el texto consigue tener cierta autonomía y distancia de su autor; de lo contrario, parecería que “los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta” (pp. 64-65). El narrador en primera persona se cierce a la noción de límite

y esfericidad, pues cumple una doble función: personaje principal y narrador; además, su voz se convierte en un testimonio vívido de lo narrado en el cuento, a diferencia del narrador omnisciente que puede ser confundido con la voz del autor. La segunda característica del cuento es el carácter excepcional que está relacionado con el tema. Así lo comenta, Cortázar (1962):

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba de ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. (p. 312)

Como señala el escritor argentino lo excepcional no se refiere a la selección de un tema extraordinario o brillante sino a un elemento o una situación que puede aparecer dentro del plano de lo cotidiano y que transforma la atmósfera del protagonista (Cortázar, 1962). Por ejemplo, Borges (2003), opinó que un tema inolvidable está relacionado con algo común pero que lleva a “[...] suponer un estado emocional en quien la ve [...]” (p. 8). Por consiguiente, lo excepcional es el tema y está relacionado a un elemento cotidiano que se convierte en algo obsesionante.

Otra característica de lo excepcional del cuento, según Cortázar (1996), es su cualidad de precedente para lo fantástico: “Solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado” (p. 79-80). En ese sentido, el elemento excepcional del cuento es lo que permite la apertura de lo fantástico. Sin embargo, lo fantástico no afecta el ambiente del cuento sino al personaje, es decir que el mundo extraliterario del cuento no cambia, ni es transformado.

La tercera característica para el análisis del cuento es lo fantástico, un legado del surrealismo. Cortázar (1994) lo describe como “[...] la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes” (p. 305). Esto es lo fantástico, una particularidad de la naturaleza del mundo que no puede entenderse a través de la razón.

No obstante, para Cortázar (1994) “existe, para empezar, un problema de vocabulario. Términos tales como ‘maravilloso’, ‘fantástico’, ‘extraño’, etcétera, cambian de significado según quién los

emplee” (p. 107). Es decir, definir lo fantástico en la literatura de manera objetiva es algo que difícilmente se puede lograr, pues a través de la historia de la literatura este concepto ha tenido muchos cambios. De tal manera, cada escritor puede tener una concepción distinta de lo fantástico, dependiendo de su estilo y movimiento literario. Lo fantástico en los cuentos de Cortázar (2013), según su autor, está ligado a una concepción personal de la realidad. Así, manifestó:

Si he hecho referencia a esta experiencia personal mía es porque al comienzo dije que yo era un niño muy realista por la simple razón de que lo fantástico nunca me pareció fantástico sino una de las posibilidades y de las presencias que puede darnos la realidad cuando por algún motivo directo o indirecto alcanzamos a abrirnos a esas imprevisiones. (p. 66)

Entonces, lo fantástico es una de las caras de la realidad, una extensión desconocida de ella. Por ende, lo que conocemos como real y extraordinario pertenecen a una misma naturaleza y se complementan. Pero debe manifestarse en el cuento temporalmente pues, para Cortázar (1996), “la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de ‘full-time’ de lo fantástico” (p. 81). Este elemento se presenta como irrupción que deja una marca indeleble en el protagonista del cuento, es decir, lo fantástico conduce a un desenlace fatal que afecta al protagonista sin cambiar mundo intraliterario o ambiente en el que se desarrolla la historia; Cortázar (2013) asemeja la noción de fatalidad de lo fantástico con la fatalidad propia de la tragedia griega, en el sentido de destino ineludible.

Pero los elementos excepcional y fantástico son elementos relacionados con la significación del cuento, en otras palabras, lo que se conoce como contenido, pero no son suficientes para lograr la perfección interna del cuento. Para ello, es necesario que el texto tenga la cuarta característica: la intensidad. Para Cortázar (1962) esta propiedad de los cuentos es la que captura la atención del lector durante la lectura:

[...] la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo

intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. (p. 316)

Dicho de otra manera, la intensidad se logra con el empleo de mecanismos y técnicas literarias desde el principio hasta el final del cuento, lo que se conoce como recursos literarios de forma. Es importante mencionar que los elementos de forma del cuento no solo lo embellecen (por ejemplo técnicas de sonoridad y ritmo), sino que también permiten la economía del lenguaje del cuento (por ejemplo, la elipsis de contenido permite que el lector participe a través de su lectura e interpretación para completar el cuento).

En conclusión: los elementos constitutivos para Cortázar son: el narrador imprescindible pues es a través de su voz el relato toma forma. El cuento tiene un elemento excepcional, incluso si se trata de una anécdota, lo excepcional es un elemento de ruptura dentro del aura de cotidianidad instaurada del cuento. Cabe señalar que, Cortázar menciona que la forma del cuento puede ser excepcional, al igual que el tema o contenido, un buen tema necesita un tratamiento estilístico, de escritura para poder lograr el cuento fantástico (1962). También, la intensidad, se refiere a los elementos de forma o técnicas narrativas, dicho procedimiento está relacionado al estilo. Por último, lo fantástico, es el subgénero literario, este es la irrupción de lo extraño e inexplicable y se inserta en el ambiente del cuento a través de algunos procedimientos que se mencionan en el siguiente apartado.

8.3 Algunos aspectos de lo fantástico.

En las anteriores páginas, se abordó lo fantástico desde la concepción de Cortázar. Sin embargo, es pertinente ampliar la concepción de lo fantástico, de acuerdo a la noción de Tzvetan Todorov. Para el lingüista y crítico literario búlgaro francés, lo fantástico: “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”(p.19, 1981). De lo anterior, se puede mencionar que Todorov al igual que Cortázar relacionan lo fantástico a un suceso que sobrepasa las leyes de la razón. Además, lo fantástico es percibido por un individuo, lo cual genera en él la sensación de extrañamiento, de inquietud al no encontrar una correspondencia de dicho suceso con las leyes de la naturaleza. Por consiguiente, lo

fantástico abarca: “[...] misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisible”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Por lo cual concierne a “dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural. (p.20, 1981, Todorov).

Por otro lado, Todorov alude a tres categorías para que lo fantástico se logre en el texto literario, pues no es suficiente el acontecimiento extraordinario, por lo cual:

[...] es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. (p.24, 1981)

En otras palabras, la vacilación debe alcanzar al lector a través de lo ambiguo de la narración. El lector se enfrenta a un tipo de cuento que debe desanudar para poder interpretarlo, el lector debe discernir entre lo real y lo extraordinario para deshacer la confusión. También, la vacilación puede estar representada o encarnada en alguno de los personajes de este tipo de cuento. Por último, el suceso fantástico no debe leerse sentido alegórico o poético, es decir: atribuirle un significado simbólico. De lo anterior, se puede concluir, que el efecto de ambigüedad o vacilación reside en sus procedimientos de escritura. Todorov menciona algunos ejemplos empleados en la literatura fantástica como el uso de locuciones al principio de una frase, uso de tiempos verbales como el pretérito imperfecto, incluso fragmentos del texto en los que la cordura de los personajes pareciera titubear. (p. 28-29, Todorov, 1981).

Asimismo, lo fantástico no sólo produce la vacilación del personaje o lector, también produce en el lector sentimientos como lo son el miedo o la perplejidad ante lo extraordinario, así lo menciona Todorov:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida a la intriga. (p. 68, 1981)

De lo anterior, se entiende que lo fantástico también tiene una función narrativa es mantener la tensión del relato para atrapar al lector. En definitiva, lo fantástico se manifiesta como la vacilación ante lo extraño. Dicha vacilación se evidencia en el cuento en la forma, en marcas lingüísticas. La vacilación ante lo extraño es experimentada por el personaje, por lo cual su voz puede ser imprecisa debido a que experimenta el evento fantástico. Lo fantástico, alcanza al lector, debido a que la narración o eventos de la historia pueden generar confusión, misterio o miedo.

8.4 Del narrador y sus alrededores.

Para iniciar, hay que diferenciar al narrador del autor. Para Genette: “la situación narrativa de un relato de ficción no se reduce *nunca* a su situación de escritura” (p. 272, 1972). Es decir, el narrador es un elemento de la ficción del relato así este no esté involucrado en la historia que está narrando. En cambio, es el autor creador de la obra, de sus personajes y voz narrativa.

Por otro lado, Genette, no considera a los narradores por sus categorías gramaticales en primera o tercera persona, pues el autor al escoger un narrador no se basa en un asunto simplemente gramatical. Por tanto, la elección del narrador depende del nivel de participación de este frente a la historia, es decir, el autor escoge entre dos actitudes narrativas: (p. 298, 1972). La identificación del narrador no se limita en la selección gramatical, sino de quién habla, es por ello que:

La presencia de verbos en primera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes, que la gramática confunde, pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo [...] y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia. (Genette, p. 298, 1972)

Por consiguiente, el uso de la primera persona no siempre alude a un narrador protagonista, por ejemplo, el narrador omnisciente puede hacer uso de esta categoría gramatical para referirse a sí mismo. Entonces, conviene identificar si el narrador participa o no participa en la historia.

Para lo anterior, Genette clasifica la voz narrativa en heterodiegética y homodiegética. La primera se agrupan los narradores que están presentes en la historia y en la segunda el narrador ausente de la historia, es decir no participa de lo ocurrido (Genette, p. 299, 1972). Sin embargo, el teórico francés menciona unos subniveles para la categoría de homodiegético, a diferencia del heterodiegético, debido a que:

La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (Gil Bias); otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo. (Genette, p. 299, 1972)

Entonces, un narrador heterodiegético es aquel que no hace parte de la historia debido a que no es ningún personaje, es una voz no identificable. El homodiegético puede ser un personaje secundario o un narrador protagonista. Este último es denominado: narrador autodiegético (Genette, p. 300, 1972).

Sin embargo, la cuestión del narrador no sólo se limita en su grado de participación en la historia, sino desde cuál perspectiva está narrando esto se conoce como focalización., el término de foco narrativo es equivalente a punto de vista (Genette, p. 241). Por lo tanto, es importante diferenciar la participación del narrador: si es homodiegético o heterodiegético y sobre cuál personaje del cuento, el narrador está focalizando su narración. La focalización se divide en tres tipos: focalización cero, focalización interna dividida en tres (fija, variable y múltiple) y la última focalización externa. Genette se basa en el modelo de Todorov para explicar las focalizaciones:

Todorov simboliza mediante la fórmula Narrador > Personaje (en que el narrador sabe más que el personaje o, dicho con mayor precisión, dice más de lo que sabe el personaje): Narrador = Personaje (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato con «punto de vista» [...] el tercero, Narrador < Personaje (el narrador dice menos de lo que sabe el personaje): es el relato «objetivo» o conductista., que Pouillon llama «visión desde fuera» [...]. (Genette, p. 244, 1972)

La primera es la focalización cero, es cuando no hay focalización el narrador accede a la psiquis de todos los personajes, incluso sabe más que ellos. La segunda, la focalización interna es cuando el narrador conoce lo mismo que los personajes, esta se divide en tres tipos:

- Interna fija: el narrador narra desde la visión de un solo personaje. (p. 245, 1972, Genette)
- Interna variable: el narrador focaliza un punto de vista pasa de un personaje y luego pasa al de otro. (p. 245, 1972, Genette)
- Interna múltiple: el narrador menciona un mismo acontecimiento desde los diferentes puntos de vista de los personajes. (p. 245, 1972, Genette)

Para terminar, la última focalización es la externa, en la cual el narrador narra objetivamente, es decir sólo se limita a narrar lo que ha observado. A diferencia de la persona narrativa que es invariable, las focalizaciones pueden variar a lo largo del texto literario: “[...] la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve [...]”. (p. 246, 1972, Genette).

Antes de concluir, es necesario aclarar que el término diégesis es equivalente a historia (p. 166, 1972, Genette). En definitiva, el narrador es el sujeto que relata la historia, es la voz narrativa. En cambio, las focalizaciones son las perspectivas o puntos de vista de los personajes, de los cuales el narrador se sirve para narrar, puede relatar desde una mirada o punto de vista. Asimismo, la persona narrativa puede ser de tipo homodiegético o heterodiegético, esto depende de su participación en la historia, si es o no un personaje. Y las focalizaciones se dividen en tres categorías: interna, externa y cero, depende del nivel de acceso que tiene el narrador a la psiquis de los personajes.

8.5 La teoría de la recepción.

Antes de abordar el concepto de cooperación textual, es pertinente mencionar la corriente literaria a la que esta pertenece: La teoría de la recepción. Esta es una corriente de teorías literarias que surgen a partir de la década del sesenta y que postulan la importancia del lector para llenar de sentido un texto literario. Según Eco dicha corriente de teoría literaria surge como una reacción a:

- I) a la obstinación de ciertas metodologías estructuralistas que presumían de poder indagar la obra de arte o el texto en su objetividad de objeto lingüístico; II) a la natural rigidez de ciertas semánticas formales anglosajonas que presumían abstraerse de cualquier situación,

circunstancia de uso o contexto en que se emitieran los signos o los enunciados — era el debate entre semántica diccionarioal y semántica. enciclopédica—; III) al empirismo de algunos enfoques sociológicos. (p. 25-26, Eco, 1992)

Es decir, la teoría de la recepción es una reacción a las teorías literarias que se centran únicamente en el estudio de la forma de las obras literarias. También, a las teorías que prescindían del contexto histórico y de enunciación para entender la obra. Por último, las de sociología de la literatura que abordan la obra desde el análisis del uso que hace la sociedad de los textos literarios, prescindiendo de las intenciones del autor, texto y del lector, en otras palabras analiza los efectos de la obra dentro de la sociedad (p. 32, Eco, 1992). Estas corrientes anteriores no consideraban la función del lector con relación a los textos literarios, pues es quien actualiza el texto mediante su acto de lectura. Por tanto: “la recepción nos recuerda que nos habíamos acostumbrado a la historia literaria de los autores y habíamos descuidado el importante hecho de que son los lectores los que mantienen viva [...]” (p. 38, Garrido, 2002).

Según Eagleton, la estética de la recepción considera que el texto literario es un artificio lleno de vacíos los cuales deben ser llenados mediante la actividad de lectura del lector. Por tanto, la función del lector es hallar el sentido del texto para lo cual se sirve de su conocimiento del mundo literario y poder establecer relaciones entre sus elementos, inferencias y decodificación de los códigos de la obra. A medida que avanza la lectura, el lector descarta o mantiene las hipótesis de acuerdo a la coherencia total del texto, determina el significado de marcas y elementos que lo integran. El lector realiza un ejercicio retrospectivo pues examina y transforma sus suposiciones, se mueve en el texto de adelante hacia atrás para validar sus hipótesis interpretativas (p. 49, 1998). En definitiva, el texto está conformado por una serie de estrategias y elementos que involucran la participación del lector.

Llegado a este punto, es necesario diferenciar dos corrientes literarias: la hermenéutica literaria y la estética de la recepción, pues ambas ahondan la interpretación de la literatura. Para empezar, Gadamer afirma que: “La disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica.” (p. 169, Gadamer, 102), en otras palabras, es un método de análisis de los clásicos. Por tanto, en el estudio de las obras es fundamental que: “[...] el lector no se dirija hacia los textos directamente, desde las opiniones previas que le subyacen, sino que examine tales opiniones en

cuanto a su legitimación, esto es, en cuanto a su origen y validez. (p. 169, Gadamer, 1993). Es decir, que el contexto en el que se produjo la obra es la que direcciona la actividad interpretativa, pues hay una distancia entre la época de producción y recepción. Y más adelante agrega:

Frente a todo texto nuestra tarea es no introducir directa y acríticamente nuestros propios hábitos lingüísticos —o en el caso de las lenguas extranjeras aquél que se nos haya hecho familiar a través de autores o de un ejercicio más o menos cotidiano—. Por el contrario, reconocemos como tarea nuestra el ganar la comprensión del texto sólo desde el hábito lingüístico de su tiempo o de autor. (p. 169, Gadamer, 1993)

Es decir, la hermenéutica se encarga de reconstruir el significado de la obra de acuerdo al contexto en el que fue producido. Esta postura concibe a la obra literaria como un producto de la época histórica de la que emergen y por lo cual no debe desconocerse el contexto de producción de esta durante su lectura. En este ejercicio de interpretación, el lector debe confrontar no sólo su enciclopedia lingüística sino su mundo inmediato con la del texto. Cabe recordar que una de las características más relevantes de la hermenéutica, según Eagleton, es el estudio de las obras clásicas literarias, esto se debe a que desde sus orígenes la hermenéutica fue un método utilizado para estudiar las escrituras sagradas (p. 49, 1998).

Para finalizar, la hermenéutica como la estética de la recepción, comparten elementos en el análisis de las obras literarias tales como la actividad de recepción para la significación de la obra. Sin embargo, estos dos enfoques de estudio literarios se diferencian, como lo menciona Garrido (2011):

Los enfoques propios de la estética de la recepción y la hermenéutica tienen elementos en común —en especial, la figura de receptor en cuanto destinatario natural del texto literario y, sobre todo, del sentido que porta en su interior— aunque otros son obviamente específicos. En el primer caso, se insiste en el trabajo del lector para completar los vacíos del texto o para dar con la(s) pregunta(s) a las que el texto ofrece una respuesta; en el segundo, en cambio, el texto aparece como un objeto semántico, cuyo sentido ha de reconstruirse ya que esta operación es fundamental para la percepción de la novedosa imagen del mundo que el texto ofrece al lector. (p.60)

En conclusión, la hermenéutica concibe al texto como una unidad significativa que se centra en las circunstancias de producción para el análisis del texto. En cambio, la teoría de la recepción plantea que el mecanismo interno del texto, del cuento para este caso, incorpora la participación del lector, a partir de la idea que el texto está incompleto antes de su recepción.

8.6 La cooperación textual: entre el texto y el lector.

Para esta parte del marco teórico se abordará el concepto de cooperación textual que se construye a partir de la revisión de los capítulos *lector modelo* y el apartado de códigos y subcódigos del libro *Lector in Fabula* (1993) de Umberto Eco. Estas teorías explican que los textos narrativos son mecanismos que requieren la participación activa del lector para ser completados y están conformados por diferentes tipos de códigos y no únicamente del diccionario para poder ser interpretados. Desde esta mirada, la actividad de interpretación está orientada por el texto en sí, por lo cual, el lector debe cooperar con el texto para hallar el sentido de este. Según Eco (1993), “la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales” (p. 91). Esto significa que dicha relación no se da entre dos personas, escritor-lector, sino entre la estrategia generativa de escritura del cuento y la estrategia de lectura empleada: “Ante todo, por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente” (p. 90). Por tanto, el texto necesita de una estrategia interpretativa realizada por el lector para ser completada. Es decir, un modo de lectura condicionado por los elementos del texto, el lector como un estrategia para poder hallar el sentido del cuento. El cuento está configurado para ser completado, pero no desde una lectura indiscriminada, sino orientada por los indicios de la obra:

(...) un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia. (Eco, 1993, p. 79)

En palabras de Eco (1993): “Ante todo, por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente” (p. 90).

Como se ha mencionado, un texto narrativo como el cuento, se sirve de espacios en blanco para involucrar al lector:

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y solo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). (Eco, 1993, p. 76)

Es decir, una característica de estos textos son elementos no dichos o no explícitos que el lector debe llenar a través de sus inferencias. Es así que el lector, durante la lectura, ayuda al texto a funcionar (Eco, 1993). De tal manera, este va en búsqueda del sentido del texto literario a partir no de la intención del autor –ya sea porque esta no se puede conocer de manera certera o porque la intención no es explícita–, sino del texto mismo, puesto que este tiene su propia estrategia generativa (el estilo, sintaxis y mecanismos que posee un cuento en particular). Por tanto, el uso de los espacios en blanco no solo sirve para que la obra sea completada sino también para enriquecerla a través de las interpretaciones. Pero dichos espacios deben ser llenados con hipótesis interpretativas sometidas y comprobadas con la concordancia del texto total.

De acuerdo a lo anterior Eco menciona que (1992):

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y solo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas aventuradas. (p. 41)

Por tanto, el lector debe atender a elementos y mecanismos significativos que componen un texto literario particular, decodificar enunciados, así como realizar y evaluar la legitimidad de sus

hipótesis sometiéndolas a verificación con las informaciones en el cuento, lo que le obliga a descartar y generar nuevas hipótesis interpretativas

Por esta razón, la lectura de un texto literario debe atender a ciertos elementos significativos para darle sentido. Para Eco (1993), “una expresión sigue siendo un mero *flatus vocis* [expresión vacía] mientras no se la pone en correlación, por referencia a determinado código, con su contenido establecido por convención [...]” (p. 73). En suma, el acto de lectura debe atender al código interno del texto para construir sentido, pues el código del texto puede diferir del que posea el lector.

Además, el texto literario tiene una manifestación lineal grafémica en la cual: “El lector aplica a las expresiones determinado código o, mejor, un sistema de códigos y subcódigos, para transformarlas en un primer nivel de contenido (estructuras discursivas)” (p. 103, 1993). Es decir, dicha manifestación lineal, se debe decodificar de acuerdo a los sistemas de códigos para hallar el significado.

A continuación, se presentan brevemente los siete subniveles de códigos y subcódigos. El primero es *diccionario básico*, en este el lector identifica formas sintácticas del léxico y de su significado básico de acuerdo al diccionario (p. 110, 1993). El segundo, corresponde a las reglas de correferencia, el lector deberá decodificar expresiones anafóricas y deícticas (p. 111, 1993). Estas se refieren al uso de pronombres, adverbios de lugar y tiempo contenidos en algunas oraciones y expresiones del texto. El tercero, son las selecciones contextuales y circunstanciales, este subnivel es aplicado cuando un lector “tiene la posibilidad de inferir, a partir de la expresión aislada, su posible contexto lingüístico y sus posibles circunstancias de enunciación.” (p. 26, 1993). Para esto, el lector debe hallar el sentido de palabras o expresiones que pueden ser polisémicas y que cambian su significado de acuerdo a las circunstancias o contextos de enunciación. El cuarto, es la *hipercodificación retórica y estilística*, en este subnivel de cooperación de textual “[...]el lector está en condiciones de decodificar, por referencia a una enciclopedia hipercodificada, toda una serie de expresiones "hechas" (o sea, expresiones que son la realización concreta de ciertos tipos generales), que suele registrar la tradición retórica.”(p. 112, 1993). En otras palabras, en este tipo de cooperación se identifican e interpretan los recursos literarios, el significado connotativo de expresiones y su relación con el texto narrativo. El quinto subnivel son las *inferencias basadas en cuadros comunes*, en palabras de Eco: “un frame es una estructura de datos que sirve para

representar una situación estereotipada [...] Cada frame incluye cierta cantidad de información.” (p. 113, 1993). Es decir, un cuadro común es un tipo de inferencia que realiza de una situación de acuerdo a la normativas sociales y culturales, por eso se alude como *situación estereotipada* porque se interpreta de acuerdo a la convención social. El sexto subnivel son las inferencias basadas en cuadros intertextuales. De acuerdo con Eco:

[...] los cuadros intertextuales son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen. Precisamente por eso, algunas personas son capaces de reconocer la violación de ciertas reglas de género y otras están en condiciones de prever más fácilmente cómo terminará una historia; otras, en cambio, no disponen de suficientes cuadros y están expuestas a gozar o a sufrir, por las sorpresas o soluciones espectaculares, mientras que el lector sofisticado las considera bastante triviales. (p. 120, 1993)

Es decir, este tipo de inferencia se realiza a partir del reconocimiento que hace el lector, gracias a su conocimiento previo y acercamiento con obras y géneros literarios, de ciertas técnicas narrativas de acuerdo al subgénero o movimiento literario, de elementos pertenecientes a los cánones literarios. Para finalizar, el séptimo subnivel de cooperación textual es la *hipercodificación ideológica*, en la cual: “un texto prevé un Lector Modelo dotado de determinada competencia ideológica.” (p. 120, 1993). Dicho de otro modo, el texto literario puede contener ciertas marcas ideológicas, las cuales pueden incidir en la interpretación del lector al completar al texto de sentido. En conclusión, para que un lector pueda comprender el significado de un cuento, debe atender códigos de diversa índole como literarios, enciclopédicos, contextuales y culturales.

Desde este punto de vista como dice el filólogo De Aguiar (1980): “El aprendizaje de una lengua se efectúa pronto y de una manera inconsciente, mientras que el aprendizaje de la literatura tiene lugar en una etapa tardía y de manera consciente” (p. 125). En ese sentido, un texto literario requiere que el lector ponga en función no sólo su competencia lingüística sino también la literaria. Esto significa que, el lector debe estar familiarizado con ciertas concepciones y corrientes literarias, ser capaz de reconocer elementos textuales, e incluso referencias intertextuales, para acercarse significativamente al texto.

En efecto, los elementos textuales hacen parte de la estrategia cooperativa del cuento, pues estos orientan las conjeturas que hace el lector de un texto; a medida que se avanza en la lectura, el lector debe comprobar si dicha conjetura es válida a través del texto literario. Asimismo, para comprobar sus hipótesis interpretativas el lector debe acudir a su conocimiento del mundo y del universo literario: “[...] la habilidad inferencial del lector, y la amplitud de su enciclopedia, también desempeñan un papel importante” (Eco, 1993, p. 169). Por ejemplo, Eco alude a una novela de James Joyce para referirse al lector, su condición existencial, y su bagaje cultural, aspectos que inciden en el tipo de lectura que se realice:

[...] en el caso de *Finnegan's Wake*, un autor ideal afectado por un insomnio ideal, dotado de una competencia variable: pero este autor ideal deberá tener como competencia fundamental el dominio del inglés (aunque el libro no esté escrito en inglés “verdadero”); y su lector no podrá ser un lector de la época helenista, del siglo II después de Cristo, que ignore la existencia de Dublín ni tampoco podrá ser una persona inculta dotada de un léxico de dos mil palabras (si lo fuera se trataría de otro caso de uso libre, decidido desde afuera, o de lectura extremadamente restringida limitada a las estructuras discursivas más evidentes). (Eco, 1993, pp. 84-85)

Así, la estrategia generativa de un cuento no solo promueve la participación del lector, sino que le exige ciertas competencias para que el texto se actualice durante el acto de lectura. Por ejemplo: habilidades lingüísticas como el manejo de una lengua, capacidad para ciertos tipos de lectura, conocimientos previos del mundo, hasta el previo acercamiento con otras obras literarias. Asimismo, el lector en los textos literarios se halla frente a una amplia variedad de códigos sintácticos, semánticos, referencias intertextuales y literarias, además de técnicas narrativas que dan forma al texto literario y orientan la lectura interpretativa y cooperativa.

9. Marco Metodológico

El propósito de este estudio de enfoque metodológico cualitativo es desarrollar la fase experimental inicial de una metodología de lectura aplicable los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* de Julio Cortázar. Asimismo, realiza una interpretación de los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo* a partir de los postulados y conceptos de cuento, literatura, fantástico, narrador y cooperación textual de autores como Cortázar, Eagleton, Todorov, Genette y Eco para poder develar significaciones de los dos textos literarios. A continuación, se esboza la metodología desarrollada en este trabajo de grado, se presenta el tipo de investigación, la investigación documental, y las fases de la metodología de investigación.

9.1 Tipo de investigación

Esta investigación es de carácter cualitativo, de acuerdo a Ñaupas, Mejía, Novoa y Villagómez:

El enfoque cualitativo se centra en propiciar y organizar actos únicos de interpretación. No busca verificar alguna teoría, sino emplearla para interpretar los fenómenos sociales. Para los investigadores, la teoría es una guía que les indica qué buscar en la práctica social, qué hacer con lo encontrado y saber si esto es o no significativo. (2014, p. 351)

De lo anterior se entiende la investigación cualitativa como un estudio interpretativo de fenómenos sociales, en este caso obras literarias y ejercicios de lectura, orientados por teorías. En este caso, las teorías seleccionadas para los análisis literarios permiten identificar elementos significativos, los cuales orientan el proceso de interpretación a partir de los indicios del texto mismo, y así realizar una lectura interpretativa de las obras. Por otro lado, esta investigación no es hermenéutica a pesar de realizar análisis de textos literarios, pues no sólo se estudiaron los cuentos a partir de sus elementos importancia sino evidenciar la manera en que estos orientan la interpretación y así hallar el sentido del cuento y completar las obras. Es decir, el fenómeno de la cooperación textual, por lo cual, se basa más en la corriente de la teoría de la recepción. Según Eagleton:

En la teoría de la recepción, el lector "concretiza" la obra literaria, la cual, en sí misma, no pasa de ser una cadena organizada de signos negros estampados en una página. Sin esta

continua participación activa por parte del lector, definitivamente no habría obra literaria.
(p. 50-51, 1998)

Por tanto, en la metodología de esta investigación se procedió primero a realizar el marco teórico basado en las categorías de literatura, cuento, cooperación textual, narrador y fantástico, basados en las nociones de las teorías de Cortázar, Eagleton, Eco, Genette y Todorov. Después, se realizó el análisis literario de las obras *Circe* y *Las Babas Del Diablo* a partir de las subcategorías emergentes del marco teórico. Por último, se realiza el análisis de resultados en los que se exponen puntos de contacto entre los dos cuentos y las teorías y por último se plantea una propuesta que reivindique los estudios de literatura en el programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

Para terminar, esta investigación es de tipo disciplinar debido a la pertinencia con el área de la enseñanza de lengua castellana que pertenece al campo epistemológico del programa de licenciatura. Asimismo, este estudio se relaciona con los núcleos de literatura ofrecidos por el programa académico, como lo son Crítica Literaria y Literatura contemporánea. Asimismo, con Semiótica, Semántica y Pragmática, Análisis del Discurso y Textolingüística, lo que permite afianzar conocimientos para la praxis profesional como docente de lengua castellana, en el área de literatura.

9.2 Investigación Documental

Se considera esta investigación de diseño documental, pues de acuerdo con Montero, Hochman (2005) “en la investigación documental, el punto de partida es siempre bibliográfico. La consulta de las fuentes remitirá a bibliotecas, autores y obras que traten sobre el tema objeto de estudio.” (p.19). Por ende, esta investigación desarrolla este marco metodológico pues toma como su objeto de estudio los textos literarios: *Las Babas Del Diablo* y *Circe*. Además, elabora sus análisis a partir de la interpretación de diferentes documentos como libros digitales e impresos, y, conferencias transcritas acerca de los postulados de cuento, literatura y cooperación textual de Julio Cortázar, Eagleton y Eco. Por otro lado, para la descripción del problema se recurrió a diferentes textos y autores para sustentarlo.

9.3 Fases de la investigación

A continuación, se presentan las fases de investigación del presente trabajo de grado: Antecedentes, marco teórico y análisis de las obras, reseñas y aplicación.

9.3.1 Antecedentes

A partir de la consolidación del tema de estudio, se realizó una búsqueda de trabajos de grado, tesis y artículos que convergen en tres aspectos importantes para esta investigación como lo son: cuento, literatura y cooperación textual. Para delimitar la selección, las categorías mencionadas se buscaron con relación al autor de las obras, aunque también se revisaron trabajos de grado a nivel local en torno a la literatura para tener claridad en cuanto a la metodología del análisis de textos literarios. Durante la fase exploratoria del estado del objeto estudio, se hallaron varias publicaciones, sin embargo, se seleccionaron ocho teniendo en cuenta la pertinencia y los aportes que brindaron a la propuesta de este trabajo. Los antecedentes escogidos fueron:

1. *Cortázar ante el espejo de sus cuentos* (2014)
2. *La procedencia incierta de la voz (a propósito de «Las babas del diablo», de Julio Cortázar)* (2010)
3. *La Figura Del Lector Cómplice En Los Cuentos De Julio Cortázar* (2014).
4. *"Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual.*
5. *Movimientos cooperativos del "Lector Modelo" de los cuentos de Julio Cortázar* (2012)
6. *Rayuela: La ilusión del laberinto* (2009)
7. *La Función De La Estética De La Recepción En La Película Paraíso Travel: El consumidor / receptor como un nuevo horizonte* (2013)
8. *La ciudad literaria: interpretación de la ciudad en las obras Besacalles, El atravesado y Scorpio city de los autores Andrés Caicedo y Mario Mendoza.* (2017)

9.3.2 Marco teórico y análisis de las obras

Después de seleccionar los antecedentes del estado del objeto de estudio, se escogieron los dos cuentos del mismo autor: *Las Babas del Diablo* y *Circe*. Luego, se realizó el estudio de los teóricos y de estos emergieron elementos significativos para realizar la lectura interpretativa de estos. Es

pertinente señalar que el estudio de los autores permitió identificar elementos constitutivos de los cuentos y realizar los respectivos análisis textuales. También, fue necesario ampliar las categorías de narrador y fantástico que emergieron de la noción de cuento, por lo cual se realizaron un apartado individual para cada una, sustentado bajo los postulados de Genette y Todorov. Después de realizar los análisis textuales de las obras, se exponen en el análisis de resultados algunos elementos de contacto de las dos obras para futuras metodologías de lectura de los textos literarios.

9.3.3 Reseñas

Las reseñas están elaboradas a partir del posterior estudio y análisis de los cuentos. En ellas se pretende presentar una sinopsis de las obras, también se exponen rasgos característicos significativos de las obras y del autor. Además, se realizan algunos comentarios con referencia a elementos que dificultan la lectura de estos textos.

9.3.4 Aplicación.

Este punto es el análisis de resultados en el cual, por un lado, se propone una rejilla analítica de los textos literarios que surge a partir del aparato teórico de los autores Eco, Eagleton, Cortázar, Todorov y Genette, también del aparato interpretativo literario desarrollado. Esta rejilla puede utilizarse como una base para futuras metodologías de lectura que busquen desarrollar competencias de lectura. Por el otro, se plantea una reivindicación de la teoría literaria en el programa de licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades lengua castellana e inglés, pues a través del estudio de la literatura como objeto de estudio se pueden proponer la fase inicial de una metodología de lectura que puede ser llevada al aula.

10. Reseñas

10.1 Acerca del autor:

Julio Florencio Cortázar Descotte, más conocido como Julio Cortázar fue un escritor, poeta, y traductor argentino. Nació en Bruselas un veintiséis de agosto de 1914, vivió sus primeros cuatro años de edad en Europa hasta que su familia decidió retornar a Argentina. Se formó como profesor normalista y orientó cursos de literatura en la Universidad Nacional de Cuyo. Finalmente, en 1951 deja físicamente Argentina para radicarse en Francia. Sin embargo, su identidad argentina y latinoamericana quedó plasmada en sus personajes de sus cuentos y sus novelas. Durante la dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983 es exiliado y sus obras son censuradas en Argentina, se prohíbe la promulgación y divulgación de estas pues algunas obras tenían aludían la represión social que vivía ese país. Además, la relación del argentino con los movimientos socialistas latinoamericanos fue estrecha, pues estuvo inmerso en la política latinoamericana a partir de la década en los sesenta. También se afilió intelectualmente a la revolución cubana durante sus primeros años, participó en el tribunal Bertrand Russell en contra de la dictadura de Pinochet en Chile apoyó a la revolución Sandinista en Nicaragua.

En el mundo de la literatura, es uno de los escritores más representativos del boom latinoamericano. Su obra más representativa es *Rayuela* (1963), novela considerada como contranovela porque configura una nueva narrativa de la novela contemporánea, al ofrecerle al lector diferentes rutas de lectura. Por otro lado, a pesar del reconocimiento internacional que le dio a Cortázar esta novela por su calidad estética, el escritor argentino también se caracterizó por ser uno de los más reconocidos cuentistas latinoamericanos, pues cuenta con un gran repertorio de cuentos. El Cronopio Mayor durante la entrevista que dio para *El Juglar* en 1983 menciona que sus cuentos, en su gran mayoría, pertenecen al género fantástico y recibió una gran influencia de Edgar Allan Poe y del Movimiento Surrealista (*El Juglar Arte y Cultura*, 2012). Asimismo, entre sus trabajos de traducción más conocidos está la traducción al español de *Historias Extraordinarias* del autor de *La Máscara de La Muerte Roja*.

Para este trabajo, se han seleccionado los siguientes textos literarios del autor: *Circe*, de la antología de cuentos Bestiario. *Las Babas del Diablo*, de la antología Las Armas Secretas. A continuación, se presentan las reseñas de los cuentos seleccionados.

10.2 Reseña de *Las Babas del Diablo*

Las babas del Diablo es un cuento perteneciente a la tercera antología de cuentos *Las Armas Secretas* publicada en 1959. A continuación, se presenta un resumen del cuento:

El relato es acerca de una anécdota de Roberto Michel, traductor y fotógrafo aficionado, quien es el protagonista y narrador del cuento. Este personaje comienza su narración aludiendo que debe contar lo que ha sucedido. Todo comienza un domingo en el que decide salir a tomar unas fotografías a diferentes lugares de París, al llegar a una plaza y desde el borde de un parapeto ve una inusual escena: un jovencito de unos catorce años con una mujer rubia mucho mayor que el adolescente. Esta situación es bastante llamativa para Roberto Michel, quien empieza a observar con detenimiento los gestos de estos dos. Por un lado, el joven se encuentra demasiado nervioso ante la presencia de la hermosa mujer, lo cual lleva al protagonista a fabricar demasiadas hipótesis y concluir que la relación entre estos dos no es parental sino tiene un fin sexual. Luego se percata de la presencia de un tercero en la escena, un hombre de sombrero gris que se encuentra en un auto y quién también está observando la escena, sin embargo, al final del cuento se devela que es este quién tiene interés en el joven. Después de suponer el posible desenlace de aquella escena donde el chico sería la víctima, Roberto Michel decide tomar una foto de aquella escena, la mujer lo toma por atrevimiento y sostiene una discusión con quien la ha fotografiado, entonces el chico aprovecha el momento para huir. Luego, llega a la discusión el hombre del auto y el fotógrafo es cuando se da cuenta que ese hombre, al igual que él, estaba también atento a la escena. Ahora, de manera unánime el hombre del sombrero gris y la rubia le exigen que se les devuelva el rollo de la cámara, a lo que él hace caso omiso y decide irse. Finalmente, pasan algunos días para revelar la fotografía del incidente, mientras trabaja en su traducción por un extraño motivo no puede evitar observar y es cuando la escena petrificada adquiere movimiento, atisbando un final más oscuro del que había pensado Michel al tomar la foto, frente a ese nuevo desenlace se alcanza a sentir impotente, pero al final aparece su lente salvando una vez más al chico.

El anterior resumen pareciera que el cuento es sencillo, sin embargo, el cambio de perspectiva del narrador genera algunas interrupciones durante el avance de lectura. Hay una vacilación en la voz narrativa y una urgencia de contar lo sucedido. Asimismo, el relato es pausado por la aparición de frases y comentarios entre paréntesis de alguien más que interrumpe al narrador, lo que puede llegar a desconcertar al lector.

Por otra parte, *Las Babas del Diablo*, contiene una característica y es el tema de la interpretación. Hay un personaje frente a una situación de la cuál es espectador, es ajeno a ella. Luego a partir de unas conjeturas hace de lo que observa de la escena decide intervenir en ella, produciendo un final distinto gracias a su participación. Lo anterior, puede pensarse como una metáfora un poco de la lectura de algunos textos literarios, en donde la cooperación del lector es requerida para completar un desenlace.

Por último, este es un cuento que reta al lector porque propone un modelo para armar, es un cuento complejo desde sus primeras líneas pues desafiando las normas gramaticales de la lengua y el relato pareciera que fuese narrado por varios personajes, sin embargo, esta conjetura es errónea cuando a medida que se avanza en el cuento.

10.3 Reseña de *Circe*

Circe, es un cuento perteneciente a la antología de cuentos llamada: *Bestiario*, publicada en 1951. Cuando Cortázar escribía *Circe*, simultáneamente estaba cursando para obtener en tiempo récord el título de traductor público, lo que lo agotó mentalmente. Por lo cual, la escritura de *Circe* estuvo condicionada bajo síntomas neuróticos:

"Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes Uno tras otro. En esa época buscaba independizarme de mi empleo y tener una profesión, con vistas de venirme alguna vez a Francia. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave -no se me ocurrió ir al médico- pero sumamente desagradable, porque me asaltaban diversas fobias a cual más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente

el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por lo demás, preparada en mi casa y a la que yo le tenía plena confianza.” (Harss p. 269 1969).

Por otro lado, el año de publicación de la antología *Bestiario* a la cual pertenece *Circe*, coincide con el año en el cual el movimiento peronista gana la presidencia en Argentina, y una de las razones por la cual Cortázar decide abandonar el país e instalarse para siempre en París.

Este cuento tiene como protagonista a una joven llamada Delia Mañara, de veintitrés años y quien, a causa de las misteriosas y cuestionables muertes de dos de sus exnovios, Héctor y Rolo, se ha ganado una reputación deplorable en Almagro, un barrio bonaerense. Sin embargo, los comentarios negativos de los vecinos acerca de la joven no son impedimento para que Mario, coprotagonista, quién tiene diecinueve (Cortázar p. 65, 2016), sienta una misteriosa fascinación por Delia, que tiene veintidós (Cortázar p. 65, 2016). Ambos jóvenes comienzan a tener una relación cada vez más cercana, en el momento que Mario comienza a obsequiarle ingredientes para preparar bombones y licores, pues ella demuestra tener un vasto conocimiento y manejo en las preparaciones de estos. Por otro lado, Delia tiene una relación misteriosa con los animales: Los gatos caminaban junto a ella, los perros obedecían su llamado, las mariposas reposan sobre su cabello como si una fuerza los dominase. Además, la joven es capaz de predecir la muerte de estos.

La historia se desarrolla en Buenos Aires. Uno de los barrios más nombrados es Almagro la vida de Delia es un tema de interés público. En casa de Mario los chismes acerca de la joven generan disgustos y peleas familiares. Por otro lado, Almagro es un barrio popular, en este sus habitantes lloran la derrota de Luis Angel Firpo, ídolo del boxeo nacional argentino. En cambio, Delia se interesa más por el tango de Rosita Quiroga y la música clásica de compositores alemanes y cantantes italo-estadounidenses pues ella es diestra en el piano. En este cuento, la protagonista, Delia, tiene dos cualidades que parecen en contradicción, la belleza y la maldad, es vampiresa. Por otro lado, Delia tiene un aire de erotismo que aflora en la oscuridad, también es una mujer instruida, diletante de la música clásica y del tango. Este cuento puede trasladar al lector a esa Buenos Aires de los años veinte, pues contiene referencias lugares, negocios, actividades y menciona a personajes reales pertenecientes a la cultura bonaerense. Este relato está impregnado del acento argentino a través de sus personajes, tan característico en toda la literatura del escritor argentino.

11. Análisis literario de las obras

11.1 Análisis del cuento *Las babas del diablo*

A continuación, el análisis de este cuento fantástico se desarrolla en los siguientes cinco apartados: El doble: una estrategia textual del personaje en *Las babas del diablo*, El narrador autodiegético bifurcado en *Las Babas Del Diablo*, Lo excepcional como obsesión, Los indicios de la irrupción de lo fantástico y La forma de la narración y otros elementos. En estos se presentan componentes significativos del cuento de acuerdo a las teorías abordadas en el marco teórico, las cuales orientaron la lectura de esta obra literaria

11.1.1 El doble: una estrategia textual en el protagonista de *Las Babas del Diablo*

La estrategia textual más significativa de este cuento es, sin lugar a dudas, el narrador de *Las babas del diablo*. A lo largo de la lectura, la voz narrativa es inestable, toma distancia de sí mismo, el lector se enfrenta a una narración confusa. La ambigüedad de la narración se presenta desde las primeras frases de los primeros cinco párrafos alude al acto de narrar: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto”, “Puestos a contar”, “De repente me pregunto por qué tengo que contar esto”, “Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden” (Cortázar, 1959, p. 73-75).

Estos rastros del cuento tienen como característica el uso de la primera del plural y del singular por parte del narrador. Ahora, la variación de la voz narrativa puede ser confusa debido a que no es estable el número gramatical, el plural y el singular se alternan. Para Genette:

Toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona (aunque sea en plural académico, como Stendhal escribe: «Hemos de confesar que ... hemos comenzado la historia de nuestro héroe...») La verdadera cuestión es la de si ha tenido o no el narrador ocasión de emplear la primera persona para designar a uno de los personajes. (p. 299 1972)

Por tanto, el lector deberá ir avanzando en la lectura para determinar si dicha variación del número gramatical de la primera persona, es empleada por un narrador que cuenta una historia propia o ajena, pues en esos primeros párrafos el narrador cuestiona las formas en las que se debería narrar *Las Babas Del Diablo*. Luego, cuando inicia la narración de la anécdota más adelante, la voz narrativa adopta un estilo indirecto y utiliza una combinación de dos idiomas:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago. (Cortázar, 1959, p. 75).

Antes de continuar con los aspectos de la voz narrativa, es pertinente señalar que la rue Monsieur le Prince es una calle real de la ciudad de París. El artículo definido (“la”) que precede a “rue” le permite al lector inferir su significado e igualmente se señala que rue es un referente de ubicación del edificio. Aunque el artículo y el sustantivo pertenecen a idiomas diferentes, “rue” es un sustantivo femenino en francés, hay una correspondencia gramatical de las dos lenguas.

Continuando, en el anterior pasaje del cuento, el narrador pareciera ser heterodiegético, pues su narración es objetiva, se limita a contar las acciones del personaje. También, los paréntesis parecieran que son utilizados por quien relata, para hacer comentarios ajenos a lo acaecido. No obstante, unas líneas más abajo del mismo párrafo, el estilo indirecto pasa a primera persona y nuevamente se utiliza el francés para aludir a las referencias ciudadanas:

Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d’Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado) y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo. (Cortázar, 1959, p. 75-76).

El anterior fragmento, evidencia dos elementos significativos. Nuevamente, la correspondencia sintáctica entre las dos lenguas romances, pues “Quai” es un sustantivo masculino en francés precedido por el artículo definido “el”. Lo anterior, corresponde a que son nombres propios de lugar, no se traducen. El segundo, el pasaje dirige al lector a abandonar la hipótesis sobre el narrador de tipo heterodiegético, pues el narrador está involucrado en la historia. Por tanto, es un narrador homodiegético, pues participa de ella. Esto se evidencia no sólo en el uso de los

verbos en pasado como “calculé” y “recité”, también se sitúa dentro del ambiente parisino en el que se desarrolla la historia. Asimismo, el lector se va a encontrar que efectivamente hay “otro narrador”, la voz narrativa entre paréntesis, menciona en tercera persona el nombre del protagonista, estos signos de puntuación sirven para diferenciar las voces. Sin embargo, la alternancia entre los narradores es abrupta, pues en un mismo párrafo asalta el otro narrador.

Entonces, la estrategia generativa de este cuento reta al lector a descifrar quién es el otro que también narra. El cuento presenta indicios que permiten construir hipótesis interpretativas para no sólo saber a quién pertenece la otra voz narrativa, sino desde dónde habla si fuera o dentro de la diégesis, si es o no un personaje la historia:

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros- y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla-, que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos) (Cortázar, 1959, p. 77-78).

Efectivamente, el narrador es autodiegético, pues participa como protagonista. Lo anterior, se evidencia por el uso de los verbos en pasado, subrayados por mí, conjugados en primera. Además, es pertinente señalar que, este narrador realiza una retrospectiva, señalada por mí en la tercera línea. El acontecimiento relatado por el narrador ocurrió “justo un mes atrás” (Cortázar, 1959, p. 74). Entonces, la retrospectiva puede considerarse como una técnica narrativa vinculada a la anacronía de la narración, una ruptura del tiempo lineal.

“Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos del tiempo «presente», es decir el momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos alcance de la anacronía a esa distancia temporal que puede abarcar, a su vez, una duración más o menos larga [...]” (p. 103 ,1972, Genette)

Por tanto, en la retrospectiva ya mencionada, el narrador vuelve su mirada hacia el pasado y reconoce comprender mucho mejor que en el momento cuando vio por primera vez a la mujer

rubia. Entonces, podemos considerar que dicha retrospectiva es una focalización cero, el narrador autodiegético reconoce ver mucho más a la mujer que su “yo” en el pasado.

Retomando la ambigüedad de la voz narrativa, esta continúa hasta el final del cuento. Por tanto, una lectura cooperativa de *Las Babas Del Diablo*, no puede prescindir de las características particulares de la narración. Se construye la hipótesis de que la narración es singular debido a que el hecho fantástico acaeció sobre el narrador autodiegético y no únicamente sobre la foto de la pareja “desigualmente joven” (Cortázar, s.f., p. 32):

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia [...] (Cortázar, 1959, p. 88).

En efecto, el doble de Roberto Michel es la lente de la cámara petrificada en la fotografía ampliada; de ahí el uso del verbo “ser”. Es decir, hay un narrador situado en el apartamento y el otro desde el mundo ficcional de la fotografía. Por otro lado, el vidrio de la Contax toma movimiento y se vuelve a explicitar la identificación de Roberto Michel con ella:

Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco [...]. (Cortázar, 1959, p. 89)

Es evidente que el narrador utiliza la conjugación del verbo girar en primera persona (“giré”) y tercera persona (“giró”) para aludir al movimiento de la lente como uno propio. La aparición de lo fantástico, entonces, es vital para la construcción del sentido del cuento. Por tanto, la ambigüedad narrativa se debe al acontecimiento fantástico. El lector puede evaluar la hipótesis interpretativa devolviendo al segundo párrafo del cuento:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección,

sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. (Cortázar, 1959, p. 74)

En este fragmento se puede notar el uso de tres metonimias. Estas son “bock” para reemplazar cerveza, “Contax” por cámara y máquina de escribir es sustituido por “Rémington”. En este recurso literario se reemplazan el nombre de los objetos por sus marcas. Ahora, la siguiente expresión parece una personificación: “puede ser que una máquina sepa más que otra máquina”, pues a la cámara análoga, se le dota de habilidad cognitiva como si fuera una persona, pues se conjuga el verbo saber en presente subjuntivo. Efectivamente, la cámara es el otro Roberto Michel, y por tanto dejaría de ser una expresión retórica sino literal. De acuerdo con Todorov:

Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. Existe, pues, una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. (p. 47 1981)

Entonces, el lector debe distinguir entre el sentido literal y retórico de las expresiones del cuento para que lo fantástico cumpla su función. Ahora, la interpretación que el doble de Roberto Michel es el foco de la cámara, está sustentada no sólo por el sentido de literal de las expresiones ya mencionadas, también los siguientes fragmentos lo permiten inferir:

- (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere. (Cortázar, 1959, p. 74-75)

- “Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia. Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer.”. (Cortázar, 1959, p. 83)

En el primer fragmento, el narrador autodiegético utiliza la primera persona del plural y singular, y utiliza el término “repetir”, esto alude a la dualidad. En el segundo, el contexto de enunciación permite decodificar que el “nosotros” alude a Roberto Michel y su cámara. Al tener doble existencia, hay una pérdida de identidad en el personaje pues ha dejado de ser y se ha metamorfoseado. De acuerdo con Todorov:

La base de todas las deformaciones provocadas por lo fantástico dentro de nuestra red de temas, tiene algunas consecuencias inmediatas. De esta manera, es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos como varias personas: en este caso, la impresión habrá de encarnarse en el plano de la realidad física. (p.85, 1981)

Este cambio constante de persona narrativa no es más que el doble, pues para Cortázar (1996) “la tercera actuaba como una primera persona disfrazada” (p. 64). Por tanto, se puede inferir que Roberto Michel es quien siempre narra. Por otro lado, curiosamente, Cortázar también era fotógrafo aficionado y traductor latinoamericano residente en Francia, por lo cual Roberto Michel puede considerarse un álter ego del escritor argentino. Además, el narrador desdoblado menciona que “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones [...]” (Cortázar, 1959, p. 82) al igual que Cortázar, creador de cuentos fantásticos.

11.1.2 El narrador autodiegético bifurcado en *Las Babas Del Diablo*.

Como se ha dicho, para Cortázar (1996) la forma cerrada del cuento se alcanza a través del narrador en primera persona; en esta narración se ha utilizado dicho recurso. Roberto Michel es un narrador autodiegético, pues cuenta desde la experiencia más cercana el acontecimiento fantástico. Además, que el cuento sea contado por este narrador permite caracterizar al personaje de manera más fiel, pues la narración se desarrolla desde la mirada existencial del personaje lo cual expone ciertas características del protagonista. La narración, por ejemplo, toma rasgos distintivos que permiten caracterizar la práctica de la fotografía.

Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo, porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. (Cortázar, 1959, p. 80-81)

En el anterior fragmento tomado del cuento, se evidencia que el narrador manifiesta su imposibilidad de narrar desde la psiquis del personaje observado, entonces Roberto Michel pasa de narrador autodiegético a un narrador testigo. Este continúa siendo un personaje, pero se vuelve espectador de la escena de la pareja. Por otra parte, como narrador testigo se percata del otro personaje quien está igualmente acechando a la otra pareja, se da cuenta de este, debido a su habilidad de observación como fotógrafo:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street. (Cortázar, 1959, p. 76)

Ahora, de este fragmento expone una crítica a algunos medios periodísticos, pues la expresión “cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón” es peyorativa, al utilizar términos como “cualquier”, “estúpida” y “personajón” que aluden a la superficialidad con la que informan, de ahí enlaza la idea de que la educación fotográfica debería “enseñarse tempranamente”. Lo anterior, es una función del narrador, mediante su voz se codifican marcas ideológicas de *Las Babas Del Diablo* referente a la fotografía y a ciertos medios informativos.

Como se mencionó anteriormente, el narrador autodiegético permite caracterizar mejor al protagonista sin la necesidad de una interferencia demiúrgica:

Lo podría contar con mucho detalle pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero

cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no solo no está prohibida en los lugares públicos sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente [...]. (Cortázar, 1959, p. 83)

En la primera parte del anterior pasaje, Roberto Michel recurre a eliminar pormenores de la situación en la narración, pues por el hecho de ser traductor se sirve de la elipsis de informaciones. Asimismo, hace énfasis en los rasgos de entonación y fonéticos del habla de la mujer rubia, descripciones relacionadas con su profesión, también utiliza el estilo indirecto. En cambio, la segunda parte se caracteriza por la actitud burlona del narrador, quien excusa la poca importancia que tienen para él las exigencias de la mujer, utilizando la ironía. También, se refiere a lo descortés de su propia conducta agregando informaciones como: “pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedir las por las buenas”. La característica del narrador autodiegético no sólo permite caracterizar al personaje a través del contenido autorreferencial sino en la forma del discurso, en las que se emplean ciertas técnicas retóricas de acuerdo a la profesión del protagonista.

Ahora, se presenta un fragmento, para diferenciar la persona narrativa: narrador autodiegético de la perspectiva narrativa, es decir el punto de vista narrativo.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto- pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche-y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá.

de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles. (Cortázar, 1959, p. 78-79)

Cabe mencionar que Genette, afirma que la relación de la persona narrativa con la historia es invariable. Incluso cuando el narrador desaparece por momentos como personaje de la historia, se sabe que siguen siendo parte de esta y que nuevamente retornará (1972, p. 300). En el anterior fragmento del cuento, el narrador autodiegético, utilizando el estilo indirecto, parece haber desaparecido de la historia como personaje, debido a que el foco de perspectiva narrativa está sobre el chico. Entonces, la focalización es interna fija, está sobre un solo personaje. Ahora, el narrador autodiegético parece identificarse con el personaje, esto aparece en la parte que he subrayado, Roberto Michel al igual que el chico son transeúntes y solitarios en París, la ciudad bohemia. Ellos van de un lugar a otro. El narrador se reconoce dentro de la ciudad misteriosa, pues Roberto Michel es un extranjero chileno.

De tal manera, el cuento logra la ambivalencia de dos funciones en un mismo elemento: Roberto Michel: narrador autodiegético que al ser protagonista también, narra desde una experiencia más cercana y propia, lo que permite a su vez autodefinirse como personaje a través de su discurso.

11.1.3 Lo excepcional como obsesión

Ahora bien, para Cortázar (1962), en “Algunos aspectos del cuento”, lo excepcional “puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana” (p. 6). En el caso de “Las babas del diablo”, el cuento guarda relación con la realidad exterior. Es por ello que está presente la referencia citadina de París como ambiente de desarrollo de la historia:

Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por

lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. (Cortázar, 1959, p. 75)

Lo excepcional en “Las babas del diablo” empieza con una anécdota de Michel como fotógrafo. La situación acontece un domingo parisino, en el cual el protagonista decide salir de su apartamento y recorre calles y lugares con el propósito de tomar unas fotos de algunos sitios. No obstante, al llegar a una placita ve una pareja. Esta escena atrapa toda la atención del protagonista pues observa que se trata de un adolescente frente a una mujer rubia mucho mayor que él:

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro. (Cortázar, 1959, p. 77)

En este fragmento, Roberto Michel pasa a ser narrador testigo de la escena, su discurso insinúa que la pareja es inusual, justificando porque los acecha y los observa minuciosamente. Cabe recordar que en “Acerca de mis cuentos”, Borges (2003) afirma que el tema de un cuento debe ser inolvidable. Para ello, debe estar impregnado de algún estado emocional, por ejemplo, que apunte a la locura o a la obsesión (p. 17). En el caso de Roberto Michel, aquella situación lo empuja a realizar exacerbadas hipótesis del encuentro entre el joven y la mujer rubia:

El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo

por la cintura y a besarla. Todo esto podía ocurrir, pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose. (Cortázar, 1959, p. 80)

El narrador se desborda en especulaciones obscenas del encuentro de la pareja, es un autómatas que espera maliciosamente fotografiar aquella pareja. Igualmente, se puede observar que la obsesión se manifiesta también a través del uso casi nulo de comas en las dos últimas líneas del anterior fragmento, produciendo un efecto sonoro de exaltación.

Ahora, la estrategia generativa del cuento presenta al lector una vacilación del doble narrador respecto a la veracidad de las especulaciones de la pareja: “Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad.” (Cortázar, 1959, p. 80). Evidentemente, la voz narrativa bifurcada asalta la narración y desmiente al narrador autodiegético, agregando que la pareja no es tan inusual. Entonces, una voz desmiente a la otra.

En la segunda línea del anterior fragmento del cuento: el narrador autodiegético confiesa que ha deformado, en su narración, la escena del parque. Ahora, la voz narrativa bifurcada acusa y desmiente al protagonista nuevamente: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes.” (Cortázar, 1959, p. 82). De lo anterior, se evidencia que la voz narrativa delatora ya no se encuentra entre paréntesis, esto quiere decir que las voces del protagonista bifurcado se alternan a lo largo del cuento.

Dichas alternancias hacen que el lector cooperativo sospeche de la veracidad de la historia contada por Roberto Michel, que es el protagonista. Todorov afirma: “No se nos dice que el narrador miente, y la posibilidad de que lo haga, en cierta medida nos choca estructuralmente; pero esta posibilidad existe (puesto que él también es personaje), y la vacilación puede nacer en el lector.” (1981, p. 62). En el caso de las babas del diablo, lo excepcional no sólo se presenta en el cuento en la extraña obsesión nacida en el personaje de Roberto Michel, sino en el discurso vacilante e incierto de Roberto Michel como narrador autodiegético.

11.1.4 Los indicios de la irrupción de lo fantástico

Es necesario recordar que lo excepcional debe pasar a ser regla para que lo fantástico ocurra. Para Cortázar, lo fantástico no aparece de manera totalmente inaudita, inesperada, sino que el mismo cuento debe ir proyectando situaciones que sustentan su infiltración:

En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una “explicación” a base de antepasados vengativos o maleficios malayos. (Cortázar, 1996, p. 15)

Por ejemplo, en el cuento la secuencia de acciones de la historia como: encontrar a la pareja en la isla, tomarles la fotografía, y la ampliación de la imagen química, permiten que lo fantástico se filtre en el ambiente cotidiano parisino del cuento. Pues, es congruente la aparición de lo fantástico y las acciones antecedentes a su irrupción. Desde otro ángulo, la aparición de lo fantástico se da gracias a las configuraciones del ambiente donde se desarrolla la historia, lo cual permite que este elemento se filtre en el entorno en el que se desarrolla la historia. Por ejemplo, el hecho de que el protagonista haya ampliado dicha fotografía permite que se filtre lo fantástico: “la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche” (Cortázar, 1959, p. 84-85). De igual forma, también lo es la acción de Roberto Michel al haberla puesto justo en frente de su lugar de trabajo: “Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo” (Cortázar, 1959, p. 85). Estas acciones ocurren días antes de la revelación fulminante de lo fantástico, la sensación de extrañamiento del protagonista es un preludio de la irrupción de lo extraordinario. Ahora, es necesario precisar este elemento a través de lo que Cortázar denomina el *sentimiento de lo fantástico*:

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños

paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. (Cortázar, s.f., párr. 5)

Ahora dicha sensación de extrañamiento y la presencia de lo extraño se manifiesta en el cuento a través de los indicios de lo fantástico en el texto, de acuerdo con Todorov:

[...] es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. [...] remite al aspecto verbal del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la “visión ambigua”. (1981, p. 24-25)

En el siguiente fragmento se presenta la sensación de extrañamiento a través de un campo lexical de la incertidumbre tal como las subrayo a continuación:

No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea esa la condición de su cumplimiento. Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo, una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas. (Cortázar, 1959, p. 86-87)

Mediante el uso de los anteriores recursos se evidencia que el narrador autodiegético empieza a dudar de sus acciones: “no sabía por qué”, “casi”, “parece”, “casi” y los verbos en modalidad subjuntiva “sea” y “ocurra” que acompañado del adverbio de duda “quizá” indican incertidumbre. Asimismo, al utilizar el verbo introductorio “creo” seguido de la expresión “el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó”, indica que el narrador no está seguro si el movimiento de las hojas del árbol de la fotografía petrificada ha sido real o imaginado. Sin embargo, él no se estremece ante la visión inaudita del movimiento de las hojas. Entonces, el lector se enfrenta a la incertidumbre de si realmente lo acontecido es un producto de una mente trastornada.

La sensación de extrañamiento es un precedente de algo fatal, en *Clases de literatura*, Cortázar señala que lo fantástico se manifiesta en la noción de fatalidad o cumplimiento de un destino (Cortázar, 2013). Más adelante en el cuento, sucede la visión de lo fantástico: “De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro [...]” (Cortázar, 1959, p. 88). La aparición de este elemento no radica en el hecho de que la fotografía tome movimiento, sino el hecho de colocar dos realidades paralelas cara a cara, una atrapada desde la fotografía y otra desde el apartamento de Roberto Michel. Por otro lado, hay una indeterminación, un espacio en blanco que debe ser llenado por el lector en la expresión, señalada por mí, en el anterior fragmento. Los personajes de la foto eran decididos e iban a su futuro por quién, por Roberto Michel a quien le pertenece la foto, o por el autor o por ellos mismos.

Por otro lado, lo fantástico es un flashback que repite la escena de la isla parisina, revela otras informaciones que, Roberto Michel observador de la escena en la isla, no tenía a su alcance:

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. (Cortázar, 1959, p. 88)

Lo fantástico desnuda la otra cara oscura del mencionado encuentro, pues cuando la fotografía toma movimiento, revela que la mujer no es quien está detrás del muchacho sino el hombre del sombrero que está pendiente de la pareja desde un auto, y que la mujer solo había estado suplantando al victimario. Sin embargo, está el lector se enfrenta a una incertidumbre interpretativa, pues el otro narrador en párrafos anteriores menciona que las hipótesis de la pareja pueden ser meras especulaciones:

- “Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo).” (Cortázar, 1959, p. 86).
- “Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago.” (Cortázar, 1959, p. 74).

Entonces, Roberto Michel no simplemente divaga en sus especulaciones, sino que manipula la escena de la isla al punto que su fotografía se transforma en otra realidad, pues es él quien hizo la foto. Por tanto, la cooperación textual en este cuento es eminente para poder actualizarlo, pues la estrategia generativa de *Las babas del diablo* obliga al lector no sólo a devolverse páginas para comprobar o desechar sus hipótesis interpretativas, también hace vacilar al lector durante la lectura. Por tanto, la estrategia interpretativa no sólo debe considerar leerlo varias veces el cuento sino correlacionar la coherencia ciertos elementos y contrastar informaciones y expresiones para poder desenmascarar y desmentir al protagonista debido a que “el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba.” (Todorov, p. 63, 1981).

11.1.5 la forma de la narración y otros elementos

Antes de iniciar, es necesario aclarar que el término *estructura* para Cortázar no está relacionado con el de la corriente estructuralista sino una forma de organización a partir de una especie de estrategia, de inteligencia (Cortázar, 2013). Así, es importante resaltar algo particular de este cuento: su forma y su contenido convergen en un mismo punto, la narración. Lo anterior se presenta a continuación:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. (Cortázar, 1959, p. 73).

En este párrafo del inicio del texto, se evidencia que la forma de este cuento manifiesta unas transgresiones gramaticales que no son gratuitas, pues el contenido del relato aborda la manera en la que debe ser narrado. Cortázar (1962) ataca estilísticamente su cuento, la intensidad se manifiesta a través de la búsqueda de tentativas y nuevas formas de narración. Es por ello que el narrador oscila entre las voces del singular y plural, se cuestiona la manera en la que se debe relatar la fatalidad que ha acaecido. En ese sentido, “Las babas del diablo” es un cuento metanarrativo, es un cuento que explora nuevas formas de narrarse a sí mismo. De igual forma, en las primeras líneas

de los cinco párrafos iniciales de “Las babas del diablo”, el narrador se sirve del uso del singular y el plural de la primera persona:

- “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto [...]” (Cortázar, 1959, p. 73).
- “Puestos a contar [...]” (Cortázar, 1959, p. 73).
- “De repente me pregunto por qué tengo que contar esto [...]” (Cortázar, 1959, p. 74).
- “Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden [...]” (Cortázar, 1959, p. 74).
- “Vamos a contarlo despacio [...]” (Cortázar, 1959, p. 75).

Esto significa que el suceso fantástico del que ha sido víctima el narrador, ya aconteció, como se muestra con el uso reiterativo del verbo “contar”, y el empleo de verbos conjugados en la segunda persona del plural: “puestos”, “vamos”. Otra característica importante de la estructura del cuento es que empieza por el desenlace:

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, *yo que estoy muerto* (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo). (Cortázar, 1959, p. 73-74)

Las últimas dos líneas del anterior segmento indican que la historia empieza desde “la punta de atrás y la del comienzo”, lo cual sugiere que el desenlace de la historia ya ha ocurrido. La estructura en la que se empieza por el final del cuento tiene por nombre *in extrema res*. Es importante recordar, como ya se había mencionado, que el narrador se bifurca entre la realidad de la fotografía y la del apartamento. Roberto Michel está desdoblado en dos realidades, por lo que se usan los paréntesis para identificar desde cuál perspectiva se está narrando.

Para comprender lo que significa la expresión “yo que estoy muerto y vivo”, que he subrayado, se toma en cuenta el tema de la fotografía y lo fantástico y se relaciona con la siguiente idea tomada del libro *La Cámara Lúcida* del semiólogo francés, Roland Barthes:

Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado «esto ha sido, la foto sugiere que éste está ya muerto. (p. 139, 1980)

El narrador autodiegético utiliza la expresión estar muerto y vivo, dos conceptos contradictorios debido a que está bifurcado entre el mundo de la fotografía ampliada y es observador de la misma desde el apartamento. La fotografía es nostalgia del pasado, ha petrificado un momento o alguien que ha dejado de ser, por eso evoca la muerte. Ahora, para abordar otra característica del tiempo, se presenta el siguiente fragmento:

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. (Cortázar, 1959, p. 74)

Para iniciar, es evidente que un elemento fantástico son las escaleras, puente que transgrede tiempo y espacio, un pasaje de transición del presente al pasado que lo vuelve a situar sobre el domingo en el que Roberto Michel toma la fotografía del chico con la mujer rubia. Más adelante, la palabra “repetirme” alude a la doble existencia del narrador protagonista. Por tanto, el tiempo-espacio es paralelo en el cuento, pasado y presente, así lo presentan algunas partes del texto:

- “[...] porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo” (Cortázar, 1959, p. 74).
- “Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo” (Cortázar, 1959, p. 84).

En efecto, el tiempo es indeterminado, pues los dos tiempos suceden en simultáneo, hay una ruptura del tiempo lineal. Por ejemplo, al usar “éramos” y “soy”, el narrador sugiere que aparte de un personaje desdoblado, también el tiempo lo está, pasado y presente son sincrónicos. Además, cuando Roberto Michel dice “Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo” da a entender que el tiempo tiene un carácter cíclico, por eso la impresión de que se repite lo ocurrido.

Por último, en el cuento hay unas marcas textuales de la tradición religiosa. Estas se evidencian en el título como otras dos expresiones: *Las Babas del Diablo*, “hilos de la Virgen” (Cortázar, 1959, p. 83) y “ángel de Fra Filippo” (Cortázar, 1959, p. 78). El sustantivo masculino “diablo” denota maldad, en cambio el sustantivo masculino “ángel” significa inocencia. En el caso del sustantivo “Virgen” denota la madre de Jesucristo. En la escena de la plaza hay tres personajes aparte de Roberto Michel, que son la mujer rubia, el hombre del sombrero gris y el chico. En el cuento, Roberto Michel tiene una primera impresión de que la mujer podría ser la madre del niño, pero no lo es: “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre [...]” (Cortázar, 1959, p. 77). Por otro lado, “hilos” y “babas” comparten campo lexical que pueden aludir a la red que se teje para atrapar. La virgen —la mujer rubia— y el diablo —el hombre del sombrero gris— intentan envolver al joven:

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. (Cortázar, 1959, p. 88)

Entonces, el cuento en su manifestación lineal presenta que la mujer sólo está sustituyendo en la escena de la plaza, al hombre de sombrero y quién está interesado sexualmente en el chico. Esta hipótesis se plantea a partir de las siguientes palabras: “acariciaba” “placer”, “despeinado” y “deseosa”. El narrador induce al lector a elaborar la hipótesis que *El Diablo* es el hombre del sombrero gris. Sin embargo, el narrador autodiegético, Roberto Michel, se compara con él, el hombre del sombrero gris: “En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa” (Cortázar, 1959, p. 81). En el anterior fragmento, el narrador autodiegético manifiesta abiertamente que “su gusto maligno” por la escena de la pareja. Entonces, las babas e hilos que lo enredan no son del hombre del sombrero gris, son las del narrador autodiegético: *Las babas de Roberto Michel*.

11.2 Análisis del cuento *Circe*

A continuación se desarrolla el análisis de *Circe* en los siguientes cuatro apartados: Los rastros de la ficción en *Circe*, Delia: una doble autorreferente, El uso particular de la lengua en *Circe* y La tradición: *Circe* y su valor estético. En los cuales se presentan elementos significativos del cuento de acuerdo a las teorías abordadas en el marco teórico, los cuales permiten realizar una interpretación de la obra basadas en sus elementos formales.

11.2.1 Los rastros de la ficción en *Circe*

“*Circe*” es un cuento con una amplia gama de referencias de la cultura argentina y de la ciudad de Buenos Aires. En el texto se mencionan varios lugares pertenecientes a esa capital como los barrios de Palermo (p. 65, 2016, Cortázar), Once y Almagro, las confiterías de Rivadavia (p. 65, 2016, Cortázar), la Estación Medrano (p. 67, 2016, Cortázar), la Cervecería Múnich entre la calle Cangallo y la avenida Pueyrredón (p. 76, 2016, Cortázar). Además, hay otras referencias culturales como la pelea del siglo en 1923 entre Firpo y Dempsey (p. 65, 2016, Cortázar), o cantantes de tango como Rosita Quiroga (p. 68, 2016, Cortázar). Sin embargo, a pesar de que estas referencias efectivamente son ciertas y sucedieron en la primera mitad del siglo XX, no es garante de que, por ello, este texto sea un testimonio verídico acerca de una joven que vivía en Buenos Aires y realizaba hechicería a sus exparejas. Las referencias son ciertas, pero en el cuento funcionan como referencia para recrear el ambiente en el que se desarrolla la historia:

Vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales, seguidas de una humillada melancolía casi colonial. Los Mañara se mudaron a cuatro cuadras y eso hace mucho en Almagro, de manera que otros vecinos empezaron a tratar a Delia, las familias de Victoria y Castro Barros se olvidaron del caso y Mario siguió viéndola dos veces por semana cuando volvía del banco. Era ya verano y Delia quería salir a veces, iban juntos a las confiterías de Rivadavia o a sentarse en Plaza Once. (p. 65, 2016, Cortázar)

El fragmento empieza aludiendo una pelea, pero el cuento la presenta como si estuviera sobreentendido que es de boxeo al nombrar los apellidos de los púgiles. Luego, aunque no se usa el término “derrota”, se deduce que perdió el boxeador argentino a través de la breve descripción de la reacción del barrio. La información sobre la derrota del deportista argentino es cierta, en el

marco del cuento es información simplemente está situando en un contexto la historia. Por otro lado, el cambio de domicilio de la familia Mañara alude a cuatro cuabras, pero es imprecisa la ubicación pues no se sabe concretamente cuál es el punto de referencia, si es a cuatro casas de la antigua casa de Delia, o de la casa de Mario o a la del narrador. Aunque la plaza Once, las confiterías y la localidad de Victoria sean sitios reales de Buenos Aires, se emplean para recrear el universo del cuento, pues los personajes tienen identidad argentina.

Asimismo, se puede afirmar que “Circe” es un texto literario porque sus personajes son ficticios. Por ejemplo, Mario, uno de los personajes principales, no tiene apellido porque simplemente no lo tiene, en ninguna parte del cuento aparece. Para Eagleton (2016), “A medida que la obra se acerca al final, sus personajes y acontecimientos se desvanecen en el aire porque, puesto que todo es ficticio, no tienen adónde ir” (p. 48). Delia tiene apellido Mañara, pero este es un juego de letras de la palabra “maraña” producto de la ficción creada por Cortázar. La estrategia generativa del cuento se evidencia en cuanto a que el apellido de Delia no es fortuito pues *maraña* comparte un campo semántico con palabras mencionadas en el texto como lo son “araña” o “hilos de baba”. Estas aparecen en los siguientes fragmentos:

- “La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita” (Cortázar, p. 66, 2016).
- “Quemó el sobre, el recorte, hizo un recuento de sospechosos y se propuso franquearse con Delia, salvarla en sí mismo de los hilos de baba...” (Cortázar, p. 76, 2016).

Las relaciones de estas palabras representan el comportamiento de Delia como una mujer arácnida: aparentemente se ve frágil, pero es peligrosa, envuelve en sus hilos a los hombres y los termina matando como una araña a sus presas. Estas asociaciones no están explícitas en el cuento para ello, el lector debe cooperar con el cuento, realizando asociaciones entre las diferentes expresiones para identificar el campo semántico para hallar la relación entre estas y construir el significado dentro del texto.

11.2.2 Delia: una doble autorreferente.

Para iniciar, al describir la literatura como discurso no pragmático, cabe aclarar que Eagleton no se refiere a que sean discursos despojados de una relación comunicativa entre texto y lector,

sino que es un “[...] cierto tipo de lenguaje autorreferente, un lenguaje que habla de sí mismo” (Eagleton, 1998, p. 9). A pesar de que el cuento alude a elementos del mundo real, que sirven como referentes al lector, hay otros que solo pertenecen a la ficción recreada por el autor. En el cuento no está explícito quién o qué es Circe. En la superficie lineal del cuento no hay frase o expresión literal que informe al lector a que alude el nombre del cuento. El significado del título no es explícito, por lo cual el lector debe acudir a su conocimiento del mundo, pero específicamente literario, puesto que en ninguna parte del texto se dice que Delia es una representación, ni una reconstrucción de Circe –como se haría en un texto informativo o en un análisis literario, los cuales sí son textos con fines pragmáticos inmediatos–.

En “Circe”, el título es un elemento significativo del cuento y este exige un lector que sea capaz de reconocer la referencia intertextual. Para Todorov:

[...] el rasgo más importante del enunciado, o el más ignorado en todo caso, es su dialogismo, es decir su dimensión intertextual. Ya no existen, desde Adán, objetos innominados ni palabras que no hubiesen servido ya. De modo intencional o no, cada discurso entra en diálogo con los discursos anteriores sostenidos sobre el mismo objeto, así como con los discursos futuros, cuyas reacciones presente y previene. (14, 2013)

Para el caso de *Circe*, es evidente que la intertextualidad es intencional, de lo contrario no llevaría la referencia Homérica por nombre. Hay un diálogo entre la hechicera de *La Odisea* de Homero y *La Circe* Cortazariana. Los personajes de Delia Mañara y Circe comparten ciertas características, como el conocimiento en la fabricación de brebajes y encantamiento de los animales que se encuentran alrededor de ellas. Por ejemplo, a la Circe helenística: “La rodeaban lobos montaraces y leones a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos” (Homero, s.f., pp. 221-222), por su lado, Delia ejerce un control sobre los animales, con la diferencia de que estos no son salvajes sino domésticos: “Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos” (Cortázar, p. 74, 2016).

En el anterior pasaje, el lector puede inferir, que Delia practica hechicería, pues se contrastan las actitudes del perro antes y después del llamado de Delia; el animal pasa del rechazo a la sumisión, como si alguna fuerza hubiera doblegado instantáneamente su primera reacción.

Igualmente, hay otras conductas de Delia que ponen en evidencia sus artimañas. Por ejemplo, es hábil en la manipulación de recetas extrañas como bombones y licores que parecen contener ingredientes elaborados con animales:

Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pausando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. «Tire ese bombón», hubiera querido decirle. «Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca, porque está vivo, es un ratón vivo.»” (Cortázar, p. 69, 2016)

En este fragmento se presentan varias comparaciones. La primera es entre la minuciosa culinaria de los bombones y el manejo quirúrgico de un cuerpo de un ser vivo. La segunda, un símil comparar el bombón fabricado por Delia con un roedor. Estas asociaciones aluden implícitamente a las prácticas de brujería y las relacionan con las prácticas de cirugía, pues tienen en común la manipulación de agujas sobre cuerpos. Pues, el narrador termina confesando al lector, mediante el uso de un oxímoron: “dulzura de abominable repugnancia”, que los bombones de Delia están envenenados. Por otro lado, el narrador hace uso de las comillas para introducir su voz y simular que está dentro presente de la escena narrada, con el fin de intensificar y agregar emotividad al enunciado. El miedo es corpóreo en el narrador quien al igual que el lector, son espectadores del engaño macabro de Delia.

Aunque Delia sea un personaje inspirado en *La Odisea*, el estilo y el tratamiento del cuento es diferente. Por ejemplo, el hecho de que Delia no viva en una isla ni mucho menos en un palacio (Homero, p. 20), sino en Buenos Aires. Es este motivo el registro lingüístico de Delia es coloquial y con marcas de voceo propios del acento del sur: “—Entonces sos mi novio —dijo—. Qué distinto me parecés, qué cambiado” (Cortázar, p. 75, 2016). El ejercicio de reescritura de un personaje mitológico implica añadir nuevos elementos y construir una historia. En conclusión, los rastros presentados permiten señalar que el cuento es un texto autorreferente en el sentido que hay una

actualización del personaje mitológico, pues *Circe* es otro universo literario. Es indudable que la lectura al prescindir del código intertextual de este cuento con la Diosa hechicera de Homero.

11.2.3. El uso particular de la lengua en *Circe*

En este apartado, se quiere presentar algunos de los elementos constitutivos de forma para analizar el contenido. Antes de iniciar, es pertinente recordar que Eagleton cuestiona la concepción de que toda la literatura utiliza el lenguaje de forma enajenante frente al uso cotidiano de la lengua, pues la historia de la literatura demuestra que diferentes formas literarias se han adoptado en determinadas épocas por diversos motivos (p. 8, 1998). Para el caso de *Circe*, el registro lingüístico utilizado es sencillo, similar al del uso cotidiano, como a continuación se presenta:

Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre. Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente. Se lo dijo a Madre Celeste: “La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo”, y ni parpadeó cuando su madre hizo ademán de cruzarle la cara con una toalla. Después de eso fue la ruptura manifiesta; lo dejaban solo, le lavaban la ropa como por favor, los domingos se iban a Palermo o de picnic sin siquiera avisarle. (Cortázar, p. 65, 2016).

En el anterior fragmento se identifica la voz narrativa y dos tipos de focalización. Sin embargo, antes de iniciar con lo anterior es importante resaltar es el registro lingüístico evidentemente coloquial. Por ejemplo, la palabra “chusma”, utilizada por Mario para enfatizar no solo esa característica de su familia sino también del barrio mismo. Continuando, el narrador es homodiegético testigo, debido a que sí participa en la historia. Esto se conoce gracias a la información entre los paréntesis, el narrador cuando era adolescente conoció a los protagonistas de la historia.

Con respecto al punto de vista del narrador testigo en el anterior párrafo, tiene una focalización interna variable, pues relata de acuerdo a sus propias impresiones y las de Mario. En la primera línea: el narrador al ser un personaje acude a sus recuerdos para contar detalles acerca de Delia, se limita a describir los gestos y acciones ella. En cambio, en la parte subrayada por mí, el narrador

testigo tiene una focalización interna sobre Mario para lo cual utiliza el estilo para introducir la voz del protagonista.

Sin embargo, la identidad del narrador testigo a lo largo del cuento queda en el anonimato:

- “Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia” (Cortázar, p. 66, 2016).
- Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos. Nunca preguntó a Delia, esperaba vagamente algo de ella. A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba. (Cortázar, p. 68, 2016)

Nuevamente, el narrador homodiegético testigo realiza una focalización interna fija en el primer de los fragmentos, nuevamente acude al propio recuerdo. Sin embargo, en el segundo hay una especie focalización cero, pues el narrador sabe más que el mismo protagonista. Por ejemplo, al utilizar la expresión: “Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios”, la expresión resaltada que precede la acción de Mario informa que el narrador testigo tiene más consciencia de la actuación de Mario, que el propio protagonista.

Como anteriormente se menciona, el discurso de “Circe” se sirve del lenguaje coloquial para caracterizar lo folclórico del barrio bonaerense y sus personajes, como puede también apreciarse en los dos siguientes fragmentos:

- “Con los vecinos fue directo y brutal; a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios” (Cortázar, p. 64, 2016).

Se utiliza el verbo en pasado “putear” en tercera persona y la expresión “de arriba abajo”, ambas pertenecientes al habla coloquial. Además, la narración sobre el altercado es concisa y minimalista pues se limita a contar de manera breve y sin adornos lo ocurrido.

En conclusión, el narrador es un recurso importante en la estrategia generativa del cuento pues a través de su narración y registro coloquial permite determinar las cualidades del barrio y los vecinos de los dos protagonistas, incluso características de la época. Al ser un personaje que vivió en Almagro y conoció a los protagonistas en su adolescencia, relata la historia de Mario y Circe desde lo que escuchó de ella, por lo que el cuento toma forma de una leyenda.

Llegado a este punto es importante abordar otro elemento notorio del cuento y es el epígrafe poético que acompaña al título del cuento. Este texto hace parte de un poema llamado “The Orchard-Pit” y pertenece al pintor y poeta Dante Rossetti:

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit.

Dante Gabriel Rossetti (1933). “The Orchard-Pit”

A continuación, se presenta la siguiente traducción propia:

Y un beso tuve de su boca mientras tomaba la manzana de su mano. Pero entre tanto la mordía mi cerebro giró y mi pie tropezó; y me sentí caer a través de las enmarañadas ramas debajo de su pie, y vi rostros muertos blancos que me recibieron en el pozo.

Este epígrafe contiene varios elementos evocadores de otros del cuento. El primero, la manzana de “The Orchard-Pit” y los bombones en “Circe”, son alimentos engañosos pues conducen a la muerte. La manzana es el artificio engañoso que conduce a la muerte a alguien a manos de una mujer amada y guarda similitud con los bombones y licores que prepara Delia. Mario está tan enamorado o hechizado por ella que es capaz de comerlos a pesar de que estos tengan “una dulzura de abominable repugnancia” (Cortázar, p. 69, 2016).

El segundo es la palabra “tangled”, que se traduce como “enredado” o “enmarañado”, que coincide con el apellido de Delia: Mañara, que se parece a maraña, como ya se había explicado. Este juego en el apellido alude a las artimañas de la protagonista para enmarañar en sus hilos a los animales y a los hombres. La cualidad arácnida de la joven es indudable en la escena cuando toca el piano para Mario a solas y es interrumpida: “Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes” (Cortázar, p. 72, 2016). Las relaciones de los elementos anteriormente mencionados no se dan de manera fortuita, sino que hacen parte de la estrategia generativa del cuento y que le exige al lector una lectura cooperativa en función de completar el cuento.

Entre otros elementos del paratexto se encuentra la referencia a “los rostros muertos blancos” tiene relación con los exnovios muertos de Delia. El destino del amor de Mario hacia Delia era la muerte al igual que los blancos rostros muertos (“the dead white faces”) de Rolo y Héctor, los exnovios de la Circe Cortazariana. Por un lado, la palabra “blanco” connota el momento de lucidez ante la eminente muerte. Pero en el caso de Mario dicha iluminación aparece justo antes de probar los bombones, lo que le salva de morir “Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia” (Cortázar, p. 79, 2016). También, el color blanco tiene un significado polisémico pues no solo representa claridad, sino que también connota muerte, por ejemplo, en países orientales. Este color está correlacionado con esos significados, tanto en el epígrafe como en el siguiente apartado del cuento:

Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor. Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. Fue entonces cuando Mario oyó los primeros chismes. La muerte de Rolo Médicis no había interesado a nadie desde que medio mundo se muere de un síncope. Cuando Héctor se suicidó los vecinos vieron demasiadas coincidencias, en Mario renacía la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. Para colmo fractura del cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto, el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle. (Cortázar, p. 66, 2016)

Aquí se establece la relación entre la muerte de un conejo blanco y con la muerte de Héctor, el primer exnovio y se narra la muerte del segundo ex novio, Rolo, a causa de dos desgracias un ataque al corazón y un golpe en el cráneo. Ambas muertes contienen el color blanco: el conejo y el cráneo. En relación directa con el epígrafe, los personajes vislumbran antes de morir el engaño mortal de los alimentos a manos de una mujer amada. El síncope de Rolo en casa de Delia es causado por el envenenamiento; el epígrafe ilustra que, al morder la manzana, el hombre sufre súbitamente un ataque al cerebro: “But while I bit it, my brain whirled” (Rossetti, 1933, p. 148). Estas analogías simbólicas entre el epígrafe y el contenido hacen parte de la estrategia generativa del cuento. Esto exige un lector que no solo tenga el conocimiento del español y del inglés para comprenderlo, sino que también realice dichas conexiones y asociaciones para poder actualizarlo

mediante una lectura cooperativa. El epígrafe no es un elemento simplemente decorativo, sino que permite acercarse anticipadamente al tema, personajes y desenlace del cuento.

11.2.4 La tradición: *Circe* y su valor estético

Para empezar, según el crítico británico Terry Eagleton lo que se le considera valor en la literatura puede cambiar de una época a otra, estos parámetros de valoración son, por ejemplo: “la profundidad del conocimiento, la verosimilitud, la unidad formal, el atractivo universal, la complejidad moral, la inventiva verbal, la visión imaginativa: todos estos conceptos se han propuesto en un momento u otro como marcas de grandeza literaria” (Eagleton, 2016, p. 92). Asimismo, otras obras tienen referencias intertextuales, recogen elementos de tradiciones literarias y textos precedentes, e incluso pueden retomar temáticas que ya han sido presentadas en otros textos literarios. Es así que Eagleton (2016) señaló:

La teoría postmodernista no valora mucho la originalidad, la deja muy por detrás de la revolución. En lugar de eso, acepta un mundo en el que todo es fruto del reciclaje, la traducción, la parodia o el versionado de otras obras. (p. 92)

Por su parte, Bermejo (2005) señala que una obra literaria posmodernista puede emplear una diversidad de mecanismos y recursos:

“La literatura posmoderna se dirige a un público plural con un lenguaje y estilo plurales. [...] posmoderno quiere decir eclosión del pluralismo y final del discurso monocultural. Lo posmoderno se da allí donde se practica un pluralismo fundamental de lenguajes, modelos y procedimientos, no sólo en obras distintas; sino, además y sobre todo, dentro de una misma obra. (p. 92)

De lo anterior se entiende que, el posmodernismo recoge temas y técnicas de la tradición literaria que pueden ser empleadas en una misma obra literaria. *Circe* como recreación del “Canto décimo” de *La Odisea*, es un ejercicio de reinención mitológica, una mirada vuelta a la tradición literaria. En otras palabras, el cuento “*Circe*” de Cortázar es un versionado de un clásico de la literatura y es allí posiblemente donde reside su valor literario. La *Circe* Cortazariana es más perversa que la *Circe* homérica. Por ejemplo, la *Circe* homérica revierte su hechizo y devuelve su humanidad a los hombres de Odiseo:

Circe atravesó el mégaron con su varita en las manos, abrió las puertas de las pocilgas y sacó de allí a los que parecían cerdos de nueve años. Después se colocaron enfrente, y Circe, pasando entre ellos, untaba a cada uno con otro brebaje. Se les cayó la pelambre que había producido el maléfico brebaje que les diera la soberana Circe y se convirtieron de nuevo en hombres aún más jóvenes que antes y más bellos y robustos de aspecto. (Homero, s. f., pp. 229-230)

En cambio, la Circe Cortazariana, Delia, no muestra signos de bondad, sino que termina siempre sentenciando a muerte a sus ex novios y a los animales sin compasión. Por tanto, Delia no es solo la versión de una Circe citadina, sino que es también más malévola, como a continuación se presenta:

- “[...] nunca se puso luto por Rolo, vaya a saber el capricho” (Cortázar, p. 66, 2016).
- “Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor” (Cortázar, p. 66, 2016).
- “—Es inútil, está viejo y enfermo. Mañana se va a morir” (Cortázar, p. 74, 2016).

El versionado de Cortázar, juego con matices de luz y sombra, así recrear visualmente el ambiente las escenas entre Mario y Delia. Este recurso hace parte de la tradición de la literatura gótica y según Lovecraft consiste en: “interminable despliegue de utilería que incluye extrañas luces, putrefactas puertas secretas, lámparas apagadas, mohosos manuscritos ocultos, chirriantes goznes, cortinas que se estremecen y demás” (2017). La luz como elemento revelador del rostro transfigurado de Delia:

- “Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes” (Cortázar, p. 72, 2016).
- “[...] sobre todo cuando venía la hora de las pruebas, siempre en la sala y casi de noche [...]” (Cortázar, p. 73, 2016).
- “Algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia [...]” (Cortázar, p. 78, 2016).
- “[...] estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante. «Me va a hacer morir de calor, pero está

delicioso», dijo una o dos veces. Delia, que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: «Lo hice para vos» (Cortázar, p. 70-71, 2016).

En el fragmento tres, se omite la expresión “primeros rayos de luz” para utilizar “algo de la luna”. Asimismo, la caracterización de Delia no es el único elemento presente del legado de ese género de terror, dado que el cuento de Cortázar contiene indicios de una técnica literaria que es propia de la narrativa del novelista irlandés: Bram Stoker. El recurso está enfocado en el personaje y es su incapacidad de comprender lo que es evidente a lo largo de la historia. Así es mencionado por el cuentista argentino, a continuación:

[...] lo gótico original en una época altamente crítica, Stoker se vale de un recurso que sería patético si a la vez no resultara inteligente y eficaz, y que consiste solo en mostrar a los personajes del libro como perfectos imbéciles incapaces de comprender la verdad que asoma delante de sus narices desde los primeros episodios, sino que además da por supuesto que el lector descubrirá inmediatamente lo que sucede pero que a su vez se conducirá como un “gentleman” y se hará el tonto hasta el final para no echar a perder la fiesta. Stoker sabe que la inocencia ya no existe en literatura, pero a fuerza de talento logra en cambio una complicidad y un acatamiento de las reglas del juego que todos los admiradores del conde Drácula le hemos acordado sin vacilar. (Cortázar, p. 150, 2018)

Este procedimiento literario de presentar a los personajes sin discernimiento frente a situaciones peculiares, está desarrollado en el personaje de Mario, quien no sospecha de Delia a pesar de todas las actitudes sospechosas de ella y de los Mañara. Por ejemplo, Mario nunca se cuestiona por qué los Mañara escudriñaban los bombones de Delia antes de comerlos:

Ahora los bombones la absorbían al punto de dejar los licores; ahora pocas veces daba a probar sus hallazgos. A los Mañara nunca; Mario sospechaba sin razones que los Mañara hubieran rehusado probar sabores nuevos; preferían los caramelos comunes y si Delia dejaba una caja sobre la mesa, sin invitarlos pero como invitándolos, ellos escogían las formas simples, las de antes, y hasta cortaban los bombones para examinar el relleno. A Mario lo divertía el sordo descontento de Delia junto al piano, su aire falsamente distraído. (Cortázar, p. 73, 2016)

Incluso, este personaje es incapaz de advertir que el será el próximo novio muerto de Delia cuando el padre de ella le sugiere esto durante una charla acerca de unas cartas anónimas con comentarios negativos acerca de Delia:

“—Vos no la conocés a Delia. Los anónimos se los pasa... quiero decir que no le hacen mella. Es más dura de lo que te pensás.

—Pero mire que está como sobresaltada, que algo la trabaja —atinó a decir indefenso Mario.

—No es por eso, sabés. —Bebía su cerveza como para que le tapara la voz. —Antes fue igual, yo la conozco bien.

—¿Antes de qué?

—Antes de que se le murieran, sonso. Pagá que estoy apurado. (Cortázar, p. 77, 2016).

Además, el joven hechizado no sospecha de la inocencia de Delia sino de la veracidad de los sobres anónimos que le llegan. Estos, con recortes de periódicos sobre el extraño suicidio de Héctor, son enviados por sus vecinos. Es tanta la desconfianza que los elimina:

Se acordaba ahora del pez de color, los Mañara habían dicho que era regalo de la madre de Héctor. Pez de color muerto el día anunciado por Delia. Solo una honda desesperación pudo arrastrarlo. Quemó el sobre, el recorte, hizo un recuento de sospechosos y se propuso franquearse con Delia, salvarla en sí mismo de los hilos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores. (Cortázar, p. 76, 2016)

Incluso el recurso de la ironía es utilizado para aludir a la ingenuidad grotesca de Mario, pues la narración tiene un tono socarrón. Este elemento está contenido en el siguiente fragmento:

Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias. (Cortázar, p. 67, 2016)

En lo anterior es reconocible la cuota de humor, característica de la literatura de Cortázar, a través del tono irónico utilizado por el narrador testigo. Esta persona narrativa menciona en secuencia las desventuras acaecidas por quienes están cerca de Delia, pruebas que Mario es incapaz de reconocer pues presupone de la inocencia de la joven. Es pertinente recordar que, al inicio de este apartado se menciona que el versionado y la parodia son características de la literatura postmodernista (Eagleton, p. 92, 2016). Por tanto, Delia es una versión bonaerense de Circe y Mario la parodia del héroe de *La Odisea*. Entonces, Mario es la parodia de Odiseo, pues carece de la comprensión y agudeza características en Odiseo o Ulises, el héroe griego:

Ulises (en griego: Odysseus) es el más famoso de los héroes de la antigüedad y el que más reelaboraciones literarias y simbolizaciones ha inspirado hasta nuestros días [...] Ulises posee un doble nacimiento, de donde se origina su doble carácter (por una parte, modelo de las virtudes del mundo antiguo: prudencia, sabiduría, fortaleza y templanza; por otra, prototipo del astuto, del que siempre encuentra cómo lograr lo que quiere, no importa por qué medios). (1993, p.9, Maglia)

Teniendo en cuenta lo anterior, Mario tiene tenacidad como el héroe pues pretende enfrentar a cualquiera por Delia e incluso “salvarla”: “Quemó el sobre, el recorte, hizo un recuento de sospechosos y se propuso franquearse con Delia, salvarla en sí mismo de los hilos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores.” (Cortázar, p. 76, 2016). Pero, Mario no es capaz de darse cuenta de quién debe salvarse es él, no es capaz de reconocer las advertencias de los sobres. Otra característica del antihéroe en Mario es su falta de prudencia y templanza pues “a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios” (Cortázar, p. 64, 2016). En definitiva, la parodia del héroe es una de las características más significativas de este cuento fantástico, *Circe* es una combinación de dos géneros en un solo relato, el fantástico y la parodia. De acuerdo con Fry (1967) cuando: “El héroe es inferior al lector; es el género de la ironía.” (1981, Todorov, p. 9). Es evidente, que el lector tiene superioridad frente a Mario, pues el cuento expone una serie de sucesos, presenta extraños y particulares sucesos alrededor de Delia. El lector a partir de esos indicios advierte de la naturaleza maligna de Delia y sus bombones, y que Mario es incapaz de reconocer.

Por otro lado, el cuento presenta unas relaciones simbólicas de sus elementos entre sí. Por eso el cuento requiere un lector que identifique la relación entre sus enunciados. A continuación, se plantea que Mario es comparado con un gato, para ello se correlacionan términos como “dominación” y “obediente”, ambos términos denotan sumisión.

- “Un gato seguía a Delia, no se sabía si era cariño o dominación [...]” (Cortázar, p. 66, 2016).
- “Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor [...]” (Cortázar, p. 71, 2016).

Asimismo, el cuento presenta que las muertes de los animales sentenciadas por Delia son premonitorias a las de los hombres: “Delia dijo que el gato se moriría [...]” (Cortázar, p. 77, 2016). El lector ha podido deducir que no se refiere al gato sino a Mario. La muerte de cada animal es el augurio de la muerte de un novio: “Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor” (Cortázar, p. 66, 2016). Sin embargo, Mario descubre los artificios de Delia, dicho gato con el que es él comparado, lo halla al borde de la muerte a manos de Delia: “A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa [...]” (Cortázar, p. 79, 2016). Así, al igual que el gato, Mario está a punto de morir en la casa de Delia, aunque esa relación análoga induce al lector a crear esa hipótesis. Sin embargo, es una estrategia para sorprender al lector con el final del cuento, debido a que Mario finalmente logra salvarse. Por tanto, los elementos del valor de la obra requieren de un lector que los reconozca y ponga a funcionar el texto a partir de una lectura cooperativa con el texto, es decir que su lectura sea direccionada por el texto para poner en correlación todos sus elementos y así poder interpretar el cuento.

En resumen, el valor de “Circe” reside en esa osadía de retomar un clásico de la literatura y convertirlo en una parodia contemporánea del héroe a través del uso de una técnica del legado de Stoker para generar un nuevo discurso artístico: un cuento con herencia de la cultura europea, pero con marcas de identidad latinoamericana, argentina, tanto en sus personajes, como en su ambiente y el registro lingüístico empleado.

12. Análisis de resultados.

12.1 Hacia una metodología de lectura

A continuación, se presentan los hallazgos que se encontraron en los cuentos: *Circe* y *Las Babas del Diablo*. Primero, se presentan unas categorías analíticas que surgen de los análisis literarios y que son puntos de contacto entre las dos obras literarias abordadas. Luego, se presenta un segundo eje de análisis de resultados titulado: La literatura como un objeto de estudio en sí: hacia una reivindicación de la teoría en la formación del estudiante en Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

12.1.1 Categorías analíticas hacia una metodología experimental de lectura.

Las siguientes categorías encontradas constituyen elementos básicos de una rejilla y que permiten desarrollar una metodología de lectura para próximas investigaciones. Estas son: el doble, la voz narrativa, lo fantástico y el lector, las ciudades, la intertextualidad del tema, las figuras literarias.

El doble: en *Las Babas del Diablo*, el doble se presenta como la bifurcación del personaje. Este elemento se logra a través de los cambios de focalización del narrador, la dualidad del personaje es justificada a través de la integración del elemento fantástico en el cuento. El doble es la metamorfosis del personaje de Roberto Michel al foco de la cámara. En cambio, en *Circe*, el doble se manifiesta a través del versionado de sus personajes, por ejemplo, los protagonistas de *Circe* como una reconstrucción de dos personajes principales de la Odisea. También, el doble se evidencia en las relaciones análogas entre las muertes de los ex novios y de los animales manifiestan, como una doble muerte.

La incógnita del narrador: Se emplean dos personas narrativas diferentes para cada cuento: homodiegético testigo en *Circe* y autodiegético en *Las Babas del Diablo*. Estos tipos de narradores son homodiegético, es decir, hacen parte como personajes en las historias de los cuentos. Los narradores homodiegético permiten lograr la separación demiúrgica de los cuentos, debido a que permiten recrear un ambiente y un mundo ficcional casi independiente del escritor. Ahora, en ambos cuentos, se eliminan las fases de presentación de los narradores homodiegético, pues la

caracterización de estos se da a través de sus propios discursos. Sin embargo, en *Las Babas del Diablo*, el lector debe realizar una lectura cooperativa del cuento para precisar la identidad del narrador y entender la vacilación de su narración. En cambio, en *Circe*, la identidad del narrador testigo es anónima, está indeterminada o vacía debe ser llenado por el lector.

Los hilos de baba: Los hilos de babas es una expresión que se halló en ambos textos. Hilos de baba como sinónimo de trampa y enredo. En ambos, la figura femenina está involucrada: la mujer araña. En ambos cuentos la figura de la mujer es enigmática y maliciosa.

Lo fantástico y el lector: en *las babas del diablo* es el cuento en el que se materializa el concepto de Todorov y Cortázar. La sensación de extrañamiento y la vacilación discurren en el cuento, el personaje vivencia los efectos de lo fantástico, la narración se vuelve ambigua. El lector se enfrenta a una narración que debe desanudar a través de su lectura, desenmascarar al narrador es su función. Por tanto, el elemento fantástico exige un modo de lectura, condicionada a través de los indicios y elementos que el mismo texto contiene. En cambio, lo fantástico en *Circe*, está relacionado más al relato de suspenso, pues el lector cooperativo ha advertido el destino casi ineludible del protagonista y aguarda por el momento de mayor tensión: Mario frente a su posible muerte. También, el lector se convierte en espectador de una función casi folklórica del héroe griego. Sin embargo, para que el papel de espectador o audiencia se active en el lector, es imprescindible que, el lector decodifique los cuadros intertextuales en *Circe* relacionados con *La Odisea* y sus personajes: como Ulises y Circe.

Las ciudades: el ambiente citadino, elemento indispensable para la irrupción de lo fantástico y lo extraño en el cuento. Estos se configuran dentro de un ambiente de cotidianidad. Las referencias de lugares de París y Buenos Aires son reales. Los personajes: Roberto Michel y Mario deambulan por la ciudad. En *Las Babas del Diablo*, Roberto Michel es un solitario latinoamericano en Francia, vagueando por sus calles en compañía de su cámara. En cambio, Mario en buenos aires, tiene un conflicto con sus vecinos y familia, toma distancia de los suyos. Por tanto, la ciudad también configura la condición de extranjero y auto-exilio de sus personajes.

Intertextualidad del tema: En *Circe* indiscutiblemente, la estrategia generativa del cuento requiere un lector que no omita la analogía contenida en el epígrafe, ni la reconstrucción de los personajes del mito Homérico. Asimismo, el elemento intertextual entre los tres textos literarios *La Odisea*, el poema *The Orchard Pit* y *Circe* es el alimento envenenado a manos de una mujer.

Esta coincidencia remite al mito religioso de que Adán pierde su condición de inmortal al comer del fruto prohibido inducido por Eva. Ahora, en *Las Babas del Diablo*: el tema de la metamorfosis, un problema con la identidad: la bifurcación o *el hombre duplicado*, la dualidad e incluso el retrato que toma vida. Temas ya abordados anteriormente en la literatura.

Las figuras literarias: en los cuentos son empleados una variedad de recursos literarios. Entre los más utilizados están: la ironía, la metáfora, la metonimia, el símil, el oxímoron, la elipsis, la personificación, analogía, entre otros. También, se encuentran polisemias, campos semánticos, expresiones en francés e inglés, marcas de lunfardo. Es importante resaltar que se manifiesta la burla con ironía en ambos cuentos, lo que hace que la lectura tenga un tono jocoso y divertido en ciertos fragmentos mencionados en los análisis literarios desarrollados.

En definitiva, estos elementos de contacto entre los dos pueden considerarse como una base para próximas metodologías de lectura no sólo de estos cuentos, también para otros textos literarios o cinematográficos.

12.1.2 La literatura como objeto de estudio en sí: hacia una reivindicación de la teoría en la formación del estudiante de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.

Como se había mencionado en el planteamiento del problema, es evidente la escasez de investigaciones que tengan como objeto de estudio las obras literarias en sí en el programa de licenciatura. Por el contrario, los trabajos de grado de literatura como una herramienta pedagógica en el aula son abundantes. Esto demuestra una producción investigativa baja, casi nula, en el bloque teórico en el cual se cimienta el programa académico de Licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades, lengua castellana e inglés de la Universidad de Cundinamarca.

El programa de formación docente está consolidado en un bloque práctico y un bloque teórico. Por una parte, *la licenciatura en educación básica* comprende la práctica pedagógica relacionada al quehacer docente. Por otra parte, el programa está articulado con lo teórico disciplinar en su *énfasis en humanidades lengua castellana e inglés*. Ahora, la literatura hace parte del conglomerado de disciplinas que hacen parte de las humanidades, la lengua castellana comprende también la lectura y estudio de obras literarias escritas en esta lengua.

Según el perfil docente del programa: el docente de lengua castellana está en la capacidad de

utilizar los fundamentos teóricos de los campos disciplinares tales como la lingüística, la pragmática y la semiótica (universidad de Cundinamarca, s.f). Sin embargo, lo anterior no se ve reflejado en la producción investigativa de estas disciplinas dentro del programa, como si hubiese una resistencia a este tipo de trabajos. Con esto no se pretende desprestigiar la investigación de didáctica de la literatura, sino invitar a la apertura de diversidad de temas de investigación en el programa, en especial en el campo de la literatura, que es amplio y diverso.

El fortalecimiento de la línea de investigación teórica-literaria del programa, permite no sólo adquisición de nuevos conocimientos disciplinares, también afianza el dominio teórico literario y a su vez se consolida la competencia de lectura de los futuros docentes de la región y de Colombia. La investigación de la literatura como objeto de estudio en sí en el programa de Licenciatura en educación básica con énfasis en humanidades lengua castellana e inglés, puede estimarse como una de las posibilidades para mejorar las competencias de lectura de los futuros docentes de Colombia. El Tiempo publicó recientemente un informe del Laboratorio de Economía de la Educación de la Universidad Javeriana, el cual arrojó como resultado que los puntajes más bajos en las pruebas Saber Pro 2019 lo obtuvieron los programas universitarios de formación docente del país, los estudiantes de licenciaturas obtuvieron puntajes paupérrimos en lectura crítica (2020).

Teniendo en cuenta lo expuesto, esto demuestra que es necesario, primero fortalecer los niveles de lectura crítica de los docentes de lengua castellana en formación a través de trabajos de investigación de literatura, para luego sí realizar intervenciones pedagógicas en torno a la lectura y escritura de textos literarios en el aula. Los bajos resultados de los niveles de lectura crítica de las licenciaturas están ligados con la puntuación baja en la misma competencia de los estudiantes de bachillerato de Colombia en la última prueba PISA del año 2018. Para Julián de Zubiría: “Colombia se rajó al ubicarse en el puesto 58, retrocedió significativamente en lenguaje” (2019) de acuerdo con el último reporte de esa prueba internacional. La relación es estrecha, si los docentes no leen críticamente no pueden orientar los procesos de lectura crítica de sus estudiantes.

Por otro lado, Mauricio Pérez Abril y Gloria Rincón Bonilla señalan que no son suficientes los talleres de lectoescritura ofertados por las universidades y sus programas, para fortalecer la competencia de comunicación escrita y lectura crítica de los universitarios. Para mejorar las competencias mencionadas se deben implementar prácticas de lectura y escritura como su función epistémica de los campos y disciplinas específicas de los programas universitarios (p. 278-279,

2013). Por tanto, el estudio de teóricos y su aplicación en trabajos de investigación de literatura es una de las opciones con las que se pueden fortalecer la competencia de lectura de los futuros docentes de humanidades y lengua castellana de la región de Cundinamarca. Teniendo en cuenta el programa cuenta con los núcleos como textolingüística, análisis del discurso semántica y pragmática, semiótica, teoría y crítica literaria y literatura contemporánea para poder desarrollar trabajos teóricos-disciplinarios de literatura.

Ahora, se puede mencionar un triple miedo hacia la literatura y hacia la teoría literaria: primero, en el aula de clases se lee literatura por una nota y la teoría literaria, parece estar desarticulada en la enseñanza de la literatura. Segundo: el miedo del docente al enseñar literatura si no ha desarrollado su competencia de lectura crítica y literaria. Tercero: el miedo de abordar estudios literarios como productos epistémicos de investigación en el programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades Lengua Castellana e Inglés. ¿Por qué estudiar literatura en los programas de licenciatura? ¿Por qué analizar Cortázar? La literatura está presente siempre en la educación, está presente en las pruebas de estado ICFES desde los niveles de primaria hasta en la educación superior. En las últimas pruebas PISA según El Espectador se utilizó el cuento *Los amigos* de Cortázar para el módulo de lectura crítica. La primera pregunta referente al texto fue: “¿En qué personaje pone el foco el narrador?” (2019). Evidentemente, los estudiantes deben saber diferenciar entre focalización y narrador, deben tener un acercamiento con conceptos de teoría literaria, para poder diferenciar los dos elementos narratológicos de la anterior pregunta. Los docentes en formación de lengua castellana deben leer críticamente las obras literarias para poder enseñar y abordarlas en clase, deben volver a la teoría para poder afianzar sus propias competencias de lectura crítica y por ende, las de sus estudiantes. La lectura crítica de las obras literarias y la teoría literaria deben empezar a asumirse seriamente, tanto en las aulas de educación básica y media, como en la formación del estudiante de licenciatura de lengua castellana y humanidades en el país.

13. Conclusiones

La aplicación de las teorías literarias de cuento y literatura a los cuentos permite no sólo identificar los elementos que los componen sino la dilucidar nuevos significados implícitos en los textos. Los cuentos *Circe* y *Las Babas del Diablo*, aunque son dos cuentos totalmente diferentes, en ellos se encuentra una gran variedad de técnicas narrativas y diferentes referencias intertextuales explícitas e implícitas en el cuento.

De los postulados teóricos de Julio Cortázar, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Terry Eagleton y Gerard Genette, emergieron elementos significativos que fueron rutas de lectura de los dos cuentos literarios abordados en este trabajo. Para Todorov “todo texto literario funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de ese texto.” (1981 p. 55). Por tanto, se realizó una lectura interpretativa atendiendo a los elementos de los cuentos *Circe* y *Las Babas Del Diablo* para así proponer una metodología experimental de lectura de textos literarios, que pueda ser desarrollada ampliamente entre otras investigaciones.

La cooperación textual en los dos cuentos abordados consiste en que el lector debe decodificar ciertos elementos de acuerdo a la relación de estos con la coherencia global del texto. Debido a su estructura y mecanismos internos, la lectura de estos cuentos no es lineal, el lector al ir avanzando en la lectura se ve obligado a retroceder párrafos y páginas para confirmar o descartar sus hipótesis. De acuerdo con Todorov:

[...] La primera y la segunda lectura de un cuento fantástico provocan impresiones muy diferentes (mucho más que en otros tipos de relato); en realidad, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible, la lectura se convierte inevitablemente en metalectura: el lector va señalando los procedimientos de lo fantástico en lugar de dejarse envolver por sus encantos. (p. 65, 1981).

Lo fantástico, en los cuentos involucra al lector, pues le impone un modo de lectura, puede hacer vacilar las hipótesis interpretativas del lector e incluso hacer nacer la intriga o el miedo. La relación entre lo fantástico del cuento y el lector es intrínseca, lo fantástico necesita de un lector que coopere con el texto, para que se active su función. En *Circe*, el lector debe acudir a su enciclopedia intertextual literaria para poder actualizar el cuento, hallar las relaciones de sentido de sus diferentes elementos. En *las Babas del diablo*, el lector debe cooperar con el texto para poder

comprender y dar sentido a las vacilaciones de la voz narrativa.

Por último, es necesario una reivindicación de los trabajos teóricos de literatura en el programa de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés. Hay una amplia variedad de trabajos en torno a la literatura como herramienta pedagógica, pero los estudios y análisis riguroso de las obras para poder comprenderlas son escasos. La investigación disciplinar en el área de literatura es pertinente y urgente teniendo en cuenta los niveles de lectura crítica en el país son paupérrimos en los diferentes niveles de educación de Colombia, como lo demuestran los últimos resultados de las pruebas PISA 2018 y Saber PRO 2019 a nivel departamental y nacional.

14. Consideración final

Finalmente, y a modo de consideración final, es evidente la necesidad de más núcleos de literatura dentro del programa de licenciatura en Educación Básica con énfasis en humanidades lengua castellana e inglés. Esto debe ser considerado en el pensum del nuevo programa académico de licenciatura que se está organizando para la seccional Girardot de la Universidad de Cundinamarca. Los núcleos de literatura al final de la carrera son insuficientes y demuestran el desnivel entre los núcleos de literatura que inician desde el octavo semestre y las prácticas de lengua castellana inician desde cuarto semestre. Por lo cual se sugiere que debe existir una paridad entre las prácticas pedagógicas y los núcleos de literatura, para que así más estudiantes se motiven a realizar sus trabajos de grado en el campo de la literatura. De tal manera, el estudiante del programa de licenciatura cuente con conocimientos disciplinares de literatura que le permitan reflexionar y repensar su quehacer pedagógico durante las prácticas de inglés y español, prácticas en las que los textos literarios siempre están presentes.

15. Referencias

- Aguiar, V. D. (1980). *Competencia Lingüística y Competencia Literaria*. Madrid: Gredos.
- Amorós, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia.
- Arias, R. (2014) *Un modelo para armar mientras todo se desarma*. En: Julio Cortázar. De la subversión al compromiso político. Madrid: Silex Ediciones:
<http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/30372>
- Bermejo, D. (2005). *Genealogía del término «posmoderno»*. En: Posmodernidad: pluralidad y transversalidad. Barcelona: Anthropos Editorial
<http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/15556>
- Bohorquez, K. Muñoz, P. (2017). *La ciudad literaria: interpretación de la ciudad en las obras besacalles, el atravesado y scorpio city de los autores Andrés Caicedo y Mario Mendoza*. Trabajo de grado. Universidad de Cundinamarca. [La ciudad literaria: interpretación de la ciudad en las obras besacalles, el atravesado y scorpio city de los autores Andrés Caicedo y Mario Mendoza](#)
- Barthes, R.(1980). *La Cámara Lúcida*. Editorial Paidós. Barcelona.
https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf
- Borges, J. L. (2003). *Acerca de mis cuentos*. En *Dossier*. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- Cortázar, J. (1962). *Algunos aspectos del cuento*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cortázar, J. (1994). *Obra crítica I*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994). *Obra Crítica III*. Alfaguara: versión digital :Megustaleer
<https://banrepcultural.overdrive.com/media/3702529>
- Cortázar, J. (1996). *Del cuento breve y sus alrededores*. En J. Cortázar, *Último round*. México: Siglo XXI.

Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura: Berkeley 1980*. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, J. (2016). *Circe*. Alfaguara. EPUB. Versión digital: megustaleer
<https://banrepcultural.overdrive.com/media/2725430>

Cortázar, J. (s.f.). *El sentimiento de lo fantástico*. Obtenido de Ciudad seva:
<https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>

Cortázar, J. (1959). *Las Babas del Diablo*. En: *Las Armas Secretas*. Bogotá: Espasa Calpe. Editorial Planeta Colombiana.

De Zubiría, J. (2019). ¿Por qué nos rajamos en Pisa? Revista Semana.

<https://www.semana.com/opinion/articulo/por-que-nos-rajamos-en-pisa-columna-de-julian-de-zubiria/644240/>

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

<https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/08/eagleton-terry-una-introduccion-a-la-teoria-literaria.pdf>

Eagleton, T. (2016). *Cómo leer literatura*. Barcelona: Ediciones península.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf

Eco, U. (1993). *Lector In fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

https://monoskop.org/images/6/6e/Eco_Umberto_Lector_in_Fabula_3rd_ed_1993.pdf

El Espectador. (12 diciembre 2019). *Estas fueron las preguntas con las que se rajaron los estudiantes en las pruebas Pisa*. Redacción Educación.

<https://www.elespectador.com/noticias/educacion/estas-fueron-las-preguntas-con-las-que-se-rajaron-los-estudiantes-en-las-pruebas-pisa/>

El Juglar Arte y Cultura. (9 de julio 2019). *Entrevista a Julio Cortázar 1983 - EL JUGLAR/ México*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I&t=396s>

El Tiempo. (15 de septiembre 2020). *Licenciaturas, con los peores resultados en pruebas Saber*.

El Tiempo. Redacción Educación. <https://www.eltiempo.com/vida/educacion/profesores-con-los-resultados-mas-bajos-en-pruebas-saber-537358>

Espinosa. E. (2009). *Rayuela: la ilusión del laberinto*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de ciencias sociales. Estudios literarios. Bogotá.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6387/tesis35.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Fernández, P. (2014). *La Figura Del Lector Cómplice En Los Cuentos De Julio Cortázar*. (tesis de grado) Universidad De Santiago De Compostela. España.

<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/13118/2013-2014%20Fern%C3%A1ndez%20Redondo%2c%20Patricia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Filinich, M. (2010). *La procedencia incierta de la voz (a propósito de «Las babas del diablo», de Julio Cortázar)*. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica: Madrid.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9h1>

Garrido A. (2011). *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Editorial: Madrid: Iberoamericana Vervuert.

<http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/23317>

Garrido, M. (2002). *La teoría literaria ante el siglo XX*. En: Teoría de la literatura y la literatura comparada. Barcelona: Revista Anthropolos

<http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/3750>.

Gadamer, H. (1993). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

<http://files.berniceblanco1.webnode.es/200000089-633d56437f/-Gadamer-Hans-Georg-Verdad-y-Metodo-I.pdf>

Genette, G. (1972) *Figuras III*. Editorial Lumen. Barcelona.

- Goyalde, P. (1998). "Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual. *Arrabal* [en línea] n.º 1, pp. 113-8. <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140435>
- Harss, L. (1969). *Julio Cortázar, o la cachetada metafísica*. En: Los nuestros. Editorial Buenos Aires: Suramericana. <https://juliocortazaryvos.files.wordpress.com/2015/10/luis-harss-los-nuestros.pdf>
- Homero. (s.f.). *La Odisea*. Vive lectura. http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf
- Lovecraft, H. (2017). *El terror en la literatura*. Austral. Epublibre: versión digital. <https://banrepcultural.overdrive.com/media/3128486>
- Maglia, G. (1993). *Personajes de la obra*. En: Guía de lectura de: La Odisea de Homero. Bogotá: Editorial la oveja negra. <http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/29495>
- Perez, M. Rincón, G. (2013). *¿Para qué se lee y se escribe en la universidad colombiana? Un aporte a la consolidación de la cultura académica del país*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://wac.colostate.edu/books/colombian/highered.pdf>
- Ministerio de Educación Nacional [MEN]. (s.f.). *Lineamientos Curriculares Lengua Castellana*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-89869_archivo_pdf8.pdf
- Ministerios de Educación Nacional [MEN]. (2019). *Taller Construyendo País: Resultados Pruebas ICFES 2018-2019 Girardot*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. <https://www.icfes.gov.co/documents/20143/1682829/Taller%20construyendo%20pais%20-%20GIRARDOT.pdf>
- Montero, M. Hochman, E. (2005). *La Búsqueda De Los Datos*. En: Investigación Documental técnicas y procedimientos. Caracas: Editorial Panapo. <https://drive.google.com/file/d/1UYWUV9bjKYRKeT0wljhdftGd->

[Fz9m2nv/view?fbclid=IwAR0-yXV_GCMO9Pz4-ZLemDdWjHeqGCX2f05-xbXEPz-KoGntCg4dCI7pNcw](https://dialnet.unirioja.es/view?fbclid=IwAR0-yXV_GCMO9Pz4-ZLemDdWjHeqGCX2f05-xbXEPz-KoGntCg4dCI7pNcw)

Mora, C. (2014). *Cortázar ante el espejo de sus cuentos*. (Artículo) Universidad de Sevilla. España. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4752541.pdf>

Navarro, F. (2012). *Movimientos cooperativos del “Lector Modelo” de los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Colombia. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/2906>

Ñaupás, H. Mejía, E. Novoa, E. Villagómez, A. (2014). *Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Bogotá: Ediciones de la U Editorial. 4ta edición. [Metodología de la investigación: Cuantitativa - Cualitativa y Redacción de la Tesis, 4ta Edición](#)

Osorio, C. Ramírez, O. (2013). *La Función De La Estética De La Recepción En La Película Paraíso Travel. El consumidor/receptor como un nuevo horizonte*. (Trabajo de grado). Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Educación. Licenciatura en español y comunicación audiovisual. Pereira. <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/3590/70117083.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Real Academia Española [RAE]. (2018). *Cuento*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=BaQV1UF|BaQuS05>

Rossetti, D. (1933). *An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editorial. México http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín: El principio dialógico*. Editorial: Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.

Universidad de Cundinamarca. (s.f). *Información general: Programa Académico de Pregrado Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana e Inglés.*

https://www.unicundi.edu.co/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=99&Itemid=621

Valles, J. (2008). *Cuento literario*, en: Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática. Editorial: Iberoamericana: Madrid.

<http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxy.com/visor/23408>

Zuleta, E. (1982). *Sobre la lectura*. Medellín: s/e.

<http://catedraestanislao.univalle.edu.co/SobreLectura.pdf>