



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Jara, C. (2001). *Propuesta metodológica sobre la escritura de un cuento tradicional para niños: manual y método* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Propuesta metodológica sobre la escritura de un cuento tradicional para niños: manual y método

Autor:

Cronwell Jorge Jara Jiménez

Año:

2001

Lugar de publicación:

Lima, Perú

Tipo de tesis:

Licenciatura

Palabras claves:

Cronwell Jara Jiménez, cuento infantil, tradición oral, estructura del cuento, escritura creativa.

Referencia en APA 7ma. ed.

Jara, C. (2001). *Propuesta metodológica sobre la escritura de un cuento tradicional para niños: manual y método* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene como objetivo elaborar un manual y método para la creación de cuentos infantiles. Así, el trabajo consiste de dos capítulos. En el primero se exponen conceptos que explican los elementos básicos que constituyen un cuento y la manera cómo funcionan dentro del mismo. En el segundo se explica cómo aplicar los conceptos y las sugerencias expuestas en el manual. Asimismo, el primer capítulo se vale del método descriptivo para definir, aclarar, detallar, y ejemplificar cada cuento en relación a los elementos que integran un cuento. Por su parte, el segundo se basa en la reconstrucción de un cuento de tradición oral para para sistematizar paso a paso el proceso de creación de un cuento infantil. La tesis finaliza con un apéndice y una antología mínima de cuentos infantiles.

Palabras Clave: Cronwell Jara Jiménez, cuento infantil, tradición oral, estructura del cuento, escritura creativa.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico Profesional de Literatura



**PROPUESTA METODOLÓGICA SOBRE LA ESCRITURA
DE UN CUENTO TRADICIONAL PARA NIÑOS:
MANUAL Y MÉTODO.**

**Tesis para obtener el Título Profesional de:
LICENCIADO EN LITERATURA**

Presentada por:

CRONWELL JORGE JARA JIMÉNEZ

Lima — Perú
2001



INDICE

INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO I

EL MANUAL.

1. 1-. MANUAL Y MÉTODO.

1. 2-. EL CUENTO PARA NIÑOS.

1. 2. 1-. Como idea más precisa.

1. 2. 2-. Cuentos a los que aspira esta tesis.

1. 3-. EL TEMA.

11

24

24

24

25

28

29

30



1. 4-. EL ARGUMENTO.	34
1. 4. 1-. Argumento e inicio del cuento.	36
1. 4. 2-. Argumento y tono.	36
1. 4. 3-. Elementos que conforman el argumento.	36
1. 4. 4-. El argumento y el drama.	36
1. 5-. EL INICIO DEL CUENTO.	37
1. 5. 1-. Algunos ejemplos de inicios de cuentos.	38
1. 5. 2-. Algunas características convenientes para iniciar un cuento.	44
1. 6- EL TONO DEL CUENTO.	48
1. 6. 1-. Cuentos de tono filosófico.	50
1. 6. 2-. Cuentos de tono religioso.	52
1. 6. 3-. Cuentos de tono histórico.	52
1. 6. 4-. Cuentos de tono pedagógico.	53
1. 6. 5-. Cuentos de tono moralista.	53
1. 6. 6-. Cuentos en tono de escarmiento.	54
1. 6. 7-. Cuentos en tono de adivinanza.	55
1. 6. 8-. Tono, ritmo y melodía en el cuento.	55
1. 6. 9-. El tono adecuado y el autor.	56
1. 6. 10-. El ritmo en el cuento.	57
1. 6. 11-. El ritmo y el sentido matemático de las proporciones.	58
1. 6. 12-. El tono poético en el cuento.	60
1. 7- LA ATMÓSFERA.	61
1. 7. 1-. La atmósfera de un lugar sombrío y fantástico.	63



1. 7. 2-. La atmósfera de una situación de misterio.	63
1. 7. 3-. La atmósfera de una situación de intriga y suspenso.	63
1. 7. 4-. Otra forma de atmósfera.	65
1. 8-. LA VEROSIMILITUD.	66
1. 9-. EL USO DEL TIEMPO EN EL CUENTO.	68
1. 10-. LOS PERSONAJES.	70
1. 10. 1-. La importancia del personaje.	72
1. 10. 2-. Cómo crear un personaje.	74
1. 10. 3-. Personaje, originalidad y apariencia.	75
1. 10. 4-. Otra manera de crear personajes originales.	76
1. 10. 5-. Elementos que garantizan la originalidad del personaje.	76
1. 10. 6-. Otra forma: crear personajes maravillosos, mágicos y de poderes fantásticos.	76
1. 10. 7-. Un requisito de casi rigor.	77
1. 10. 8-. Clases de personajes.	77
1. 10. 9-. El personaje desde la perspectiva material.	78
1. 10. 9. 1-. El personaje concreto.	79
1. 10. 9.2-. El personaje abstracto.	80
1. 10. 10-. Desde la perspectiva apariencial.	83
1. 10. 10. 1-. El personaje y la apariencia exterior.	83
1. 10. 10. 2-. El personaje y la apariencia interior.	85
1. 10. 11-. Desde la perspectiva de la contradicción.	87
1. 10. 11. 1-. Personaje protagonista.	87



1. 10. 11. 2-. Personaje antagonista.	88
1. 10. 11. 3-. El ayudante del protagonista.	90
1. 10. 11. 4-. El ayudante del antagonista.	93
1. 10. 11. 5-. Protagonista versus antagonista: variantes.	94
1. 10. 12-. Desde la perspectiva escénica.	95
1. 10. 12. 1-. Personaje presente.	96
1. 10. 12. 2-. Personaje ausente-presente.	96
1. 10. 13-. Desde la perspectiva de la jerarquía del escenario.	97
1. 10. 13. 1-. Personaje principal.	97
1. 10. 13. 2-. Personaje secundario.	97
1. 10. 13. 3-. Personaje referencial.	97
1. 11-. LA ESTRATEGIA NARRATIVA.	98
1. 11. 1-. A nivel del tema elegido.	98
1. 11. 2-. A nivel del tono emocional.	99
1. 11. 3-. A nivel de la voz de la conciencia que narra.	99
1. 11. 4-. A nivel del punto de vista.	100
1. 11. 5-. Personaje narrador omnisciente.	103
1. 11. 6-. Personaje narrador omnipotente.	105
1. 11. 7-. Personaje narrador omnipresente.	107
1. 11. 8-. A nivel de los personajes protagonistas.	108
1. 11. 9-. A nivel de la estructura de los diálogos.	110
1. 11. 10-. A nivel de la estructura del cuento.	114
1. 11. 11-. A nivel del drama que iré a construir.	114
1. 11. 12-. A nivel del uso del lenguaje y el estilo.	115
1. 11. 13-. A nivel del escenario.	116



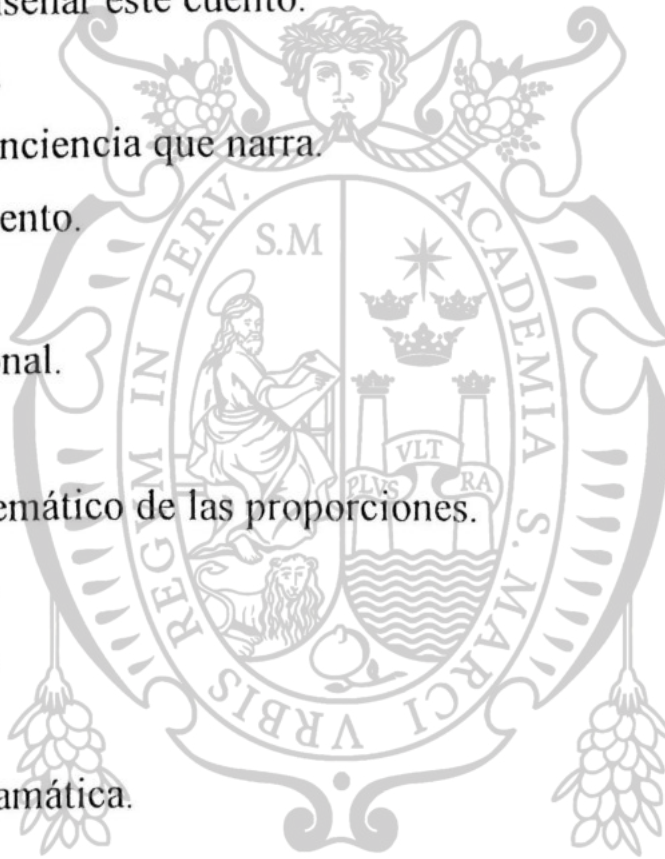
1. 12-. TÉCNICAS NARRATIVAS MÁS USUALES EN EL CUENTO PARA NIÑOS.	116
1. 12. 1-. In medias res.	118
1. 12. 2-. Vuelta de tuerca.	118
1. 12. 3-. Iceberg.	119
1. 12. 4-. Final sorpresivo.	119
1. 12. 5-. Final abierto.	119
1. 12. 6-. El cuento que se muerde la cola.	119
1. 13-. EL DRAMA.	119
1. 13. 1-. Qué se debe entender por drama.	122
1. 13. 2-. La importancia del drama.	124
1. 13. 3-. El drama como suma de conflictos.	124
1. 14-. EL CUENTO COMO GRAN CIRCUNSTANCIA DRAMÁTICA.	127
1. 14. 1-. Las anécdotas.	129
1. 14. 2-. Las escenas mínimas o las situaciones dramáticas.	129
1. 14. 3-. La escena.	129
1. 14. 4-. Resumen escénico.	131
1. 14. 5-. Los conflictos.	132
1. 15-. LAS RÉPLICAS DESDE UNA PERSPECTIVA GENERAL.	137
1. 15. 1-. Planteamiento del problema.	137
1. 15. 2-. Réplica.	137
1. 15. 3-. Contra réplica.	137



1. 15. 4-. Nueva réplica.	137
1. 15. 5 -. Nueva contra réplica.	138
1. 15. 6-. Apoyo a la réplica.	138
1. 15. 7-. Apoyo a la contra réplica.	138
1. 15. 8-. Réplica final.	138
1. 16-. LA GRAN CIRCUNSTANCIA DRAMÁTICA Y UNA IDEA DE LA REDONDEZ DEL CUENTO.	138
1. 16. 1-. Tensión dramática.	143
1. 16. 2-. Suspenseo.	144
1. 16. 3-. Intensidad narrativa.	144
1. 16. 4-. La trama o intriga como resultado de los conflictos.	145
1. 16. 5-. El clímax.	147
1. 16. 5. 1-. La conclusión o salida del clímax.	150
1. 16. 6-. Cerrar o concluir un cuento.	151
1. 16. 6. 1-. Características del final del cuento.	152
1. 16. 6. 2-. El cierre del cuento en plena cúspide del clímax.	153
1. 16. 6. 3-. El cierre del cuento al concluir el clímax.	153
1. 16. 6. 4-. El cierre del cuento incluyendo: clímax, salida del clímax conclusión del cuento.	154
1. 16. 7-. Cuatro técnicas para finalizar un cuento.	154
1. 16. 7. 1-. Cuento de final abierto.	155
1. 16. 7. 2-. Cuento de final cerrado.	155
1. 16. 7. 3- Cuento de final sorpresivo.	156
1. 16. 7. 4-. Cuento de final neutro.	156



CAPITULO II.	158
EL MÉTODO.	158
2. 1-. Aplicación del método en base al cuento El campesino y la culebra.	160
2. 1. 1.- Tratar de abstraerse del mundo circundante.	160
2. 1. 2-. Ubicar y especificar el tema.	161
2. 1. 3-. Diseñar el argumento de El campesino y la culebra.	162
2. 2-. Estrategia para diseñar este cuento.	163
2. 2. 1-. Los personajes.	163
2. 2. 2-. La voz de la conciencia que narra.	163
2. 2. 3-. El inicio del cuento.	163
2. 2. 4-. Los diálogos.	163
2. 2. 5-. El tono emocional.	163
2. 2. 6-. El ritmo.	163
2. 2. 7-. El sentido matemático de las proporciones.	164
2. 2. 8-. Las anécdotas.	164
2. 2. 9-. Los conflictos.	164
2. 2. 10-. Réplicas.	164
2. 2. 11-. La tensión dramática.	164
2. 2. 12-. El suspenso.	165
2. 2. 13-. Los grados de tensión dramática: (GTD)	165
2. 2. 14-. Los grados de suspenso: (GS)	165
2. 2. 15-. La atmósfera.	165
2. 2. 16-. La trama o intriga.	165
2. 2. 17-. El clímax.	165
2. 2. 18-. La solución del clímax.	165



2. 2. 19-. La técnica narrativa para el cierre del cuento.	166
2. 2. 20-. El tono emocional conveniente.	166
2. 3-. Cómo se iniciará el cuento.	166
2. 3. 1- Pasos a seguir una vez iniciado el cuento.	167
2. 3. 2-. Pasos a seguir para la construcción de las anécdotas.	168
2. 3. 3-. Primera anécdota.	168
2. 3. 4-. Primer diagrama.	170
2. 3. 5-. Segunda anécdota.	171
2. 3. 6-. Diálogos afianzados en las réplicas y contra réplicas.	171
2. 3. 7-. Segundo diagrama.	176
2. 3. 8-. Tercera anécdota.	177
2. 3. 9-. Tercer diagrama.	180
2. 3. 10-. Cuarta anécdota.	181
2. 3. 11-. Inicio del clímax.	183
2. 3. 12-. Reforzamiento del clímax.	183
2. 3. 13-. Cúspide del clímax.	184
2. 3. 14-. Cierre del clímax y cierre del cuento.	184
2. 3. 15-. Historia completa de El campesino y la culebra.	186
 CONCLUSIONES.	 193
 NOTAS	 203
 APÉNDICE.	 206
1. Apuntes sobre el arte de escribir cuentos, <i>Juan Bosch.</i>	207



2. El Cuento para niños; algunas consideraciones en torno a la escritura de un cuento, *Cronwell Jara Jiménez*. 219
3. ¿Por qué escribo cuentos para niños?, *Cronwell Jara Jiménez* 228
4. Propuesta para un análisis de *Oshta y el Duende*, según el método aplicado en esta tesis, *Cronwell Jara Jiménez*. 230

BIBLIOGRAFIA 238

ANTOLOGÍA MÍNIMA

- El Sastrecillo astuto, *hermanos Grimm* 241
- Maese Gato o el Gato con Botas, *Charles Perrault* 244
- Caperucita Roja, *Charles Perrault* 247
- El Bagrecico, *Francisco Izquierdo Ríos* 249
- Los motivos del lobo, *Rubén Darío* 253
- El hombre y la culebra, *Esopo* 257







INTRODUCCIÓN.

El objetivo del presente trabajo de investigación es elaborar un Manual y Método, con cuyos conceptos básicos y planificación sistemática, el joven narrador pueda imaginar y escribir un cuento para niños con las características de aquellos textos considerados tradicionales y universales; los mismos que en su gran mayoría están constituidos en un tiempo lineal y con personajes antagónicos sometidos a una situación dramática. Ello permite observar con nitidez cómo se organizan e interrelacionan los elementos que lo conforman y cómo, a la vez, van creando una dinámica donde se aprecia, a partir de estos constituyentes internos, la tensión dramática y el suspenso hasta su conclusión.



El objetivo central de este trabajo de investigación, se refiere a la necesidad de elaborar un Manual y Método complementarios porque no existen suficientes trabajos de investigación referidos a estos aspectos de la creación de un cuento de estructura clásica para niños, que puedan prestar apoyo conceptual y estímulo al joven narrador que desea crear historias; primero imaginándolas y después escribiéndolas. Es decir, el punto de vista que se aplicará en esta tesis consiste en presentar y analizar los elementos constitutivos de un cuento; y, a partir de ellos, cómo se debe planificar y construir.

Para lograr este objetivo, el presente trabajo de investigación se divide en dos capítulos. El primero, el Manual, expondrá los conceptos que explican en qué consisten los elementos básicos que constituyen un cuento y cómo funcionan dentro del mismo, y qué sugerencias asumir en caso que el narrador estuviese predispuesto a crearlos. Y el segundo, el Método, explica cómo aplicar los conceptos y sugerencias expuestos en el Manual, considerando que de éstos se tomarán aquellos necesarios para la confección de un cuento, según sea la estrategia de su diseño y la complejidad de su constitución interna, a nivel de personajes, drama, conflictos, anécdotas, trama, clímax, más los diferentes grados de tensión, suspenso e intensidad narrativa, de cuyas dinámicas se derivan y emiten resultados precisos.

Finalmente ambas propuestas no pretenden enseñar el talento para escribir, porque el talento no se enseña, se nace con él, pero sí pretende estimular y orientar la escritura del joven narrador; diseñarle una estrategia lúcida y adecuada del cuento, otorgarle los criterios y características esenciales para ejecutar su dinámica y así, clarificarle el modo más pertinente para llegar a desarrollar el arte de escribir cuentos.



La metodología a emplear en el Capítulo I, El Manual, aplicará un Método descriptivo tanto al definir, aclarar, detallar y ejemplificar cada concepto en relación a los elementos que integran un cuento, como al señalar cada variante del elemento conceptuado, hasta llegar a diseñar gráficos que esclarecerán visualmente la comprensión de la estructura interna de un cuento. En cuanto al segundo capítulo, El Método, al no existir una metodología para la creación de un cuento para niños, tal como lo proponemos, se aplicará un modelo en base a la reconstrucción de un cuento oral perteneciente a la memoria colectiva peruana, titulado **El campesino y la culebra**; sistematizándose desde el inicio, los pasos a seguir para lograr nuestro objetivo: desde cómo elegir el tema, qué actitud mental y emocional asumir antes de iniciar el cuento, y qué técnica narrativa es conveniente utilizar al iniciar el proceso de la redacción, hasta la conclusión del mismo. Para, finalmente, graficar los elementos básicos que han ido constituyendo el cuento, más los grados de tensión dramática (GTD) y los grados de suspenso (GS) que concluirán en un resultado objetivo, matemático, en cuanto a la suma y cantidad total de grados de intensidad narrativa (GIN).

La importancia del tema radica en que no existe un Manual ni una metodología en relación al problema de cómo escribir cuentos de estructura tradicional y clásica para niños. Por lo tanto, esta tesis presenta un trabajo teórico coherente, detallado y teórico, de modo que pueda coadyuvar a todo aquel narrador que desee escribir cuentos, brindándole una fuente y un orden de conceptos y la disciplina metodológica necesaria que le permitirá crearlos; así mismo propondrá material conceptual para la creación, tanto a docentes secundarios como a escritores o intelectuales que deseen dirigir talleres de narrativa, está orientada especialmente a



los jóvenes interesados. Todo lo expuesto se sustenta en la experiencia del tesista en la dirección de talleres de narrativa en diferentes institutos pedagógicos, universidades e instituciones culturales en los diversos departamentos del país y por ser autor de cuentos para niños desde el año 1984, al haber publicado por intermedio del Instituto Nacional de Cultura, el libro **El asno que voló a la luna**. Título que contiene los cuentos: **El asno que voló a la luna, Un gatito que tenía tres limones de collar, La hormiga que quería ser escritora**. Lima (1987).

Por lo tanto, ante la carencia de una metodología para escribir cuentos para niños, se considera pertinente la elaboración de esta tesis.

En cuanto al tema tratado en esta tesis, cuya propuesta es la creación de un método sobre el arte de escribir cuentos para niños, no se conoce un trabajo que sistematice ideas al respecto. Aunque quien más se aproxima a llenar esta carencia es el escritor e investigador Gianni Rodari, creador de **Gramática de la fantasía; Introducción al arte de inventar historias**, en donde se indica como método para inventar cuentos para niños: lanzar una palabra que estimule a nivel connotativo, y, arrojar otra y otra, para a partir de ellas empezar a inventarlos. Idea que no deja de ser interesante, pero que no se identifica con el Método que propone esta tesis, pues en ningún momento explica los elementos básicos que actúan al interior de una historia, ni llega a las mediciones en grados de tensión dramática, suspenso ni intensidad narrativa. El mismo Gianni Rodari explica las limitaciones de su propio trabajo de investigación en la contratapa del libro: “La presente “gramática de la fantasía” –este es el lugar para aclararlo definitivamente- no es ni una teoría de la imaginación infantil (faltaría más...), ni una colección de recetas, ni un manual de historias, sino, creo, una propuesta más para poner al lado de todas las que tratan de



enriquecer de estímulos el ambiente (casa o escuela, no importa) en el que crece el niño.”

Otro estudioso, Eduardo de la Cruz Yataco, autor del libro **Literatura fantástica de niños**, propone un Método cuyas características consisten en “estimular la capacidad creadora del niño”, apoyándose en la literatura: “tanto escrita como oral, en el folklore, en el mundo interior del niño, así como en algunas funciones o recursos creadores que, partiendo de cualquier tipo de composición, manipulando las variables de su estructura, nos brinden procesos creativos y productos originales.” Para en seguida detallar la idea: “Este campo es amplísimo; podemos trabajar desde aquellos materiales tan sencillos (aparentemente) y maravillosos como los sueños, con el simple expediente de relatarlos. También partir de los relatos infantiles clásicos o populares, nacionales o foráneos, para desentrañar su trama, rehaciendo la obra, ya sea por la suma de personajes o situaciones, o por la resta de ellos; igualmente ahondando o disminuyendo algunas característica del relato. Así por ejemplo añadamos algún personaje al “Patito Feo”, un acompañante permanente, y que los niños señalen los cambios que esto podría producir. ¿Qué pasaría si la Cucarachita Martina no contrajera matrimonio con el ratón sino con el gato? ¿Cómo se organizarían los niños raptados por el Flautista de Hamelin, en su idílica cueva encantada?” (Pág. 51)

De donde se extrae la siguiente conclusión, que el Método de Eduardo de la Cruz se sustenta en el uso de diversos estímulos imaginativos, literarios, oníricos y en la capacidad creadora del niño que pretende escribir o reescribir cuentos, creándole variantes y nuevos personajes, lo cual es meritorio por sus posibilidades lúdicas y por la experiencia que se afinsa en el niño gracias al ejercicio de la fantasía;



más el Método no posee una base de conceptos definidos ni gráficos que expliquen el proceso de la creación, como sí es la preocupación de este trabajo de investigación.

Otras aproximaciones al Método de escritura del cuento para niños, se refieren al cuento en general. Algunos de esos títulos son: **Algunos aspectos del cuento** de Julio Cortázar, quien desde la perspectiva del experto narrador y a modo testimonial, confiesa en este ensayo qué es un cuento, cuáles son los aspectos básicos y en qué consisten, y: “En último extremo podría decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y sin embargo, no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes...” (Pág. 46)

El mismo narrador es autor de otro ensayo, **Del cuento breve y sus alrededores**, en donde habla de la “esfericidad” del cuento. Define este concepto y expone diferentes puntos de vista así como ciertos aspectos que integran la estructura del relato y que actúan en su interior. Sus ideas igualmente son útiles pero no puntualizan en torno a la creación de un cuento para niños y sus características intrínsecas.

En **La bendita manía de contar**, de Gabriel García Márquez, resultado de un taller de escritura de guiones de la Escuela Internacional de Cine y televisión (EICTV), en Cuba, no deja de ser importante por sus valiosos comentarios sobre algunos detalles de precisión durante el proceso de cómo elaborar una historia; del mismo modo nos es útil el guión de cine **Cómo se cuenta un cuento**, del mismo autor, quien expone ideas sobre cómo iniciar un cuento, el tono emocional y cómo concluirlo. Pero es en **El olor de la guayaba; conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza**, en donde a la vez que testimonia su vida, expresa de alguna forma, técnicas referentes al arte de contar.



De Antoine Albalat, en **El arte de escribir y la Formación del Estilo**, expone los temas: **El don de escribir, Del estilo, La armonía de las frases, La creación de las imágenes, El diálogo**, entre otros puntos, pero sin mencionar ideas vinculadas a un Método.

Las autoras Thaisa Frank y Dorothy Wall, en su libro **Cultiva tu talento literario**, nos proponen un método para escribir, el cual consiste en que cada escritor debe aprender a escuchar su propia voz interior para, de este modo, obtener una escritura fluida y distinta a todas. Para lograr ese propósito, indican una serie de ejercicios, cada cual más original, por ejemplo: “1. Escribe en la oscuridad o con los ojos cerrados. 2. Vístete de un solo color y escribe. (...) 4. Pon a hervir pétalos de rosa o raíces de jengibre cerca de tu escritorio; escribe al aire libre, entre pinos o hierbas silvestres . (...) 8. Vístete de hombre si eres mujer o de mujer si eres hombre y escribe...” (Pág. 45). Como apreciamos, resultan recomendaciones incómodas para nuestro temperamento y, además, no proponen conceptos vinculados al arte de escribir cuentos para niños. Sólo podemos aceptar de este libro la interesante propuesta psicológica consistente en que para escribir y ser auténtico, es necesario que un narrador sepa encontrar y oír su propia voz interior.

En el libro **El escritor y su oficio**, de Ariel Rivadeneira, se expone un Manual de recomendaciones para escribir, en base a citas de 260 escritores, quienes al referir distintos criterios y disímiles sugerencias en relación a cómo ellos narran y qué ideas poseen de los elementos que constituyen un relato, nos ofrece un conjunto de ideas y opiniones importantes, pero prescindibles para el espíritu de esta investigación.



Kobold Knight en su libro **Cómo escribir una novela**, nos da apreciaciones trascendentes vinculadas al tema de esta tesis. Expone un gráfico sobre la estructura de un típico cuento, sus características internas y conceptos relacionados a los elementos que lo integran, aunque no ofrece un Método de escritura ni muestra criterios o características del cuento para niños.

Quien nos habla del cuento con más detalle, desde la perspectiva del creador, es Juan Bosch en sus **Apuntes sobre el arte de escribir cuentos** y, aunque no elabore en su ensayo un Manual de escritura, en términos generales tiende a la creación de un Método, aunque no específicamente para niños. Aún así, es quien mejor se aproxima a estudiar el proceso vivo, ágil y dinámico de la creación —desde la vital perspectiva del creador de cuentos, el cual es uno de los propósitos fundamentales de esta tesis. Razón por la cual no utilizamos el **Diccionario de Narratología** de Carlos Reis y Ana Cristina M. López, ni el **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria** de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, quienes comentan el cuento como un ente cosificado, un objeto frío, detenido y a distancia (el primero) o bien desde los ángulos de su evolución y clasificación en la historia (el segundo); los cuales, obviamente, lo definen de manera vaga e inconveniente para este estudio.

Seguidamente, entre los autores peruanos, tenemos **Aportes para el estudio de la narrativa**, de José Antonio Bravo, quien en la introducción nos refiere: “Los tres estudios que aquí aparecen configuran una propuesta de Teoría Literaria con alcances y servicio a la interpretación de textos...” (Pág. 7), por lo cual si bien resulta un texto de indudable calidad, como herramienta útil para el análisis de un relato en general, en el presente trabajo nos sirve sólo de referencia para conceptualizar el mismo,



ya que a esta tesis le preocupa la creación del cuento desde el instante de la invención: cómo se crea el tema, cómo se inventa el inicio del cuento, qué técnica conviene asumir para lograr este propósito, hasta llegar plantear un gráfico en donde se apreciarán cómo funcionan sus mecanismos internos y los grados de energía que propician la tensión y el suspenso, a partir del movimiento de las anécdotas o acciones dramáticas.

Además del italiano Gianni Rodari, comentado anteriormente, tenemos el libro **Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre**, de Rodolfo Gil, estudio muy ilustrativo que explica “cómo se debe contar, dónde y cuando”, desde la perspectiva del narrador oral hacia el lector u oyente, dando cuenta además de algunos de los recursos básicos del cuento para niños como “cuáles son las “fórmulas de entrada y salida” y en qué consisten la magia, el paisaje, el tiempo en la narración, entre otros temas, para llegar a explicar la presencia de hadas, genios, gigantes y ogros, así como de la bruja y del mago; observando al cuento siempre desde una perspectiva externa, del crítico, y no desde el creador. Lo que aquí nos interesa es cómo se crean estos elementos al interior de la historia.

En lo que concierne a investigaciones sobre la literatura para niños y jóvenes en el Perú, tenemos **Cuentos y Poemas de Niños Peruanos**, de Eduardo de la Cruz Yataco, que si bien es una antología de trabajos literarios realizados por niños, posee una interesante introducción del autor, titulada **En la Ardiente Floresta del Amanecer narrativo**, en donde aunque no se detallan conceptos, se aluden a ellos de tal modo que señala algunas de las características de los relatos presentados, como “El extrañamiento de la realidad...” o “El gigantismo y el empequeñecimiento...”, con el noble propósito de “desarrollar al máximo el optimismo personal de todos”, sin especificar y detallar un Método para la creación de los mismos.



En **La ronda de las palabras, testimonio del quinto encuentro nacional de literatura infantil y juvenil, "Abraham Arias Larreta"**, es una compilación de Saniel E. Lozano Alvarado, quien en el prólogo nos afirma que incluye "...los textos de discursos, mensajes, conferencias, ponencias y otros documentos relacionados a la literatura infantil y juvenil, de manera que el conjunto se erige, al mismo tiempo, en una especie de testimonio de proyección verdaderamente nacional, así como en un excepcional medio de educación y de cultura" (Pág. 13). Sin embargo, del cúmulo de trabajos nos interesa el ensayo **La fábula en la literatura infantil del Perú**, escrito por Manuel Ibáñez Rosazza, quien define con cierto detalle el concepto de "fábula" y su evolución en la literatura universal.

En **Juego con la Pala Abra**, de Daniel Mathews, ciertamente un libro imaginativo y simpático, sugiere un Método: **Poner, componer y descomponer, Múltiples significados, Claves y escondrijos, Cuentos infantiles**, que, según los resultados y ejemplos, llegan en consecuencia a juegos divertidos, pero es ligero por no sustentar el Método propuesto en conceptos más detallados, aunque es verdad que el libro no tiene el propósito de teorizar, sólo de divertir y logra su objetivo.

Saniel E. Lozano y Luzmán G. Salas Salas, son autores del libro **Literatura Infantil y Educación**, un valioso aporte por la amplitud de los temas compilados, entre los cuales nos interesa los capítulos **El cuento infantil, El mito y la leyenda y La fábula y la parábola** (capítulo, este último, perteneciente a Zoilo León Ordóñez), conceptos que serán útiles para apoyar este trabajo de investigación.



También Saniel E. Lozano Alvarado, compilador del libro **Rumbos de la Literatura Infantil y Juvenil**, reúne importantes trabajos sobre diferentes aspectos literarios: críticas, teatro, ensayos, de los cuales nos interesan los temas vinculados a los cuentos infantiles, la leyenda, la fábula, sin que exista uno relacionado al tema que desarrollará esta tesis.

Esta tesis se sustentará en primer lugar en base a los conceptos, los criterios y sugerencias, del ensayo **Apuntes sobre el arte de escribir cuentos**, de Juan José Bosch, en donde se habla del proceso de creación de un cuento desde la etimología de este concepto y se emiten imprescindibles significados como el tema, el argumento y se sugiere la forma de cómo iniciar un cuento, cómo continuarlo luego de la primera frase inicial, qué es la tensión, la técnica y recomienda qué actitud debe asumir el narrador cuando se encuentre en este apasionante proceso de creación, y aunque su inquietud está referida a la idea de la creación del cuento en general -sin hacer énfasis en ningún momento sobre el cuento para niños-, nos servirá de apoyo conceptual por ser el más detallado y adecuado de todos los estudios observados y comentados en esta introducción y por ceñirse más al espíritu y los propósitos que desarrollará esta tesis. En segundo lugar se fundamentará en el espíritu del breve estudio **El Cuento para niños; algunas consideraciones en torno a la escritura**, expuesto en la sección Apéndice de esta tesis, donde se concentran y muestran algunas características esenciales del cuento para niño y también se sugieren algunos elementos que bien podrían integrar un Método para concebir la escritura de un cuento para niños. Pero, aunque considerándose ambos estudios imprescindibles para fundamentar teóricamente este trabajo de investigación, el tesista también se ha de apoyar en **Cultiva tu talento literario**, de Thaisa Frank y Dorothy Wall, y en **Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario**, de Francisco Carrillo,



como en el **Diccionario Enciclopédico Santillana** y el **Diccionario Ilustrado Karten**, cuando se considere conveniente, al señalar términos que lamentablemente no existen o no se definen adecuadamente en el **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria** de Angelo Marchese ni en el **Diccionario de Narratología** de Carlos Reis, como son los conceptos de “manual”, “método”, “tema”, “drama”, “cuento” (cuya definición en este caso contempla más la evolución histórica que la complejidad de la dinámica interna), pero que de todos modos resultan imprescindibles para esta tesis.

Para una mejor comprensión de las pautas que se manejarán en esta tesis, a partir del Capítulo I, es preciso considerar lo siguiente:

-A nivel de escritura: se aplicará una tipografía en negritas cuando el tesista desee resaltar los conceptos y expresiones relevantes, títulos o subtítulos. También cuando se tratan de resaltar las ideas que se están analizando en un cuento; así mismo, se escribirá en cursivas cuando se desee enfatizar una idea o sugerencia nacida de los conceptos

-A nivel de concepto: se tendrán como sinónimos de “cuento” los referidos a relato, mito, fábula, leyenda, parábola, tradición. Tal como lo define José Antonio Bravo en **Aportes para el Estudio de la Narrativa...** cuando nos referimos “al Cuento, incluimos la Parábola, la Leyenda, la Tradición, la Fábula, siempre y cuando lleven dentro de sí un problema” (Págs. 60, 61)





CAPÍTULO I

EL MANUAL

1.1-. MANUAL Y MÉTODO- Dos conceptos complementarios necesarios a definir: “Manual” y “Método”, entendiéndose que esta propuesta metodológica se sustenta en estos dos términos, el tesista precisará primero estas acepciones antes de iniciar la relación de conceptos y elementos que integran un cuento. Empezamos con la definición correspondiente a Método, tal como lo afirma el **Diccionario Enciclopédico Santillana:**

“**manual** (del lat. *manuālis*) adj. 1. Que se realiza o maneja con las manos: *trabajo manual*. 2. Se aplica a la persona que trabaja con las manos: *obrero manual*. // s. n. 3. Libro en el que se recoge lo más importante de una materia: *manual de la literatura, manual de instrucciones*.” (*)

Conceptos de los cuales el punto “3”, en lo referente a: “Libro en el que se

(*) *Diccionario Enciclopédico Santillana*. XVI tomos, primera edición. 2000 por Santillana S. A.. Empresa Editora El Comercio S. A. Lima, 2000. T. 8, pág. 1690)



recoge lo más importante de una materia”, se ajusta a los objetivos manifestados en la introducción de esta tesis. Luego viene el siguiente concepto, Método, y la correspondiente definición, según el libro **Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario**, del doctor Francisco carrillo:

“La palabra método viene del griego “meta” y “odes” palabras que dan la idea del movimiento en camino. Método es el conjunto de procedimientos que permiten alcanzar el fin de la ciencia; es la manera en que algo se hace para alcanzar un objetivo” (*)

Definición que el tesista optará cuando se trate de explicar cómo serán los “procedimientos” o la manera de actuar durante la realización escritural de un cuento para niños. Por lo tanto, esta tesis se ceñirá en las específicas definiciones señaladas para ambos conceptos al explicar el proceso que debe tomarse en consideración para lograr la escritura de un cuento para niños a partir de la construcción de un Manual (Capítulo I) donde se explicarán los elementos más importantes que configuran un cuento tradicional para niños, procurando un ejemplo para cada definición, por lo que incluiremos fragmentos de cuentos de autores conspicuos; para luego de concluido este capítulo, iniciar el Método (Capítulo II) o “los procedimientos” o la “manera” ordenada a seguir para lograr el objetivo de redactar un cuento. De modo que deben entenderse ambos capítulos (I y II) como imprescindibles para proceder a crear un cuento.

1. 2-. EL CUENTO PARA NIÑOS.- Como idea general, el “Cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia”, nos dice Juan Bosch, en sus **Apuntes**

(*) CARRILLO, Francisco. *Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario*. IX edición. Editorial Horizonte. Lima, Perú. Pág. 39.



sobre el arte de escribir cuentos (*). Una definición breve pero certera, muy útil para entender, por extensión, lo que significa un cuento tradicional para niños. “La importancia del hecho es desde luego relativa”, continúa Juan Bosch, “más debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores” (**). Y al referirse a la “importancia” que debe ocurrir en el argumento del cuento indica que:

““Importancia” no quiere decir novedad (...) Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay una sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o choca, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior” (***)

De donde se puede deducir que esa “sustancia” implica un sentido de drama: un incidente, una acción que conlleve un problema inesperado, un hecho que cause un posible asombro por la gravedad acontecida en él, un acontecimiento de algún modo dramático que nos conmueva, por los que sin una u otra presencia “sustancial” de ellos, el cuento no ostentaría esa cualidad intrínseca de ser un “hecho de indudable importancia”.

“Si el autobús en que va el niño se vuelca o choca”, fuese parte del argumento de un cuento, sería probable que el lector se conmoviese por la impresión del choque, pues la situación de peligro que correrían los niños en el autobús provocaría esa conmoción psicológica o impacto interior. A la vez que le ocasionaría un entretenimiento desde que sólo se trata de una historia ficticia, algo irreal, que sólo sucede dentro del cuento, y cuya razón de ser es entretener y conmover a partir de

(*) BOSCH, Juan. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. En: *Caballo de Troya*, No. 1 y 2. Revista del Taller de Narrativa de la Universidad de Lima. Director Cronwell Jara. Noviembre / Diciembre, 1997. Págs. 209, 210.

(**) Obr. cit., BOSCH, pág. 209.

(***) *Ibíd.*



ese “hecho importante”. De ahí que Jorge Luis Borges en su prólogo de **El informe de Brodie**, tratando de definir la “esencia” que caracteriza a sus cuentos, apoyándose en una joya de la literatura universal, exprese: “Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover...” (*)

Por lo que entendemos que para “distraer y conmover”, según como hemos visto en el ejemplo de Bosch en relación al autobús y el accidente, debe ser parte “esencial” de todo cuento, la inclusión del hecho trascendente o “importante”, es decir, de la acción problemática o acontecimiento dramático.

Bosch y Borges, por lo visto, son quienes mejor definen la idea del “cuento” desde una perspectiva general pero trascendente. Bosch todavía llega a explicar la etimología de la palabra “cuento”, definición que nos será muy importante, posteriormente, para entender mejor la idea de el cuento para niños. Dice Bosch:

“Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra viene del latín **computus**, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos, pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. **El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.**” (**)

Por lo que resumimos: “cuento” es relatar de modo “ceñido al hecho” algo “importante” o trascendente, en el sentido dramático.

(*) BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923 - 1972*. EMECÉ Editores S. A. Buenos Aires, 1974. Pág. 1021.

(**) Obr. cit., BOSCH, pág. 210.



Y como no hay otra definición más detallada en relación al “cuento”, añadiremos que además es una historia que incluye un drama “que se puede contar” porque *implica un hecho que ya ha sucedido y por lo tanto se expresa en función a un tiempo pasado*. Y este criterio es vital para la cabal comprensión del cuento.

Porque contar en función a un tiempo ya acontecido es lo más saludable para la realización de un buen cuento porque da cabida a una posición -ángulo de la conciencia desde donde se narra- más cómoda para expresar *la nostalgia cuando se cuenta un hecho que en lo aparente no sólo conmovió al lector sino también, antes, al autor de esa historia*. Y, así se cuente con alegría o euforia, los sentimientos en un cuento, sobre todo para niños, son primordiales porque dan la posibilidad de plasmar del mejor modo el tono poético.

1. 2. 1.- Como idea más precisa.- El cuento para niños es una historia aparentemente sencilla, escrita en lenguaje también sencillo (1), constituida por personajes generalmente originales y muy bien caracterizados y comprometidos en acciones y posibles aventuras; propiciando una **gran circunstancia dramática** en donde los protagonistas muchas veces se ven implicados en problemas que han de resolver con astucia y picardía cuando no con valentía, engaños y mentiras; creándose así situaciones y anécdotas posiblemente de mucho interés y curiosidad para un niño. Además de incidentes jocosos, absurdos, crueles o mágicos y, por ello, a veces deslumbrantes, pero cuyo propósito es, en lo fundamental: entretener a la vez que impactar y despertar el interés y la curiosidad del niño, motivándolo muchas veces a la reflexión luego de leídos los sucesos de toda la historia.



Pero, como se dijo en la Introducción de esta tesis, se extiende este concepto de “cuento” también a aquellas historias como el mito, la leyenda y la fábula despojada de la moraleja: “ese rabo seco, esa ceniza, esa pluma caída del final”(*), desde que gozan de las mismas esenciales características, en cuanto al drama se refiere y porque, además, éstas formas narrativas igualmente *como el cuento, desean entretener y conmover del mismo modo.*

En términos relativos, lógicamente la calidad del cuento va a depender de la cultura y del talento del autor que se dedique a este menester; pero talento con ejercicio narrativo, es decir de una práctica en el oficio de escribir cuentos para niños y, agregado a ello, una sapiencia, una sensibilidad especial, una vocación de respeto por los niños, sus intereses, sus capacidades emocionales y su inteligencia en plena evolución, como también el mismo respeto por su visión de la vida y de sus experiencias en ella.

1. 2. 2 -. Cuentos a los que aspira esta tesis.- Aspira a las siguientes características:

- . A aquellos cuentos que diviertan.
- . Que emocionen y enriquezcan la visión del mundo del niño.
- . Que enciendan su imaginación, estimulándola, y que fuesen capaz de incentivar en el niño inquietudes favorables para el desarrollo de su inteligencia.
- . Que ocasionen en el niño distintas emociones y reacciones, con el propósito de que lo muevan a conocerse mejor a sí mismo, como a los demás.
- . Que impulsen el desarrollo de sus potencialidades creadoras, su capacidad

(*) JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*. Editorial Diana S. A., México, 1947. *La fábula*, pág. 105

inventiva, sus astucias, su afán de investigar, su cultura, su vida emocional y que propugnen a fortalecer su personalidad.

. Que le haga percibir las ideas de una forma de esperanza al final de una aventura; que sienta que es posible, luego de una serie de peripecias, muchas veces riesgosas o desafortunadas, lograr el éxito; yendo, por lo mismo, contra todo sentido pesimista, pero cuidando de no caer, a su vez, en una visión fácilmente triunfalista.

. Que le ayuden a diferenciar valores relacionados con el bien y el mal; lo justo y lo injusto, estimulando en él una reflexión sobre la justicia, la paz, la armonía social. (2)

Entre otros puntos que, además, se pueden observar en **El cuento para niños; algunas consideraciones en torno a la escritura de un cuento**. Y en el texto confesional a modo de “arte poética”, en **¿Por qué escribo un cuento para niños?** ambos textos del autor de esta tesis, ubicados en la sección Apéndice de esta trabajo.

1. 3 -. EL TEMA.- Explica el **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, de Angelo Marchese y Joaquín Forradillas, que el “tema es precisamente el motivo fundamental de una obra”; pero en seguida específica:

“Segre, diferenciando entre tema y motivo, dice: “Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos”(*)

De donde deducimos que todo cuento implica un proceso previo, es consecuencia de los “motivos” que impulsan al autor a imaginar un tema.

(*) Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradillas. 4ta. edición. Editorial Ariel. S. A. Barcelona, España.



En el **Diccionario Karten Ilustrado**, encontramos la siguiente explicación: “motivo” es la “causa o razón que mueve para algo.” El motivo entonces es aquello que lleva al narrador a escribir un cuento, la “razón” primera, que podría ser una “imagen”, “un recuerdo”, “el golpe de una experiencia”, una palabra o una oración que estimularía en la imaginación y en el espíritu o en el estado de ánimo la inicial idea de crear un cuento. Entonces, en principio, *motivo es la causa que nos moverá a crear un cuento que todavía no es tal.* Pues la causa o motivo impone la imagen de un “hecho”, aquello que ya ocurrió y se podría contar. Y mientras no se pueda contar es sólo un “tema”, de ahí que preferimos otorgar un valor significativo al “motivo” antes de llegar al “tema”

Sin embargo, el gran escritor Juan Bosch, sentencia: “El hecho es el tema”.

Pero sea cual fuere el estímulo, el tema o “hecho” que luego resultará en un cuento por lo general se origina expresándose en pocas palabras (a veces de una sola), en una frase o en una oración; podría estar sugerido en algo que se asemeje a un título y después, a partir de ahí, crearse un cuento: “El gigante egoísta”, “El patito feo”, “La bella durmiente”, “El cuento que nunca acababa”, entre otros.

Mas lo sustancial de un tema radicaré en la fuerza del estímulo que “motive” en el escritor una energía creadora y una red de emociones que lo “fuercen” u obliguen a comprometerse consigo mismo y se vea, de repente, inventando un cuento. Lo que quiere decir que un mismo tema no podría producir los mismos estímulos en dos autores. El tema se elige y es útil y comprensible al autor que lo ha encontrado. Pues si un cuentista ha descubierto un tema y le gusta es porque toca su



sensibilidad, lo golpea y lo hiere, y nadie mejor que él para desarrollar ese tema en un cuento.

Otra característica del tema: es esa especie de “imagen memotécnica”, un timbre que al accionar y oír su sonido cargado de significados traslada al autor a otra dimensión dentro de su conciencia, a un lugar especial, acaso un pasado remoto, un espacio oculto y tal vez sagrado entre las sombras y luces de su espíritu y que sólo entiende el propio autor y, por lo tanto, le sirve a él solo. Si un autor pusiera por tema: “el conejo que voló a la luna”, tal vez esa sola oración le sirva para crear un cuento. Porque la palabra “conejo” acaso le remonte a su niñez y a sus juegos y lo estimule a regodearse con las ideas y los sentimientos, las visiones del mundo, las canciones, las alegrías y los miedos de su infancia, y lo lleve a crear un cuento. En cambio, el mismo tema podría provocar la absoluta indiferencia en otro buen autor de buenos cuentos para niños.

Por lo general un cuento gira y se constituye en base a un solo tema. Es recomendable que no halla otro para no confundir ni tornar compleja la historia. Pero, alguien podría rebelarse contra esta constante establecida por la tradición universal (que un cuento sólo debe tratar un tema) y crear una historia tejida en base a la “técnica de historias paralelas” o a la “técnica de vasos comunicantes”, y lograr hermosos cuentos con laberintos y personajes complejos aunque el niño no llegue a entender. Y ese no es el ideal del buen cuentista. Porque un cuento para niños no debe estar hecho en base a sofisticadas técnicas sólo para regocijar al autor, cuando es al niño a quien hay que contentar. En todo caso no se sabe de un cuento de fama universal cuya estructura rebose en sofisticadas técnicas narrativas y que guste a un niño y sobre todo lo entienda de principio a fin. Pues el cuento para niños siempre



tendrá como matiz de su esencial peculiaridad ser claro y sencillo, entretenido y lleno de acciones, sin que esto melle su relativa profundidad a nivel de significados.

Otro rasgo del tema es que puede originarse a partir de una anécdota u otra anécdota, y como tal, la historia parecería estar ya casi hecha. Juan Bosch, a este propósito comenta:

“A menudo parece más atrayente tal tema que otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.” (*)

Luego, el problema será cómo empezar esa anécdota, con qué palabras, qué técnica aplicar en ese inicio para que el tema o la anécdota se transforme en cuento. Y si un autor de cuentos se viera en este dilema y no sabe cómo fijar esta anécdota para luego crear un cuento, lo aconsejable sería que realizara el mayor esfuerzo de imaginación para tener la idea de cómo se va a iniciar el cuento, qué va a seguir y cómo va a cerrarse esta historia. Es decir, mejor será si este tema ya está apuntando a constituirse en un argumento, en algo más complejo que la simple anécdota, en aquella materia que apunta a ser casi un cuento sin serlo todavía.

Otro aspecto: no hay temas buenos ni malos, todo depende de quién los elige y cómo los desarrolle. Un buen tema menospreciado por un autor, podría ser desarrollado magistralmente por otro. Las cucarachas repugnan a muchos pero Kafka con ese tema desarrolló el brillante cuento “La metamorfosis” y entre los cuentos para niños tenemos la historia de “La cucarachita Martina”; los patos suelen ser

(*) Obr. cit. BOSCH; pág. 211.



sucios y repelentes por vivir en las charcas y regodearse en ellas, pero de un pato Hans Christian Andersen hizo uno de los cuentos más hermosos del mundo.

Pero, en conclusión, Bosch también se refiere al tema desde la perspectiva del “valor universal”; dice:

“El tema requiere un peso específico que lo haga universal. Puede ser muy local en su apariencia, pero debe ser universal en su valor intrínseco. El sufrimiento, el amor, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia, son valores universales, positivos o negativos, aunque se presenten en hombre y mujeres cuyas vidas no traspasan las lindes de lo local; son universales en el habitante de las grandes ciudades, en el de la jungla americana o en los iglús esquimales.” (*)

1. 4.- EL ARGUMENTO.- Este concepto en general no es motivo de reflexión en los escritores, ellos por lo común tratan de ubicar y discernir sobre el “tema” y cómo obtenerlo, pero rara vez se abocan a discernir qué es un argumento y cuáles son sus características. Lo más frecuente es que sólo mencionen la palabra argumento mientras disertan sobre otros aspectos del cuento; pero, felizmente, lo explica el **Diccionario Enciclopédico Santillana** del siguiente modo: “Asunto, trama o materia de que trata una obra literaria, cinematográfica o musical: *el argumento de la película se basa en una novela*”.

Conceptos que para el propósito de esta tesis, en lo referente a la “obra literaria”, son aceptables pero en el sentido más estricto de lo esencial y breve. Porque ni el “asunto, trama o materia” se refieren a “todo” el cuento, no incluye todos los diálogos, los gestos detallados de los personajes ni la complejidad de

(*) Obr. cit. BOSCH; pág. 218



sentimientos y no acoge necesariamente la descripción del paisaje en donde se desarrolla el cuento, de no ser que sea una “clave” que defina un “secreto” que se consigne importante para develar la historia. Por lo tanto “asunto, trama o materia” aluden a lo esencial y breve de un cuento, esto es, a su “argumento”.

También puede concebirse que el argumento es la idea activa más detallada y clara del tema. Si el tema puede expresarse en escasas palabras: **El gigante egoísta**, **El patito feo**, el argumento es ese “asunto” en movimiento y desarrollado en brevedad. **Caperucita Roja**, de Charles Perrault, se resume por el tesista en estas palabras:

Era un niña tan hermosa que mereció de regalo una caperucita roja y así la llamaban. La madre le ordenó que llevara a la abuela enferma una torta y un tarro de mantequilla. Caperucita se encontró con el lobo y él no pudo devorarla porque andaban por el lugar unos leñadores. El lobo le pregunta con astucias y Caperucita con inocencia le indica dónde vive la abuela y se ponen de acuerdo en ir a visitarla yendo por distintos caminos. Mientras Caperucita se distrae en la senda, el lobo llega a casa de la anciana y fingiendo la voz de la niña logra ingresar y la devora. Al llegar Caperucita, el lobo remedando la voz de la abuela la engaña y la hace ingresar a su cama donde él está disfrazado de anciana. Caperucita, luego de una conversación inocente, es devorada por el lobo.

Como se observa, lo expuesto no es el cuento, es sólo lo esencial de él, cada secuencia está expresada en un sentido de brevedad porque no tiene detalles.

El argumento es entonces el espacio donde los movimientos y las acciones de los personajes se muestran de modo exacto, matemático, y con las palabras precisas. Aquí no caben aclaraciones, desarrollo de ideas ni de sentimientos, sólo las palabras necesarias para decir en qué va a consistir la historia que se va a desarrollar en el cuento, cómo se iniciará, cómo se va a organizar y cómo va a cerrarse.



1. 4. 1.- Argumento e inicio del cuento.- El “cómo se iniciará” no significa que esas serían necesariamente las justas e irremplazables palabras del inicio del cuento. Es sólo la idea. Porque el verdadero inicio implicará una actitud distinta, una técnica que conviene al futuro cuento. Es un tema que desarrollaremos al concluir este subcapítulo.

1. 4. 2.- Argumento y tono.- En el argumento se podría entrever qué tono convendría al cuento pero no se desarrollará ese tono. El argumento es apenas la ficha que sintetiza la historia y en él ingresarán los personajes con sus características psicológicas expresadas del modo más sucinto. Los personajes también serán los indispensables y en torno a ellos girará el drama y el tono emocional, es decir, la “clase de emoción” con la que se irá a narrar -nostalgia, optimismo, angustia u otro sentimiento- la historia, sin los cuales mal podría funcionar el cuento. (El drama y el tono emocional también serán temas que esta tesis explicará en las páginas siguientes).

1. 4. 3.- Elementos que conforman el argumento.- En él no caben adornos ni un lenguaje estilizado o con pretensiones de índole literaria, sólo son suficientes un tema, personajes mínimos y acciones precisas. Su estructura no posee acabado artístico porque tiene la intención del rigor en la concisión, en la matemática del encadenamiento de las acciones; es frío, calculado y preciso.

1. 4. 4.- El argumento y el drama.- En lo referente a las acciones y a los personajes, ellos tendrán que estar comprometidos en una acción o situación dramática, fundamental en toda buena narración. Sin éstas no existiría un buen cuento porque el drama conlleva la energía sin la cual ningún cuento conmovería ni entretendría al



lector. Será en términos metafóricos el combustible (materia inflamable) indispensable en el cuento, novela u obra teatral en escena que aspire a gustar y entretener y, sobre todo, a conmover hasta iluminar de placer la fantasía del niño.

1. 5-. EL INICIO DE UN CUENTO.- Se refiere a la importancia de las primeras frases o líneas con las que se debe iniciar un cuento. Bosch manifiesta que el cuento debe comenzar interesando al lector y con el protagonista en acción, física o psicológica, pero en acción y, según él, existe “una sola manera de empezar un cuento con acierto: “despertando de golpe el interés del lector”(*), porque el propósito del buen inicio de un cuento debe ser: “herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego, hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento.” (**). Es decir para Bosch el ideal de un inicio de cuento es: interesar al lector por la acción de los protagonistas con el fin de golpearlo y herir su sensibilidad o sus ideas, yendo a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento. Luego Bosch aclara el propósito de fondo, el por qué de lo expresado por él, y es que:

“Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien casi siempre termina bien.” (***)

Es su fórmula y nos parece correcta. Es decir, uno de los secretos del cuento es saber iniciarlo, con la acción y la fuerza dramática debida porque de ello dependerá su “ritmo y tensión”, los que después de todo le otorgan aquella magia o

(*) *Ibíd.*, pág. 213.

(**) *Ibíd.*, 217.

(***) *Obr. cit.* BOSCH. Pág. 213.



“hechizo” que es fundamental para la curiosidad y la sensibilidad del lector: hallar en toda la historia el disfrute y la sapiente meditación. Pero lograr esta tarea no es fácil, requiere un “oficio” que Bosch también explica, pues:

“Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista” (*)

Por lo tanto, iniciar un cuento requiere una especial destreza de parte del inventor de la historia. No todos los cuentistas tienen la habilidad, genio, don o talento para saber empezarlo. En el fondo requiere de “un oficio”, un constante ejercicio para lograr el inicio ideal tal como Bosch lo propone y es lo recomendable. Mas se debe asumir las ideas de Bosch con cierto cuidado, pues aun si el escritor supiese que el inicio de un cuento requiere de un “oficio” o un “ejercicio”, y cumple con las indicaciones de Bosch, tampoco se debe contentar con el primer buen inicio – un buen inicio cualquiera-, él tendrá que obtenerlo a la medida de sus capacidades y talento, como de su paciencia, y tratará de lograr el mejor de todos, el más bello y conveniente y a la altura de su gusto, así le cuente doscientos intentos acertar con él.

1. 5. 1-. Algunos ejemplos de inicios de cuentos.- Para basarnos en resultados concretos, observemos cómo inician sus cuentos los escritores de reconocido prestigio universal, para luego extraer útiles conclusiones en cuanto a las características que debe poseer el inicio de un buen cuento para niños. Veamos cómo se inicia **Barba azul**, cuento de Perrault:

(*) Obr. cit., BOSCH, pág. 213.



“Érase una vez un hombre, que tenía hermosas casas en la Ciudad y en el Campo, vajilla de oro y plata, muebles tapizados de brocado y carrozas completamente doradas; pero, por **desgracia**, aquel hombre **tenía la Barba azul**: **aquello le hacía tan feo y tan terrible, que no había mujer ni joven que no huyera de él.**” (3)

Veamos, desde la perspectiva del lector, qué nos “interesa” o qué nos “golpea” o “hiere” (*) en este inicio. No nos “interesa” ni nos “golpea” el que un hombre posea fastuosas propiedades porque existen muchos en el mundo que viven en tales condiciones. Lo que sí nos “hiere” y causa “curiosidad” es que este hombre tenga una razón de infelicidad o “desgracia”: “tenía barba azul”, era “feo” y “no había mujer ni joven que no huyera de él.” Es lo que nos “golpea” y por esta causa quisiéramos saber más: cómo continuará su “desgracia” o “drama”(**) tal como lo concibe Bosch; a qué se refiere eso de que “era tan terrible, que no había mujer ni joven que huyera de él”; qué misterios oculta este ser tan poderoso y en qué acabará su destino.

Veamos el siguiente inicio de cuento y qué aspectos nos puede interesar o “herir” desde la perspectiva de una acción dramática. Se trata de **Maese Gato o el Gato con Botas**, de Perrault:

“Un Molinero dejó por toda herencia a sus tres hijos un Molino, un Asno y un Gato. El reparto se hizo en seguida sin llamar al Notario ni al Procurador: se hubieran comido en seguida todo el pobre patrimonio. Al mayor le tocó un Molino, al segundo el Asno, y **al más pequeño no le tocó más que el Gato. Este último no podía consolarse de tener tan pobre lote.**

-Mis hermanos –se decía- podrán ganarse bastante bien la vida juntándose los

(*) Obr. cit., BOSCH, pág. 217.

(**) Obr. cit., BOSCH, pág. 228.



dos; pero yo, en cuanto me haya comido el gato y me haya hecho un manguito con su piel, tendré que morir de hambre.

El Gato que estaba oyendo aquellas palabras, pero que se hacía el desentendido, le dijo con aire sosegado y serio:

-No os aflijáis, mi amo: no tenéis más que darme un Saco y hacerme un par de Botas para ir a los zarzales, y veréis cómo vuestra parte no es tan mala como creéis.” (4)

Inicio en verdad curioso o insólito porque nos resulta una herencia extraña, aunque no tanto pues se trata de una fortuna de pobres. Lo que causa más extrañeza es “la fortuna” que ha de heredar el hermano último: un gato, del cual qué dinero, qué ganancia pírrica podría extraer. Esta pregunta de por sí nos causa lástima por lo mismo que nos entristece la situación de infelicidad del hermano menor si la comparamos con las heredades ventajosas que han obtenido los dos hermanos mayores; no obstante, en seguida sorprende oír al gato solicitar un “saco” y “un par de Botas” para demostrarle que su parte no ha sido mala. Estas palabras causan en el lector, cierto asombro y curiosidad por saber qué hará después el gato, cómo le demostrará al muchachito que tuvo razón en lo que dijo; con qué acciones lo veremos cumplir su palabra. Y, luego, cómo concluirá el cuento. Bastan estas preguntas para suponer que lo que vendrá después sin duda tratará de una historia entretenida y fabulosa por las acciones que podría realizar un gato de quien se sabe se hermana con el misterio, la astucia, y con la inteligencia diabólica, según la superchería occidental.

Veamos ahora el siguiente ejemplo. Nos preocuparemos en corroborar si aquí aparecen algunas características del anterior inicio. Se trata del cuento **Riquete el del copete**:



“Érase una vez una reina que dio a luz un hijo tan feo y contrahecho, que durante mucho tiempo se dudó si tenía forma humana. Un Hada que estuvo presente en su nacimiento aseguró que no dejaría de ser agradable, pues tendría una gran inteligencia; añadió incluso que podría, en virtud del don que ella acababa de concederle, dar tantas inteligencias como él tuviese a la persona a quien más quisiera. Todo esto consoló un poco a la pobre Reina, que estaba muy afligida por haber traído al mundo tan feo monigote. También es verdad que, en cuanto empezó a hablar, el niño dijo mil cosas bonitas y tenía en todos sus gestos un no sé qué de ingenioso, que estaba uno encantado con él” (5)

Debemos reconocer que este párrafo inicial es de por sí conmovedor, sorprendente y hasta original e insólito, y en su conjunto: fascinante. Conmovedor porque ninguna mujer y menos una reina, desearía tener un hijo de esa naturaleza tan desgraciada. Lo sorprendente es la presencia del hada y, más aún, su promesa de hacerlo inteligente y que podría a su vez, otorgar ese don a otros. Situación que ofrece al relato originalidad en cuanto al planteamiento del tema y un carácter insólito porque es inusual ver este tipo de situación en el común de los cuentos. Estos rasgos crean cierto aire de fascinación por el especial encanto que luce en su conjunto. Por lo tanto, desde el punto de vista del lector el cuento provoca muchas curiosidades, por ejemplo: ¿cumplirá su promesa el hada?, y entonces ¿a quién podría donar inteligencia este personaje tan feo y debido a qué razones? Por otra parte: ¿seguirá la reina procreando hijos tan extraños como éste? ¿Qué más de insólito y fascinante podría ocurrir en esta historia?

Como apreciamos, están apareciendo rasgos comunes en los inicios de los cuentos leídos. Observemos un nuevo ejemplo con el cuento **La princesa y el guisante**, de Hans Christian Andersen:

“Érase una vez un príncipe que quería casarse, pero tenía que ser con una princesa de verdad. Así es que dio la vuelta al mundo para encontrar una que lo fuera, pero aunque en todas partes encontró no pocas princesas, que lo fueran de verdad era



imposible saber, porque siempre había algo en ellas que no estaba bien. Así es que regresó muy desconsolado, tal era su deseo de casarse con una princesa auténtica” (6)

Volvemos a presenciar una historia original, el drama del príncipe es encontrar una princesa verdadera con quien casarse, pero aunque ha hecho una inmensa búsqueda por el mundo no ha dado con una que a su criterio le haga pensar que es una “princesa auténtica”. En el fondo él no desea ser engañado. Este primer párrafo resulta simpático, nos causa una sensación de fino humor, y la curiosidad, que nos motiva podría formularse en las siguientes preguntas: ¿encontrará a la princesa anhelada? De hallarla, ¿qué características tendrá? ¿En qué consistirá la anécdota para dar con ella? De modo que con estas interrogantes será fácil desear continuar la lectura del cuento, ver adónde llega, cuál será su conclusión.

Por lo visto ya tenemos algunas constantes que aparecen en los inicios leídos: Tienen alguna forma de drama y los acontecimientos causan curiosidad, poseen “hechizo” (*) como diría Bosch, porque fascinan, cautivan la atención, provocan continuar la lectura. Y es de esperarse que similares constantes vuelvan a aparecer en el siguiente inicio de **El encendedor de yesca**, de Hans Christian Andersen. Veamos:

“Un soldado marchaba por la carretera -¡Un, dos!, ¡Un, dos!- con su mochila a la espalda y un sable al cinto, porque había ido a la guerra y ahora volvía a casa. En el camino se encontró a una vieja bruja; era horrorosa, el labio inferior le llegaba al pecho. Dijo:

-¡Buenas tardes, soldado! ¡Vaya sable hermoso que llevas y qué grande la mochila! ¡Eres un soldado de veras! Ahora vas a tener dinero a montones!

-¡Muchas gracias, señora bruja! -dijo el soldado.

-¿Ves ese gran árbol? -dijo la bruja y señaló el árbol que había al lado- Está completamente hueco. Si trepas a la copa, verás un agujero, por lo que te puedes dejar caer a lo hondo del árbol. Te ataré una cuerda a la cintura, para

(*) Obr, cit, BOSCH, pág. 213



que puedas alzarte de nuevo cuando des un grito.

-¿Qué he de hacer dentro del árbol?

-Coger dinero –dijo la bruja-. Cuando hayas bajado al fondo del árbol, te encontrarás con un gran pasadizo; está muy iluminado, porque en él alumbran cientos de lámparas. Verás tres puertas que podrás abrir, la llave está puesta...” (7)

De nuevo estamos ante un cuento cuyo encanto radica en que nos recrea un espacio tan fantástico como mágico; la historia desborda en imaginación y es muy encantadora, atrapa inmediatamente la atención, nos invita a formularnos una serie de preguntas en relación al por qué tanto interés de la bruja en que el soldado ingrese al agujero del árbol; y si será cierto lo que ella manifiesta, que hay galerías al interior. ¿No será una trampa para hacer algún mal al soldado? Y de haber esa riqueza, qué hará el soldado y adónde llegará esta historia y cuál será su conclusión. El inicio entonces nos ha cautivado, posee intriga y misterio, nos sobrecoge y quisiéramos saber qué más pasará.

Apreciemos un último ejemplo, es el inicio de **El rey Midas:**

“Había un rey muy avaro que tenía por nombre Midas. Era fabulosamente rico, pero siempre estaba deseando ser más rico todavía. No daba limosnas y los necesitados salían del palacio desairados.

-¡Cuánto daría por ser el más rico del orbe! ¡quisiera tener más oro que nadie! –decía a cada instante.

Una mañana, cuando desayunaba, se le apareció un duende.

-¿Quién eres? –preguntó, sorprendido, el rey Midas.

-Ya lo ves: soy un duende.

-Supongo que no te quedarás a pasar muchos días. Este año no me han rendido los campos y no podemos gastar mucho en comida.

-Vengo a compensar, en algo, tu mala suerte -dijo el duende-. Pídemela gracia que quieras y te será concedida.

-Si es cierto tu poder, ¿podrías hacer que todo lo que toque se convierta en oro? –dijo el rey.

-Pues bien: se cumplirá tu deseo –corroboró el duende y diciendo esto, desapareció...” (8)



Aquí contamos con una historia de ambiente fantástico (por la presencia del duende) y mágico (por la acción del duende), pero, por la naturaleza del protagonista es de carácter psicológica. Vemos que el rey Midas desde un inicio está comprometido en una situación dramática muy peculiar: no se trata de un avaro cualquiera, se trata por cierto de un rey avaro que, por serlo, no desea compartir sus riquezas con nadie. Tiene la avaricia como una enfermedad y, con ella, también padece de codicia, desea más fortuna y, por lo tanto, la intervención del duende. La historia no podría haberse iniciado de modo más preciso, sencillo y fabuloso. Y luego de la acción del duende, causa cierto regocijo y curiosidad saber qué hará el rey Midas. Si todo lo que toca se va a convertir en oro, cómo irá a ser su vida diaria. ¿Qué consecuencias le acarrearán la codicia? ¿Podrá ser feliz convirtiendo todo lo que se toca en oro?

1. 5. 2-. **Algunas características convenientes para iniciar un cuento.**- Observados los ejemplos de inicio luego será fácil deducir lo siguiente:

. Desde la primera línea, oración o párrafo: **conviene iniciar un cuento comprometiendo al personaje protagonista en acciones dramáticas** o, de no ser así, **en situaciones psicológicas con peso dramático** o bien en **circunstancias insólitas** con el propósito de **impactar en la curiosidad del lector** porque es a él a quien se dirige el cuento.

. Como parte del **drama**, debemos incluir de modo natural las **situaciones de humor o de misterio**. Del mismo modo las **situaciones o las acciones fantásticas, mágicas o maravillosas**. La intención, al exponer cualquier forma de drama es



también **cautivar la atención del lector, atraparlo en una irrefrenable curiosidad, hacerlo sentir obligado a que continúe la lectura del cuento.**

. Conviene utilizar un lenguaje claro y sencillo, sin que ello signifique menoscabo en la calidad del pensamiento. Esta actitud en el planteo de la escritura significa no iniciar el cuento con palabras que dificulten la comprensión inmediata de la historia; por lo contrario, las palabras difíciles al distraer la atención del niño, perturban la concentración en la historia y lo desmotivan a continuar en ella.

. El inicio, a veces, es planteado casi como un **resumen de la historia** que vendrá en seguida o una sugerencia de ella, como es el caso del inicio del cuento **La princesa y el guisante**, cuya intención es también provocar la curiosidad del lector y tentarlo a que continúe.

. El inicio marca el tono del cuento en cuanto a un **ritmo**, un **tono emocional** y una **melodía** que deberán sostenerse en el proceso de la historia, pues del manejo y orden de este conjunto de elementos dependerá la calidad eufónica de la historia y la armonía de cada uno de sus constituyentes (anécdotas, situaciones, acciones dramáticas, diálogos) con el todo.

. Sin embargo, también existen inicios de cuento que van contra todo lo mencionado anteriormente, son los descriptivos, aquellos que no anuncian ningún drama, sin acciones trascendentes, no causan curiosidad, no aparece nada insólito ni fantástico ni misterioso y mucho menos se preocupan en demostrar o sugerir algo importante o ningún tipo de aventura. Son simples relatos cuyo encanto radica en que están escritos de modo sencillo, candoroso, natural, se sostienen en una frescura y se



desplazan con cierto tono coloquial y poético. Pero, ¿es lo conveniente si queremos cautivar la curiosidad y atención del niño? Veamos este inicio de un cuento famoso:

“Qué bien se estaba en el campo: ¡era verano! El trigo estaba amarillo, la avena, verde; el heno había sido amontonado en los verdes prados y por allí andaba la cigüeña sobre sus largas patas rojas charlando en egipcio, lengua que había aprendido de su madre. Grandes bosques rodeaban el campo. A pleno sol se ofrecía una vieja casa señorial con profundos canales en torno y desde el muro hasta el agua crecían grandes **romazas**, tan altas que los niñitos podían ponerse de pie bajo las más grandes. Tras ellas estaba todo tan salvaje como en el bosque más espeso, y allí había construido una pata su nido. Tenía que empollar sus polluelos, pero ya empezaba a hartarse, porque llevaba mucho tiempo y apenas tenía visitas. Las señoras patas preferían nadar en los canales a encaramarse para tomar asiento bajo las **romazas** y charlar con ellas. (9)

Ciertamente un inicio también puede mostrarse de ese modo, describiendo un entorno, un paisaje, un escenario donde irá a desarrollarse la historia. Es el caso del cuento modelo cuyo inicio pertenece nada más y nada menos que al famoso “Patito feo”, de Hans Christian Andersen, cuyo hilo dramático se retarda unas líneas, para luego, a partir de ahí, avanzar y ascender (en términos de tensión dramática) con una fuerza y vitalidad que no decaerá.

Pero, para un joven narrador en la actualidad, iniciar un cuento de ese modo no es muy recomendable porque se correría el gran riesgo de perder a sus escasos lectores. Si en el cuento no pasa nada dramático o trascendente y digno de curiosidad, entonces el lector arrojará el libro de cuentos a un lado y se pondrá a mirar algo más entretenido por la ventana de la casa o del auto.

Los actuales tiempos de mucha agitación, premuras, competencia, *marketin* y control de calidad, exigen al escritor el mismo dinamismo en el cuento, y éste tiene que manifestarse con similar nerviosa inmediatez. El cuento de hoy no debe empezar



de modo lento o sobrecargado de descripciones basadas en el antiguo esquema: **introducción** (espacio o marco donde se va a desarrollar la historia), **nudo** (se muestran los problemas de los personajes), **desenlace** (se resuelven los problemas). Donde la “introducción” a veces es tan extensa y lenta que no es extraño que ocupe mayor espacio que el “nudo”; siendo peor cuando el “nudo” o la “trama” son interrumpidos con descripciones largas y monótonas que diluyen el efecto dramático y de tensión que debe primar o destacarse en toda la historia.

Iniciar un cuento con largas descripciones sí era razonable en los tiempos de Andersen porque no se daban las exigencias de premura ni los ruidos ni los fenómenos de la ingente y compleja tecnología de la comunicación actual, cada vez más sofisticada.

En los tiempos de Andersen la vida en el campo era más apacible: sin televisión, sin *pimball*, sin tragamonedas, sin equipos de video, sin salas cinematográficas, estaciones de radio, vía satélite, computadoras, *software*, cable mágico o Internet; tampoco existían los ruidos de los motores de aviones y autos ni las abrumadoras tentaciones de estos días... De modo que el inicio recargado de descripciones en los tiempos de Andersen podía agradar o haber sido más tolerable.

Pero, ante el ritmo de vida actual empezar un cuento sin el hilo mágico del drama es hacerlo pesado, impide su raudo vuelo y frena el grácil ritmo de inmediatez que debe gozar.



Y ese ritmo, a partir de un inicio comprometido en un incidente dramático, donde se van desplazando personajes y situaciones cada vez más graciosas y complicadas, es lo conveniente para un relato, porque el cuento que goza de movimientos ligeros y acciones rápidas y que da la sensación de que apenas empieza ya está por acabar, apunta, si no a ser una excelente historia, a constituirse en un relato muy ameno y tentador para seguir leyéndolo.

1.6-. EL TONO DEL CUENTO.- En *El olor de la guayaba*, García Márquez dice: “Macondo, más que un lugar en el mundo, es un estado de ánimo” (*); seguidamente dice: “lo difícil no era entonces pasar del escenario de un pueblo al de una ciudad, sino pasar del uno al otro sin que se notara el cambio de nostalgias” (**). En este contexto “estado de ánimo” equivale a “cambio de nostalgias”, es decir a sentimientos. Por lo tanto, hablar del pueblo llamado “Macondo” en *Cien años de soledad* de García Márquez, le exigió expresarse con sentimientos de nostalgia. Dicho de otro modo y extendiendo la idea, *Cien años de soledad* es una obra escrita con el sentimiento de la nostalgia. Crearla, capítulos tras capítulos, le exigió “cambios de nostalgia”.

La deducción equivale a decir si un autor está llano a escribir un

(*) GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Editorial La Oveja Negra, 1982. Pág. 80.

(**) Loc. cit.



cuento cuál va a ser el sentimiento que le conviene aplicar a la historia. Luego, hablar de ese sentimiento es referirse al tono emocional.

Pero, Thaisa Frank, autora norteamericana, define el tono de este modo:

“El tono es uno de los elementos más característicos de la voz, íntimamente relacionado con la identidad de cada escritor y con el tipo de historia que escribe. Una idea extravagante y ligera se escribe en tono ligero. Un tema serio se transmite con un tono más intenso y sombrío. Algunos estilos tienen un tono más profundo; otros, un toque etéreo. Como una gota de tinta en un vaso de agua, el tono marca la coloración del escrito. Si conocemos bien a un escritor, reconoceremos su voz por las características de su tono, igual que reconocemos una voz familiar al teléfono o la de nuestro cantante favorito. De hecho, como lectores, solemos escoger a nuestros autores preferidos porque nos atrae el tono en que escriben.” (*)

Donde apreciamos que en esta definición el tono está “íntimamente relacionado con la identidad de cada escritor y con el tipo de historia que escribe”. Y si por “identidad” de un escritor entendemos no sólo su “voz”, sino también sus sentimientos, su manera de expresarse según “el tono” que le conviene al cuento, “intenso y sombrío” o “más profundo”, entonces podemos concluir que todo cuento posee un tono emocional desde que está escrito con los sentimientos del narrador que lo concibe.

El tono emocional es parte del estado emocional que el autor imprime o impone en su cuento, a veces de modo inconsciente e intuitivo cuando desbordado por la pasión en la confección de su obra, expresa los sentimientos de tal forma que en el cuento queda la impresión de ese derroche de emociones. Esto se entiende cuando se asume que el cuento es una historia que se expone en

(*) FRANK, Thaisa. *Cultiva tu talento literario Encuentra la voz del escritor que llevas dentro*. Trad. Daniel Najmías. Ediciones Urano S. A. Barcelona (España), 1997, pág. 157.



función de un pasado. Se cuenta lo que ya ocurrió. Y si ese pasado nos hiere, mejor será expresarlo en un tono adecuado a ese dolor que podría implicar tristeza, pesadumbre, sentimiento de abandono u orfandad, o bien, tan sólo un sentimiento de serenidad, euforia o contentamiento. Va a depender del suceso ocurrido, pero este tono emocional se observa desde el inicio del cuento tradicional clásico: había una vez... , y sigue una historia que narrará un drama. Pero para relatar este drama el autor del cuento, si no quiere evocar una historia fría, sin emociones, tendrá que imponer de sí su pasión, inventándole aflicciones y penalidades. Si el patito feo tiene que huir de tantos maltratos escapando de casa y abandonando a la familia, lógicamente el tono que conviene a este relato será uno de tristeza o de nostalgia. Y podría ocurrir lo contrario en otra historia donde el personaje derrocha ahora euforia, astucia, picardía, lejos de todo pesar o abatimiento, como ocurre en **El Gato con Botas** de Charles Perrault, en donde vemos que el gato justamente va tramando con engaños, astucias y alegría el destino de su amo, para luego llegar a una conclusión feliz. Pero el tono del cuento va más allá de los sentimientos del autor. También tiene que ver con el efecto de la verosimilitud, es decir, con el modo de convencer al lector de que aquello que se cuenta *es verdad*. Y entonces a partir de este efecto de verosimilitud vemos que existen tonos diversos sin que por ello se pierda el sentido de la emoción que acarreará las acciones del drama, por lo contrario, más bien se acentuará en una emoción conveniente para la historia. Y así observamos que existen distintos tonos de cuento:

1. 6. 1.- Cuentos de tono filosófico.- Cuyo propósito es elucidar sobre *la esencia de las acciones del ser humano*, a partir de una anécdota o situación dramática. Se observa en **El gorrion**, cuento de Iván Turguenev:



“Regresaba yo de una cacería y caminaba por la avenida del jardín. El perro corría adelante.

Súbitamente acortó el paso, para moverse furtivamente, como si hubiera venteadado una pieza.

Miré a lo largo de la avenida y vi a un gorrioncillo con unas manchitas amarillas junto al pico y pelusa en la cabeza. Había caído del nido (el viento sacudía con fuerza los abedules de la avenida) y permanecía inmóvil, extendidas sus impotentes alitas, recién emplumadas.

El perro se acercaba a él lentamente cuando, de pronto, un viejo gorrión de pecho negro se dejó caer como una piedra ante su jeta, desde el árbol cercano, y, todo erizado, descompuesto, piando desesperada y lastimosamente, saltó y revoló dos veces sobre las dentadas fauces.

Se había lanzado a defender a su vástago, escudándolo... pero su diminuto cuerpecito temblaba de horror, su vocecita se tornaba fiera y enronquecía, el corazón se le paraba, ¡iba a sacrificar su propia vida!

¡Qué monstruo tan enorme debía de parecerle el perro! ¡No obstante, no pudo permanecer tranquilo en su alta y segura rama!... Una fuerza superior a su voluntad lo arrojó de ella.

Mi perro Tres Ojos se detuvo y retrocedió... Por lo visto, había reconocido la fuerza a que me he referido.

Me apresuré a llamar al confuso can y me alejé, lleno de respeto.

Sí, no se rían. Sentí respeto ante aquel pequeño y heroico pajarito, ante la fuerza de su amor.

El amor, me dije, es más fuerte que la muerte y que el miedo a ella. El amor es lo único que sustenta e impulsa la vida.” (10)

Otro ejemplo de cuento en tono filosófico lo observamos en el cuento chino

El ciego que se hizo explicar el sol, de Su Shi:

“Un hombre, ciego de nacimiento, quiso saber qué aspecto tenía el sol, y pidió que se lo describieran.

-El sol es como este disco de bronce -le explicó alguien golpeando un batintín.

Pasado un tiempo, el ciego oyó sonar una campana y creyó que ese sonido provenía del sol.

Otro dijo:

-El sol brilla como un cirio.

El ciego cogió el cirio entre sus manos y estudió su forma.

Un día cogió una flauta y creyó que tomaba el sol.

Muchas son las diferencias entre una campana, una flauta y el sol, pero el ciego no podía saberlas, pues había adquirido sus conocimientos por las palabras de otros”. (11)



1. 6. 2.- Cuentos de tono religioso.- Donde impera la parábola y cuya anécdota y expresiones emocionales motivadas por el drama, tienden a estar siempre vinculadas a un sentido y sentimiento religioso. Véase en la versión del tesista **Los dos deudores**, de San Mateo, parábola extraída del **El Nuevo Testamento**:

“Había un rey que quiso hacer cuentas con sus siervos. Le fue presentado un hombre que le debía la fabulosa suma de diez mil talentos. Una cantidad difícil de cancelar.

Viendo el rey que este hombre nunca podría pagar la deuda, ordenó que él, su mujer y sus hijos sean vendidos como esclavos; y que, además, fueran vendidos todos sus bienes para así compensar en algo la deuda.

El miserable siervo, de rodillas, suplicó a poderoso rey:

-¡Piedad, gran señor! Te suplico tengas paciencia conmigo. ¡Prometo pagarte todo!

El rey, viendo cómo lloraba el hombre, abrazado de su mujer y sus hijos, tuvo un estremecimiento de misericordia, y contra todo lo que de su terrible poder se esperaba, dijo:

-Puedes irte, da gracias a tu familia. Te perdono la deuda.

El hombre apenas salió del palacio, se encontró con uno de sus lacayos quien le debía apenas cien denarios; lo cogió del pescuezo hasta casi ahogarlo.

-¡Ah, maldito, te pillé! ¡Págame lo que me debes!

El lacayo de rodillas, suplicándole:

-¡Piedad! Ten paciencia conmigo, señor. ¡Te lo pagaré todo!

El hombre no aceptó, iracundo le dijo:

-¿Te burlas de mí? Vamos, sígueme.

Y lo arrastró sin apenarse de sus lágrimas y lo llevó a la cárcel.

-¡Aquí te pudrirás hasta me pagues la deuda, hijo de perra!

Aterrados, sus otros criados, observando lo que sucedía, tristes y llorosos, fueron a contarle al rey.

El poderoso señor, indignado, hizo llamar al hombre.

-Te perdoné la deuda, conmovido, porque me rogaste. ¿No debías apiadarte de tu lacayo, así como yo tuve misericordia por ti?

Enojado el poderoso rey, hizo traer a los verdugos y se los entregó, hasta que le pagase todo lo que le debía.

Así también Dios, el Padre Celestial, hará con nosotros si no perdonamos de corazón las ofensas de cada uno de los hermanos.” (12)

1. 6. 3.- Cuentos de tono histórico.- Cuyos ejemplos vemos en las tradiciones de don Ricardo Palma. Empiezan generalmente señalando un año, una época y el



suceso que, a veces, se tramará con personajes reconocidos por la historia (virreyes, héroes, personalidades).

Veamos cómo empieza la tradición **El hábito no hace al monje** de don Ricardo Palma:

“Grandes fiesta preparábamos en Lima para el 23 de septiembre de 1747, día designado por el virrey, conde de Superunda, para la jura de Fernando VI. Costumbre era que, en ceremonia de tan regio carácter, sacase el alférez real el estandarte de Pizarro; más hallándose a la sazón gravemente enfermo el alférez real, marqués de Castrillón, dispuso la Audiencia que la bandera de la ciudad fuese llevada por el noble que más limpios y antiguos carteles pudiera presentar en su escudo de armas.” (13)

1. 6. 4-. Cuentos de tono pedagógico.- Cuyo propósito es instruir en un conocimiento o experiencia de vida a alguien; se cumple, por ejemplo, en un cuento muy conocido en la literatura universal, **El viejo y el asno**, cuando en la historia vemos que el viejo por complacer la solicitud contradictoria de los demás, tras una serie de acciones anecdóticas y y jocosas, perdió a su asno y entonces: “comprendió que es bueno ser complaciente, pero sin renunciar al propio criterio.” (14)

1. 6. 5-. Cuentos de tono moralista.- Con historias donde en base a los acontecimientos ocurridos se da ejemplo de buena conducta: rectitud, ecuanimidad y moralidad, remarcando las buenas acciones y virtudes: caridad, humanidad, justicia. Imperan en muchos cuentos, pero su reino radica en las fábulas. Veamos **El caballero y el jabalí**, de Fedro:

“En un vado donde el caballo salvaje acostumbraba apagar su sed, un jabalí, revolcándose, enturbió el agua, y ocurrió aquí una disputa.



Irritado contra la fiera de peligrosos colmillos, el caballo solicitó socorro a un hombre que pasaba por ahí. El hombre subió sobre la grupa del caballo y se lanzó contra el furioso enemigo.

El jinete, con buena puntería, mató a flechazos al jabalí. Y, habiendo hecho esto, habló al caballo:

-Cómo me alegro haberte prestado auxilio, ¿te das cuenta por que? He cazado una fiera y he conocido lo útil que tú me resultas, amigo caballo.

Y le impuso el freno al caballo, sin éste desearlo. Éste, arrepentido dijo con gran pesar:

-¡Vaya, qué tonto fui! Busqué la venganza por una ofensa leve y encontré la esclavitud.

Esta fábula demuestra a quienes no controlan su ira, que es mejor olvidar una ofensa que entregarse a un poder más perjudicial.” (15)

1. 6. 6-. Cuentos en tono de escarmiento.- Cuyo protagonista, al finalizar el cuento, sufre alguna desgracia debido a su desobediencia. Su propósito extra textual es advertir, causar miedo o algún trauma emocional en el lector, y asimila el ejemplo de desgracia acaecida en el protagonista para que no cometa el mismo desatino. Observamos este ejemplo en **Oshta y el duende**, de Carlota Carvallo de Núñez y en **Caperucita Roja**, de los hermanos Grimm. Veamos que dice la madre de Caperucita, de los Grimm:

“- Mira, Caperucita: ahí tienes un pedazo de pastel y una botella de vino; los llevarás a la abuelita, que está enferma y delicada; le sentarán bien. Ponte en el camino antes de que apriete el calor, y ve muy formalita, sin apartarte del sendero, no fueras a caerte y romper la botella: entonces la abuelita se quedaría sin nada. Y cuando entres en su cuarto no olvides de decir “Buenos días”, y no te entretengas a curiosear por los rincones” (16)

De ahí que, a modo de conclusión, luego que el lobo devora a la abuela y a Caperucita (desgracia caída en los protagonistas), y son rescatadas por el cazador, una vez libre, Caperucita pensativa, dice: “ “Nunca más, cuando vaya sola, me apartaré del camino desobedeciendo a mi madre”.” (pág. 357)



1. 6. 7-. Cuentos en tono de adivinanza.- Ocurre cuando el cuentista “esconde el hecho a la atención del lector”. Aun cuando en esencia todo cuento implica cierta forma de adivinanza (“adivina qué quiero decir”, “adivina adónde voy con esta historia que estoy empezando”, “adivina qué he deseado decirte en lo que he contado”), cuyo propósito es entretener; existen, sin embargo, cuentos cuya historia se sustenta en un afán lúdico, buscan jugar con la imaginación, la lógica y la razón; exigen la agudeza del ingenio del lector, retan su inteligencia. Son verdaderas adivinanzas hechas cuentos. Por ejemplo **El cuento-acertijo**, de los hermanos Grimm:

“Tres mujeres habían sido transformadas en flores y trasladadas al campo; una de ellas, sin embargo, podía pasar las noches en su casa. Dijo una vez a su marido, cuando ya se acercaba el día y, con él, la hora de regresar al campo con sus compañeras, y recobrar su figura de flor.

-Si esta mañana vienes a cogerme, quedaré desencantada y ya no tendré que separarme de ti.

Y así sucedió. Ahora bien, se trata de saber cómo la reconoció el marido, puesto que las tres flores eran exactamente iguales, sin la menor diferencia entre ellas. La respuesta es: la que había pasado la noche en su casa en vez de hacerlo en el campo, no había recibido el rocío, y sí las otras dos. Por eso la reconoció el marido.”
(17)

Sin embargo, pueden existir más tonos en los cuentos que no son precisamente para niños: de tono epistolar, misterioso, de ciencia ficción, de terror, de ironía y humor negro, entre otros.

1. 6. 8-. Tono, ritmo y melodía en el cuento. - El tono emocional también concita una idea de unidad de conjunto entre el todo y sus partes, donde se enlazan una idea de orden y un sentido de “ritmo” que ocasionarán, a su vez, una singular “armonía” que cuando está bien lograda nos dan esa grata sensación “melódica” que muchas veces nos complace percibir en los cuentos escritos por



los grandes maestros. Es la eufonía que ostenta y debe lucir todo cuento bien escrito, de cualquier autor, así el cuento no sea hecho para niños. Cuentos melodiosos nos resultan **El rubí** o **El rey burgués** de Rubén Darío, **El organillero** o cualquiera de las bellas leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer; o los cuentos eufónicos de Borges o los relatos de Gabriel García Márquez. Por lo que resulta muy oportuna la cita de Guy de Maupassant:

“Una frase es viable (...), cuando corresponde a todas las necesidades de la respiración. Sé que es buena cuando puede ser leída en alta voz... Las frases mal escritas no resisten esta prueba; oprimen el pecho, entorpecen los latidos del corazón y se encuentran, así, fuera de las condiciones de la vida.” (*)

Después de todo complace oír de Ana María Matute, en el prólogo a una selección de cuentos de Hans Christian Andersen:

“Aquellos que saben contar un cuento, poseen una fascinación parecida a la música que amansa a las fieras.” (**)

Pero como las palabras cascabelean al par que avanzan preñadas de significados y nos dejamos absorber o embeber de placer en la melodía del relato, también llamamos a este conjunto de sensaciones: tono poético.

1. 6. 9-. El tono adecuado y el autor.- El tono compromete al autor en un ejercicio concentración interior. El narrador está obligado a conocerse a sí mismo, saber quién es, qué siente del mundo que lo rodea: ante la ciudad, el campo, los animales, la gente, las artes, la religión, los niños, la familia; saber qué siente de sí mismo y cuando se enfrenta a una u otra experiencia debe saber registrarla,

(*) ALBAT, Antoine. *El Arte de Escribir y la Formación del Estilo*. S. no. del trad. Librería Importadora, Editora y Distribuidora “Lima” S. A. Perú, pág. 63.

(**) Obr. cit. ANDERSEN, prólogo. de Ana M. Matute: *Aquel hombre que tanto sabe*, pág. 20



guardarla en la memoria con el propósito de utilizar luego esa emoción cuando se vea diseñando la conciencia de un personaje y su conducta ante tal o cual acción. En este sentido: dar con el tono emocional está relacionado al tema que ha de desarrollarse. Dependerá del asunto que se va a tratar y de cómo este nos emociona, nos hiere o exalta, para, a partir de ahí, como un pintor ante su cuadro, plasmar el matiz del tono emocional que más conviene al cuento.

1. 6. 10-. El ritmo en el cuento.- Como parte del tono emocional, el ritmo impone una especie de control o supervisión de las palabras, de las frases y oraciones. Ni una más ni una menos. Deben estar tan bien ubicadas, equilibradas, no disonar. Por eso se dice que un cuento debe dar la sensación de que está tan bien hecho que pareciera que no le faltan ni le sobran palabras. Debe causar esa sensación de matemática perfección.

Sin embargo suele ocurrir que cuando el aprendiz concluye un cuento después de trabajo de largas horas o días, de pronto queda desconcertado porque al releer su relato le suena arrítmico o desentonado. Qué sucedió. La respuesta está en el dominio del tono. Ha extraviado el hilo emocional que conducía el cuento. Si ha iniciado su historia con un sentimiento de nostalgia, calmosa, apesadumbrada, con frases meditadas y oraciones breves, tiene que continuar en ese tono; porque de iniciar el párrafo o escena siguiente con uno distinto, como de euforia y contentamiento, con frases y oraciones más largas y de sentidos efusivos, tal vez se desarticule el sentido rítmico del cuento y se imprecise el tono emocional inicial, creándose una sensación de falta de unidad y cadencia, de confusión o desconcierto en el lector quien no va a comprender a lo largo de la historia cuál es el sentimiento auténtico de la conciencia que narra. Y es



importante que el lector sienta lo que el texto le dice, pues sabemos que todo lo que se dice tiene que expresarse con un sentido de armonía: con emoción nostálgica o una sutil pátina de tristeza si no es de tono festivo, de regocijo o paz. En todo caso, se debe saber combinar los sentimientos de humor, ironía, nostalgia, optimismo, sin que la combinación de ellos sean tan brusca y de modo que los cambios resulten –acaso sorprendentes- pero gratos y hasta deslumbrantes. ¡Sería lo ideal! Pero si el aprendiz de cuentos no entiende este sentido rítmico, en base al manejo de los tonos y sutiles contrastes, importantes en todo cuento, posiblemente caiga en un nuevo fracaso al intentar escribir otro texto.

1. 6. 11-. El ritmo y el sentido matemático de las proporciones.- Quiere decir: si un elemento, una acción, un dato, una señal, una palabra clave son mencionados en el cuento y luego vuelven a ser aludidos, definitivamente sucede esto porque poseen una razón de ser, pero también –tarde o temprano- deben ser justificados para que funcione un sentido de equivalencia; al realizarse esta operación se logra un criterio de armonía, lógico y matemático, y que, además, apoyan la importante coherencia del relato. Le otorgan una belleza y brillo especial.

Son a veces las piezas menudas, acaso una palabra suelta, una acción inocua de apariencia intrascendente -¡pero, cuidado!- que se apoyan unas con otras pues si se menciona algo, (un sustantivo, adjetivo o frase), ese algo deberá volverse a aludir. De no activarse esta operación se corre el riesgo de dejar flotando en el vacío un elemento: si, por ejemplo, se dijera que Juan es carpintero, entonces tendrá que hacer algo donde se le vea actuando como carpintero o manipulando un objeto que solo podría hacerlo un carpintero. Por algo se dice que Juan es carpintero, de lo contrario no se justificaría que se lo defina como tal,



porque significaría darle una señal falsa al lector quien sabe que todo lo que se dice en el cuento para que tenga armonía, tendrá que estar justificado. Este es el mejor criterio de acción y ecuanimidad por parte del escritor, tanto en su dominio y control de las funciones de los personajes como en el contra balanceo entre lo que dice del personaje y lo que hace al interior de la estructura de un relato. Logrará así que el movimiento de los engranajes (anécdotas, diálogos y acciones dramáticas), ocasionen un sentido de perfecta armonía en el vivo y activo universo interior del cuento.

Veamos el caso de un relato breve chino. Pero, antes se debe advertir que las palabras y expresiones como: “agua”, “tigre”, “coger”, “matar”, “por la cola” “manga”, “piedra”, “hombre superior”, “hombre ordinario”, “hombre inferior”, tendrán una debida justificación, y será muy probable que vuelvan a repetirse para lograr así un sentido de matemático equilibrio y perfecta armonía (en cuanto a las acciones, objetos, lugares o nombres con los que actúan los personajes en un párrafo, secuencia, anécdota o en todo un cuento; y que pueden, según los casos, tener significados trascendentes o no en los eventos de la gran circunstancia dramática). Veamos cómo interactúan en el cuento clásico chino: **Un hombre superior:**

“Viajaba cierta vez Confucio entre las montañas y envió a **Zu Lu** en busca de **agua**. **Zu Lu** encontró un **tigre** cerca de la fuente y lo **mató**, **cogiéndolo por la cola**. Guardando **la cola** en su **manga**, regresó con el **agua**.

Preguntó, entonces, a **Confucio**:

-¿Cómo haría un **hombre superior** para **matar** a un **tigre**?

-Un **hombre superior** mataría a un **tigre cogiéndolo** por la cabeza –respondió Confucio.

-Un **hombre ordinario**, ¿cómo mataría a un **tigre**?

-Un **hombre ordinario** lo mataría **cogiéndolo** por la las orejas.

-¿Y cómo lo mataría un **hombre inferior**?

-Un **hombre inferior** lo mataría **agarrándolo por la cola**.



Zu Lu sacó **la cola del tigre** de su **manga** y la arrojó diciendo muy resentido:

-Usted, maestro, sabía que había un **tigre** cerca del **agua** y me mandó con la esperanza de que me **matara**.

Recogió una **pedra** con la intención de **matar** a **Confucio** y, entonces, le preguntó:

-¿Cómo haría un **hombre superior** para **matar** a un **hombre**?

-Un **hombre superior** **mataría** a un **hombre** con su pincel –respondió **Confucio**.

-¿Cómo haría un **hombre ordinario** para **matar** a un **hombre**?

-Un **hombre ordinario** **mataría** con la lengua.

-Y un **hombre inferior**, ¿cómo lo **mataría**?

-Un **hombre inferior** lo **mataría** con una **pedra**.

Zu Lu se retiró y lanzó la **pedra** muy lejos, convencido de la grandeza de **Confucio**.” (18)

1. 6. 12-. El tono poético en el cuento.- Es un mérito, una marca de calidad en base al manejo del ritmo, el tono emocional, la armonía y a la melodía del cuento; una consecuencia de ese conjunto al que se aunará ahora la capacidad de sugerir, de decir mucho con pocas palabras. Es frase común decir que poesía es el arte de sugerir. Si al tono melódico del cuento se agrega esa capacidad de sugerir, resultará un tono poético que nos dará la sensación de que cada párrafo, cada anécdota, cada acción del cuento, expresan más sentidos y connotaciones de lo que aparenta en una primera lectura. Aquí no son necesarios los adjetivos, son sí imprescindibles los significados a donde nos conduce la capacidad y profundidad de lo que el narrador quiere decir sin decirlo, gracias al arte de sugerir.

Por el tono poético el relato connota significados que acaso ni se propuso el autor. De ahí que cuando un buen cuento lo es por lo acontecido, concluyendo adecuadamente la acción del clímax y cerrándose donde debe hacerse en el momento preciso, sin explicaciones ni justificaciones, obliga al lector a reflexiones más refinadas y trascendentes que nunca tuvo en cuenta el propio autor. Pero el tono poético emana como el aroma de una ciruela madura, de modo



natural, en una frase, oración o párrafo. Ello dependerá de la cultura y temperamento del autor. Hay narradores con alma de poeta como Hans Christian Andersen, Iván Turguenev o Perrault en quienes es indiscutible este mérito.

He aquí un breve relato de Rabindranath Tagore: “Superioridad”:

“¡Mamá, tu niña es tonta! ¡Qué ridícula es!

No acierta a distinguir las luces de la calle y las estrellas.

Cuando jugamos a comer piedrecillas, se cree que son buenas para masticar e intenta metérselas en la boca.

Cuando abro un libro ante sus ojos y le pido que aprenda el abecé, rompe las hojas y se echa a reír sin motivo. ¡Mira cómo tu niña aprende sus lecciones!

Cuando muevo la cabeza, irritado, y la riño diciéndole que es mala, lo encuentra tan divertido que vuelve a reír.

Todo el mundo sabe que papá no está aquí, pero si jugando yo grito “¡Papá, papá!”, vuelve a todas partes sus ojos asombrados y se imagina que papá está junto a nosotros.

Cuando estoy dando clases a los borricos de la lavandera que viene a buscar la ropa, le explico que soy el maestro de la escuela, pero se pone a gritarme “hermano” sin parar.

Tu niña quiere coger la luna. ¡Qué absurda es!

A Ganesh le llama Ganush.

¡mamá, tu niña es tonta y ridícula!” (19)

1. 7-. LA ATMÓSFERA .- El diccionario explica que “atmósfera” en términos figurados es el “Ambiente que rodea a una persona y cosas: *En la casa se respira una atmósfera de alegría.*”(*) Pero, antes define etimológicamente la palabra “Atmósfera”, del “gr. *Atmos*, aire, y *sfaira*, esfera” (**). Luego, deducimos de estas definiciones que “atmósfera” es ese “aire” o sensación que rodea a algo. Y esto, en narrativa, es traducible como: aquel aire enrarecido que rodea a un ambiente, un objeto o a un personaje, circunstancia que, a su vez produce una

(*) Obr. cit., *Diccionario Enciclopédico Santillana*, T. 2, pág. 207.

(**) Loc. cit.



especial emoción contenida “una determinada tonalidad dominante (...), la emoción que suscita en el lector” (*), una extraña ansiedad y opresiva angustia en el lector (recordemos que el primer impacto dramático lo sufre como lector del cuento el autor del mismo) cuando transita por algún pasaje de reprimido dramatismo en la historia que está redactando.

Es parte de un **grado de tensión dramática** (**) propiciada por el lugar o una escena que se describe en el cuento. Veamos la atmósfera de obsesivo misterio que lleva al horror y miedo, a una sensación de pesadilla incrementada por un elemento fantástico: una llave encantada en un pasaje del cuento **Barba azul**, de Charles Perrault. Se trata de lograr la atmósfera de un recinto lóbrego:

“Al llegar a la puerta del gabinete, se detuvo un rato, pensando en la prohibición que su marido le había hecho, y considerando que podría sucederle alguna desgracia por ser desobediente; pero la tentación era tan fuerte, que no pudo resistirla: cogió la llavecita y abrió temblando la puerta del gabinete.

Al principio no vio nada, porque las ventanas estaban cerradas; después de algunos momentos empezó a ver que el suelo estaba completamente cubierto de sangre coagulada, y que en la sangre se reflejaban los cuerpos de varias mujeres muertas y sujetas a lo largo de las paredes (eran todas las mujeres con las que Barba azul se había casado y que había degollado una tras otra). Pensó morir de miedo, y la llave del gabinete, que acababa de sacar de la cerradura, se le cayó de la mano.

Después de haberse recobrado un poco, recogió la llave, volvió a cerrar la puerta y subió a su habitación para reponerse un poco; pero no lo conseguía de tan agitada como estaba. Habiendo notado que la llave estaba manchada de sangre, la secó dos o tres veces, pero la sangre no se iba; por más que la lavaba e incluso la frotaba con arena y asperón, siempre quedaba sangre, pues la llevaba estaba Encantada y no había manera de limpiarla del todo; cuando se quitaba la sangre de un sitio, aparecía en otro.” (20)

(*) Obr. cit. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Pág. 41

(**) El **grado de tensión dramática** es un concepto que se define después en esta tesis.



1. 7. 1.- La atmósfera de un lugar sombrío y fantástico.- También de densidad onírica. Por ejemplo, éste es un fragmento de **La Bella Durmiente del Bosque**, cuya atmósfera sofocante y pesada está adherida a un sospechoso suspenso en donde se podría suponer que se descubriría algo terrible y puede culminar más bien en una escena de deslumbramiento:

“Apenas avanzó hacia el bosque, cuando todos los grandes árboles, las zarzas y los espinos se apartaron por sí mismos para dejarlo pasar: se dirige hacia el Castillo que veía al fondo de una gran alameda, por donde entró, y lo que le sorprendió un poco fue que nadie de su gente había podido seguirlo, porque los árboles volvieron a juntarse en cuanto él hubo pasado.” (21)

1. 7. 2.- La atmósfera de una situación de misterio.- Es la atmósfera en donde se podría suponer se descubriría algo terrible pero, por lo contrario, puede culminar también en una escena de belleza y deslumbramiento, como sucede en el mismo cuento de la **Bella Durmiente del Bosque**, de Perrault:

“No dejó de proseguir su camino: un Príncipe joven y enamorado siempre es valiente. Entró en un gran patio, donde todo lo que vio al principio era para helarlo de espanto: había un silencio horroroso, la imagen de la muerte aparecía por todas partes, y no había más que cuerpos tendidos y animales que parecían muertos. Sin embargo, por la nariz llena de granos y la cara bermeja de los Porteros, conoció que sólo estaban dormidos, y sus tazas, donde quedaban todavía algunas gotas de vino, indicaban claramente que se habían dormido bebiendo..

Atraviesa un gran patio pavimentado, sube por la escalera, penetra en la sala de los Guardias, que estaban colocados en fila, con la escopeta de rueda al hombro y roncando a más y mejor. Atraviesa varias habitaciones llenas de Gentileshombre y de Damas, todos dormidos, unos de pie, otros sentados; entra en una habitación completamente dorada y vio en una cama, cuyas cortinas estaban descorridas por todos los lados, el más bello espectáculo que pudo ver jamás: una Princesa que parecía tener quince o dieciséis años y cuyo brillo resplandeciente tenía no sé qué de divino y luminoso.” (22)

1. 7. 3.- La atmósfera de una situación de intriga y suspenso.- En donde las acciones de los personajes y sus deseos se tejen de tal modo que resultan intrigantes por ingeniosas, logradas en base a la reflexión y a una clara intuición;



el suspenso, además, como retarda la situación o acción de peligro y mantiene la tensión, incrementa esta sensación de atmósfera, la hace más pesada y grave. Veamos cómo se expone este ejemplo en **Pulgarcito**:

“Pulgarcito, que había notado que las hijas del Ogro llevaban coronas de oro en la cabeza y que temía que le entraran al Ogro remordimientos por no haberlos degollado aquella misma noche, se levantó hacia la media noche y, cogiendo los gorros de sus hermanos y el suyo, fue muy despacito a ponérselos en la cabeza de las siete hijas del Ogro, después de quitarles sus coronas de oro, que puso en la cabeza de sus hermanos y en la suya, con el fin de que el Ogro los tomara por sus hijas, y a sus hijas por los niños a quienes quería degollar. La cosa resultó como lo había pensado; pues el Ogro, habiéndose despertado sobre las doce, sintió haber dejado para el día siguiente lo que podía hacer la víspera; y así, se arrojó bruscamente de la cama y, cogiendo su gran Cuchillo:

Vamos a ver –dijo– cómo se encuentran nuestros picaruelos; no lo pensemos dos veces.

Así que subió a tientas a la Habitación de sus hijas y se acercó a la cama donde estaban los niños, que dormían todos, excepto Pulgarcito, el cual tuvo mucho miedo cuando sintió la mano del Ogro que le tocaba la cabeza. El Ogro, que sintió las Coronas de oro.

–Pues sí –dijo–, buena la iba a hacer; estoy viendo que anoche bebí más de la cuenta.

Se dirigió después a la cama de sus hijas, donde, al sentir los gorritos de los chicos:

–¡Ah! –se dijo–. ¡Aquí están nuestros mocetones! ¡Pues, hala, manos a la obra!

Y, diciendo esto, cortó sin vacilar el cuello de sus siete hijas. Muy contento de aquella expedición, volvió a acostarse al lado de su mujer.” (23)

Pero la atmósfera siempre está inherente, trasvisible, de modo latente y obsesiva, o visible en alguna forma de acción (movimiento) o de quieta situación dramática. La atmósfera hace presentir en el lector la sospecha de que algo está por suceder, y que ese algo podría ser calamitoso, horrible, o bien ser el tránsito a un final de paz o a un sorpresivo final feliz. Tal como ocurre con el final de **El patito feo**, donde el protagonista después de haber sufrido del peor modo, de una secuencia anecdótica a otra, la historia se cierra de la siguiente manera:



“Entonces sintió mucha vergüenza y hundió la cabeza bajo las alas, no sabía por qué: era feliz en demasía, pero sentía ni pizca de orgullo, porque un buen corazón nunca se vuelve orgulloso; pensó de qué manera había sido perseguido y escarnecido y ahora oía a todos decir que era la más espléndidas de las aves más hermosas. Y las lilas se inclinaban con sus ramas hasta tocar el agua, y el sol brillaba cálida y gratamente. Entonces ahuecó sus plumas, irguió su esbelto cuello y exultó de gozo en su corazón.

-No soñé una felicidad semejante cuando era un patito feo.” (24)

1. 7. 4-. Otra forma de atmósfera que nos conduce a un sorpresivo pero sutil final de paz y regocijo espiritual, se da en esta viñeta, **El invierno**, de **Platero y yo**:

“Dios está en su palacio de cristal. Quiero decir que llueve, Platero. Llueve. Y las últimas flores que el otoño dejó obstinadamente prendidas a sus ramas exangües, se cargan de diamantes. En cada diamante, un cielo, un palacio de cristal, un Dios. Mira esta rosa; tiene dentro otra rosa de agua, y al sacudirla, ¿ves?, se le cae la nueva flor brillante, como su alma, y se queda mustia y triste, igual que la mía.

El agua debe ser tan alegre como el sol. Mira, si no, cuál corren felices, los niños, bajo ella, recios y colorados, al aire las piernas. Ve cómo los gorriones se entran todos, en bullanguero bando súbito, en la yedra, en la escuela, Platero, como dice Darbón, tu médico.

Llueve. Hoy no vamos al campo. Es día de contemplaciones. Mira cómo corren las canales del tejado. Mira cómo se limpian las acacias, negras ya y un poco doradas todavía; cómo torna a navegar por la cuneta el barquito de los niños, parado ayer entre la yerba. Mira ahora, en este sol instantáneo y débil, cuán bello el arco iris que sale de la iglesia y muere, en una vaga irisación, a nuestro lado.” (25)

Como se aprecia, la atmósfera también puede iniciarse entonces desde la primera hasta la última línea del relato. Ejemplos, de este caso se extienden no sólo a los cuentos para niños.

Se han visto sólo algunos modos de crear atmósfera. De los ejemplos se podría deducir lo que intuimos o sentimos como tal: opresión obsesiva,



patológica o sensación de misterio, sospecha de algo que está por ocurrir; también se la crea en base a frases, adjetivos, oraciones, detalles (señas, indicios) que, a la par que dan la coloración de un tono emocional, instalan su peso denso y agobiante; por eso se la llama atmósfera.

1. 8-. LA VEROSIMILITUD (*).- Es un efecto de sentido, de razón y de inteligencia, visual o razonable; pretende hacerle creer al lector que lo que se dice del personaje o hace el personaje es o podría ser verdadero, cierto o naturalmente posible. O que lo que dice el personaje es aceptado por el lector como algo natural y posible. Por ejemplo, en **El Gato con Botas**:

“El Gato que estaba oyendo aquellas palabras, pero que se hacía el desentendido, le dijo con aire sosegado y serio:

-No os aflijáis, mi amo: no tenéis más que darme un Saco y hacerme un par de Botas para ir a los zarzales, y veréis cómo vuestra parte no es tan mala como creéis.

(...) Cuando el Gato tuvo lo que había pedido, se puso las botas y, echándose el saco al hombro, cogió los cordones con sus dos patas delantera, y se fue a un coto donde había muchos conejos. Echó salvado y cerrajas en el saco y, tumbándose como si estuviera muerto, esperó que algún conejillo todavía poco experto en las trampas de este mundo viniera a meterse en el saco para comer todo lo que había echado.” (26)

Luego, si el Gato con Botas habla con su amo y éste entiende y le corresponde el pedido, el lector, niño o adulto, acepta tal historia apoyado en esa razón e inteligencia que le dice que el gato real no habla ni piensa, pero que en un cuento, por ser una historia de fantasía (donde todo, por lo tanto, puede ser posible, que el gato hable y discurra como gente y actúe como el ser más astuto e inteligente), entonces, el niño no se hace problemas. Acepta que un gato hable y eso, además, le encanta,

(*) Habiendo antes consultado el diccionarios de narratología de Marchese como el de Carlos Reis, ya mencionados, y no encontrando en ellos una definición de “verosimilitud” es que recurrimos al *Diccionario Enciclopédico Santillana*; éste define por “verosimilitud” aquello que “parece verdadero o es creíble por no mostrar indicio alguno de falsedad.” Obr. cit., pág. 3017.



como le maravilla que un baúl mágico se transporte por los aires, que una lámpara oculte un genio gigante con poderes extraordinarios, que vuele, que levante montañas, que saque de la nada tesoros, que los duendes existan, que las hadas tengan poderes mágicos gracias a una varita, anillo o espejo encantado; que exista un frijol cuya planta sea capaz de llegar a una ciudad de gigantes sobre las nubes. El niño lo acepta de modo natural, sabe que es un juego, tiene la predisposición para regocijarse con aquello donde todo es posible en la imaginación. Por eso acepta que el Gato con Botas tenga su propia personalidad, una filosofía de vida que explicarían sus artimañas, sus mentiras, sus audacias, todo con el propósito de lograr un objetivo: llegar a un final feliz donde vea cumplidos los deseos más caros de su infeliz amo, lograr un seguro de vida casándose con una rica princesa.

El efecto de la verosimilitud, hacerle creer al lector que lo que se dice o hace el personaje *es verdad*, se acentúa más cuando al protagonista (humano o no) se le otorgan facultades cognoscitivas, sentimientos como pánico, sensaciones, reacciones psicológicas como jadear, toser, hasta emitir sonidos (¡huy!, ¡Guau!, ¡Aggg!, ¡Atchiss...!), humanizando sus acciones así sea este personaje un muñeco de madera (Pinocho), una cuchara, una aguja, una piedra, una nube, un rayo, un arco iris, donde todos piensan, hablan, pelean, arman una historia de amor, un drama de rencor y ternura. Pues sabido es que todo es posible dentro de la fantasía de un cuento para niños. Sólo dependerá del talento, el buen gusto y de la innegable fantasía.

Se remarca aún más el efecto de la verosimilitud si todo lo dicho se expresa en un lenguaje que conlleve un tono coloquial, desenfadado, fresco y entretenido. Veamos este inicio en el cuento **El caballo encantado**, de Hañs Christian Andersen:



“Un día se presentó en la Corte del Sha de Persia, un mago conduciendo un feo y escuálido caballo, que andando sólo en tres patas, no hacía más que provocar la risa de todos.

-No reirías así, si supieses el mérito de mi caballo –le dijo el mago de Sha-. Si tu hijo, el valiente príncipe Fruz, se digna montarlo, comprobará su valor.

-De acuerdo –dijo el príncipe Fruz, y de un salto montó en el caballo y, sin saber la manera de hacerlo marchar, le metió espuelas.

El extraño caballo se elevó por los aires, desapareciendo en un instante de la vista de todos...” (27)

1. 9-. EL USO DEL TIEMPO EN EL CUENTO.- El tiempo, aunque parezca increíble, es un personaje. Y puede ser un personaje dentro del personaje. La explicación reside en que los personajes tienen una edad, son niños, jóvenes o viejos y, por lo mismo, esta edad debe corresponderse con sus acciones, sentimientos e ideas. Si el protagonista es un anciano, éste debe actuar y pensar como tal: acaso posea sabiduría y mucha experiencia cuando actúa y habla. Y eso es lo que el lector espera de él. La madre de **Caperucita roja**, por ejemplo – aunque no es una anciana pero, evidentemente, sí mayor que la hija-, aconseja a la niña el cuidado que debe tomar al cruzar el bosque, qué debe y que no debe hacer. Por lo tanto actúa según su tiempo interior de vida.

De igual modo si el personaje es una niña: qué podremos esperar de ella.

Podría ser ingenua, inexperta en la vida e ignorante de muchas cosas, como es el caso de la misma Caperucita. Entonces sus actos e ideas se corresponden con su tiempo interior de vida. Sin embargo, no en todos los cuentos los personajes niños son cándidos e inexpertos. Por ejemplo, Pulgarcito, siendo el menor de siete hermanos es el más astuto e inteligente y sus acciones podrían ser calificadas como las de una persona muy precoz, casi adulta por el agudo ingenio para resolver cualquier problema. Pero sigue siendo un niño porque actúa como tal y



así es visto al relacionarse con los demás personajes de la historia. Y por lo tanto su tiempo interior de vida sigue siendo el de una criatura, sólo que muy vivaracha e inteligente.

Pero existe otra forma de concebir el tiempo. Es el que se relaciona con el mundo y la época que se describe al interior del relato. Y aquí se debe entender que tanto la madre de Caperucita como la niña, están inmersas en un tiempo en correspondencia con un espacio fuera de ellas. Lo que significa que el tiempo y los elementos mencionados correspondientes a ese espacio deben ser respetados por el narrador si desea que su historia sea verosímil. De lo contrario el cuento pierde credibilidad, disminuye su fuerza dramática, hace sentir que algo falla en la historia, por ejemplo, cuando leemos en un párrafo de **El Sastrecillo Astuto**, del libro **Cuentos escogidos (De La Literatura Universal)**:

“Al día siguiente, cuando los gigantes se disponían a enterrar el cadáver del sastre, se llevaron gran susto al verlo vivo y sonriente. Creyeron que era un fantasma y huyeron del castillo **con la velocidad de un jet.**” (28)

Cuando, por tratarse de un cuento antiguo, con personajes de otros tiempos, sería más creíble si se dijera que huyeron *con la velocidad de un rayo*.

Otra forma de observar el uso del tiempo en un cuento, es, en cuanto a su construcción gramatical: en el uso de los verbos. Sólo hay que recordar que un cuento se debe redactar siempre en función de un pasado. Porque eso es un cuento: un hecho que ya ocurrió, y como tal se debe de referir a la distancia del tiempo ocurrido: “cuando María **vio** que su casa se **incendiaba**, **corrió** a solicitar



ayuda...” (*) Por lo tanto los verbos en cuanto a las acciones de los protagonistas deben de estar funcionando en ese sentido. Pero aunque parezca ingenuo, el uso inadecuado del verbo lo apreciamos con frecuencia en respetables cuentistas.

Pero en los diálogos los personajes pueden expresarse en distintos tiempos y modos verbales del pasado, presente o futuro, con excepción de la voz de la conciencia que narra, la que se ubica comúnmente en el pretérito y desde ese alto torreón observa el entorno desde el punto de vista de la tercera persona y también desde la perspectiva omnisciente u omnipotente. Veamos ahora en este relato que el tesista improvisa, cómo se activa el tiempo –en los diálogos de los personajes y en la voz de la conciencia que narra- a través del uso de los diferentes modos verbales:

María **iba** triste por el camino, cuando **escuchó** un piar dulce:

-¿Adónde vas, María? –**dijo** un ruiseñor.

-**Iré** a...

María lo **pensó** bien antes de contestar, **sabía** que dentro del ruiseñor **existía** el espíritu de un duende travieso a quien le **gustaba** incendiar los rocíos, las plumas de los pájaros, las flores –todo bien porque sólo pintaba y lucía sus colores-, pero también a las casas, sólo que a ellas realmente las incendiaba hasta dejarlas en ruinas y humo.

-**Voy** a la ciudad. **Debo** comprar medicinas. Ayer me lo **pidió** mi abuela y no lo **hice**. **Tendré** que **traerle** sus tónicos para que mañana **pueda ir** a misa.

-¿Y para qué quiere ir a misa? –**dijo**, suspicaz, el ruiseñor.

-Le **regará** al padre que nos **dé** la bendición. **Tuvo** ayer pesadillas y hoy también. **Soñó** que la casa **volvía** a **incendiarse** y no **desea** eso. Sabemos que hay un duende que está haciendo esas travesuras. ¿No lo conoces tú, amigo ruiseñor? (**)

1. 10-. LOS PERSONAJES.- Son los protagonistas de la historia narrada.

(*) Texto inventado por el tesista. Los verbos se marcan en negritas para hacerlos más visibles y facilitar la comprensión de la idea.

(**) Es la misma idea de la nota anterior.



Habitan los cuentos desde el día que se inventó el primero, en algún lugar de la China, la India, África o América. Sólo hay que revisar los mitos de creación del mundo más antiguos para observarlos desplazarse ahí, en esa dimensión donde se confunden realidad y fantasía, historia y sueño. Donde los pájaros hablan de su sed o de su hambre, los lagartos conversan de administrar mejor un pantano, sueñan con ser ricos y se inter relacionan con los hombres que lanzan la flecha y cazan peces para comer. Un personaje puede ser un relámpago que piensa, una estrella que llora, la luna enamorada de un lucero. El árbol puede conversar con las nubes sobre la sequía que asola la región de pastos secos, el alacrán discutir con una garza sobre la verdad o la mentira. Y en medio de todos, el hombre, rey o esclavo, rico o mendigo, vencedor de una batalla o vencido. Y cuando aquél suplica a sus dioses y ellos le castigan, ese mito, fábula o leyenda, nos enternece o nos conmueve porque a sus protagonistas los sentimos hechuras en esencia de nuestro ser. Los une el miedo, el hambre, el amor, la ambición. Todo lo que digan los animales y los fenómenos de la naturaleza son los deseos y visiones del propio hombre. Animales, hombres, cosas y los seres más insólitos integran la naturaleza. Pero, detrás de ellos, aflora siempre el drama de la vida. Algo que estremece e invita a mujeres y hombres a comunicar eso que sienten. Y entonces de sus bocas aparecen las flores, los arco iris, las garzas, las serpientes aladas, integrando una historia. Son los personajes, sin ellos no habría nada que contar. No existe un cuento en el mundo sin personajes. Ellos pueden tener cualquier forma, tamaño, color. Pueden ser invisibles, abstractos, sin peso o ser una montaña que camina y mira. Un fantasma, una avispa, el miedo o un cometa de



llamarada celeste en el cielo de la noche. Basta que la inteligencia y la imaginación del hombre le otorgue el maravilloso poder de la conciencia omnipotente y omnisapiente en la palabra para que ellos adquieran otra vida, distinta o similar a la tangible de la realidad. Como el dragón, el hada madrina y su varita mágica y el duende travieso viven sólo en la dimensión de la fantasía, es ahí su reino, fuera de ellos no existen. Pero cuando se comunican pueden muchas veces ser más inteligentes que el hombre común, expresan sabidurías, filosofías, tienen astucias y gozan de una agudeza de ingenio que podrían aún enriquecerse en el transcurso de los siglos y milenios, desde que viajan de boca en boca y son suma y quintaesencia de inteligencias de los millones de hombre y mujeres de todos los climas y espacios en el planeta.

1. 10. 1-. La importancia del personaje.- De él depende la belleza de la historia si es que lleva dentro de sí un destino trascendente, y mejor todavía si ese destino se enfrenta y violenta los intereses y afanes de otros y propicia una pugna que va a dar motivo a un cuento.

Puede existir cualquier tipo de personaje en un cuento para niños. No importa quién sea ni de quién se trate: un pez, un alacrán, un árbol o un rey que todo lo que toca lo convierte en oro, la cosa es que la historia que provoque: agrade y llame la atención del niño y lo maraville. Porque si el personaje es un espantapájaros y no divierte, o es un rey que sólo come y duerme y tampoco hace nada extraordinario ni fuera de lo común, entonces no son personajes importantes. Están demás en la fantasía del cuento y el cuento no va a ser bueno.



La importancia del personaje radicar  en el impacto del drama que le propicia su destino. Y ese drama tendr  que estar relacionado a algo inusual, un hecho extraordinario, fantástico o maravilloso; algo que comprometa al personajes en aventuras peligrosas, en situaciones de magia, en acciones deslumbrantes o en actos heroicos donde por lo general debe triunfar y lograr amor, felicidad, riqueza, paz. No hay otra forma de cautivar la curiosidad del niño. Es lo que ocurre en los cuentos tradicionales clásicos. Y en la persistencia de estas características radica el éxito de los más famosos en la literatura universal. Aunque no faltan las historias donde el protagonista logra un triunfo a medias o es vencido por la desgracia que le impone su destino, pero son escasas. Un ejemplo de ello es **Oshta y el duende**, de Carlota Carvalho de N n ez, donde si bien el final motiva una reflexión de pesadumbre y es desesperanzador, salva al cuento la línea fantástica de su recorrido, los ingenios y astucias de Oshta, las trampas con que vence a sus antagonistas, la belleza del lenguaje, su tono de nostalgia, la precisión de las acciones; no es un cuento cuya historia se extravía en los meandros de una retórica inapropiada porque más bien su lenguaje es claro, ameno y sencillo, y porque además lo que acontece ahí se sustenta en un tono poético que le otorga especial encanto y dulcificado brillo. Pero, parte del éxito de los buenos cuentos es su necesidad de exponer ante los ojos y el espíritu del niño, al final de los sucesos, un espacio donde los h eros que antes estuvieron afligidos ahora logren reír y ser felices, situación con la que se identifican plenamente los pequeños lectores, anhelosos siempre de la esperanza y el triunfo ante cualquier problema que obstaculiza el camino del h eroe. Pues es el final feliz, aquél logrado con astucias, pundonor y perseverancia, lo que espera un niño al concluir un cuento. Como si él hubiese sido el protagonista dentro de la historia, y sabe que s  lo es fuera de ella, en su realidad: donde a cada momento trata de hallar una



solución a sus propios problemas. De ahí su identificación y placer por los cuentos para niños. Como si dijera: si el héroe se ha salvado de la peor desventura, yo también podría hacerlo.

1. 10. 2.- Cómo crear un personaje.- El problema de su creación radica en la originalidad. Es fácil crear un personaje cualquiera pero no un personaje cautivante. Los personajes comunes si no están rodeados de una situación extraordinaria, no asombran, no provocan la curiosidad por saber qué le está sucediendo. Pero hay otros que sí concitan inmediatamente la atención. No es lo mismo decir: Había un niño travieso y desobediente..., que decir: “Había un muñeco de madera que tenía la nariz larga y puntiaguda, le había crecido por desobediente y por ser muy travieso...”, por referirnos a Pinocho.

Tampoco es lo mismo: “había una vez un patito bello y de plumaje blanco que era amado por todo el vecindario...”; que decir: “había un patito que era aborrecido por todo el vecindario porque nació feo y con el plumaje negro...”, por aludir al personaje “patito feo”. Y, evidentemente, lo que concita la inmediata atención es el personaje insólito y extraño, aquél que es raro, deforme, que posee algo en su naturaleza que lo hace distinto a todos, y que por tanto no es común entre los otros; aparte de la importancia del suceso dramático que debe rodearlo.

No tiene tanto impacto la imagen de: “había una vez un diablo que iba por un camino...”, que esta otra: “había una vez un diablo cojuelo que tenía tres ojos y era jorobadito, cuya presencia asustaba a todos...”; esta última versión podría provocar, además de impresionar y atraer la curiosidad, una dosis de ternura y compasión, posee además algo de gracia. En este sentido, el Patito feo, como



Pinocho, Pulgarcito, Don Quijote, el Gato con botas, el Bagrecico, el Caballero Carmelo, se hermanan en la misma condición de originalidad. Todos poseen un aire de desgracia o de desventaja física.

1. 10. 3-. Personaje, originalidad y apariencia.- La originalidad del personaje entonces tiene que ver, por un lado, con su apariencia, tamaño y fuerza o poder, como elementos no comunes, y que más bien son sus ventajas o desventajas ante los posibles oponentes. No hay más que imaginar la endeblez quebradiza de Don Quijote frente el enorme molino de viento, antes de su combate, para suponer lo que podría suceder.

Por otra parte la originalidad del personaje tiene que ver con sus cualidades, virtudes, vicios y defectos morales (si es que su apariencia es común y nada causante de curiosidad), ante el problema que se le plantea y le exige solución inmediata: el personaje cautivará entonces por la originalidad de su inteligencia, el brillo de su picardía, por la insólita solución a su problema, salida a veces jocosa, hilarante, desconcertante, que podría comprometer un acertijo, un juego de palabras. Acertijo, juego de palabras que puede o no aparecer en un cuento, pero en donde sí pondrá a prueba la inteligencia, la virtud o el defecto espiritual. De ahí que “Oshta”, el “Sastrecillo Valiente”, “Alí Babá”, “Caperucita Roja”, se hermanen en una nueva forma de originalidad por la condición o capacidad de su inteligencia. “Oshta” y “Caperucita” caen en la desobediencia y son víctimas de sus circunstancias; “Alí Babá” (ayudado por su vieja sirvienta) y el “Sastrecillo” utilizan la astucia, la mentira, la inteligencia y sobresalen victoriosos ante los más graves problemas. Y la historia, gracias a estas ocurrencias del ingenio, resultan siempre originales y bellas.



1. 10. 4-. Otra manera de crear personajes originales.- Es aquella que impacta en la fascinación del lector por la serie de desgracias que se les acumulan, debido a un destino implacable y acaso injusto, propiciando en el lector sentimientos de piedad, ternura, lástima: en la **Santa Biblia**, Job es el mejor modelo. Y Job es un hombre común, tiene la virtud de amar y temer a Dios como otros pueden hacerlo. Es rico como muchos. Y lo que impacta de él –y ése es su lado original– será la retahíla de males que Dios le acarrea para someterlo a pruebas de fidelidad. Las desgracias le caen una tras otra, sus males parecen no cesar nunca, su padecimiento es infinito, y todo ello provoca en el lector la conmiseración, y su drama es tan terrible que lo torna original y por lo mismo distinto a otros y de ahí su imagen en suma de desgracias: lo hace inolvidable.

1. 10. 5-. Los elementos que garantizan la originalidad del personaje.- Son desde luego mejores si se entremezclan: así, “Alí Babá” (personaje común que no llama la atención por sí solo), se hace interesante y llama la atención y la curiosidad cuando pronuncia las palabras mágicas: “¡Ábrete Sésamo!”, “¡Ciérrate, Sésamo!”, ante la cueva que se abre o se cierra y que también por ello resulta mágica o encantada. Y “Don Quijote” no sólo resulta un ser débil y loco sino, además, inteligente, filósofo, poeta; tiene un espíritu heroico, es dado a la aventura pero su ánimo es fino y está dotado de nobleza y gran humanidad y goza de humor e ingenio, además de poseer un extraordinario sentido de equidad y justicia. La complejidad de sus rasgos psicológicos y lo insólito de sus acciones lo hacen fabulosamente original.

1. 10. 6-. Otra forma: crear personajes maravillosos, mágicos y de poderes fantásticos.- Los cuales habitan sólo en la fantasía, como son los gnomos, las



hadas, los gigantes, los ogros, el genio de la lámpara, los espíritus surgidos del agua, las montañas, el viento, los demonios, los dioses. De ahí que no es impactante para la curiosidad de un niño la presencia de la madre de Caperucita, porque es una madre como toda buena mujer. No asusta, no tiene nada de raro, es sólo buena madre. Como sí lo es de impresionante la madrastra de la Bella durmiente que resulta ser una reina bruja y que posee un espejo mágico que le dice quién es la más bella del mundo. La utilización del elemento fantástico en las virtudes o defectos del personaje de apariencia común le otorgan la carga de originalidad necesaria como para hacerlo inolvidable. Mejor si se apoya en un elemento mágico.

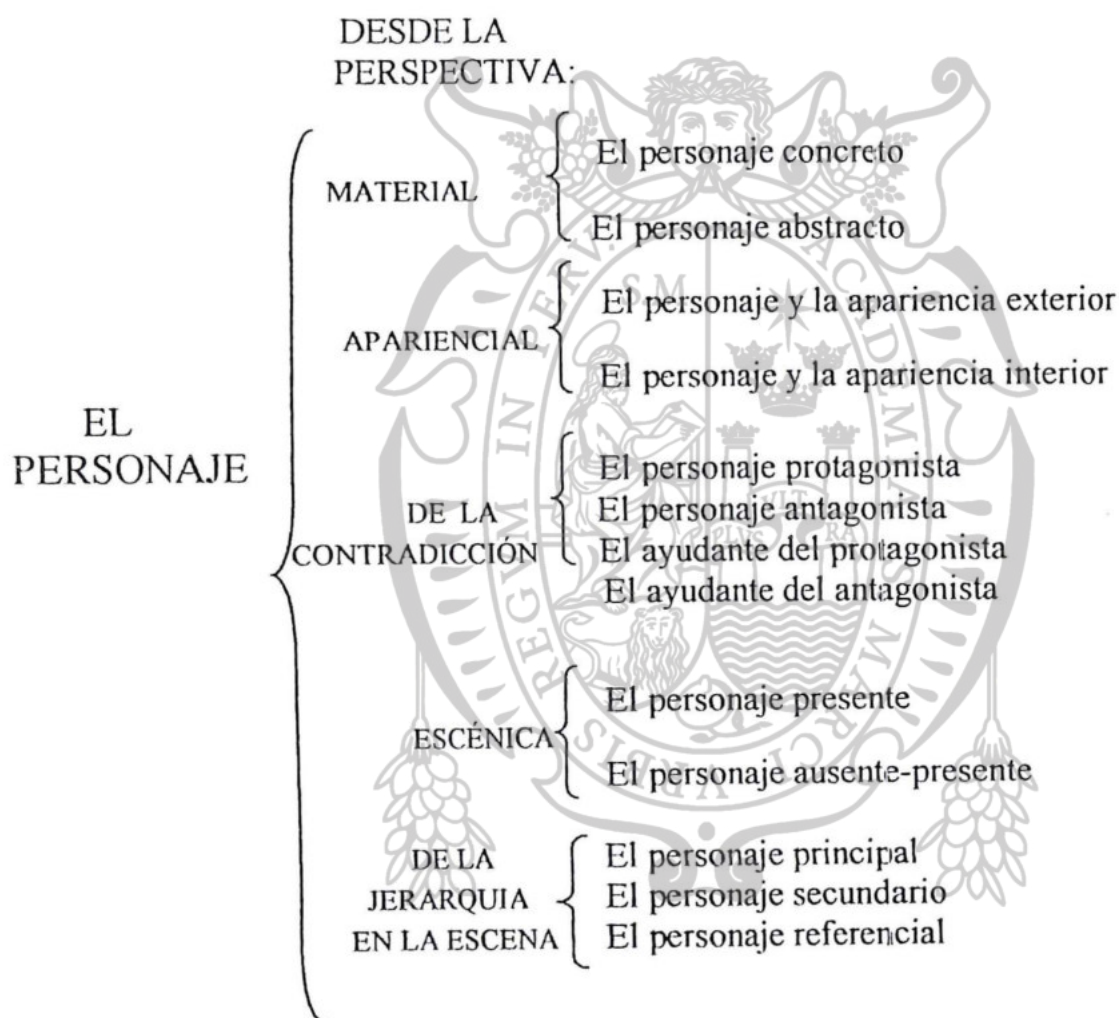
De modo que crear un interesante personaje exige mucha imaginación tanto para definirlo por su espíritu y su inteligencia, como por sus rasgos externos.

1. 10. 7-. Un requisito de casi rigor.- Que, finalmente, se podría aplicar de modo general para la confección de un personaje interesante, en cuanto a su apariencia externa: dotándolo de algún defecto físico. ¿Cojea?, ¿es jorobado?, ¿tiene una pata de palo?, ¿es tuerto?, ¿tiene una cicatriz?, ¿un lunar feo? No necesariamente nos referimos a todos los personajes, pero de colocarles algún detalle raro en la apariencia externa, ello deberá remarcar en el transcurso del cuento, con estas intenciones: hacerlo impresionante y verosímil. Y si se logra convencer al lector que su defecto es real, ya podría acercarse a un asomo de algo original, desde que se aleja de los personajes que no llaman ninguna atención.

1. 10. 8-. Clases de personajes.- Por lo visto, la presencia del personaje puede ser insólita, fantástica, extraordinaria, de apariencia real o misteriosa, lo



importante es que cautive, impacte y pretenda algún viso de originalidad, así su performance sea permanente en la historia o fugaz. Pero hay formas de precisarlo con más rigor, va a depender de la perspectiva de su presencia en el relato como de su constitución material en cuanto tal. Para una ceñida comprensión del personaje veamos el siguiente esquema:



En relación al esquema, podemos observar la presencia del personaje desde diferentes perspectivas.

1. 10. 9-. El personaje desde la perspectiva material.- Como se aprecia en el cuadro puede ser concreto y abstracto.



1. 10. 9. 1.- El personaje concreto.- Aunque el cuento es una ficción y todo lo que se inventa ahí es un producto de la fantasía, correspondiente con su dimensión fantástica -así fuese que: lo que se dice y se ve en esa dimensión se asemeje con la dimensión de la realidad palpable del mundo del lector que lee ese cuento- se acepta como “personaje concreto” dentro del cuento a aquel ser u objeto que, aunque habite en la dimensión fantástica, también pueda palpase en la dimensión del mundo material y real del lector.

Por lo tanto, cómo definir al personaje concreto dentro de un cuento para niños. Es aquel que sin ninguna duda se podría palpar y ver, o sólo concebir como elemento de la realidad real: un hombre, un rey, un árbol, un río, una nube, como un buey, un arco iris, la luna, las estrellas, un picaflor, una montaña. Elementos que se podrían fotografiar y pintar y cuyas voces, color o materia se podrían registrar de alguna forma. Están vinculados al llamado mundo tangible.

Que hablen, piensen o se enamoren el lucero y la estrella, en un cuento para niños, es otra cosa. Sabemos que en la fantasía puede suceder. Pero lo que nos importa es que tanto el lucero como la estrella corresponden al mundo real, se les puede mostrar al niño: ahí están.

Que hablen el personaje “montaña” con el personaje “niño”, en un largo diálogo (no nos incumbe si ello es irracional o no, o inverosímil), pueden hacerlo desde que son personajes materiales, concretos. Se corresponden con la realidad real. Es lo que sucede en la mayoría de los cuentos. Tratan de alguna manera de representar las imágenes y los elementos que habitan y conviven en el mundo



real-real, como son las princesas, el bosque, los cerditos, el zorro, el cuy, el lobo, la vizcacha, el gallinazo, el lago, el mar. Y es normal que en un cuento para niños compartan y dialoguen como seres racionales. Veamos en el cuento **El hombre compasivo**, extraído del libro **Fábulas Antiguas de China**, cómo una tortuga trata de “no dejarse engañar para no morir”, pensando y actuando de este modo como un ser humano:

“Una vez un hombre pescó una tortuga. Deseaba hacer una sopa con ella, pero no quería que alguien pudiera decir que él había dado muerte a un ser viviente. Encendió su fuego e hizo hervir agua en una olla. Colocó una pértiga de bambú encima de la olla a manera de puente y le hizo a la tortuga esta pérfida promesa:

-Si consigues atravesar este puente, te dejaré en libertad.

La tortuga no se dejó engañar. Ella no quería morir. De esa manera, poniendo toda su voluntad, hizo lo imposible: atravesó el puente sin accidentarse.

-¡Bravo! –dijo el hombre-, pero ahora te ruego que regreses a tu punto de partida para ver mejor cómo conseguiste hacer esa travesía. “ (29)

1. 10. 9. 2-. El personaje abstracto.- Es aquél que no podría ser tangible en la realidad real. Fuera de la fantasía del cuento, es una abstracción. Sólo podría existir en el cuento como producto de una fantasía y de una voluntad de juego propia de este arte cuyo propósito es también fascinar, crearnos una ilusión, hacernos creer el juego de que lo que oímos o leemos de este personaje abstracto y que está dentro de un cuento: es cierto y lo aceptamos como real –en ese juego-, aunque la razón y un sentido de ecuanimidad nos digan que no existe como materia real y palpable; como un gnomo, una hada madrina, un fantasma, el espíritu de un lago, el demonio, el genio de la lámpara, un ogro –también llamados personajes fantásticos-, tampoco existen en esta dimensión de la realidad real –por lo mismo que son abstractos, fantásticos-. Pero, eso no le preocupa a nadie que lea un cuento, los acoge porque en esto consiste el juego de leer un relato hecho con seres de fantasía: aceptar a los personajes que fuesen,



irreales o no. Aceptarlos sí, pero con la condición de que gusten, entretengan y conmuevan.

El personaje abstracto, sin embargo, también podría ser aquello cuya presencia no es muy usual en un cuento, pero que de hecho está en la posibilidad de ser corporeizado, adquirir una presencia, ser visto, ser un protagonista: la soledad, la tristeza, la nostalgia, el bien, la muerte, la maldad, la bondad, y, entre otros: el tiempo, el día, quienes como personajes abstractos, podrían interactuar inclusive entre personajes de otra naturaleza. Por ejemplo, observemos **El tiempo**, relato recopilado por Eduardo Galeano, en su libro **Memoria del fuego**, en donde se aprecia que los “días” son como seres vivos, actúan como dioses.

“El tiempo de los mayas nació y tuvo nombre cuando no existía el cielo ni había despertado todavía la tierra.

Los días partieron del oriente y se echaron a caminar.

El primer día sacó de sus entrañas al cielo y a la tierra.

El segundo día hizo la escalera por donde baja la lluvia.

Obras del tercero fueron los ciclos de la mar y de la tierra y la muchedumbre de las cosas

Por voluntad del cuarto día, la tierra y el cielo se inclinaron y pudieron encontrarse.

El quinto día decidió que todos trabajaran.

Del sexto salió la primera luz.

En los lugares donde no había nada, el séptimo día puso tierra. El octavo clavó en la tierra sus manos y sus pies.

El noveno creó los mundos inferiores. El décimo día destinó los mundos inferiores a quienes tienen veneno en el alma.

Dentro del sol, el undécimo día modeló la piedra y el árbol.

Fue el duodécimo quien hizo el viento. Sopló el viento y lo llamó espíritu, porque no había muerte dentro de él.

El decimotercer día mojó la tierra y con barro amasó un cuerpo como el nuestro.

Así se recuerda en Yucatán.” (30)

Y como en la fantasía de un cuento para niños todo es posible, podrían intervenir en la misma historia tanto los personajes concretos como los abstractos,



y entre éstos, ¡por supuesto que caen muy bien los personajes fantásticos! ¡Y mejor si tienen poderes extraordinarios, genios con anillos mágicos, hadas madrinas con varitas mágicas, brujas endemoniadas con poderes de invisibilidad y con espejos mágicos, duendes pequeñísimos con más de quinientos años o mil! , sin nada que lo impida, sin límite alguno: sólo hay que aplicar una historia coherente, un criterio de ecuanimidad, un buen gusto, en cuentos que maravillen a un niño. Los modelos de excelencia son los miles de cuentos tradicionales clásicos en el mundo. Veamos un fragmento de la **Cenicienta**, de Charles Perrault, donde se conjugan varios elementos de fantasía:

“Al fin llegó el día, se marcharon, y Cenicienta las siguió con los ojos todo el tiempo que pudo; cuando las perdió de vista, se echó a llorar. Su Hada Madrina, al verla bañada en lágrimas, qué le pasaba:

-Me gustaría mucho... me gustaría mucho...

Lloraba tan fuerte, que no pudo acabar. Su Hada Madrina, le dijo:

-Te gustaría mucho ir al baile, ¿no?

-¡Ay, sí! –dijo suspirando la Cenicienta.

-Pues bien, si eres buena chica –dijo la Madrina-, haré que vayas.

La llevó a su habitación y le dijo:

-Ve al jardín y tráeme una calabaza.

Cenicienta fue en seguida a coger la más hermosa que pudo encontrar y se la llevó a su Hada Madrina, sin lograr entender cómo aquella calabaza podría hacerla ir al baile.

Su Hada Madrina la vació, dejando sólo la corteza, la tocó con su varita mágica, y la calabaza se convirtió en seguida en una hermosa carroza dorada.

Después fue a mirar en la ratonera, donde encontró seis ratones vivos aún; dijo a Cenicienta que levantaba un poco la trampa de la ratonera, y a cada Ratón que salía lo golpeaba con su varita, y en seguida el ratón se transformaba en hermoso caballo, de un hermoso color de ratón tordillo claro. Como si estuviera preocupada por encontrar algo que le sirviera de Cochero:

-Voy a ver –dijo Cenicienta-, si hay alguna rata en la ratonera; haremos de ella un Cochero.

-Tienes razón –dijo su Hada Madrina-, ve a ver.

Cenicienta le trajo la ratonera, donde había tres ratas muy gordas. El Hada cogió una de las tres, por la magnífica barba que tenía y, habiéndola tocado, la transformó en un gordo Cochero, que tenía los bigotes más hermosos que se hayan visto jamás.

-Después le dijo:

Ve al jardín y allí encontrarás seis lagartos detrás de la regadera. Tráemelos.



En cuanto los hubo traído, la Madrina los convirtió en seis lacayos, que subieron al instante a la trasera de la carroza con sus uniformes galoneados, y se acoplaron a ella como si no hubieran hecho otra cosa en toda su vida.

El hada dijo entonces a Cenicienta:

-Bueno, pues ya tienes con qué ir al baile. ¿No estás contenta?

- Sí, pero, ¿voy a ir así con estos vestidos tan feos?

Su madrina no hizo más que tocarla con su varita mágica y al instante sus vestidos se convirtieron en prendas de tisú de oro y plata, recamados de piedras preciosas; después le dio un par de zapatos de cristal, los más bonitos del mundo.

Cuando se vio ataviada de tal modo, subió a la carroza; pero su Madrina le recomendó ante todo que no se quedara después de las doce de la noche, advirtiéndole que, si se quedaba en el Baile un momento más, su carroza se convertiría en calabaza; sus caballos, en ratones; sus lacayos, lagartos, y sus viejos vestidos recobrarían su forma primitiva...” (31).

1. 10. 10.- Desde la perspectiva apariencial.- El personaje puede ser construido observando su apariencia exterior e interior.

1. 10. 10. 1.- El personaje y la apariencia exterior.- El mejor modo de lograr un personaje es aplicando el criterio de originalidad, y ello implica una búsqueda: qué personaje me conviene, con qué rasgos; ¿será cojo, manco, tuerto? ¿Tendrá una corcova, una nariz enorme? ¿Será este personaje un asno hechizado, para después reconvertirlo en lo que fue, un joven normal, como cualquier ser humano?

Lo recomendable es concebir a un personaje de tal modo que su presencia cautive e impacte, de ser preciso, “quemando las retinas” del lector, fijándolo con toda la precisión y fuerza de que el autor es capaz, moldeándolo como a plomo derretido: tal vez en una descripción de una línea o de dos, tratando de sugerir muchas cosas del personaje en tan pocas palabras. Véase este breve fragmento del **Encendedor de yesca**, de Hans Christian Andersen:



“Un soldado marchaba por la carretera -¡Un, dos!, ¡Un, dos!- con su mochila a la espalda y un sable al cinto, porque había ido a la guerra y ahora volvía a casa. En el camino se encontró a una vieja bruja; era horrorosa, el labio inferior le llegaba al pecho...” (32)

La primera línea no es tan buena como la segunda. Si la primera logra algo de simpatía se debe al “¡Un, dos! ¡Un, dos!”, que hace verosímil la presencia del soldado: porque para un niño, ¿qué sabe hacer un soldado? ¡Marchar e ir a la guerra! Su imagen, por lo tanto, connota valor, heroísmo, aventura riegosa. Hans Christian Andersen ha fijado la imagen del soldado del modo más efectivo, tal como gustaría a un niño, lo presenta de modo lúdico.

La descripción que corresponde a la bruja es muy buena. Su imagen es de horror desde que es una “vieja bruja”, afeada por la vejez, y porque “el labio inferior le llegaba al pecho”. De modo que esta “vieja bruja” podría hasta causar asco. Su imagen, por lo tanto, connota maldad, hechizo, pactos con el diablo, desde que es lo que es: fea y bruja y tiene el labio deforme, como posiblemente su alma lo está.

¡Pocas palabras bastaron para que un niño quede conmovido! Y pocas tuvieron que ser, porque, más no son necesarias pues el cuento necesita fluir con ligereza, crear tensión dramática, llegar lo más pronto posible a plantear el primer hilo de la trama, la primera anécdota. Y en este caso, se ha logrado un primer párrafo, intrigante, dado el significado de ambos personajes. Ya empieza un posible escalofrío en el lector niño.

Pudo darse una descripción más larga en la presentación del personaje, al iniciarse el cuento, pero no fue así. Se hizo lo más conveniente. Pues el inicio de un cuento es demasiado importante, en términos de efectividad dramática. La belleza del cuento y el futuro interés por él



—una vez que el niño se ha propuesto y ha empezado la lectura— depende de cómo impactará en ese lector. Por lo mismo sí conviene que esa presentación externa del protagonista o del antagonista sea ligera y sugerente, expuesta lo más pronto posible, como quien no quiere y arroja las palabras.

1. 10. 10. 2-. El personaje y la apariencia interior.- Se trata de crear la conciencia del personaje. Qué podríamos decir de él, en qué nos basaremos.

Las preguntas tienen una clave: el autor mismo. Qué posee el autor, como ser humano, dentro de su propia conciencia. Una visión del mundo, una filosofía de vida y aquí: criterios, opiniones diversas, ideas sobre el arte, criterios de justicia e injusticia, una filosofía sobre el amor, la vida, la muerte, los sentimientos, las pasiones. También posee temores, traumas, conflictos internos, posibles vicios, pero también virtudes: paciencia, obstinación, esperanzas, fe en algo.

Y puede suponer entonces cómo sentiría y qué pensaría tal o cuál personaje en tal o cuál circunstancia. Además, si todo autor es un buen observador de los diversos caracteres y temperamentos de los hombres, mujeres y niños que habitan por cualquier rincón del planeta, sabe o podría suponer qué reacción tendría un ser humano en una especial o grave circunstancia.

Y, por cierto, bueno es decirlo. Tampoco se necesita conocer todos los libros de psicología hechos en el mundo para crear la conciencia de un personaje desde que los cuentos para niños muy poco usan el monólogo interior o una



conciencia desde un punto de vista del narrador en la primera persona del singular - ¡en toda la historia!-. En todo caso, serían muy raros estos cuentos. En la mayoría de los casos están escritos en tercera persona: “María se encontró con el lobo...”; “la bruja le dijo al duende...”; pero con matices de conciencia interior, de modo intercalado, es decir, por momentos a la largo de la historia. Recordemos un pasaje de **Pulgarcito**, de Charles Perrault y veamos cómo se desplazan los destellos de dos distintas conciencias, la de “Pulgarcito” y la del “Ogro”:

“Pulgarcito, que **había notado que las hijas del Ogro llevaban coronas de oro en la cabeza y que temía que le entraran al Ogro remordimientos** por no haberlos degollado aquella misma noche, se levantó hacia la media noche y, cogiendo los gorros de sus hermanos y el suyo, fue muy despacito a ponérselos en la cabeza de las siete hijas del Ogro, después de quitarles sus coronas de oro, que puso en la cabeza de sus hermanos y en la suya, con el fin de que el Ogro los tomara por sus hijas, y a sus hijas por los niños a quienes quería degollar. **La cosa resultó como lo había pensado; pues el Ogro, habiéndose despertado sobre las doce, sintió haber dejado para el día siguiente lo que podía hacer la víspera;** y así, se arrojó bruscamente de la cama y, cogiendo su gran Cuchillo:

Vamos a ver –dijo– cómo se encuentran nuestros picaruelos; no lo pensemos dos veces.

Así que subió a tientas a la Habitación de sus hijas y se acercó a la cama donde estaban los niños, que dormían todos, excepto Pulgarcito, **el cual tuvo mucho miedo cuando sintió la mano del Ogro que le tocaba la cabeza. El Ogro, que sintió las Coronas de oro.**

–Pues sí –dijo–, buena la iba a hacer; estoy viendo que anoche bebí más de la cuenta.

Se dirigió después a la cama de sus hijas, donde, al sentir los gorritos de los chicos:

–¡Ah! –se dijo-. ¡Aquí están nuestros mocetones! ¡Pues, hala, manos a la obra!”

(33)

En donde se aprecia en negritas que lo que siente o piensan los personajes se mezcla con la voz de la conciencia del personaje narrador omnisciente, quien les inventa una conciencia, explicando sus deseos y temores más íntimos, salvo cuando en alta voz y previo indicativo del guión habla para sí, en una exposición de sus verdaderos y hondos deseos, el personaje Ogro.



Tal es el modelo que se repetiría en la mayoría de los cuentos clásicos.

1. 10. 11.- Desde la perspectiva de la contradicción.- Se observa que los personajes, por lo menos, pueden ser protagonista y antagonista.

1. 10. 11. 1.- Personaje protagonista.- Es el personaje central y principal de la historia. Sobre él giran los acontecimientos y recae el peso del drama que acontecerá en el cuento; sin él no habría una buena historia, porque -como mínimo- debe ser uno el protagonista. Pero podrían ser dos, tres, siete, como en **El lobo y las siete cabritas**, donde ellas pasan, en bloque, a ser las protagonistas de la historia.

Pero como los protagonistas tienen sus intereses -todo protagonista los tiene-, por retenerlos y defenderlos, o por recuperarlos tras una serie de peligros y aventuras: dependerá la complejidad de su drama.

De ahí que se observa que todo cuento implica una búsqueda: el protagonista siempre quiere algo (afianzar sus intereses), necesita algo (no perder sus intereses), desea algo (recuperar sus intereses). Y estos intereses podrían estar relacionados no sólo a una riqueza: un tesoro, un castillo, un objeto mágico. Podría tratarse de la obtención o recuperación del amor de una muchacha, como ocurre en **La Cenicienta** (el príncipe que desea lograr el matrimonio con esa muchacha tan fascinante y que huyó de improviso), donde vemos que el futuro rey ordena la búsqueda de la bella joven porque tiene como deseo casarse con ella.



Como por estos intereses podría tratarse de defender su libertad, una idea, un sentimiento o su propia vida. Son muchas los intereses que pueden mover al protagonista, pero de tener uno o varios de ellos, a no dudar que debe tenerlo o los tiene porque el interés por algo es la razón que mueve al protagonista a actuar en el cuento, es la causa de su drama. Por muy pequeño que sea el cuento, si lo es de bueno, el o los protagonistas tendrán que poseer señal de algún interés. Veamos cuáles son los intereses que mueven a los protagonistas del cuento **El ciego y el cojo**, del libro **Fábulas antiguas de China**:

“Cierta país fue invadido por el enemigo. Cuando un cojo se lo comunicó a un ciego, éste se cargó al cojo a sus espaldas y escaparon juntos. Lo hicieron aprovechando lo mejor de cada uno.” (34)

Es decir, ambos actuaron defendiendo o protegiendo sus propios intereses que consistían en alejarse del enemigo y así salvar sus vidas.

1. 10. 11. 2.- Personaje antagonista.- Es quien se opone a los deseos, búsquedas o intereses del protagonista. El antagonista hará lo imposible por arrebatar lo que más defiende o anhela el protagonista; y lo defenderá como suyo y hará todo lo que pueda hasta lograr este propósito. En lograrlo o no, en defender lo despojado, o sino en defender sus intereses para que no suceda la pérdida, dependerá la complejidad y el sentido del drama a narrarse en el cuento. Siempre habrá un tira y jala, una pugna, la lucha por un interés desde ambas partes, una permanente oposición una vez protagonista y antagonista enfrentados. Y esta oposición permanente, si es apasionada y obsesiva, motivadora de anécdotas en una suerte de aventuras y situaciones distintas, creará mayor tensión dramática, gran suspenso, una buena atmósfera, que son los ingredientes que debe poseer un



excelente cuento. Lo hará más gracioso, el relato gozará de más ingenio y se verá más inteligente, y según la suerte echada en los destinos del protagonista ante el antagonista, brillará el cuento, lucirá su trascendencia.

En **Caperucita Roja**, visto está que el antagonista es el lobo y la protagonista, Caperucita. Ambos lucirán lo mejor de sí para no ser sorprendidos o vencidos, según el interés a defender. Siempre habrá una pugna, solapada o no, pero ésta debe de manifestarse de algún modo. Lo expuesto se aprecia en este relato chino, **La virtud de la paciencia**, del libro **Fábulas Antiguas de China**:

“Un mandarín, a punto de asumir su primer puesto oficial, recibió la visita de un gran amigo que iba a despedirse de él.

-Sobre todo, se paciente –le recomendó su amigo –y de esa manera no tendrás dificultades en tus funciones.

El mandarín dijo que no lo olvidaría.

Su amigo le repitió tres veces la misma recomendación, y, cada vez, el futuro magistrado le prometió seguir su consejo. Pero cuando, por cuarta vez, le hizo la misma advertencia, estalló:

-¿Crees que soy un imbécil? ¡Ya van cuatro veces que me repites lo mismo!

-Ya vez que no es fácil ser paciente, lo único que he hecho ha sido repetir mi consejo dos veces más de lo conveniente y ya has montado en cólera –suspiró el amigo.” (35)

Existe también la posibilidad de que tanto el protagonista como el antagonista estén dentro de un mismo personaje. Ocurre cuando el personaje es devorado por sus dudas o remordimientos. Hay entonces alguien dentro de él que hace que el personaje se debata en una lucha interior, y si esto sucede se logra que el protagonista tenga dentro de sí a su propio contrincante, a su propio enemigo, que es lo mismo que decir a su antagonista. En el relato que tomamos de San Lucas, en la **Parábola del hijo pródigo**, se verá cómo el remordimiento del



protagonista viene a ser su propio antagonista, motivando una terrible lucha interior entre lo que fueron sus iniciales deseos y la decisión final:

“Había un hombre que tenía dos hijos. El menor de ellos dijo a su padre:

-Dame la parte de los bienes que me corresponde.

Y el hombre así lo hizo.

Días después, con mucho dinero, el hijo menor se alejó de la casa, a una provincia muy distante. Y allá derrochó sus bienes y se regaló todos los placeres posibles.

Y cuando malgastó todo y se vio sin un centavo, llegó una terrible hambruna, y fue que entonces se dio cuenta que no tenía nada para llevarse a la boca.

No le quedó más remedio que ir a humillarse ante un rico hacendado y suplicarle un empleo. Pero como el joven no sabía desempeñarse en ninguna labor puesto que había sido el engréido de su padre, el hacendado se rió de él y le dijo:

-Ve a mi hacienda. Necesito un pastor de cerdos.

El joven creyó que así podría alimentarse aunque fuese de las algarrobas que comían los cerdos, pero ni eso pudo.

-¡Hey, deja eso! -había quien se oponía- ¿Quieres enflaquecer a los cerdos? ¿Quieres que te azoten y te arrojen como a perro?

Y el joven se dijo: **¡Y pensar, cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen abundancia de pan! ¡Y yo aquí muriendo de hambre! No seguiré más en esta espantosa situación. Iré donde él y me arrodillaré: padre he pecado contra el cielo y contra ti. Ya no soy digno de llamarme tu hijo. Dame empleo y trátame como a uno de tus jornaleros.**

Dejó los cerdos y corrió donde su padre. Y cuando aún estaba lejos su padre, viéndolo que volvía, corrió hacia su hijo y lo estrechó en un fuerte abrazo y lo besó.

Y el joven, arrepentido, le dijo:

-He pecado contra el cielo y contra ti. No soy digno de ser llamado tu hijo.

Pero el padre dijo a sus siervos:

-¡Este es mi hijo, qué alegría me da verlo! ¡Quiero los mejores vestidos para él! Pónganle el mejor anillo en la mano y dénde el mejor calzado! Sacrifiquen el becerro gordo, quiero un buen banquete para mi hijo. ¡Y venga la música, haremos una fiesta! Creí muerto a mi muchacho y, mírenlo, está vivo. ¡Lo he recuperado!” (36)

1. 10. 11. 3.- El ayudante del protagonista.- Es quien asiste y atiende las demandas del protagonista ante el antagonista. No es necesariamente un personaje que trajina y se desplaza al lado del personaje central, pudiendo o no



aparecer sino por momentos, pero su presencia es muchas veces gravitante y de vital trascendencia para los intereses del protagonista.

Ayudante de la protagonista es el hada madrina de la Cenicienta, hada madrina quien a su vez tiene una ayudante que resulta ser la varita mágica. Siendo así que la varita mágica pasa a ocupar el rol de: ayudante de la ayudante de la protagonista. Dos ayudantes que socorren en sus carencias a la Cenicienta.

También Don Quijote tiene como ayudante a Sancho Panza, quien, a su vez, es por momentos –según el avance de las anécdotas y las distintas escenas en el transcurso normal de los capítulos, también un antagonista, desde que en muchos casos se opone a las aventuras locas del buen Don Quijote. Sólo que Sancho Panza, una vez que ve en apremios al descalabrado caballero de la triste figura, cambia en seguida de rol (de antagonista a ayudante del protagonista) al asistirlo y socorrerlo en los momentos de protagonizar alguna desventurada acción en donde, de seguro, le está yendo de la peor forma y a punto de acabar, una vez más, con los huesos molidos.

La presencia del ayudante del protagonista en los cuentos para niños motiva muchas veces un giro favorable hasta mejorar maravillosamente los intereses del protagonista. Como ocurre en el **Gato con Botas**, de Perrault, donde el Gato pasa de personaje secundario a ayudante del protagonista de la historia, para seguidamente, según avanzan las diversas anécdotas o pequeñas acciones dramáticas, fijarse en el rol de protagonista, hasta concluir el cuento con un Gato que desciende, de nuevo, a su tranquilo rol de ayudante del protagonista y, de ahí, a personaje secundario ante su amo, una vez que su miserable destino en la



historia ha girado de tal modo feliz, gracias al Gato, que logra casarse con una rica princesa.

Se ha hablado del personaje secundario: es en alusión al personaje principal (el protagonista). Es secundario cuando pasa a ocupar un rol ya no trascendente, sin importancia alguna para el protagonista ni para la historia. Personajes secundarios también son aquellos que sólo sirven de decorado, parte de una escena o de una multitud sin nombre, y podrían aparecer como no en un cuento. Son nada relevantes y son, en cuanto a su importancia para la trama, lo opuesto al rol que cumple el ayudante del protagonista.

Pero el ayudante del protagonista en los cuentos para niños podría adquirir múltiples y distintas funciones y formas o apariencias con distintos poderes: puede ser un duende, un mago, un genio, una hada, un rey, un ministro, un sabio, un padre, un hermano; como puede ser: un anillo mágico, unas botas mágicas, una alfombra mágica, los cuales de igual modo podrían demostrar diversas cualidades. Pero, lo cierto es que su presencia –ayudante del protagonista-coadyuva al otorgar mayor fascinación al relato, lo hace más deslumbrante y divertido, eleva la posibilidad de crear mayor intriga y misterio, levanta y sostiene en buen grado la tensión dramática conveniente, alimenta la complejidad de la trama y, dado el caso, podría ayudar a resolver el clímax en el que está padeciendo el protagonista; esto sucedería en **El encendedor de yesca**, de Hans Christian Andersen: cuando gracias al mágico poder del encendedor, aparecen los perros, aporrean a jueces y reyes y evitan que el protagonista sea ahorcado y, más bien, logre casarse con la bella princesa.



“El soldado estaba ya en lo alto de la escalera, pero cuando iban a echarle la cuerda al cuello, dijo que siempre se le concedía a un reo un deseo inocente antes de ejecutarle. Deseaba mucho fumar una pipa, que sería la última que fumase en este mundo.

El rey no pudo decirle que no, así es que el soldado tomó su encendedor y lo frotó, ¡uno, dos, tres! y aparecieron los tres perros, el de los ojos tan grandes como tazas de té, el de los ojos como una rueda de molino y el que tenía ojos tan grandes como la Torre Redonda.

-¡Haced que no me ahorquen! –dijo el soldado, y entonces los perros se lanzaron contra los jueces y todo el consejo, agarraron a uno por las piernas y a otros por la nariz y los lanzaron tan arriba por el aire, que cuando volvieron se hicieron pedazos.

-¡Yo no iré por el aire! –dijo el rey, pero el perro más grande lo agarró a él y a la reina y los lanzó uno detrás de otro:

-¡Soldadito, tú serás nuestro rey y te casarás con la bonita princesa!” (37)

1. 10. 11. 4-. El ayudante del antagonista. - Es quien, sin ser necesariamente un personaje principal, apoya en sus deseos y acciones al antagonista.

Ocurre con el espejo mágico de la reina bruja, quien es madrastra y odia a la Blancanieves, por ser la más bella del reino. El espejo, desde un inicio, al responder a los caprichos de la perversa reina, quien ha tratado una y otra vez de asesinar a la hermosa Blancanieves, luego de cumplir su cometido, es el ayudante de la antagonista:

*“-Espejito, espejito que nunca yerras,
¿quién es la más linda de toda la tierra?”*

El espejo esta vez respondió. Como en otros tiempos:

*-En todo tu reino no hay dueña o doncella
que pueda igualarte: eres la más bella.” (38)*

De modo que, observando las acciones e intereses de los personajes en general, los cuento clásicos para niños poseen –a nivel de roles- contrapesos: protagonistas versus antagonistas; protagonista y ayudante del protagonista versus



antagonista y ayudante del antagonista, como se aprecia en **Blancanieves**, donde la bruja tiene al espejo como a su aliado y Blancanieves tiene a los enanitos.

1. 10. 11. 5-. Protagonista versus antagonista: variantes.- No obstante, podrían ser varios los protagonistas contra un antagonista, como se aprecia en **El lobo y las siete cabritas**, de los hermanos Grimm; podrían ser varios antagonistas contra un protagonista, como sucede en **El sastrecillo astuto**, donde se observa que éste primero tiene como antagonistas a ocho moscas molestosas que son muertas de un solo golpe, luego tiene a un pueblo que se asombra por la hazaña de ser él quien es, según la banda escrita en su pecho: “Soy Pocho. De un golpe mate ocho”; luego tiene por antagonista a un gigante quien es vencido por la astucia del sastrecillo en tres pruebas de fuerza; después gana -merced a su sentido de precaución y a su audacia- y hace huir a unos gigantes; luego es llamado por un rey -quien al someterlo a pruebas pasa a ser antagonista- y el sastrecillo cumple con derrotar a tres nuevos gigantes (nuevos antagonistas) que hacían mucho daño en el reino; para en seguida apresar y ensogar, gracias a su gran espíritu de aventura y valentía, a un rinoceronte que había dado muerte a muchos hombres, y así lograr la mano de la hija del rey.

Y podría ser que el antagonista pase a ser, luego, ayudante del protagonista, tal como ocurre en el ya citado cuento **El lobo y las siete cabritas**, donde la madre de la cabritas, actuando como sabia consejera con el rigor de una buena madre (antagonista 1, más no ayudante del antagonista), recomienda a las hijas (protagonistas) que se cuiden de las artimañas del lobo (antagonista 2) y su inmisericorde hambre:



“-Hijas más –les dijo- me voy al bosque; mucho ojo con el lobo, pues si entra en la casa las devorará a todas sin dejar ni un pelo. El muy bribón suele disfrazarse, pero lo conocerán en seguida por su bronca voz y sus negras patas...” (39)

Para después de una serie de escaramuzas donde había sido descubierto, lograr el lobo su objetivo, engañar a las cabritas y “engullírselas enteras”. Y la madre, habiendo actuado inicialmente como **antagonista 1**, pasa a ser **ayudante de las protagonistas**, hasta sorprender dormido al lobo y rescatar “vivas y sin daño alguno” a las hijas para, en seguida, previa artimaña, hacer que se ahogue el hambriento dañino. De modo que no son raros estos cambios de roles.

También podría ser que en una historia donde dos son los protagonistas, uno y otro actúen como antagonista del otro. Tiene que ser así y no podría ser de otro modo para que funcione el engranaje del sentido dramático. Ambos personajes bien pueden ser amigos, enamorados, o padre e hijo, como no serlo y jamás desearían hacerse daño ni pretenderían despojarse uno a otro de nada, ni desearse mal alguno, pero si el cuento aspira a ser bueno, deberá estar sometido al rigor del requisito de una forma sutil de drama, que podría ser una discusión, un juego de astucia, una adivinanza. Por ejemplo, veamos el cuento **Prédica y acción**, del libro **Cuentos de Afanti**:

“El muftí preguntó a Afanti:

-¿Por qué la gente me halaga y elogia en mi presencia, mientras a mis espaldas se burla de mí y me injuria?

-¡Cómo! –exclamó Afanti-. ¿Su Excelencia no lo entiende?

-No lo sé, no lo sé -respondió el muftí moviendo dubitativamente la cabeza.

-Pues entonces, debo decírselo –replicó Afanti con ironía-. Porque su Excelencia habla de una manera y actúa de otra. De allí que la gente no tenga otro remedio que cantarle loas en su presencia y maldecirlo a sus espaldas.” (40)

1. 10. 12-. **Desde la perspectiva escénica.**- Pueden ser personaje presente y ausente-presente.



1. 10. 12. 1.- El personaje presente.- Es aquél que actúa en el escenario del cuento, puede referirse al protagonista, antagonista o a sus respectivos ayudantes.

Basta que se le vea participar en el relato, tenga o no tenga importancia su participación, para que se le considere como tal.

1. 10. 12. 2.- El personaje ausente-presente.- Es tan especial que sólo está en boca de los protagonistas de la historia, es decir sólo se le menciona y, de este modo, pasa a ser personaje ausente, pero como no está en el escenario y se continúa hablando de él, pasa a ser personaje ausente-presente, desde que podría ser el motivo y la razón del drama que acontece. La famosa Dulcinea del Toboso, el gran amor idealizado de **Don Quijote de la Mancha**, no es vista ni descrita en el escenario donde Don Quijote la menciona; él es un alucinado y ve cosas donde no hay lo que explica. Dice cosas hermosas de Dulcinea pero no la vemos; ella es uno de los dramas de su vida, hace obras de gran humanidad inspirado por este sublime amor, pero ella siempre está ausente; mas está ausente-presente desde que Don Quijote la nombra y crea una y muchas escenas por ella.

También hay otra forma, más cautelosa, de aludir al personaje ausente-presente; se aprecia en el cuento chino, **El pozo**, donde nadie sabe quién hizo el pozo, quién, por lo mismo, es el causante de la muerte de un hombre. Veamos:

“Un pozo fue horadado a orillas de un camino. Los viajeros se sentían felices de poder sacar agua para apagar su sed. Un día se ahogó un hombre en él, y desde entonces todo el mundo empezó a preguntar **quién**, para censurarlo, había cavado el pozo en aquel lugar.” (41)



1. 10. 13.- Desde la perspectiva de la jerarquía en el escenario.- Apreciamos que pueden ser: personaje principal, secundario y referencial.

1. 10. 13. 1-. Personaje principal.- Por referirse al protagonista o al antagonista, pues ambos pueden actuar como personajes principales en la obra, con los mismos roles ya explicados en este trabajo de investigación.

1. 10. 13. 2-. Personaje secundario.- Es quien cumple un rol opuesto a los personajes protagonista y antagonista. Pero aunque cumple un rol secundario no por ello es intrascendente porque podría ejecutar una acción decididamente vital para que el protagonista o el antagonista conquiste su deseo de vencer a su oponente. Pero por ser personaje secundario su presencia en el cuento es pasajera o sino, como personaje ayudante del protagonista o del antagonista, cumplir un papel no tan visible a los ojos del lector de la historia; aparecerá sólo cuando el protagonista o el antagonista precisen de él y entonces la acción que acometa no necesariamente podría ser decisiva para el protagonista o el antagonista, puesto que podrían aún acontecer nuevas acciones o hazañas que tendrán que ser resueltas por el protagonista. De ahí que el personaje secundario por lo general es un personaje que actúa al paso, en alguna anécdota suelta, a lo largo de la historia. El ejemplo ya lo hemos observado en **El sastrecillo astuto**, cuando el protagonista (el sastrecillo) hace huir a tres Ogros (personajes secundarios) quienes lo habían creído muerto y, luego al aparecer él, lo creen fantasma.

1. 10. 13. 3-. Personaje referencial.- Es un personaje meramente decorativo, no cumple una función trascendente, sólo sirve para ambientar un espacio o ser parte de una referencia o una atmósfera. Un ejemplo de este personaje lo apreciamos



en el cuento **El patito feo**, de Hans Christian Andersen, donde son personajes referenciales aquellos cisnes que el patito feo ve elevarse y cruzar el cielo, en bandada:

“No sabía cómo se llamaban los pájaros, ni hacia dónde volaban, pero les tenía un afecto tal como no había sentido antes por nadie; no les envidiaba nada, porque no podía permitirse desear para sí semejante esplendor, se hubiera contentado con que los patos le dirigieran la palabra...” (42)

Pero estos cisnes por ser sólo referenciales no cumplen un rol trascendente dentro de la obra, en el sentido de las acciones dramáticas que tendrá que enfrentar el protagonista a lo largo de su inicial destino –aunque realmente se trata de la señal de un inconsciente problema de identidad entre el patito y sus congéneres: ser admitido o no algún día por ellos, pero justamente “ellos” que se elevan no son precisamente actores en el cuento, sí sólo personajes referenciales.

1. 11-. LA ESTRATEGIA NARRATIVA. – Es la planificación meditada, organizada e inteligente que mejor conviene, de principio a fin, a la historia que vamos a narrar. Aquí se consideran todos los elementos que van a integrar el relato en cualquiera de sus niveles.

1. 11. 1-. A nivel del tema elegido. – Porque se supone que el autor, antes de empezar un cuento, ha tenido que dar prioridad a uno de los tantos temas que podría haber ya diseñado con anterioridad. Vale decir: si el autor es organizado y metódico, que es lo conveniente, ha tenido que deliberar ante su cuaderno de apuntes o ante las fichas temáticas cuál será aquél que podría desarrollar y escribir, según su especial estado de ánimo o su tono emocional en ese justo momento previo a la escritura.



1. 11. 2.- A nivel del tono emocional.- Es el segundo paso. Se verá aquí con qué sentimientos conviene redactar o contar la historia. Si el cuento tratará una historia triste, donde los personajes viven afligidos, abatidos por la desgracia, convendría no perder esta línea preponderante de sentimientos. Es una elección de la que pocos escritores toman en cuenta. Esta decisión implica una viva voluntad de abstracción interior, tratar de llegar a su ser más profundo, ahí donde bullen los sentimientos. Cuando el escritor es joven y muy intuitivo y talentoso, por serlo, muchas veces acierta y en otras no, porque aún no es consciente de sus sentimientos ni del valor de ellos en cuanto al tono y al ritmo emocional que hace vibrar un cuento, otorgándole una sonoridad y timbre especial. El escritor de oficio, con experiencia acumulada en años, sabe qué sentimientos deberá imprimir a su historia para que ésta luzca mejor. De no hacerlo el cuento se le puede ir de las manos, parecemos frío, sólo bien escrito, sin correspondencia entre las acciones que ahí suceden y los sentimientos que deberían provocar en el lector. Cuando debe ser que un cuento, además de entretener, también debe impactar en el ánimo del lector, conmoverlo. Y para que eso suceda se tiene que elegir y conducir bien el tono emocional. El cuento podría gozar de anécdotas y acciones donde veamos bromas, risas, juegos, pero si la historia base del protagonista está entrecruzada de situaciones penosas, convendría no perder esa línea, es decir, ese tono emocional que conlleva una pátina de tristeza. Se entiende entonces, desde otra perspectiva, que si el cuento que se va a narrar tiene personajes donde actúan con picardía y aventuras y donde la vida se contempla con cierta dosis de optimismo, desde luego que convendría un tono emocional adecuado a esta otra línea emocional.

1. 11. 3.- A nivel de la voz de la conciencia que narra.- Antes de iniciar el cuento se tendrá que elegir la voz de la conciencia que contará la historia: ¿narrará una niña? ¿Una abuela? ¿Un niño?, ¿Un anciano? ¿Una bruja? ¿Un duende? Porque se



supone que quien escribe la historia es el narrador, pero que, quien cuenta dentro de esa historia es la voz de la conciencia de un personaje inventado. Por ejemplo: si el cuento trata la historia de una niña loquita que cuenta su vida, no vamos a creer que el escritor es esa “niña loquita”.

El narrador siempre inventa una voz que narra la historia desde ese “había una vez...” de todo cuento clásico o ese: “Hace muchos, muchos años, cuando el mundo recién empezaba y las culebras andaban de pie y los pájaros hablaban...”, en donde, así no se diga quién está contando -que podría ser la conciencia y voz de una hada madrina o la de una bruja, o que nunca se sepa quién cuenta esto-, no debe creerse que siempre es el mismo narrador quien nos está relatando.

Y así la voz que narra diga “esta es mi vida”, tampoco vamos a creer que esa voz es la voz del mismo inventor de la historia, porque de ser cierto ya no estaríamos ante un cuento, puesto que un cuento es una “ficción” (una historia de fantasía, un invento de la imaginación), sino ante una biografía o un asunto histórico, ensayo, artículo o testimonio, que son temas que se relacionan con hechos reales, verdaderos, corroborables, objetivos, posibles de medición, que podrían apoyarse en hechos estadísticos y que por lo tanto más se acercan a datos lindantes con la ciencia y que nada o poco tienen que ver necesariamente con los hechos de la ficción.

1. 11. 4-. A nivel del punto de vista.- Se refiere al ángulo de la conciencia desde el cual se irá a contar la historia:

No es lo mismo decir: “Yo vi cómo volaba esa montaña sobre las nubes...”



Que decir: “El abuelo vio cómo volaba esa montaña...”. Que son distintos a: “Ellos vieron cómo volaba esa montaña sobre las nubes y el mar...”.

Pues son distintos los ángulos de la conciencia desde donde se pueden referir los acontecimientos.

Sabemos que el ángulo de la conciencia desde el cual se narra está relacionada a la persona gramatical: yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos; pero, es fácil, cuando hemos leído cientos o miles de cuentos para niños, acertar cuál es el ángulo de la conciencia que el cuento clásico utiliza desde hace siglos: la tercera persona gramatical del singular (él), cuando nos dice: “(él) subió por las escaleras y quiso bajar la luna con una caña de pescar...”, o cuando: “(él) se perdió en un inmenso desierto y se encontró en el reino de los ogros alados...”

Difícil sería encontrar un cuento expresado en la segunda persona del singular: “Tú ibas, tú corrías...”, como en la primera persona gramatical del plural: “Nosotros huimos por esa escalera de flores que llegaba al cielo...”

Pero debemos anotar que en los tiempos actuales ya no es raro encontrar cuentos expresados con la primera persona gramatical del singular, (yo); es el caso de **El jorobadito de los diablos**, de Antonio Gramsci:

“Era un niño cuando **conocí** al jorobadito de los diablos. En el pueblo le llamaban así. Era un tipo raro. Envuelto en su capa, se parecía a un murciélago. Tenía la boca ancha, una boca de rana, y orejas y ojos pequeñísimos.” (43)

Pero la tendencia es clara, es muy frecuente observar y hacer cuentos



utilizando el verbo en la tercera persona del singular, como no ocurre tanto en los otros casos. Por qué. Porque es más cómodo y fácil adoptar ese ángulo de la conciencia al narrar que utilizar los otros. Se presta a visualizar mejor lo que se dice, como ocurre cuando vemos las imágenes de una historia en el cine. Por otro lado, si prestamos más atención, veremos que por algo más ha perdurado esta manera de contar. Y es que cuando se cuenta en tercera persona, al distanciar a los personajes desde esa perspectiva, el niño también separa de sí, de sus sentimientos, aquello que lo podría horrorizar o traumar, ocasionando que la historia no cumpla, acaso, su función de entretener, de ser un juguete de la imaginación, que le mueva sentimientos gratos y alentadores para su espíritu e inteligencia en formación, sino otra cosa. No es lo mismo decir: “Y vi cómo el dragón vino botando fuego para achicharrarte y, después, abrirte la barriga y sacar tus tripas. Pues tú eres el brujo malo y lo mereces...”, ángulo de la conciencia que aplica verbos con los cuales se siente que la historia es más directa y agresiva, acaso demasiado violenta y traumática para un niño, y que por lo mismo no ha perdurado. No existe en la literatura infantil un cuento que se exprese de esta manera (salvo a nivel de diálogos), a partir de la voz de la conciencia que narra y construye el mundo interior de un cuento. Que cuando decimos: “El dragón vino botando fuego y cayó sobre la bruja mala, la achicharró y sacó sus tripas, porque se lo merecía...”, donde se siente el distanciamiento que hay entre el lector y lo que se dice en el cuento. Posición óptima para apreciar lo que acontece frente a uno, sin sentirse comprometido en aquella cosa que puede ser causa de pánico, asco y horror posiblemente demasiado declarados y chocantes para la sensibilidad de un niño. De ahí que, en el transcurso de los siglos, el sabio espíritu de los niños ha elegido o ha obligado a elegir al autor de cuentos, con qué tono, con qué voz de la conciencia que narra y desde qué ángulo, se debe relatar una historia.

El punto de vista también se refiere a la voz de la conciencia del personaje



que narrará la historia desde las siguientes perspectivas:

1. 11. 5-. Personajes narrador omnisciente.- Al parecer, decir “omnisciente” es lo mismo que “omnisapiente”, “omniscio”. Véase las definiciones del **Diccionario Enciclopédico Santillana**: “**omnisciente** (del lat. *Omnis*, todo, y *sciens*, -*entis*, que sabe) adj. 1. Que lo sabe todo, que conoce todas las cosas reales y posibles. Sólo se dice de Dios. 2. *fig.* Se dice del que tiene muchos conocimientos o sabe muchas cosas.// (...) **Sin.** 1 y 2. Omnisapiente, omniscio. 2. Sabio. **Ant.** Inculto.” (*)

Y también define como “**omniscio, cia** adj. Omnisciente.” Y después: “**omnisapiente** (del lat. *Omnis*, todo, y *sapiens*, -*entis*, sabio) adj. Omnisciente: *ha dedicado su vida al estudio, es omnisapiente.*” (**)

Este punto de vista (omnisciente) en narrativa se refiere a la posición que adopta el ángulo de la conciencia del personaje que nos cuenta la historia. Es una conciencia que sabe todo (pasado, presente y futuro) sobre la vida de los protagonistas del cuento. No hay nada que ignore, incluidos sus sentimientos, los pensamientos más íntimos, sus afanes, sus proyectos, sus sueños y hasta sus más recónditos secretos. La posición del personaje narrador omnisciente es, incluso, más poderosa que la de un dios. Sabe lo que podría pensar y sentir un dios, si fuera un personaje, como los hay muchos en tantos cuentos. Esta conciencia puede opinar del clima, del paisaje, de la ciencia, la medicina o la historia; podría filosofar, emitir opiniones, sentencias. Aunque por la misma estrategia narrativa, de desearlo el narrador del cuento, bien podría, a través del personaje narrador omnisciente, no decir nada de los sentimientos y pensamientos de algún protagonista, con el propósito premeditado de crear en torno a él, una áurea de

(*) Obr. cit., *Diccionario Enciclopédico Santillana*, t. 10, pág. 1985

(**) Loc. cit.



misterio y extrañeza.

Con el personaje narrador omnisciente, por lo visto, el lector del cuento se convierte en su cómplice desde que ambos saben lo que siente y piensa el protagonista, ante sus antagonistas que pueden no saber de los deseos de aquel opositor, dentro de la historia. Y esta estrategia de juego y complicidad le otorga mayor encanto al cuento, eleva la tensión y la intensidad narrativas, afirma el suspenso, torna más explosivos los conflictos, recarga de mayor densidad a la atmósfera del cuento, pues muchas veces el lector desearía advertirle al personaje-héroe del peligro que corre ante la amenaza que conlleva el antagonista (la bruja, el duende, el gigante malo, el Ogro), deseando acarrearle el mal.

Véase en este fragmento de **Los cisnes salvajes**, de Hans Christian Andersen, cómo el personaje narrador omnisciente sabe de los pensamientos y sentimientos de los protagonistas del cuento:

“Muy lejos de aquí, allá donde vuelan las golondrinas cuando nosotros tenemos invierno, vivía un rey que tenía once hijos y una hija, Elisa. Los once hermanos, príncipes, iban a la escuela con estrellas sobre el pecho y sable al cinto; escribían en tabletas de oro con lápices de diamante y aprendían tan bien de memoria como leyendo, por lo que podía verse al instante que eran príncipes. La hermana Elisa se sentaba en un taburete de espejo y tenía un libro de estampas que había costado medio reino

Sí, los niños eran muy felices, pero todo tiene su fin.” (44)

Como se aprecia en tan breve párrafo inicial, la conciencia omnisciente no sólo sabe en qué lugar está el palacio; también sabe qué hay ahí y qué no hay en él, sabe que hay un rey, que hay tantos hijos y que son príncipes; qué cosas se usan y cómo son y qué cualidades ostentan los objetos; nos dice también de quienes se tratan y qué sienten, y, además, sabe que todo tiene su fin, es decir, presume el destino final de todos ellos. ¡Tal es el poder de este punto de vista! Parecería ser la conciencia del destino de todos ellos y en realidad lo es.



Por la capacidad de la omnisciencia apreciamos de parte del narrador su talento en cuanto a crear caracteres, estados de ánimo, intrigas, temperamentos, patologías distintas que enriquecen la densidad de la atmósfera del cuento, y, en suma, la inteligencia del mismo.

1. 11. 6-. Personaje narrador omnipotente.- El **Diccionario Enciclopédico Santillana** explica este concepto de este modo: “**omnipotente** (del lat. *Omnipotens, entis*, de *omnis*, todo, y *potens, -entis*, poderoso) *adj.* 1. Que lo puede todo. Sólo se dice de Dios. 2. *Fig.* Se dice de la persona o cosa que tiene un enorme poder en determinada circunstancia o situación (...). **Sin.** 1 y 2. Todopoderoso. 2. Poderoso...” (*)

Es el punto de vista donde podríamos apreciar mejor el talento y el ingenio de un narrador en cuanto a su capacidad de inventar todo, es decir, de “ficcional” (**) (imaginar) situaciones, seres y objetos creíbles e increíbles.

Con esta cualidad y potestad de poder crearlo todo, como un dios, el personaje narrador omnipotente puede crear universos, mundos, continentes y en ellos hasta implantar a su capricho los dioses que le vinieran en gana, como los vemos en la **Iliada**, en la **Biblia** o en **Las Mil y Una Noches**, donde gracias al poder de la conciencia omnipotente, se les otorga poderes variados, maravillosos, increíbles. Pueden lanzar rayos, inventar diluvios, crear universos, lanzar pestes sobre el mundo; pueden leer el pensamiento, volar, levitar, traspasar paredes,

(*) Obr. cit., Diccionario Enciclopédico Santillana, t. 10, págs. 1984, 1985.

(**) Recordemos que en el mismo *Diccionario Enciclopédico Santillana* se dice de este concepto: “ficción”: “Cosa inventada, producto de la imaginación: *una ficción literaria.* 3. Obra narrativa” (t. 6, pág. 1089)



hacerse invisibles. O si no, inventar a estos personajes de ficción, varitas mágicas, alfombras mágicas, lámparas maravillosas, espejos que hablan y hacer de un sapo un príncipe y de una cabaña un palacio, y crear aún más, una infinita gama de elementos fantásticos: desde dragones alados, hasta ogros, duendes, demonios, ángeles, cangrejos alados y baúles y asnos que vuelan y que, por su puesto, causan el regocijo en los buenos cuentos.

Algo más, gracias a este poder hasta los animales y los objetos podrían hablar y discutir como los seres humanos; también podría crear personajes abstractos: la melancolía podría hablar, soñar. La soledad, el tiempo, la muerte, la conciencia, podrían adquirir presencia y ser protagonistas de un cuento e intercalar entre los personajes como uno más de ellos. De ahí que la conciencia omnipotente: todo lo puede, y es tanto su poder que podría mezclarse con la conciencia omnisapiente (que todo lo sabe) y la conciencia omnipresente (que está en todos lados). Siendo así, que con la conciencia omnipotente, rica en sus posibilidades, se podrían crear los más bellos relatos. Como ejemplo veamos **Los ríos y la mar**, de Eduardo Galeano:

“No había agua en la selva de los chocoes. Dios supo que la hormiga tenía, y se la pidió. Ella no quiso escucharlo. Dios le apretó la cintura, que quedó finita para siempre, y la hormiga echó el agua que guardaba en el buche.

-Ahora me dirás de dónde la sacaste.

La hormiga condujo a Dios hacia un árbol que no tenía nada de raro.

Cuatro días y cuatro noches estuvieron trabajando las ranas y los hombres, a golpes de hacha, pero el árbol no caía del todo. Una liana impedía que tocara tierra.

Dios mandó al tucán:

-Córtala.

El tucán no pudo, y por eso fue condenado a comer los frutos enteros.

El guacamayo cortó la liana con su pico duro y afilado.

Cuando el árbol del agua se desplomó, del tronco nació la mar y de las ramas los ríos.

Toda el agua era dulce. Fue el Diablo quien anduvo echando puñados de sal.”

(45)



1. 11. 7-. Personaje narrador omnipresente.- Nos vuelve a ayudar con este concepto el **Diccionario Enciclopédico Santillana**, que dice: “**omnipresente** (adj. 1. Que está en todas partes al mismo tiempo o tiene capacidad para hacerlo. Sólo se dice de Dios. 2. fig. se dice de las personas muy activas que dan la impresión de poder estar en varios sitios a la vez o que siempre están presentes en determinada situación o lugar. Sin. 1 y 2. Ubicuo.” (*)

Por esta cualidad, la conciencia que narra podría ubicarse donde le plazca y observar y describir desde ahí, como un ser invisible, lo que acontece en cualquier parte, en cualquier tiempo, al interior de cualquier ser o cosa o fuera de ellos. Podría ubicarse en las minúsculas galerías de un hormiguero, entre las celdas de una colmena y ver lo que ahí acontece; a la vez que estar entre los polluelos de un nido de águila o en el fondo del mar donde una ballena está alumbrando y luego amamantando al crío. Como vemos, esta conciencia es fabulosa, está en todas las jerarquías y categorías: podría ubicarse al lado de los dioses y de ahí, en dos palabras, estar entre las pocilgas de los menesterosos o en los chiqueros más tristes, en un palacio o en una taberna. En un zapato de una doncella donde juegan unos pericotes que son observados por un gato o en una telaraña donde la señora de casa, colgando en ella, teje un manto de oro y diamantes. No hay límites donde no podría estar ubicada esta conciencia, ni la casa de la muerte ni la del destino, ni el planeta más lejano ni la estrella más remota son lugares a donde no podría ir y ubicarse. Un buen ejemplo para lo expuesto es **El ruiseñor**, cuento de Hans Christian Andersen:

(*) Obr. cit., *Diccionario Enciclopédico Santillana*, t. 10, pág. 1985.



“El palacio del Emperador era el más espléndido del mundo, todo él de la porcelana más fina, tan preciosa pero tan frágil y tan difícil de tocarse, que toda precaución era poca. En el jardín se veían las flores más espléndidas y las más extraordinarias tenían atadas campanillas de plata que tintineaban para que no se pasase ante ellas sin observarlas. Sí, todo era sumamente ingenioso en el jardín del Emperador y se extendía tanto que el mismo jardinero desconocía su final. Caso de alcanzarlo, se llegaba al bosque más encantador con altos árboles y lagos profundos. El bosque descendía hasta el mar, que era azul y hondo. Grandes navíos podían navegar bajo las ramas y en éstas vivía un ruiseñor que cantaba que era una bendición e incluso el pobre pescador, que tantos quebraderos de cabeza tenía, se paraba a escuchar cuando salía por la noche a recoger las redes y oía al ruiseñor.” (46)

La conciencia omnipresente de igual modo se puede coludir con las otras conciencias y apoyarse unas en otras. En realidad esos sí son sus límites. Pues por sí solas no existen. Si digo: en un lugar remoto, donde existía un palacio encantado sobre las nubes de un bosque, había una reina bruja que adivinaba los pensamientos y odiaba a los niños..., estoy aplicando primero un poder para remontarme (omnipotencia) a ese lugar y estar ahí (omnipresencia) y si el lugar es un palacio encantado (por la omnipotencia) y hay ahí: una reina bruja que adivinaba los pensamientos y odiaba a los niños, entonces, desde que se dice esto estoy aplicando la conciencia omnipotente y la onnisapiente. Pero, por supuesto, ningún narrador, aprendiz o de oficio, al hacer o inventar un cuento se pondría a pensar qué conciencia está aplicando en el momento que inventa la historia; eso tendría que meditarlo antes y es parte de un plan racional e inteligente, una reflexión que corresponde al momento de diseñarse la estrategia narrativa y a las tácitas preguntas: ¿con qué elementos narrativos, con qué técnicas, estilo, puntos de vista, ingresaré y construiré este cuento?

1. 11. 8-. A nivel de los personajes protagonistas.- En donde conviene saber de antemano qué cualidades y audacias podría realizar un personaje. Qué defectos



tendrá y qué virtudes, qué inteligencias y que razonamientos. ¿Tendrá una filosofía de vida muy original? ¿Será un tonto que resulta después muy inteligente? ¿Un cándido verdadero? ¿Será cojo, manco, tuerto? ¿Tendrá verrugas, cicatrices? ¿Y de qué estrato social proviene y cuál es su oficio?

Porque es importante decirlo, conviene caracterizarlo para hacerlo creíble, verosímil. Y para ello es preciso marcarlo con cualidades o defectos, o bien, darle un oficio: **El sastrecillo valiente**, **Los consejeros del rey**, **El rey Midas**, o alguna peculiar y original característica que quemé nuestras retinas de por vida: **El patito feo**, **Pulgarcito**, **Blanca Nieve y los siete enanitos**, **El bagrecico**, **Oshta**, **el duende**, **El gato con las botas de siete leguas**, o es **Pinocho**, ese muñeco travieso y desobediente, de nariz puntiaguada, larga y hecho de madera. Porque es la mejor forma de hacer un personaje perdurable: marcándolo en su característica y originalidad, elevándolo en sus virtudes y defectos, luciéndolo así para causar el revuelo de la curiosidad y la fascinación en el espíritu y el corazón de los niños. Por eso encantan el hada madrina y la Cenicienta, Peter Pan, Campanita y el pirata pata de palo. La originalidad en la creación del personaje (por sus característica externa y la imagen visual que provoca en tanto emite sus originales ideas y sentimientos y está rodeado de acciones y sufre un drama peculiar) es fundamental, como lo apreciamos en **Don Quijote de la Mancha**, **Alí Babá y los cuarenta ladrones** o en **Aladino y la lámpara maravillosa**. El título del cuento desde luego también coadyuva a esta idea de originalidad, como los nombres de los personajes, los elementos mágicos que funcionan en la historia, sus características fantásticas, los juegos de palabras, el ingenio, la claridad de la historia, el tono emocional y el poético se conjugan para otorgar a los protagonistas un especial brillo, un grato encanto. Veamos tan sólo un fragmento de **Blancanieves**, cuento recopilado por los hermanos Grimm, en donde una suerte de las características



precisamente mencionadas elevan la fantasía y originalidad del cuento y le otorgan un especial encanto:

“La Reina, entretanto, desde que creía haberse comido los pulmones y el hígado de Blancanieves, vivía segura de volver a ser la primera en belleza. Acercóse un día al espejo y le preguntó:

*Espejito en la pared, dime una cosa:
¿quién es de este país la más hermosa?*

Y respondió el espejo:

*Señora Reina, vos sois aquí como una estrella;
pero mora en la montaña, con los enanitos,
Blancanieves, que es mil veces más bella.*

Solbresaltóse la Reina, pues sabía que el espejo jamás mentía, y se dio cuenta de que el cazador la había engañado, y que Blancanieves no estaba muerta. Pensó entonces otra manera de deshacerse de ella, pues mientras hubiese en el país alguien que la superase en belleza, la envidia no la dejaba reposar. Finalmente ideó un medio. Tiznóse la cara y se vistió como una vieja buhonera, quedando completamente desconocida. Así disfrazada, dirigióse a las siete montañas y, llamando a la puerta de los siete enanitos, gritó:

-¡Vendo cosas buenas y bonitas!

-Asomóse Blancanieves a la ventana y le dijo:

-¡Buenos días, buena mujer! ¿Qué traéis para vender?” (47)

1. 11. 9-. A nivel de la estructura de los diálogos.- Aquí se define qué tipo de presentación de diálogo conviene al cuento. Improvisemos unos ejemplos:

Un modelo de diálogo clásico, con el respectivo uso del guión:

-¡Pídeme un deseo y te será cumplido!

El uso de los entre guiones se da cuando se tiene que separar la **voz de la conciencia que narra** de la voz de los protagonistas:

-¡Ven a jugar, amigo! Tengo unos dados mágicos -Le dijo el duende a Felipe. Éste se asustó, nunca había visto un duende-. ¿Quién eres tú?



Con las entrecomillas:

“¿qué dijo?”

Con las comillas y los entre guiones:

“¿qué dijo el duende” –pensó el niño, asustado- “¿Puedo pedirle cualquier deseo? ¡Quiero una alfombra mágica!”

Pero también existe la posibilidad de usar el diálogo al interior del mismo párrafo, con o sin el uso de las comillas, como en este Fragmento del cuento **El viejo Rinkrank**, de los hermanos Grimm:

“Dando la vuelta a la casa, vio que el pequeño tragaluz estaba abierto, y pensó: **“Echaré una miradita para ver qué está haciendo, y por qué se niega a abrirme la puerta”**. Y, al tratar de meter la cabeza por el tragaluz, se lo impidió la barba. Entonces empezó introduciendo la barba en la ventanilla, y, cuando ya la tuvo dentro, acudió Dama Mansrot, cerró el postigo y lo ató con una cinta, dejándolo bien sujeto, con la barba aprisionada en él. **¡Qué alaridos daba el viejo lamentándose y quejándose de dolor, y rogando a la mujer que lo soltase!** Pero ella le replicó **que no lo haría sino a cambio de la escalera con que él salía de la montaña**. Atando una cuerda a la ventana, colocó la escalera debidamente y trepó por ella hasta llegar a cielo abierto; entonces, tirando desde arriba, levantó la tapa del tragaluz. Marchóse luego en busca de su padre y **le refirió sus aventuras. Alegróse el Rey y le dijo que su novio aún vivía**. Y saliendo todos a excavar la montaña, encontraron al fondo al viejo Rinkrank con todo su oro y plata. Mandó el Rey ejecutar al viejo y se llevó sus tesoros. La princesa se casó con su novio, y vivieron felices y satisfechos.” (48)

Donde, además, se debe destacar que el único entrecomillado corresponde a un monólogo interior que, como tal, es válido.

Lo que no se aprecia bien es cuando se mezclan las comillas con los guiones. Por ejemplo, observemos este texto que improvisamos: “¡Ven por aquí!” –dijo el duende-. “Si vas por allá te pierdes”, cuando debería ser: “¡Ven aquí!”, dijo el



duende. “Si vas por allá te pierdes” (sin los guiones). De este modo se observaría un criterio de unidad y orden que evita una posible confusión. En tanto que el primer ejemplo también pudo ser: -¡Ven por aquí! -dijo el duende-. Si vas por allá te pierdes. (Sin las comillas).

Se habló de un monólogo, que es una forma de dialogar consigo mismo: podría también expresarse o marcarse, para que se lo distinga como tal, en cursivas.

Pero, es bueno no caer en complicaciones cuando se trata de un cuento para niños. Convendría entonces utilizar los diálogos expuestos del modo clásico. El ejemplo lo apreciamos en **El precio del emperador**, relato del libro **Cuentos de Afanti**:

“Un día, mientras se bañaba en compañía de Afanti, el emperador le preguntó:
 -Afanti, a juzgar por mi aspecto, ¿cuántos lingotes de plata crees que darían por mí en la feria si me vendiese como esclavo?
 -Daría al máximo diez lingotes de plata.
 Al oír tales palabras, el emperador se enfadó mucho con Afanti y le replicó:
 -¡Tonterías! Sin hablar de mi persona, sólo esta bufanda bordada que llevo vale por lo menos diez lingotes de plata.
 -¡Es cierto! -exclamó Afanti-. Su majestad ha dado en el clavo: lo valioso de su persona reside precisamente en esa bufanda.” (49)

Pero hay cuentos en donde no se aprecian los diálogos o se dan apenas de modo muy escaso. Es la voz de la conciencia que narra la que habla o piensa por los personajes. Esto sucede en **El toro fiel**, de Ernest Hemingway. Aquí un fragmento:

“Había una vez un toro al que le encantaba luchar y luchaba con todos los demás toros de su misma edad o de cualquier otra edad, y era el campeón.

Sus cuernos eran resistentes como la madera dura y tan afilados como las púas de un puerco espín.

Cuando luchaba le dolía la base de los cuernos, pero eso no le preocupaba en absoluto. Los músculos del cuello se le crespaban en lo que los entendidos llaman el morrillo, y su morrillo se elevaba como una montaña



Cuando luchaba le dolía la base de los cuernos, pero eso no le preocupaba en absoluto. Los músculos del cuello se le crispaban en lo que los entendidos llaman el morrillo, y su morrillo se elevaba como una montaña cuando se disponía a entrar en combate. Siempre estaba dispuesto a pelear, y su pelaje era negro y brillante, y sus ojos eran claros.

Cualquier pretexto era bueno para comenzar a luchar, y luchaba con absoluta seriedad, exactamente igual que algunas personas comen o leen o van a misa.

Siempre luchaba a muerte, y los otros toros no le temían porque eran de buena casta y no conocían el miedo, pero no tenían el más mínimo deseo de provocarle ni de enfrentarse a él.

No era pendenciero ni malvado, pero le gustaba pelear como a algunas personas puede gustarles cantar o ser Rey o Presidente. Nunca pensaba. Luchar era su obligación, su deber, su diversión.

Luchaba en los terrenos elevados y pedregosos.

Luchaba bajo los alcornos y en los buenos pastizales cercanos al río.

Todos los días caminaba veinte kilómetros desde el río hasta las tierras altas y pedregosas, y si algún toro se le quedaba mirando le atacaba. Sin embargo, nunca estaba enfadado.

Esto no es exactamente cierto, porque en su interior sí que estaba enfadado ya que no podía pensar. Era un toro muy noble y le encantaba luchar.

Y, ¿qué es lo que ocurrió? Pues que el dueño del toro, si es que un animal así puede tener dueño, sabía que era un toro extraordinario, pero estaba preocupado porque le costaba mucho dinero las peleas que mantenía con los otros toros.” (50)

Sin embargo, en un relato contemporáneo, el monólogo podría constituirse en una especie de cuento sin diálogos. Siendo que, por su naturaleza, el monólogo suele ser una especie de diálogo consigo mismo: alguien que se comunica algo a sí. Algo de lo cual se es consciente y se expresa dentro de uno, como en **La vaca**, un breve monólogo de Augusto Monterroso, extraído de su libro **Obras completas (y otros cuentos) La oveja negra:**

“Cuando iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje y a contemplar el crepúsculo que estaba de lo más bien. Las mujeres y los niños y unos señores que detuvieron su conversación me miraban sorprendidos y se reían de mí pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorritos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha.” (51)



1. 11. 10-. A nivel de la estructura del cuento.- Aquí el narrador decide si el cuento tendrá tal o cual inicio, si el párrafo debería ser de una o más líneas (lo conveniente sería que el párrafo del inicio fuera breve, muy breve y puntilloso pero sugerente); si el cuento se subdividirá en subcapítulos, numeradas o no, porque el cuento también podría estar constituido en un solo gran párrafo. Hasta ver la conveniencia de si el cuento deberá estar escrito en prosa clara y sencilla o en verso, porque hay cuentos que están escritos en verso, como **Los motivos del lobo**, de Rubén Darío:

“El varón que tiene corazón de lis,
 alma de querube, lengua celestial,
 el mínimo y dulce Francisco de Asís,
 está con un rudo y torvo animal,
 bestia temerosa, de sangre y de robo,
 las fauces de furia, los ojos de mal:
 ¡el lobo de Gubbio, el terrible lobo!
 Rabioso, ha asolado los alrededores;
 cruel, ha deshecho todos los rebaños;
 devoró corderos, devoró pastores,
 y son incontables sus muertes y daños.” (52)

1. 11. 11-. A nivel del drama que se va a construir.- Se verá cómo se organizan las peripecias que sufrirá el personaje –hemos visto cómo se desarrollan en “Los motivos del lobo”–; cómo se graduarán sus padecimientos, su desgracia o su suerte: en anécdotas, diálogos, acción o situaciones diversas; cómo crear la trama, el clímax y cómo salir de él. También se decidirá en qué momento cerrar el cuento, con qué escena dramática, con qué palabras, como se aprecia en el cuento-poema de Rubén Darío. Además, a nivel de drama tendrá que contemplarse qué técnica narrativa conviene aplicar en el cierre del cuento. Observar si será conveniente sorprender al lector con la técnica de *iceberg* o concluir el drama del cuento con la técnica de final abierto. El autor tendrá que decidirlo con el mayor ingenio posible.



Pero, ¿se puede inventar un cuento divertido, con una historia feliz, donde los personajes sólo viven alegres sin desgracia alguna? Sí se puede, pero si el cuento resulta bueno se deberá a que detrás de esa euforia y divertimento hubo algo, así fuese sutil, que implicó alguna subrepticia y delicada forma de drama.

Más, si alguien dijera: “yo no quiero dramas en mis personajes”; podrá hacerlo y tendrá un cuento sin drama. ¡Pero no será un buen cuento! No conmoverá a nadie. Y todo cuento tiene un requisito de exigencia que implicará su nivel de calidad: así como divierte, debe conmover. Y mejor si todavía posee una historia que nos lleva a la reflexión y a una suma de conclusiones inteligentes que elevan y enriquecen el espíritu. Lo vemos en los cuentos clásicos. Lo advertimos en el cuento del genio extraordinario de Rubén Darío. Quién mejor que él para recomendarnos lo que se debe y no debe hacer al confeccionar un cuento, si el suyo parece una obra de matemática exquisita por su armonía perfecta.

1. 11. 12-. A nivel de uso del lenguaje y el estilo.- Aquí el narrador verá si le conviene a su relato un lenguaje de estilo académico, coloquial o el llamado *standard* que resulta ni tan elevado académicamente ni tan popular desde el lado coloquial.

Además, qué sello emocional deberá imprimir y otorgará qué tono, qué tensión y fuerza dramática. Tratará de ser sugerente, barroco, sencillo o hermético; u otorgará un tono poético a su prosa y hará un cuento escrito, adrede, con énfasis poético, remarcando en adjetivos, figuras literarias y metáforas de especial brillo, pretendiendo un lenguaje preciosista. Algo de esto ocurre en **Los motivos del lobo:**



“El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, legua celestial...” (pág. 514)

Rubén Darío pudo haber escrito este cuento en prosa pero no lo hizo. Recordemos que posee una prosa bellísima, pero optó por la poesía e hizo aquel hermoso cuento en un poema. Tuvo que haber dudado, es evidente, y tomar una decisión: con qué intencionalidad –voluntad de prosa o poesía- escribiría **Los motivos del lobo**. Era opción de lenguaje, de tono y de estilo; se preguntaría, además: en cuál de ellos se acomodaría mejor su espíritu, su tono emocional. El resultado es que el cuento está escrito en tono sereno, alturado y reflexivo.

1. 11. 13-. A nivel del escenario.- Se decidirá en qué lugar o espacio convendría ubicar el drama en el cual se verán comprometidos los personajes: si en el desierto, en pleno océano, en la selva o en una ciudad laberíntica y cosmopolita contemporánea. O si en una vieja cultura milenaria, en una tribu ashaninca, en un barrio o al pie del río, entre vagos, recolectores de basura y gente de mal vivir. Lo que implicará una investigación posible pues el narrador omnisciente tiene el deber de saber lo que dice para que sea verosímil. O, si el escenario se ha de remontar a un espacio de hace mil o dos mil años. Esto implicará posiblemente empaparse de conocimientos de historia, arqueología, medicina, arquitectura, botánica, como también de otras posibles disciplinas, lo exige el cuento que pretende calidad y trascendencia. Después de todo, con el paso del tiempo, el cuento se vuelve un testimonio histórico.

1. 12-. LAS TÉCNICAS NARRATIVAS MÁS USUALES EN EL CUENTO PARA NIÑOS.- No existe una preocupación en el autor de cuentos para niños por



apoyarse en sofisticadas técnicas narrativas que sí aplican los autores contemporáneos como Julio Cortázar o Jorge Luis Borges en sus cuentos.

Cortázar en **La noche boca arriba**, aplica la técnica de las historias paralelas. Borges en **El inmortal**, a la vez que aplica el punto de vista de la voz en primera persona del singular, incluye también la técnica del *iceberg*, que consiste en ocultar una palabra clave, la que al emitirse al final de la historia, iluminaría todo el relato, descubriéndose un misterio, sorprendiendo al lector. Es un cuento ciertamente bello pero complejo. Un niño difícilmente podría comprender la complejidad de estos cuentos. Tampoco han sido pensados para ellos. El hecho que un niño guste leer capítulos de **Don Quijote**, de la **Ilíada** o la **Odisea**, quedando fascinado con ellos, no quiere decir que también podría entender la complejidad técnica de los cuentos hechos no precisamente para los niños.

De modo que un autor de cuentos para niños no debe necesariamente exigirse complejidades en técnicas narrativas, pretendiendo hacer una obra magistral, si no quiere crear una obra hermética, oscura e incomprensible para el común de los niños.

De ahí que los cuentos para ellos siempre gozan de aparente sencillez y frescura en su fulgurante y fugaz desarrollo. Poseen una historia lineal con este esquema: el rey nace, crece, se casa, tiene hijos y es feliz. Son prácticos, casi siempre sabemos cómo van a acabar. El héroe por lo general sale victorioso o si no es así, se podría prever el destino que le tocará. Lo cierto es que los protagonistas difícilmente salen perdiendo en una aventura y tampoco acaban o muertos o malheridos. Los finales ocultan un final feliz y eso es en rigor casi una ley en el cuento para niños.



De ahí que no necesiten relatos con intrigantes *raccontos*, sospechosas historias subterráneas (un cuento detrás de otro cuento) ni historias paralelas. La técnica del *iceberg* (apenas sí es aprovechada en los cuentos de humor y de tipo adivinanza); pero difícilmente se aplicará la técnica de los vasos comunicantes, aunque tal vez sí en algún cuento contemporáneo para niños.

De modo que conviene hablar poco de la complejidad de las técnicas narrativas en los cuentos clásicos para niños en donde, por el contrario, se debe hablar en sencillo, sin menoscabo de su trascendencia y profundidad.

Pero existe una técnica narrativa que jamás se debe olvidar, aquella llamada **in medias res**, que se refiere a: iniciar el cuento a partir del mismo centro del drama. Pero saber que existe una técnica narrativa llamada así poco importa, pues todo cuento, preferentemente, debe iniciarse planteando una situación o acción dramática desde la primera línea, oración o párrafo.

Sin embargo, explicaremos de modo sucinto las siguientes técnicas narrativas:

1.12. 1-. In medias res.- Cuando la historia se inicia comprometiendo al protagonista en el punto más grave del hecho dramático mismo. Por ejemplo: “Arrastrado por la furiosa corriente, Juan inevitablemente se acercaba a la laguna de hambrientos lagartos...”. El cómo se originó el problema se explicará en el proceso del relato.

1. 12. 2-. Vuelta de tuerca.- Se aplica para hacer girar de modo intempestivo y en sentido opuesto los sucesos dramáticos: si Juan es perseguido por una bruja y su



varita mágica para convertirlo en cerdo, tan sólo con tocarlo, de súbito la bruja tropieza y Juan recoge la varita mágica y convierte a la bruja en cerdo.

1. 12. 3-. Iceberg.- Implica ocultar una palabra clave, la misma que no se dice por los protagonista pero que podría estar sobreentendida a lo largo de la historia. Se supone que al ser emitida en el último párrafo o en la última línea del cuento esta palabra clave: ilumina toda la historia, explica y da sentido al hecho dramático que se ha desarrollado, causando asombro o sorpresa en el lector. Es la historia del **Patito feo**, que al crecer resultó siendo el ave más bella: un cisne.

1. 12. 4-. Final sorpresivo.- Cuando el hecho dramático en la historia concluye de modo inesperado. El ejemplo se da en el cuento **La niña de los fósforos**, del libro **La sombra y otros cuentos**, de Hans Christian Andersen.

1. 12. 5. Final abierto.- Ocurre cuando la historia concluye en pleno suspenso: se aprecia en el cuento **El campesino y la culebra**, relato oral peruano que reconstruiremos en la parte de el Método, de este trabajo de investigación.

1. 12. 6-. El cuento que se muerde la cola.- Cuando la historia acaba con el mismo hecho dramático con que empezó: se aprecia también en el mismo cuento del **El campesino y la culebra**. Se inicia con el lamento de la culebra aplastada bajo un pesado tronco y así acaba la historia.

1. 13-. EL DRAMA.- Recordemos que la palabra “drama”, etimológicamente deviene del latín *drama* y ésta del griego *drao*, “hacer”, según el **Diccionario Enciclopédico Santillana**. Pero, “hacer” en qué sentido. Se trata entonces del



“hacer” de mi destino y sus circunstancias en la vida.

Luego, en término figurado, el diccionario define el “drama” como “suceso triste, lamentable o en el que ocurren desgracias” y en seguida emite un ejemplo: *La despedida de su amigo fue un drama para Juan.*” (t. 4; pág. 830).

El drama (*) entonces implica los problemas en los que se ven atrapados los personajes, sean quienes fueren, y con más razón si se trata de los protagonistas. No hay un protagonista que nos conmueva o nos fascine si no es por el drama. No importa quién sea el protagonista, podría ser un rey, un picaflor, un sapo, un niño, un duende, una estrella o un árbol (se entiende que humanizados, con sentimientos, con espíritu que lo caracterice), si cada uno de ellos es el personaje principal de un cuento y si ese cuento es bello porque gusta, entretiene y conmueve, ello se debe al drama. Sin el drama no hay buen cuento aunque un hecho dramático no será garantía del buen cuento. Tampoco elegir un hecho dramático y a partir de ahí crear un cuento dará por resultado una obra maestra. El desarrollo del drama a través de los personajes y las acciones que realizan dependerá de la destreza del narrador para saber equilibrar el desarrollo dramático, tanto desde dentro del corazón y los sentimientos de los personajes protagónicos como desde fuera de ellos, en relación a los probables antagonistas. Trabajar con los sentimientos es lo más difícil en un cuento, no hay medida para graduarlos, para sopesar y calibrar emociones y pasiones, y desarrollar la psicología o los caracteres en personajes convincentes, atractivos, que gusten al niño, al lector en general. Pues de la capacidad y calidad del desarrollo dramático dependerá la calidad y fuerza emotiva del cuento, porque, además, un cuento que rehuye en presentar y desarrollar un

(*) El tesista vuelve a lamentar que en los diccionarios de narratología de Reis como de Marchese, no se defina este concepto.



hecho dramático corre el riesgo de no impactar en el gusto del niño. A qué se debe. Porque el niño como el adulto tienden a comprometerse con las acciones de los personajes, se identifican de algún modo con ellos. Los niños se identifican con las aventuras de Pulgarcito y sus miedos, pero también con sus astucias para vencer sus desventuras. Luego de varias peripecias, retornando a casa gracias a las migas y después engañando al Ogro, sale triunfante y es el héroe ante sus hermanos, salvando a la familia, no importa cómo ni con qué artimañas, para conducirnos al final hacia un resultado feliz. Y si hay una identificación en el niño con el protagonista Pulgarcito, ese vínculo emocional, es gracias al drama. Y por el drama es que gusta y entenece a todo niño leer **El patito feo** de Hans Christian Andersen.

Pero el drama, sin embargo, a veces atemoriza al joven aprendiz de cuentos, quien mejor desearía rehuir de él con la idea y el sentimiento delicado y honesto de “para qué mostrarle hechos desagradables a un niño, aventuras terribles que lo lleven al horror o al pánico, ¿no sería mejor contar sin hechos dramáticos para darle serenidad y paz?”. De ello se desprende entonces la importante pregunta: ¿existe un cuento famoso, considerado clásico en la literatura universal para niños, que no incluya hechos dramáticos? Claro que no existe, y la misma respuesta provoca una réplica: ¿podríamos imaginar cómo serían **El patito feo** o **Caperucita Roja**, **La Cenicienta** o **La Bella Durmiente** sin los acontecimientos dramáticos que en cada uno de ellos suceden. Ciertamente los podríamos imaginar en tono pasivo: el “patito” no sería feo y todos lo querrían, lo elogiarían, no tendría enemigos ni desventuras ni riegos de nada malo; todo le saldría bien, no huiría de casa, vería que todos los seres son buenos con él y ante el mundo no tendría problemas por su color, sus plumas serían admiradas; y, como se advirtió, si no



sale a correr aventuras no tendría ese final conocido, se quedaría en casa donde todo es felicidad. Observando así la nueva versión del **Patito feo**, entonces: ¿sería el cuento más aburrido! Por cierto, un cuento que muy pocos leerían, que a nadie en verdad interesaría desde que no conmovería porque el protagonista no padecería ni correría aventuras riesgosas para su vida. Lo mismo ocurriría con los otros relatos.

Por lo demás el drama tiene que ver con hechos humanos, aquello que le sucede o podría suceder a un niño o a un adulto. Y si un niño juega, pelea, ve la calle, la televisión, el cine, lee los periódicos (en la medida de su comprensión y su nivel cultural) y está rodeado y comprometido con otros párvulos de su ambiente, en un medio común, es probable que ese niño adopte ante los cuentos clásicos infantiles una fácil actitud de identificación, justamente con los personajes sufridos, débiles y en desventaja ante otros (gigantes, ogros, brujas, piratas malos, espíritus malignos), pero del mismo modo se identifique también con los héroes forjadores de aventuras e increíbles hazañas, quienes gracias a sus astucias, trampas, artimañas; o que, debido a la ayuda de una hada madrina, del duende bueno, del genio de la lámpara maravillosa o de algún objeto mágico, vencen la adversidad. De ahí que, en los cuentos clásicos infantiles, luego de una serie de hechos dramáticos donde al personaje se le ha visto en real peligro y en las situaciones más difíciles y deplorables, después, al finalizar el cuento, el resultado sea el éxito, el triunfo reconocido del héroe, el matrimonio como cumbre de gloria y felicidad. Entonces, no hay por qué rechazar el drama.

1. 13. 1.- Qué se debe entender por drama.- Por drama nos referimos a ese “suceso triste o lamentable en el que ocurren desgracias”, como en términos figurativos nos explica el **Diccionario Enciclopédico Santillana**. Sólo que debe entenderse que en medio de ese “suceso triste” o que entre esas “desgracias”, caben los juegos, la risa, lo festivo, la paz, como es y sucede en la vida real. Y por

lo mismo no debe entenderse que únicamente y sólo por el drama funciona un cuento. El drama copa un cuento pero no hace todo el cuento. Reírse, festejar con algarabía no es algo dramático, y podrían ser hechos dispersos que integran un cuento, pero, en verdad, detrás de todo ello, como una capa invisible, un luz especial que da un tono poético, un matiz, una grado de intensidad de calor humano, desde una perspectiva totalizadora dentro del cuento, tendrá que estar presente el drama.

El drama tiene que ver con los líos, trifulcas, problemas, situaciones de horror, de abandono, luchas, epidemias, enfermedades, hambrunas, y las miles de distintas dificultades en las que podría estar peligrando la armonía personal, la paz social, la salud o la vida de cualquier ser humano, animal o cosa (humanizados).

Y, de hecho, en la vida cotidiana de una persona normal casi siempre hay una situación dramática de la que mejor se percata quien apunta a buscar temas para cuentos. De ahí que se diga que un buen escritor es casi siempre un buen observador. Observador de las cosas que pasan en la vida, observador de los sentimientos propios como de los ajenos. Y los sentimientos juegan de modo esencial en un drama.

Al suceso dramático hay que extraerlo o ubicarlo en un momento especial. Hechos dramáticos nos ocurren a todos en diferente grado de peligro o infelicidad en el transcurso normal de nuestras vidas. De hecho, en cualquier país del mundo, en cualquier ciudad o pueblo remoto, muchas veces oímos que la vida de cada uno es un drama eterno. Pero, eso no quiere decir que todo lo vivido sea posible de trasladarse a un buen cuento.



Juan Bosch dice en **Apuntes sobre el arte de escribir cuentos**: “Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.” (pág. 209). Pues nuestra vida también está hecha de cosas intrascendentes, de situaciones que no merecen ser contadas porque no interesarían a nadie, como sentarse y leer un periódico, ir en un auto, ver la televisión, ir de compras, asear la casa durante horas, bañarse, dormir, entre muchos otras, y estos aspectos resultan ser los materiales que, si no son parte de un gran hecho dramático, deben rechazarse. A nadie le encantaría leer un cuento de tres o de diez páginas donde se relatan cómo se realiza el baño de un niño, cómo se enjabona, qué dice, qué canta, cómo juega con el agua. Si bien bañarse es bueno para la salud, es trascendente sólo en ese sentido, pero si no se apoya o compromete en un hecho dramático, no lo será. Pero qué tal si el niño, a un descuido de la mamá distraída por la telenovela,... empieza a ahogarse.

1. 13. 2-. La importancia del drama.- La importancia del drama radica en su trascendencia y en estar comprometido con valores positivos o negativos, que puedan tocar a los seres humanos: amor, odio, venganza, deseos de paz, la búsqueda de una armonía social, el deseo de hacer justicia, el ser solidario con un bien para otros, anhelos que impliquen la salvación de la vida y el bienestar universal.

1. 13. 3-. El drama como suma de conflictos.- Pero el drama no se da en abstracto, se encarna en los personajes, vive dentro y fuera de ellos, de hecho los personajes no tendrían razón ni sentido sin el drama y el cuento como tal, cuyo



propósito es justamente conmover y entretener, no existiría. Cómo va a conmover una historia si no les sucede algo a los personajes.

Visto de otro modo el drama podría tener gradaciones en cuanto a su peculiaridad y a la fuerza del impacto que significará su activa presencia.

He aquí algunas ideas dramáticas:

- El desarrollo de una batalla campal donde mueren degollados por las bayonetas muchos hombres.
- El linchamiento de un hombre por la muchedumbre de un pueblo.
- El fusilamiento de un anciano que suplica que no lo maten.
- Siete niñas degolladas por un Ogro (en **Pulgarcito**, de Perrault).
- El lobo que se come a una niña (en **Caperucita**, de Hans Christian Andersen).

Tendrían, posiblemente, distintas fuerzas e impactos dramáticos en comparación a estas otras ideas menos violentas:

- Niño huérfano extraviado en un bosque, amenazado por los lobos.
- Niña adherida de frío, vendiendo fósforos, obligada por una progenitor cruel (**La niña de los fósforos**, de Hans Christian Andersen).



- Un **Patito feo** que huye de la casa, dejando a mamá, hermanos, para no seguir siendo maltratado y humillado por sus vecinos que lo rechazan y no lo comprenden.
- Un rey que tiene el extraño poder de convertir todo lo que toca en oro, no pudiendo por eso beber ni alimentarse.
- Una **Bella Durmiente** que reposa en un sueño de cien años, debido a un envenenamiento.

Podemos observar que los dramas más terribles y sangrientos están ubicados en el primer grupo y los menos en el segundo, y que los del primer grupo tienen mayores posibilidades de impactar más en la atención del niño y menos, los segundos; pero no es así porque como ya se ha explicado, el desarrollo del drama y la calidad de la historia depende del ingenio y del talento del autor de cuentos, de su destreza en el tratamiento del lenguaje coloquial, de sus habilidades poéticas, del ritmo que logre en el manejo de las acciones, del desborde alborozado de su fantasía (donde todo es posible), y, además, de su posible apego a refranes, dichos, juegos de palabras, giros idiomáticos, del uso de los onomatopeyas, como de sus astucias (las pruebas y dificultades que inventa a sus personajes, para luego sacarlos con picardía o audacia del apremio), y de sus experiencias en la vida; que en su conjunto otorgan al cuento el encanto y el regocijo que busca todo niño. Y aunque no todos los buenos cuentos gozan de “todas” estas características, de seguro que ellos podría lucir más de tres. Si no recordemos las ocurrentes y graciosas peripecias elaboradas con sagacidad y osadía sucedidas en el cuento **El sastrecillo astuto**:



“Irritado por el terco revolotear de estas sucias moscas, dio un furibundo manotazo y mató ocho de un solo golpe. Pareciéndole una hazaña, tomó un trozo de género y bordó con hilo negro estas palabras: *Soy Pocho. De un golpe maté ocho.* Luego se puso la banda de tela en el pecho, puso en una alforja un queso y se lanzó a recorrer el mundo.

Por el camino halló un pájaro herido y lo puso en su alforja.

Quienes lo veían pasar ufano con su banda bordada, se asombraron al juzgar que, siendo tan delgado, hubiera podido matar a ocho de un golpe. Y así andando, se encontró con un gigante, quien lo miró, leyó el letrero y, sin poder ocultar su despecho, le dijo:

-¡No me hagas reír, hombrecillo! ¿Así que mataste a ocho de un golpe?

Luego, lo desafió a que imitase cuanto él era capaz de hacer. Cogió una piedra y la hizo trizas entre sus dedos. El sastrecillo sacó con disimulo el queso de la alforja, y haciendo creer al gigante que era una piedra, lo deshizo también entre sus dedos.

Entonces, el gigante cogió otra piedra y la arrojó a gran distancia. El sastrecillo sacó el pájaro con disimulo y, haciendo como que tomaba vuelo, para lanzar lejos una piedra, arrojó al ave hacia arriba. El tonto del gigante creyó que Pocho había arrojado una piedra. Y como el pájaro se perdió en el cielo, el hombrón quedó asombrado.”
(53)

Desde otra perspectiva, una anécdota podría resultar maravillosa o no; que lo sea dependerá de la experiencia del cuentista. Si la misma se desarrollara en manos de un inexperto podría llegar a resultar una mala historia, sin ritmo ni tono y recargada en descripciones que podrían obviarse; en tanto que de ser escrita por un narrador de probado talento, la misma anécdota podría lucir virtudes y encantos insospechados y maravillar aquí o en la China, causando placer hasta provocar ser memorizada.

1. 14-. EL CUENTO COMO GRAN CIRCUNSTANCIA DRAMÁTICA.- Este concepto implica una pregunta: qué elementos activan un hecho dramático, ¿existen engranajes que mueven la maquinaria del drama? ¿Cómo explicarlo? ¿Cuáles son esos engranajes?

Para entendernos mejor expondremos un concepto más práctico de **cuento**,



elaborado por el tesista: **es una gran circunstancia dramática constituida en su esfericidad por anécdotas, escenas o mínimas situaciones también dramáticas accionadas por los conflictos que hieren o atañen a los personajes en el transcurrir de la historia.**

Hemos expresado conceptos como: gran circunstancia dramática, anécdotas, escenas o mínimas situaciones también dramáticas y conflictos. Obsérvese que ahora estamos particularizando, apreciando al cuento en su totalidad desde la perspectiva de un drama que lo engloba y, a partir de ahí, se han establecido sus elementos básicos internos: **anécdotas, escenas, mínimas situaciones dramáticas**, todas movidas o activadas a partir de los **conflictos**; desde este marco esquemático, entonces es más fácil entender los laberintos de un cuento y observar como en una ecografía, cuál es esa energía que recircula y mueve todo ese mundo vivo y dinámico cargado de pasiones, amores, venganzas, hechizos, aventuras, hechos fantásticos y maravillosos que nos han entretenido y regocijado cuando hemos sido niños.

Por gran circunstancia dramática (G C D), entenderemos ahora aquello que es sinónimo de cuento. Y qué es un cuento: una gran circunstancia dramática donde se comprenden “situaciones o accidentes que rodean a una persona o cosa y pueden influir sobre ella”. Tal como nos lo explica el **Diccionario Enciclopédico Santillana**, donde nos dice que “circunstancia” es: “Cualquiera de las condiciones, situaciones o accidentes que rodean a una persona o cosa y pueden influir sobre ella. Se usa mucho en pl: *unas circunstancias favorables para viajar*. Si no se especifica, se sobrentiende que son desfavorables: *En estas circunstancias no*



podemos continuar.” (t. 3; pág. 486)

1. 14. 1-.. Las anécdotas.- Por anécdota entendemos aquella mínima historia donde ocurre un hecho. Sólo uno. Y todo el drama gira en torno a ese hecho, y su apariencia es simple, no profundiza en nada, como sí sucede en un cuento; es ligera, rápida, acontece y acaba casi de inmediato, a veces con suma gracia, ingeniosa inteligencia, y en otros casos no; en tanto que el cuento va más allá, posee ambiciones, tiene laberintos, profundidades (o por lo menos podría aspirar a eso), la anécdota no. Por ello, por su brevedad y ligereza (a veces dos diálogos o sólo un gesto, un movimiento) se acomoda y cabe muy bien en un cuento y tiene ahí por función alimentar en él, su belleza, el suspenso, la tensión y la intensidad dramáticas, como lo observaremos después.

1. 14. 2-. Las escenas mínimas o las situaciones dramáticas. -Tampoco aspiran a tener la amplitud y profundidad que un cuento podría alcanzar. Son sólo movimientos, situaciones donde, en apariencia, no habría un drama de importancia; aparecen y tienden a desaparecer pero sin dejar de ser de algún modo oculto o sugerido útiles al cuento, aparecen y dejan señales, indicios, claves secretas, algo que se debe adivinar, y si en apariencia se ven o son inofensivas, luego podríamos descubrir que no, que fueron lo contrario, que detrás de ellas se ocultaba o se sostenía lo esencial del drama a desencadenarse y que ellas -en lo más profundo- disimuladamente apuntalaban ese drama hasta concluir en algo trascendente.

1. 14. 3-. La escena.- Es distinta y hasta opuesta a la escena mínima. La escena puede abarcar una o más anécdotas o escenas mínimas, y por esta circunstancia su estructura es más compleja que la anécdota en sí, que es más ligera. La escena



tiende a emitir detalles y acciones inmediatos, podría plantear y replantear los conflictos que deberán luego solucionarse en el cuento. Y tiene que ser así para que los conflictos planteados no queden expuestos pero sin solución alguna, si aplicamos el sentido matemático de las proporciones. Incluye la complejidad del problema central que el cuento irá a desarrollar. Por algo se mencionan los detalles de los conflictos que son partes del problema medular. Veamos una escena de **Oshta y el duende** de Carlota Carvallo de Núñez, donde se apreciará lo manifestado:

“Era una mañana fría. Los altos picachos de la cordillera se hallaban cubiertos de nieve. Unas cuantas ovejas y llamas pacían, mientras que la mujer hilaba, Oshta, su hijo, arrebujado dentro de su poncho, contemplaba el cielo intensamente azul. De pronto, la mujer le dijo:

-Es preciso que hoy te quedes cuidando las ovejas, mientras vuelvo a la choza. Mira bien que no se vaya a perder algún animal o se lo lleven los pumas o los zorros.

Pero el niño se resistía a permanecer solo. Tenía miedo. Miedo de escuchar el viento que soplaba sobre las pajas y de no ver en torno suyo otra cosa que las elevadas montañas.

-¿A qué puedes temer? -insistía la madre-. ¿Acaso has visto otra cosa desde que naciste? ¿No has escuchado a menudo el ruido de las tempestades?.

-Pero es que siempre estabas conmigo -exclamaba el niño.

-Porque eras pequeño, pero ahora has crecido y puedes ayudarme. Tú cuidarás el rebaño mientras que yo lavo y remiendo nuestros vestidos. Si te da miedo, canta. Canta cualquier cosa y, así, al escuchar tu voz, te sentirás más acompañado.

-¿Y si me aburro de estar aquí sentado sin correr ni jugar?

-Mira el cielo y piensa que es un gran camino azul. Sobre él las nubes blancas te parecerán carneritos que se le han perdido a los pastores. Búscalos con paciencia. Así irás descubriendo la barriguita de uno, la colita de otro. Sin darte cuenta, el tiempo habrá pasado y yo estaré esperándote aquí para volver a nuestra casa.

Pero Oshta no se decidía a permanecer solo.

-¿Qué hago si viene el zorro? -preguntó.

-Del zorro, teme los embustes -le aconsejó la madre-. Al zorro debes engañarlo antes de que te engañe a ti.

-¿Y si viene el puma?

-Si llegara el puma, te pones la mano junto a la boca para que te oiga mejor y gritas por tres veces: ¡Mamá Silveriaaaaaaa! Y yo vendré con un garrote para librarte de él.

Y la buena mujer le explicó que también a veces solían aparecer por aquellos lugares duendes que se burlaban de los humanos, pero no era muy común .



encontrarlos. Finalmente, le dio un atado que contenía papas y queso para su almuerzo. También había puesto en él una pierna de pollo, que le arrebatara la noche anterior a un zorro que se metió al corral. Después de muchas recomendaciones, la madre se fue y Oshta se quedó sólo, mirando los altos cerros nevados en la lejanía. Cuando empezó a sentir miedo, se dijo a sí mismo que ya era hora de mostrarse valiente como los hombres grandes. Y, para ahuyentar sus temores, se puso a cantar...” (54)

De modo que, planteados los problemas con el zorro, puma y duende, el personaje Oshta tendrá que enfrentarse a ellos tratando de resolver una tras otra, cada anécdota que significará la presencia de los personajes mencionados.

1. 14. 4-. Resumen escénico.- Es una síntesis de lo acontecido en lo que va de la historia, habiendo concluido una anécdota, una escena o una serie de acontecimientos importantes, en tanto continúan las acciones de los personajes. El resumen escénico es una apoyatura memotécnica, cumple la función de hacerle recordar al lector lo que ha acontecido hasta ese pasaje de la lectura. Es una especie de recuento breve y simple. Su hondo propósito es incrementar o sostener la tensión del relato y la curiosidad del lector motivándolo a que concluya la historia.

En el relato oral recopilado y reconstruido por el tesista, **El campesino y la culebra**, se observa un ejemplo de lo expuesto. Veamos:

El campesino le contó el problema. De cómo la culebra había sido rescatada estando aprisionada y muriendo bajo el tronco. Le habló de su promesa y después de su juramento, incumpliendo la palabra empeñada: de no hacerle daño, de no pagarle el bien que le había hecho con un mal.

-Fíjense qué atrevimiento -se indignó el caballo y, luego de meditar un momento, dijo-: Bueno, voy a dictar sentencia.



1. 14. 5-. Los conflictos.- Son los detonantes que accionan el drama; el drama por sí solo sería un concepto, una abstracción, pero por el conflicto el drama enraíza, aparece y se encarna entre los nervios y la sangre en la vida de los personajes, y les crea un destino terrible, regándoles en el camino solo semillas de desdicha, desgracias, deseos insatisfechos, rencores, venganzas, actos de vileza, traiciones, sentimientos de impotencia; motivando con ello, las réplicas en los mismos personajes maltratados.

Los conflictos son los puntos más neurálgicos, señalan el inicio de una crisis, el nódulo de algo grave, llaman de inmediato la atención, marcan un instante de alarma, y, a partir de ellos, se mueven o desplazan los acontecimientos. Por lo general en los más bellos cuentos, en los casi perfectos o perfectos, aparecen ya en el primer párrafo, pero luego se sucederán uno tras otro, haciendo (recordemos que “drama” deviene del griego “*drao*”, “hacer”) o motivando o justificando que los personajes se muevan a realizar una u otra acción, un movimiento, alguna aventura.

Los conflictos también podrían señalar una polaridad, un sentido de oposición, entre los personajes y sus circunstancias. Marcan quién es amigo o enemigo. Ocasionan y afirman la gran crisis de todo buen cuento.

En **La Bella Durmiente del Bosque**, de Charles Perrault, vemos que aparece el primer conflicto no bien se inicia el cuento, desde la primera línea, cuando dice:

“Érase una vez un Rey y una Reina que, por no tener hijos, estaban tan afligidos, tan afligidos, que no hay palabras para decirlo...”(Pág. 99)



Se ha colocado en negritas la expresión “por no tener hijos, estaban tan afligidos...” para señalar ahí la ideas que marcarán una situación de conflicto, motivando que a partir de ello el Rey y la Reina asuman una serie de acciones para reparar la desgracia que implica esa carencia. Sin embargo, después la Reina resulta encinta y da a luz una niña y en la fiesta de bautizo, eligen madrinas de la princesita:

“a todas las Hadas que pudieron encontrar en el País (se encontraron a siete) para que al otorgarle cada una un don, como era costumbre entre las Hadas de aquel tiempo, la Princesa tuviera todas las perfecciones imaginables (...) Pero, cuando cada cual estaba sentándose a la mesa, vieron entrar a un Hada vieja, a quien no habían convidado porque hacía más de cincuenta años que no salía de una torre, y la creían muerta o encantada (...) El Rey mandó que le dieran cubierto, pero no hubo (...) **La vieja pensó que la despreciaban y masculló amenazas entre dientes (...)** La más joven le entregó el don de ser la persona más bella del mundo; la siguiente, el de tener ingenio como un Ángel; la tercera, el de mostrar una gracia admirable en todo lo que hiciera; la cuarta, el de bailar perfectamente; la quinta, el de cantar como un ruiseñor, y la sexta, el de tocar con suma perfección toda clase de instrumentos. Al llegar el turno a la vieja Hada, **dijo, sacudiendo la cabeza más por despecho que por su vejez, que la Princesa se atravesaría la mano con un huso y a consecuencia moriría. Aquel terrible don hizo estremecerse a todos los invitados y no hubo nadie que no llorase...**” (Págs. 99, 100, 101)

Para resaltar las ideas se colocarán nuevamente en negritas las dos situaciones conflictivas que ocasionarán consecuencias: desde una inmediata réplica hacia el conflicto y un apoyo a esta última.

“En aquel instante la joven Hada salió detrás de las cortinas y dijo en alta voz estas palabras:

-Tranquilizaos, Rey y Reina, vuestra hija no morirá; es verdad que no tengo suficiente poder para deshacer por completo lo que ha hecho mi vieja compañera. **La Princesa se atravesará la mano con un huso; pero, en vez de morir, caerá sólo en un profundo sueño, que durará cien años, al cabo de los cuales vendrá a despertarla el hijo de un Rey.**



El Rey, tratando de evitar la desgracia anunciada por la vieja, mandó publicar en seguida un edicto, por el que prohibía a todas las personas hilar con huso ni tener husos en su casa, so pena de muerte.” (Pág. 101)

Demostrándose con estas réplicas que el conflicto motivado por la vieja Hada, provocará, a su vez, probables nuevos conflictos y **nuevas contra réplicas** hasta llegar a una **réplica final**, aquella cuando el Príncipe, “temblando y maravillado”, se arrodilla ante la bella Durmiente, y la rescata a la vida (sin ese famoso beso de por medio inventado en las malas traducciones y adaptaciones).

La historia de **La Bella Durmiente** continúa después de su despertar luego de cien años: se casan el mismo día de conocerse, viven a ocultas de los padres de él y tienen dos hijos en secreto. Pero los padre del príncipe resultan ser ogros devoradores de carne humana; luego la reina, madre del príncipe, querrá devorar a los hijos y a la misma ex Bella Durmiente... y ante cada mala acción de la reina ogresa resultará una **réplica**. Aquí los conflictos resultan ser otros, las réplicas otras, nada tienen que ver con la historia inicial; es un cuento que incluye dos historias. La segunda no tan buena, por supuesto, pero no deja de ser interesante por el nuevo argumento dramático que se plantea.

Lo importante ahora es –desde la perspectiva de la gran circunstancia dramática y los conflictos- tener en claro lo siguiente: todo cuento es un juego de **conflictos y réplicas**, un toma y daca de **conflictos y contra réplicas** permanentes, obsesivas, incesantes, a veces de modo apasionado, terrible, patético; o, de manera calma, sigilosa, pero corrosiva, ígnea. Y, cercando todo espacio, la gran circunstancia dramática disgregada en cada acción o situación, deberá abarcarlo todo, infiltrarse en todo.



Mejor si los conflictos son incesantes y obsesivos. Habrá mayor tensión, más suspenso. Los conflictos jamás deben dejarse de lado: ante la orden imperativa y caprichosa de un personaje, deberá, de inmediato, darse una oposición convertida en réplica –directa o indirecta, violenta o sugerida-. Ante el vehemente y noble deseo de un protagonista, de inmediato deberá como réplica oponérsele el destino, las circunstancias, el azar, un amigo, un ser querido, un enemigo –declarado o solapado, la cosa es que aparezca-, pues no debe haber paz en un cuento; un cuento donde todo sea paz y armonía sería aburridísimo, siempre tendremos que ver en él: algo que ha destruido esa armonía, la crisis ya implantada y regodeándose con la desgracia del protagonista y, en esas circunstancias no cabe la felicidad sino el apremio, el dolor, el miedo, la ansiedad, el deseo de salir pronto de esa inarmonía, de esa crisis. Pues no existen los cuentos donde los personajes protagonistas sólo son felices desde que empieza hasta que acaba la historia. En el cuento se deseará ser feliz pero no se puede. La felicidad está sugerida antes de iniciarse la historia a relatarse o, al final de ella, cuando llega plena, con dicha, matrimonio, riquezas, triunfos, glorias; más el centro de la historia –para que funcione de modo ideal el buen cuento-, será narrar un destino trágico, un hecho violento; si se describiera una fiesta, con alborozo, con danzas de euforia, detrás de todo, como una atmósfera invisible, transparente, deberá estar latente una forma de drama: una pugna, un misterio, algo que está por suceder. Por eso un cuento es siempre la historia de una infelicidad. Ya se observó que no podríamos imaginar una historia donde el “patito feo” es sólo feliz y donde sus demás compañeros de estable también son felices. De ser así, en qué acabaría todo. Pero no existe este tipo de relato porque tampoco la vida es así. Los cuentos por eso suelen ser metáforas de la vida como **El patito feo** es metáfora de la vida del propio Hans Christian



Andersen, un ser que cuando niño fue algo deforme, canilludo y de pies enormes, alto, desgarbado y con algo de la apariencia de un espantapájaros, motivo de burlas y humillaciones. Heridas que nunca olvidaría hasta trasladarlas al cuento para niños, hecha metáfora de la vida, en unos de sus relatos más bellos y tiernos, tal como lo dice la **Nueva Enciclopedia Temática**: “El patito feo se transformaba en cisne, ya que fue su propia historia la que convirtió en cuento llamándolo “El patito feo” (*)

Los conflictos sólo cesan cuando concluye el cuento. Lo que quiere decir: planteado un problema se le busca una solución, dos o tres, según sean las aventuras que corren los protagonistas; lanzado otro problema al protagonista, vendrán nuevas soluciones o intentos de ella; de por medio van jugando las anécdotas y situaciones mínimas hechas incidentes (o reflexiones, dudas, angustias, arrepentimientos, maquinaciones macabras, pesares) planteándose y resolviéndose, hasta llegar a una solución final.

Todo cuento es un juego de conflictos, de réplicas y contra réplicas; lo mismo, del modo más simple: todo cuento es el encadenamiento de un juego de oposiciones obsesivas, incesantes, hasta donde lo exija la fantasía y la ecuanimidad, el ingenio y el talento del inventor de historias para niños.

En conclusión, los conflictos son indispensables en el cuento. Sin ellos el drama no se crearía como tal y el cuento no tendría razón de ser. Los conflictos, a

(*) *Nueva Enciclopedia temática*. Editorial Richards, S. A. Panamá, 1969, t. 10, pág. 432,



su vez, marcan los antagonismos y afirman la crisis en la historia. Sin ellos, por lo mismo, tampoco habría crisis, esa situación malsana que corroe y desarticula el orden establecido que se supone hubo antes del inicio de la historia. Y, finalmente, sin ellos, no se justificaría ningún final que aspire hacia algo de felicidad.

1. 15-. LAS RÉPLICAS DESDE UNA PERSPECTIVA GENERAL.- Son las respuestas o acciones que ejecutan, dentro de un espíritu de contradicción permanente, los personajes del cuento a partir del planteamiento del problema en el que estarán comprometidos los protagonistas de la historia a narrarse. Están accionadas por la energía de los conflictos que, en suma, conformarán la trama. Las réplicas tienen variantes, pueden denominarse: réplica, contra réplica, nueva réplica, nueva contra réplica, apoyo a la réplica, apoyo a la contra réplica, réplica final, como elementos mínimos que participan en la construcción de las acciones y los diálogos.

1. 15. 1-. Planteamiento del problema.- Es el instante en que el lector descubre cuál será el problema que aquejará al protagonista del cuento.

1. 15. 2-. Réplica.- Se refiere a la primera respuesta que emite el protagonista o el antagonista ante el problema que se le plantea.

1. 15. 3-. Contra réplica.- Es la reafirmación del protagonista o el antagonista para el logro de su propósito.

1. 15. 4-. Nueva réplica.- Nueva reafirmación más explícita de la primera



respuesta ante el problema planteado, emitido por el protagonista o antagonista.

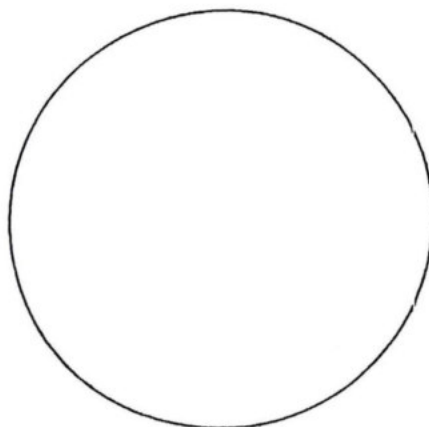
1. 15. 5-. Nueva contra réplica.- Es la reafirmación obsesiva, planteada por el protagonista o el antagonista ante el problema que se agudiza.

1. 15. 6-. Apoyo a la réplica.- Actitud o gesto que puede provenir de un personaje ayudante del protagonista o del antagonista, o de un personaje secundario, en relación a la ayuda que precisa el personaje principal.

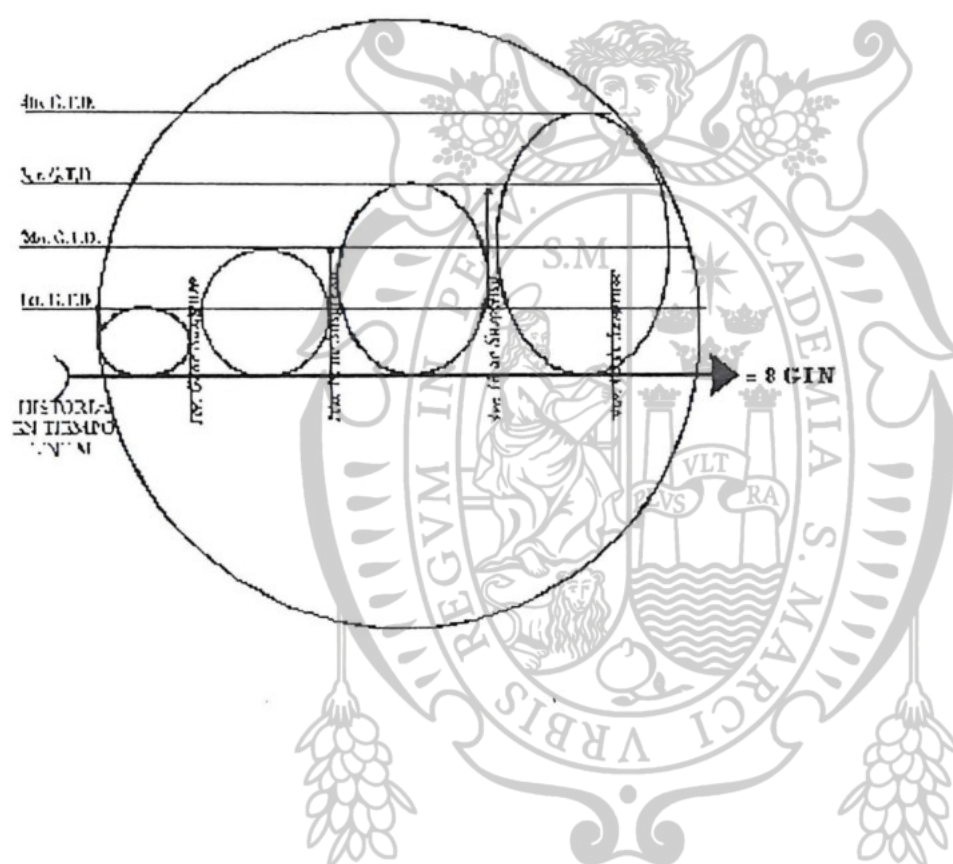
1. 15. 7-. Apoyo a la contra réplica.- Una acción proveniente de un ayudante del protagonista o antagonista, o de un personaje secundario, en relación al auxilio urgente que necesita el personaje principal.

1. 15. 8-. Réplica final.- Se refiere a la última acción o respuesta trascendente que emite el personaje protagonista, antagonista o secundario, y que motivará el desenlace del problema planteado en el cuento.

1. 16-. LA GRAN CIRCUNSTANCIA DRAMÁTICA Y UNA IDEA DE LA REDONDEZ DEL CUENTO.- Con las ideas hasta aquí expuestas y con el propósito de fijar mejor un esquema muy simple del cuento, ya se puede decir que la llamada gran circunstancia dramática (GCD), es uno de los conceptos del mismo y se puede graficar con un círculo:



integrado por otros más pequeños (anécdota, escenas, mínimas situaciones dramáticas), interrelacionadas para darnos una idea del avance y proyección hacia un final; pero también, en ese camino, mostrarnos los grados de tensión dramática, la presencia del suspenso y de la intensidad narrativa. Veamos ahora el esquema de lo que es: el cuento como una gran circunstancia dramática constituida, básicamente, por conflictos, anécdotas o pequeñas situaciones dramáticas:

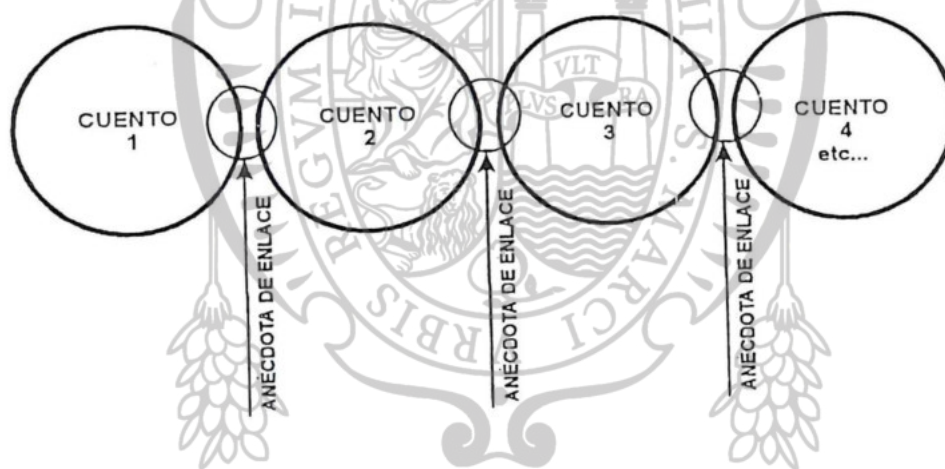


Esquema que podría duplicarse si el cuento continuara en otro distinto (con otros antagonistas), como en el caso de **La Bella Durmiente del Bosque**, de Perrault, donde la “Bella Durmiente” después de dormir durante cien años y es despertada por el príncipe (en la primera historia), se yuxtapone con otra. Creándose el segundo cuento, con el mismo título, cuando vemos que la “Bella Durmiente” y sus dos hijos viven amenazados por la Ogresca, madre del príncipe



que desea comer sus carnes y que, en otro cuento de cualquier otro autor podría continuar en otra tercera si el obstinado inventor de historias así lo deseara; y en una cuarta y quinta si le exige su ingenio y posee el suficiente talento como para acometer tal empresa de divertimento e imaginación. Por su puesto, ampliando la idea, un modelo de lo dicho resulta el conjunto de cuentos que aparece en las **Las Mil y Una Noches** cuyos relatos, casi todos, utilizan en este caso la misma “anécdota de enlace” para motivar el siguiente cuento. Anécdota que consiste en que Scheherezada deberá contar cada noche una nueva historia para no ser muerta por el rey Schahriar (55) :

CUENTOS UNIDOS POR LAS ANECDOTAS DE ENLACE EN “LAS MIL Y UNA NOCHES”



Aunque no es del interés de esta tesis observar cómo se estructuran y organizan los cuentos en un libro, sí nos preocupa crear el esquema de un cuento tradicional y ver cómo se desarrolla el movimiento de su organización interior desde la perspectiva de la creación de sus elementos.

Pero antes de plantear nuestro esquema de cuento, veamos cómo otros

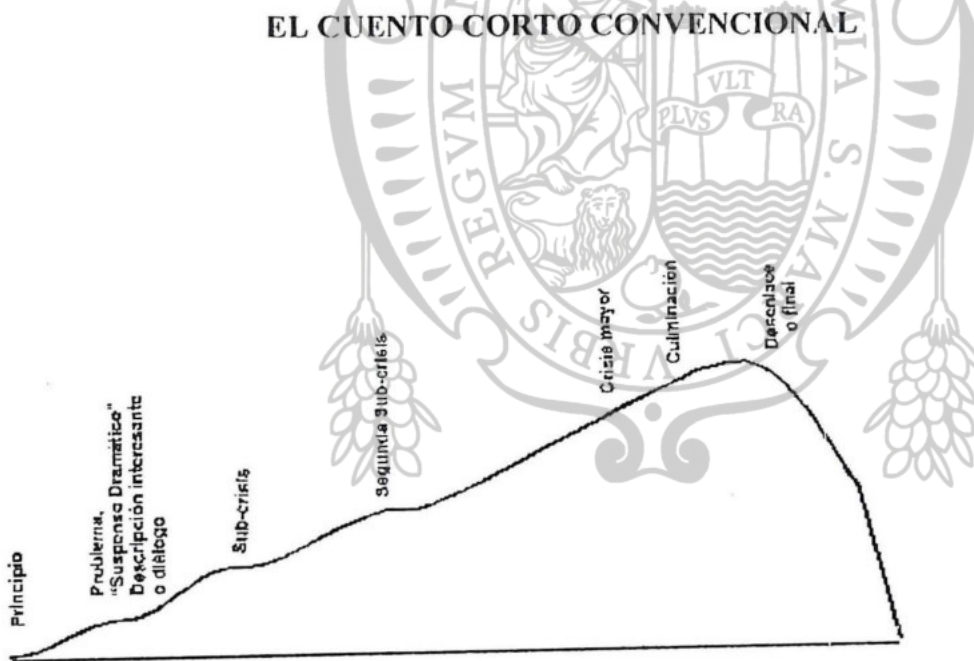


autores se preocuparon por este objetivo.

Kobold Knight, en su libro **Cómo escribir una novela**, en el capítulo que trata sobre **El cuento corto convencional**, nos ofrece “su definición”:

“El cuento corto convencional es un trozo dramático, escrito, de 1,000 a 7,000 palabras, que contiene, por lo menos: un *problema* que resolver, algún *obstáculo* a la solución del problema, una *crisis* o “*crescendo*” de la tensión dramática y una *culminación* o punto terminal de la crisis. La solución del *problema* puede ser parte de la *culminación* o puede seguir a la culminación en un breve desenlace o explicación” (1)

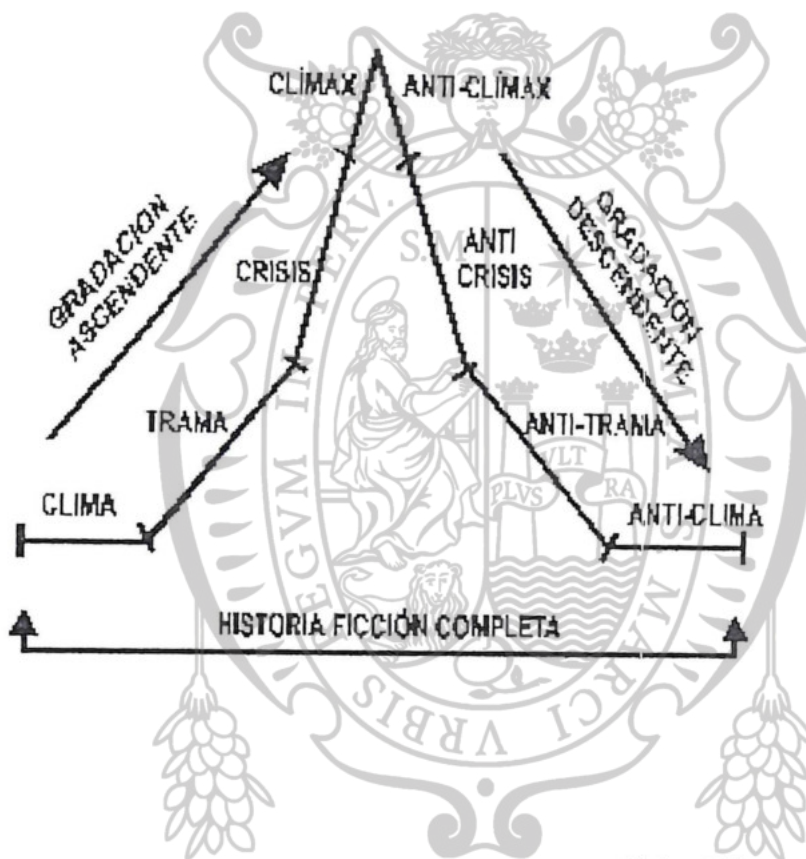
Para luego presentarnos el siguiente “gráfico de la forma del cuento corto convencional” (pág. 38):



(1) KNIGHT, Kobold. *Cómo escribir una novela*. S. A. Editorial Bell. Argentina, 1946.
Pág. 35



Este esquema no es muy claro por ofrecernos una visión estática y externa de la organización del cuento. Tampoco lo es el esquema de Vladimir Propp, tal como se expone en el libro **Aportes para el estudio de la narrativa** de José Antonio Bravo, cuyo valioso propósito en este caso es sólo darnos una “ilustración gráfica” de los “Constituyentes Mínimos” hallados en los cuentos rusos:



(Pág. 59)

Pero este esquema aunque acertado para la propuesta de Vladimir Propp - demostrar esos “Constituyentes Mínimos” desde un punto de vista externo-, tampoco nos es útil porque en él no podemos apreciar la dinámica de la interacción de las anécdotas ni el desarrollo de los grados de suspenso (GS) que ellas van gestando en el proceso de la construcción del cuento, ni los grados de tensión



dramática (GTD) que se van creando en el mismo proceso de la historia hasta lograr una cantidad matemática exacta de grados de intensidad narrativa (GIN) como es el propósito de demostrar en esta tesis. Puntos esenciales que continuaremos explicando a continuación.

1. 16 1-. Tensión dramática.- Es un aspecto técnico que se manifiesta en el transcurso de la historia, depende de la inmediatez y prontitud con que aparecen las situaciones dramáticas, las anécdotas, los movimientos y desplazamientos y las sucesivas acciones que van realizando los personajes; es causa de una sensación de movimiento rápido, atrapa y tensa la atención del lector y la cautiva a su gusto, mostrándole una sucesión de hechos en donde el protagonista se ve en peligro permanente, salvándose de uno y otro incidente, aventura o problema crucial, merced a sus astucias e inteligencia, artimañas, engaños, audacia y perseverancia.

La tensión dramática nos recuerda las imágenes del buen *filme* de aventura, cuando apasionados y gustosos apreciamos un vértigo de acciones que no nos dan tiempo a distanciarnos y reaccionar; sencillamente nos da la impresión que ellas nos envuelven y sobrecogen, tensando nuestros músculos, crispándonos los nervios, provocándonos acaso una fina sudoración y ocasionando así en nuestro ser una energía interior que solemos llamar también tensión, que no es lo mismo que el término suspenso.

La tensión dramática, como se verá luego, se puede medir por grados, va a depender de la cantidad e inmediatez de las secuencias como de la fluidez de las anécdotas y acciones distintas en las que se verán comprometidos los personajes.



1. 16. 2-. Suspense.- Es la interrupción de una acción dramática, lo opuesto a un conflicto. Si el conflicto activa una acción, el suspense la detiene. De este juego dependerá la tensión dramática y como se observa, si la tensión dramática depende de una sucesión de anécdotas, situaciones y acciones distintas, el suspense se hará presente dependiendo de ellas.

El uso del suspense es vital en un cuento de aventuras. Suspender una acción de peligro, gracias a una artimaña del héroe o merced a una acción de azar o a la obra de un objeto mágico, es también crear intriga a la vez que estimular el reimpulso de la fuerza de la tensión dramática, puesto que el suspense a la vez que detiene una acción de violencia o peligro, da pie a la presencia inmediata de la acción o anécdota siguiente, para a partir de ésta, una vez tocada con el “suspense”, pasar a otra y, así continuar sucesivamente y del mismo modo (suspendiendo de cada anécdota la situación de gravedad o peligro), hasta concluir la historia -como luego se verá en el ejemplo de **El campesino y la culebra**, relato oral incluido en el *folklore* peruano (cuyo origen es remoto y ubicable en la tradición del cuento popular de varios países, pero cuya raíz primera es, al parecer, la fábula de Esopo, **El hombre y la culebra**)-, cuando se exponga con el gráfico del cuento considerado como una gran circunstancia dramática.

1. 16. 3-. Intensidad narrativa.- O intensidad dramática. Es el resultado de esa serie de desplazamientos: anécdotas, situaciones dramáticas, movimientos de peligro y aventura en los que se han visto comprometidos los personajes protagónicos. Es una consecuencia de todo ello y la observamos al concluir la historia, cuando el lector acaba con una sensación especial, un estado de ánimo que puede ser de contentamiento, alegría, bienestar, si no en un estado de paz,



pesadumbre, asombro, nostalgia o pesimismo. Va a depender de la historia y, en ella, del destino que les ha tocado vivir o padecer a los personajes y, desde luego, de las consecuencias de ese resultado final.

1. 16. 4-. La trama o intriga como resultado de los conflictos.- En términos de tensión emocional, es creada por la suma de anécdotas, acciones y mínimas situaciones expresadas en su máxima fuerza dramática. Es el lugar donde se originan las dificultades para el o los protagonistas. En la trama el protagonista empieza a tropezar y probablemente a batallar y va logrando salir ileso o, acaso, mal herido, de todas las dificultades en las que se ha visto involucrado (al patito feo lo maltratan, lo pican, lo golpean y lo humillan del peor modo los animales de la granja y por más que es defendido por mamá pata y los hermanitos, al menor descuido de ellos, el patito feo vuelve a ser vapuleado, denigrado: esta es parte de su trama porque su destino continuará imponiéndole todavía las más despiadadas pruebas unas vez que este desprotegido y endeble héroe huya de su hogar). O si se tratase de un cuento en apariencia menos violento, el protagonista, en base a sus astucias y engaños (en esta parte del tejido de la trama), aunque rodeado de peligros, avanza venciendo o esquivando a cada uno de los oponentes que se le cruzaran en el camino, trabándose y resolviendo las más insólitas y complicadas dificultades. Por ejemplo, es el caso del simpático y astuto “sastrecillo valiente”, quien al colocarse la banda de tela en el pecho: “Soy Pocho. De un golpe maté ocho” y salir a la ciudad, empieza a ser sometido a una serie de increíbles retos, propiciados por un incrédulo gigante, quien es vencido por el sastrecillo en cada prueba, hasta llegar a vencer a tres gigantes más para, al fin, enfrentarse a un peligroso rinoceronte que había dado muerte a muchos habitantes del reino, y nuevamente veremos cómo aterrado el personaje tendrá que lidiar con nueva maña, padeciendo esta nueva aventura. Pero,



el lector, esperará que el héroe salga ileso y triunfante. Para ello estarán: la astucia, la mentira, el engaño o bien, la ayuda de un hada madrina buena (como en **La Cenicienta**), de un objeto mágico, de un animal misterioso (como ocurre en la fantástica historia **El encendedor de yesca**, cuento de Andersen), o contará con la ayuda de los duendes (como sucede en **Blancanieves**); o bien, vencerá gracias a una de sus virtudes, como ocurre en **El gigante egoísta** de Oscar Wilde, cuando arrepentido y triste, ante las carencias de alegría y juegos de los niños que encaramaban a los árboles de su jardín, extrae de sí, ternura y humanidad, y les permite el reingreso para que así retornen la alegría y los juegos de los niños, que resultan siendo su máximo disfrute.

Mientras el protagonista esté envuelto en dificultades sigue en la trama. En esta instancia dramática cada acción del héroe y el antagonista debería estar embargada de gran dificultad y para que el héroe escape de ellas, el lector esperará de aquél actos de sorpresa, un hecho mágico, una acción violenta y hasta cruel, como se aprecia en **Pulgarcito** de Perrault, cuando debido a la astucia de Pulgarcito, éste reemplaza a sus siete hermanos con las siete hijas del Ogro malo, haciendo que el gigante malvado, ebrio y en la oscuridad de la noche, les corte el cuello sin saber que eran sus propias niñas, quien una vez que se entera de su deplorable desatino, trama la más terrible venganza. Pues mientras el héroe del cuento no resuelva cada dificultad que implica cada problema que surge a su paso, continuará en ese espacio arduo y acaso despiadado que le ha impuesto su destino durante la trama.

Si imaginamos un gráfico, la trama podría en verdad iniciar su fino tejido desde el inicio del cuento, desde las primeras palabras, en el primer párrafo, sería lo ideal, como ocurre en el cuento **Maese Gato o el Gato con Botas**, donde se



ideal, como ocurre en el cuento **Maese Gato o el Gato con Botas**, donde se observa que de esa desigual distribución de bienes de una herencia, quien menos favorecido resulta y menos oportunidad tiene para subsistir es el último de los tres hermanos quien sólo recibe un gato; en tanto que el primero hereda un molino y el segundo un asno. Pero, el último de los hermanos, qué provecho podría obtener de un gato. Veamos cómo se inicia el cuento:

“Un Molinero dejó por toda herencia a sus tres hijos un Molino, un Asno y un Gato. El reparto se hizo en seguida sin llamar al Notario ni al Procurador: se hubieran comido en seguida todo el pobre patrimonio. Al mayor le tocó un Molino, al segundo el Asno, y al más pequeño no le tocó más que el Gato. Este último no podía consolarse de tener tan pobre lote.

-Mis hermanos –se decía- podrán ganarse bastante bien la vida juntándose los dos; pero yo, en cuanto me haya comido el gato y me haya hecho un manguito con su piel, tendré que morir de hambre...” (Pág. 127)

Además de un ideal y característico inicio de lo que apunta a ser un buen cuento, tenemos también el inicio de un grave e insólito problema, absurdo y cómico (desde la perspectiva del lector), que a su vez implicará el planteo de una situación dramática que desde el inicio intrigará al lector, lo apresará en la curiosidad queriendo saber en qué acabará el lío o problema de ese pobre heredero, quien atrapado en su dilema, tendrá que resignarse a las soluciones que le procurará el gato, cada cual más ocurrente y jocosa, aunque de por medio éste astuto felino engañe y se burle de los campesinos sometidos al vasallaje. Pero estas acciones no importarán al gato, pues para él la cosa es salvar de la miseria a su amo y conducirlo a un buen destino. Ese trayecto, desde el inicio mismo del cuento ya indica el primer hilo del tejido que irá tramándose en base a diferentes escenas.

1. 16. 5-. El clímax.- Es el punto de mayor dificultad para el protagonista, consecuencia ineludible e inexorable de las anécdotas, acciones y mínimas



situaciones dramáticas ocurridas durante la trama. Si ésta es una hilera de problemas y aventuras de hechos insólitos e increíbles (como suele suceder en el cuento para niños), en el espacio del clímax ocurre para desgracia del protagonista la acción o situación más grave y difícil para resolver, sino la más terrible.

Si en la trama el héroe resulta ileso y por el momento triunfante ante cada reto o hazaña a que lo somete su destino o el malvado oponente, ahora, en el espacio del clímax, el protagonista parecería ya no poder tener escapatoria, se le ve cercado, aterrado o inerme ante un hecho dramático que está por ocurrir o debido a alguna acción de desventura que podría costarle la derrota, perder a la amada, desprenderse de un objeto preciado, salir con humillación y deshonor o si no perder la vida. Esto es, el protagonista está entre la espada y la pared como en el caso del **Sastrecillo astuto** cuando se ve ante el asesino rinoceronte que se le viene encima y no tiene adónde huir.

Aquí en el clímax el protagonista parecería no tener más recursos para sobrevivir, da la impresión de haberse agotado el ingenio pues ya ha dado todo lo mejor de sí en la trama que ha venido tejiéndose y de la que siempre el sastrecillo valiente ha salido victorioso. Y mientras tanto no se dé el resultado, es de suponerse que el protagonista utilizará los mejores recursos, lo mejor de su astucia e inteligencia, algún insospechado ardid. Podría ser socorrido por algún espíritu u objeto mágico; podría acudir a alguna de las virtudes espirituales: el sentido de justicia, al ser noble y humanitario como ocurre en el cuento anónimo chino **El ruiseñor** donde el cruel emperador, por recomendación de su médico, se ve urgido por matar al ruiseñor (protagonista) para aprovechar su sangre y salvarse de la sordera que no le hacía disfrutar la vida; apresado el ruiseñor, éste dice estar de



acuerdo con el sacrificio, así la princesa, hija del emperador: “se sentirá feliz cuando vea que su padre ha recobrado su oído. Hay muchos ruiseñores en el mundo y pronto encontrará otros amigos mejores que yo.” (56)

Siendo la respuesta del cruel emperador, el ablandamiento espiritual, una reacción totalmente inesperada: “Los ojos del emperador estaban anegados de lágrimas al apreciar la gran bondad del ruiseñor. No permitió que se le matara, aunque su sordera fuera eterna.” (57)

O el protagonista podría ser socorrido por un acontecimiento casual como en el caso del soldado héroe de la historia de **El encendedor de yesca**, de Hans Christian Andersen, quien al ser descubierto de haber estado en amores con la princesa, es apresado por el rey y la reina, lo ingresan a un calabozo y le hacen saber que: mañana será ahorcado. Siendo éste el peor momento de su vida porque, para colmo de males se ha olvidado el objeto mágico (el encendedor de yesca) que podría salvarle del apremio.

Y entonces ocurre una situación de clímax (las letras negritas señalarán el hecho de azar o casualidad):

“la gente que se apresuraba a salir de la ciudad para ver cómo le ahorcaban. Oyó los tambores y vio marchar a los soldados. Todo el mundo corría. Entre ellos había un aprendiz de zapatero, con mandil de cuero y zapatillas, que corría a tal velocidad, que **una de las zapatillas salió disparada y fue a dar contra la pared donde estaba el soldado mirando por los barrotes de hierro.**

-¡Eh, tú zapaterillo! ¡No tengas tanta prisa! –le dijo el soldado-. No pueden empezar sin mí. Escucha, si vas corriendo a mi posada y me traes mi encendedor, te daré cuatro monedas. Pero tienes que darte prisa.

El aprendiz salió disparado a por el encendedor, se lo dio al soldado y... ¡ahora veamos lo que pasó! (...)



El soldado estaba ya en lo alto de la escalera, pero cuando iban a echarle la cuerda al cuello, dijo que siempre se le concedía a un reo un deseo inocente antes de ejecutarle. Deseaba mucho fumar una pipa, que sería la última que fumase en este mundo.

El rey no pudo decirle que no, así es que el soldado tomó su encendedor y lo frotó, ¡uno, dos, tres! y...” (58)

Lo que hemos apreciado hasta aquí corresponde al clímax, el lado más crucial para el héroe del cuento.

Pero dar una salida al clímax en el que está inmerso el protagonista implica dar la solución última a ese tejido o trama de suma de problemas, pero igualmente significará emitir la solución del clímax..

1. 16. 5. 1-. La conclusión o salida del clímax.- Como se observa es la sección casi final del cuento, cuando el héroe logra su objetivo o es derrotado, muere o se salva, logra el perdón o le cae un castigo, cuando triunfa el bien o el mal. En el caso del **Sastrecillo valiente**, cuando es cercado por el rinoceronte asesino, la solución o salida del clímax se da cuando el sastrecillo esquiva al rinoceronte al pie de un enorme árbol y la bestia se incrusta en la gruesa coraza, para en seguida atarlo y demostrar a todo el reino que pudo vencer en esta última prueba. No es, como observamos, el final del cuento, tampoco la conclusión del mismo. Se supone que el cuento aún podría continuar un trecho más, tal vez una o dos líneas, uno o dos párrafos más, y, de hecho, casi siempre es así.

En el caso de **El ruiseñor**, la salida del clímax se da cuando el emperador no permitió que se le matara, al apreciar la gran bondad de la avecilla que se sacrifica por él. Al emperador -con esta salida del problema del protagonista- no le importará que su sordera sea eterna.



Sin embargo, salir del clímax implicará algo que hasta aquí no se ha dicho, demandará de parte del autor del cuento que aplique en esta salida del clímax su mayor sapiencia y experiencia en cuanto inventor de historias; él tendrá que recurrir a toda sus destrezas acumuladas en su vida de escritor, a lo mejor de su sabiduría e ingenio, como a su gran sensibilidad y talento, a la amplitud de cultura y a todos los posibles recursos de que sea capaz su espíritu y su naturaleza humana. Tendrá que dar lo mejor de sí, pues de ello dependerá el éxito o el fracaso de su obra, la inmortalidad de su cuento y su trascendencia en la tradición literaria o el olvido para el resto de sus días. De ahí que, saber empezar un cuento implica también saber concluirlo.

1. 16. 6-. Cerrar o concluir un cuento.- Implica un resultado después de tantas peripecias y peligros en las que se ha visto al o a los protagonistas. Y es de suponerse que esta conclusión a la que se llega será una consecuencia coherente con lo que ha venido sucediendo y anticipándose: el sastrecillo valiente logra que el rey cumpla su promesa: entregarle a la bella princesa como esposa; o en el cuento **El ruiseñor**, esta ave cantora logra volverse a ver con la princesa, y: “el emperador comprendió, al fin, que la belleza sola no es lo que más vale en el mundo, sino la abnegación.” (59)

Concluir un cuento exige entonces un especial esfuerzo de concentración como lo exige plantear la trama y la salida del clímax, salir exige ahora cordura, un sentido de ecuanimidad, de equilibrio y sobriedad, a veces una reflexión algo incómoda que linda con la mal vista moraleja o sólo una especie de síntesis reflexiva y sabia, producto de una experiencia acontecida y en base a las consecuencias que se han visto en la historia. Generalmente se concluye o cierra el



cuento con frases u oraciones cortas, a veces lapidarias o sentenciosas, en donde se aplica toda la inteligencia y talento de que es capaz el ingenio del narrador para no caer en una historia con solución absurda, extravagante o en un final descalabrado y así malograr el cuento.

Para que esto no ocurra, las últimas palabras de salida del cuento por lo común, son breves. No es recomendable caer en explicaciones ni justificaciones porque, de ser así, quien mucho se extiende en detalles una vez concluida la gran circunstancia dramática que engloba las anécdotas, las acciones y situaciones de aventura y suspenso, corre el riesgo de malograr el cuento, de reducirlo a peroratas de mal gusto y que están demás. Ya que la buena historia por sí sola sugiere o invita a reflexiones que no es necesario hacerlas evidentes, repitiéndolas al lector, como suele ocurrir en las fábulas con moraleja o en los cuentos de un aprendiz.

1. 16. 6. 1-. Características del final del cuento.- Pero, observando al cuento para niños desde una perspectiva global, es una tendencia, que todo final de cuento se caracteriza por concluir de una de estas tres formas:

1. El cierre del cuento en plena cúspide del clímax.
2. El cierre del cuento al concluir el clímax.
3. El cierre del cuento incluyendo: clímax, salida del clímax, conclusión del cuento.

En relación a lo expuesto, existen modelos para cada un de los tres puntos considerados; veamos:



1. 16. 6. 2-. El cierre del cuento en plena cúspide del clímax.- Si observamos el final del cuento **El campesino y la culebra**, éste se cierra en plena cúspide del clímax, cuando el zorro, viendo que la culebra se ha colocado bajo el pesado tronco en donde antes estuvo aprisionada, le dice al campesino: *-Si ahí tienes de nuevo a la culebra bajo el tronco, ¿qué esperas ahora que no agarras un palo y de una vez le revientas la cabeza?*

De modo que el cuento no continúa con una sola palabra más, cerrándose de este modo y quedando, además, la historia en pleno final abierto, es decir, en pleno suspenso y alta tensión dramática. No se sabe qué actitud tomará ahora el campesino: si seguirá el consejo del sapiente y astuto zorro o dejará ahí a la culebra atrapada por el peso del tronco y se irá. Por lo demás, si el cuento motiva estas y otras posibles interrogantes, resulta espléndido por este modo de finalizar la historia.

1. 16. 6. 3-. El cierre del cuento al concluir el clímax.- El ejemplo para este caso es el famoso cuento de **Caperucita roja**, tal como lo ha escrito Charles Perrault; veremos aquí que el cuento se cierra justamente al concluir el clímax, y no sigue ni una palabra más ni una menos. Veamos esa conocida parte final:

“Caperucita roja tiró de la aldabilla y se abrió la puerta. El Lobo, al verla entrar, le dijo mientras se ocultaba en la cama bajo la manta:

-Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca y ven a acostarte conmigo.

Caperucita roja se desnudó y fue a meterse en la cama, donde se quedó muy sorprendida al ver cómo era su Abuela en camisón. Le dijo:

-¡Abuelita, qué brazos más grandes tiene!

-Son para abrazarte mejor, hija mía.

-¡Abuelita, qué piernas más grandes tiene!

-Son para correr mejor, niña mía!

-¡Abuelita, qué orejas más grandes tiene!

-Son para oír mejor, niña mía!

-Abuelita, qué dientes más grandes tiene!

-¡Son para comerte!



Y diciendo estas palabras, el malvado del Lobo se arrojó sobre Caperucita roja y se la comió.” (Pág. 115)

Siendo las últimas palabras del Lobo “-Son para comerte”, la parte más alta del clímax; luego, es evidente que lo que viene es la salida del clímax: cuando el Lobo se arroja sobre Caperucita para devorarla.

1. 16. 6. 4-. El cierre del cuento incluyendo: clímax, salida del clímax, conclusión del cuento.- En este tercer punto existen muchísimos ejemplos, pero veamos sólo uno, seccionando por las partes aludidas, el final de **El rey Midas**:

(CLÍMAX)

“Mas, cuando el rey tocó a su hija, ésta quedó convertida en estatua de oro.
-¡Maldito oro, déjame vivir en paz! ¡Todo cuanto he tocado se ha convertido en oro, y hasta mi única hija ha pasado a ser estatua! ¡Duende mágico, ten compasión de este rey, que cegado por la ambición de riqueza, es ahora el más desdichado de los mortales!”

(SALIDA DEL CLÍMAX)

“Apareció de nuevo el duende y, apiadado del rey, despojó a éste del don de convertir en oro cuanto tocaba.”

(CONCLUSIÓN DEL CUENTO)

“-Ahora, rey Midas –le dijo-, que esto te sirva de lección y comprendas que el oro no es la base de la felicidad, y que la avaricia es fuente de desdichas.

El rey Midas dejó su codicia y repartió sus riquezas entre los pobres. Así fue muy querido por todos.” (60)

1. 16. 7-. Cuatro técnicas para finalizar un cuento.- Desde una perspectiva técnica, a partir de la estrategia narrativa (el diseño o planificación inteligente de la historia de principio a fin: saber cómo va a empezar, saber cómo va a concluir), el cuento podría finalizar de cuatro modos:



1. 16. 7. 1 Cuento de final abierto.- Cuando la historia concluye en plena cúspide climática, es decir, en el mayor grado de tensión dramática y dejando la acción que acometen los protagonistas en pleno suspenso. Al parecer la historia acaba sin concluir, no se sabe en qué quedará todo. El destino del protagonista o antagonista queda en suspenso. Y la intención del narrador es dejar al lector en ascuas, en ese justo suspenso. Un ejemplo cabal es el final del **Campesino y la culebra**, cuando el zorro dictamina la temible e inesperada sentencia:

-Si ahí tienes de nuevo a la culebra bajo el tronco, ¿qué esperas ahora que no agarras un palo y de una vez le revientas la cabeza?

Suspenso que implica que la acción acaso deba continuar en el espíritu del lector, en donde éste aplicará el verdadero final deseado según su visión de mundo y su cultura: no sabremos si el campesino resolverá su crucial problema con la culebra acatando la indicación del zorro o si dejará a la culebra ahí bajo el pesado tronco y se marchará.

1. 16. 7. 2-. Cuento de final cerrado.- Cuando la historia concluye de modo lógico y coherente en relación a lo que ha venido sucediendo. No hay ninguna sorpresa, acaba con el acontecimiento ya previsto. Lo interesante de la historia ha sido el trayecto dramático del héroe, sus inesperadas aventuras de donde al final salió incólume merced a sus graciosas astucias para vencer a la adversidad, como en **El sastrecillo valiente**, quien ya sabe que si vence las pruebas a que lo somete el rey, desposará a su hija la princesa, como finalmente así ocurre. En otros casos bastará el arrepentimiento del protagonista para salvarse de su drama y, pasado esto, llegar a buen recaudo. Un ejemplo de este final casi esperado: la historia de **El rey Midas**,



cuya anécdota tiene el propósito de dar ejemplo de bondad y humanidad, ante la avaricia y codicia.

1. 16. 7. 3-. Cuento de final sorpresivo.- Cuando la historia concluye de modo lógico y coherente en relación a lo que ha venido sucediendo pero con un detalle: “sorpresivo”. De modo que nadie se esperaba ese final. Ocurre en el cuento breve **El gesto de la muerte**, de Jean Cocteau:

“Un joven jardinero persa dice a su príncipe:

-¡Sálvame! Encontré a la muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar allá en Ispaján.

El bondadoso príncipe le presta el mejor de sus caballos. Por la tarde, el príncipe molesto encuentra a la muerte y le increpa:

-Esta mañana, ¿por qué hiciste a mi jardinero un gesto de amenaza?

-No, no fue un gesto de amenaza -respondió la muerte-, ¡sino de sorpresa! Pues vi a tu jardinero aquí tan lejos de Ispaján. ¡Y debo tomarlo esta noche allá en Ispaján!” (61)

1. 16. 7. 4-. Cuento de final neutro.- Cuando el cuento se cierra del modo lógico, natural, pero también intrascendente, sin aspiraciones a ninguna sorpresa, reflexión o conclusión inesperada. Un modelo para este caso es **La margarita y la alondra**, cuento de Hans Christian Andersen, cuando la alondra y la margarita, protagonistas, fallecen en prisión debido a la incomprensión y las travesuras de dos niños. Al día siguiente al ver muertos a estos dos amigos, los niños:

“Cavaron en el jardín una pequeña fosa. Introdujeron a la alondra en un rojo estuche de seda y la depositaron en el hoyo, echando encima a la mustia margarita. Luego, de hinojos, juntando sus manecitas, musitaron una oración.” (62)







Según los conceptos y sugerencias expuestos en el manual, aplicaremos el método para escribir un cuento.

Para ello construiremos un modelo de cuento para explicar el método a la vez que se irá exponiendo el proceso, recreando así la historia propuesta. Entonces sentiremos que realmente experimentamos con el método a la mano.

Vemos conveniente que la historia esté relacionada con el universo de la narrativa oral y popular peruana, pues posee una rica cantera de relatos en donde se



podrían apreciar muchas de las características propias de la tradición clásica universal.

En este sentido, el cuento que se considera apropiado –entre los muchos posibles- es **El campesino y la culebra**, que posee en términos de esquema, similar estructura con los cuentos para niños de la literatura universal. Es decir, podría ser reconstruido, reinventado y escrito, en base a las sugerencias expuestas en **El cuento para niños; algunas consideraciones en torno a la escritura de un cuento.**, y en la filosofía y el espíritu de lo indicado en **¿Por qué escribo cuentos para niños?** (*) y, finalmente, en base a los conceptos y sugerencias manifestados en lo que ha sido la primera parte de esta tesis.

Lo que significa que el cuento **El campesino y la culebra**, posee una gran circunstancia dramática constituida por pequeñas anécdotas –como parte de ese drama-, que en la medida que se van desarrollando y concatenando en el proceso de la historia, van así mismo motivando y creando los diálogos, los conflictos, los diferentes grados de tensión dramática y de suspenso; que nos darán una imagen psicológica de los personajes, la estructura de una trama, una atmósfera, un clímax y un cierre o final de la historia que demostrará, por su efecto de relativa sorpresa, la calidad de este cuento perteneciente a la memoria colectiva popular peruana, de la que todos somos parte.

Luego, si se ha decidido rescatar de la memoria colectiva de la tradición

(*) Ambos, trabajos del tesista



popular peruana el cuento **El campesino y la culebra**, ¿cómo empezarlo? O, de desear inventar un cuento nuevo, ¿qué actitud debemos asumir antes de su redacción?

Responderemos a estas preguntas aplicando seguidamente el método:

2. 1.- Aplicación del método en base al cuento El campesino y la culebra.- Esta acción conlleva una interrogante: qué actitud se debe asumir a la hora de escribir un cuento.

Si se ha resuelto de modo consciente y honesto -y porque la pasión lo exige- que sí se desea con toda la intencionalidad del espíritu escribir un cuento para niños, dedicarse a él sacrificando tiempo en su confección; entonces observemos lo siguiente:

2. 1. 1.- Tratar de abstraerse del mundo circundante.- Alejemos toda distracción que perturbe la concentración: música estridente, ruidos desagradables; cerremos la puerta de la habitación, no atendamos llamadas telefónicas ni aquello que nos distraiga y aleje del objetivo de escribir un cuento. Podemos desear oír música clásica –Vivaldi, Albinoni, Mozart o Beethoven-, realícese si eso nos tranquiliza y enciende la lámpara de nuestro genio creador. Pues es preciso serenidad e iluminación interior. O tal vez deseemos escribir ante el bullicio de la calle y apartarnos en algún restaurant –dependerá del autor, las circunstancias y su carácter-. Efectuemos esta operación si nos es preciso y posible. Lo cierto es que tenemos que lograr el más bello objetivo: con honestidad y pasión, hoy deseamos escribir el mejor cuento.



Pero son muchos los caprichos o manías, a veces insólitos, ordinarios pero ciertos, los que podrían acechar a un escritor y perturbarlo antes de realizar su labor. Pero una vez resueltos, debe preguntarse sobre qué va a escribir y si ya tiene el tema.

En otras palabras, el narrador debe ayudarse tratando de clarificar y despertar todos sus sentidos: olfato, tacto, visión, oído, gusto. Para ello posee la memoria y la fresca y natural energía de sus intuiciones, más la razón, la inteligencia y una inconmensurable fe en sí mismo. En conjunto, son sentidos y virtudes que suman un cúmulo de energía que se debe disponer acertadamente para lograr una escritura no sólo inteligente y bien elaborada, sino también agradable, sensitiva, atinada y con buen ritmo, de ser posible, melodiosa y reflexiva, como un poema. Una prosa clara y sencilla como en los cuentos universales.

Luego elegirá el tema.

2. 1. 2.- Ubicar y especificar el tema. - En cuanto a la elección y precisión del tema no hay problemas porque ya hemos elegido **El campesino y la culebra**, cuyo asunto es:

Un campesino levanta un tronco y rescata a una culebra. Y ésta, habiéndole jurado no hacerle daño si él la salvaba, luego cuando está libre lo quiere devorar, incumpliendo la palabra empeñada.

O bien: una culebra incumple su promesa.



O sino: la culebra desleal.

Es un relato oral que hemos escuchado muchas veces desde niños. Lo sabemos de memoria, pero cómo fijarlo mejor en un resumen. Esto significa acceder a lo siguiente:

2. 1. 3-. Diseñar el argumento de El campesino y la culebra. El argumento es el siguiente:

Un campesino descubre a una culebra atrapada bajo un tronco; él duda en ayudarla porque la ve grande y peligrosa, pero la culebra le promete no hacerle daño si la salva.

El campesino le cree, pero al quedar libre de su prisión la culebra amenaza con devorarlo; él protesta y pide que ella recuerde y cumpla su promesa. Discuten y la culebra acepta que interceda un juez, creyendo que le darán la razón para comérselo.

Viene un perro y hace de juez. Luego de oír el problema el perro dictamina: está bien que te coma.

El campesino reclama: ¿por qué?

El perro le explica: porque así es el mundo. Y porque él también sufrió igual injusticia. Y se va.

La culebra insiste en comerse al campesino. Él suplica otra oportunidad. La culebra acepta.

Viene un caballo y acepta ser juez. Escucha el problema y dictamina: está bien que te coma.

¿Por qué?, reclama el campesino. Y el caballo le dice: porque el mundo también es injusto, y con él se cometió mucha injusticia. Y se va.

Y como el campesino vuelve a reclamar, la culebra acepta la última oportunidad que le solicita el campesino.

Viene un zorro y hace de juez. Él no acepta argumentos, quiere ir y constatar el lugar donde sucedió el hecho. Y luego saber cómo encontró el campesino a la culebra. La culebra tiene que volver a ubicarse bajo el tronco pesado.

El zorro entonces dicta sentencia: si ahí tienes a la culebra, ¿qué esperas que no la matas?



Siendo éste el argumento -donde vemos que el protagonista corre el inminente peligro de morir devorado por la culebra-, todo un drama por desarrollarse, cabe el siguiente procedimiento:

2. 2.- Estrategia para diseñar este cuento.- Tomemos en cuenta los siguientes elementos:

2. 2. 1.- Los personajes: serán cinco, cada cual con su visión de mundo muy marcada, según su propia experiencia.

2. 2. 2.- La voz de la conciencia que narra: conviene la voz de un personaje narrador en tercera persona, distante de los protagonistas, como en el cine, pero de algún modo también omnisciente, para así enfatizar mejor lo que siente dentro de sí cada personaje

2. 2. 3.- El inicio del cuento: es conveniente iniciarlo dramáticamente.

2. 2. 4.- Los diálogos: deberán ser simples, de carácter marcadamente antagónico – de obsesiva y permanente oposición entre protagonista y antagonista-, además, claros y lo más lúcido posible. El cuentista aplicará todo el ingenio. Será un hermoso reto.

2. 2. 5.- El tono emocional: conviene que sea angustioso y tenso.

2. 2. 6.- El ritmo: ágil, lo más dinámico posible.



2. 2. 7-. El sentido matemático de las proporciones: se graduará no sólo el sentido y peso de cada palabra y frase del diálogo y los criterios de cada personaje, sino que además se sopesarán las reiteraciones como en una fórmula matemática que llega a una idéntica conclusión. Conviene hacerlo así para que en la última anécdota se pueda aplicar una técnica narrativa con efectos de sorpresa para el lector quien, viendo que se reitera una y otra vez el mismo sentido de desgracia para el protagonista en cada anécdota, esperará algo similar en la última. Pero no ocurrirá así.

2. 2. 8-. Las anécdotas: son cuatro. La primera está conformada por el campesino y la culebra; la segunda por el campesino, la culebra y el perro; la tercera por el campesino, la culebra y el caballo; y la cuarta por el campesino, la culebra y el zorro.

2. 2. 9-. Los conflictos: por parte de la culebra, engaño, deslealtad y la obsesión por devorar al campesino. Contrapuestos a los deseos del campesino, su anhelo de no ser devorado, apoyándose en un criterio de justicia y lealtad.

2. 2. 10-. Las réplicas: se aplicarán las convenientes, según como las hemos expuesto.

2. 2. 11-. La tensión dramática: se logrará en la medida que cada anécdota conlleve una amenaza de grave peligro contra el campesino, y, su ruego por salvarse gracias a un juez que imponga un criterio de justicia entre ambos contrincantes.



2. 2. 12-. **El suspenso:** se dará en la medida en que cada anécdota interrumpa la amenaza de la culebra para darle una oportunidad de salvación al campesino.
2. 2. 13-. **Los grados de tensión dramática: (GTD)** serán cuatro, pues cada final de anécdota conlleva un grado de tensión dramática.
2. 2. 14-. **Los grados de suspenso: (GS)** serán cuatro, por lo mismo que existen cuatro anécdotas que se cierran, sin cumplirse el deseo de la culebra por devorar al campesino.
2. 2. 15-. **La atmósfera:** será angustiosa y tensa, a partir de la tensión dramática y la creación del primer grado de suspenso.
2. 2. 16-. **La trama o intriga:** se iniciará desde la primera línea o desde el primer párrafo del cuento. Se tornará cada vez más compleja en la medida que se entrelacen las anécdotas y aumenten los grados de intensidad narrativa.
2. 2. 17-. **El clímax:** se percibirá en la medida que se hayan dado las tres primeras anécdotas y los tres grados de tensión dramática, más los tres grados de suspenso sumados a la ansiedad sofocante que motiva la atmósfera que se creará a partir de la interrelación de dichos elementos. Pero logrará su plenitud en el cuarto grado de tensión dramática y en el último grado de suspenso, cuando el zorro dictamine la última sentencia.
2. 2. 18-. **La solución del clímax:** se logrará aplicando las palabras más ingeniosas posibles.



2. 2. 19-. La técnica narrativa para el cierre del cuento: se aplicará una “vuelta de tuerca”, lo que quiere decir que el movimiento de los acontecimientos girará ahora en sentido contrario: si el protagonista está cayendo cada vez más en la desgracia, de súbito girará su destino en sentido contrario y favorable a sus deseos.

2. 2. 20-. El tono emocional conveniente: trataremos de sostener un tono de angustia y tensión. Para lograrlo se crearán obsesiones antagónicas en los protagonistas, en donde cada uno con mucha vehemencia hará lo posible por justificar su razón y juicio, en base a su visión del mundo.

2. 3-. Cómo se iniciará el cuento.- Aplicando las expresiones más precisas y dramáticas, puesto que este inicio tendrá que llamar la atención y curiosidad del lector, arrobarlo y, de ser posible, obligarlo a que continúe la lectura.

Por ejemplo, si iniciamos el cuento del siguiente modo:

Había un vez un campesino quien, apenas al rayar el sol de primavera, presuroso se desplazaba hacia su chacra, cuando oyó un lamento detrás de unos matorrales espinosos y se llenó de curiosidad...

Realmente no convence. Aparentemente el inicio es bueno pero no lo suficientemente efectivo y contundente. La oración es demasiado larga y enredada, el “quien”, suena mal; y el “apenas al rayar el sol” aparece como una descripción demasiado fácil e incómoda para clarificar mejor la idea de una acción dramática. El “cuando” suena deplorable por fácil y postizo, es casi una muleta que sirve para conectar una idea con otra, suena artificial. Lo que quiere decir que se ha empezado



mal puesto que se retrasa el compromiso de los protagonistas con el drama. Se podría mejorar si se es más preciso, ajustándose más la sensación de drama:

¡Ay, auxilio! ¡Me muero! ¿Quién me salva? ¡Socorro!, escuchó cierta mañana un campesino, yendo presuroso a su chacra. (*)

Este es un mejor inicio que el anterior. Es como la punta de una flecha envenenada que ya se ha disparado y ahora avanza peligrosamente hacia un objetivo que en este caso es la metáfora de cazar al lector, apresándolo, para obligarlo por la curiosidad a que continúe la lectura.

El lector entonces se preguntará: “¿qué está sucediendo? ¿Quién podría quejarse así? ¿Qué va a pasar aquí? Veamos qué sigue...” Que son casi las mismas interrogantes que debería tener, en este caso, el protagonista de la historia.

2. 3. 1-. Pasos a seguir una vez iniciado el cuento.- Una vez iniciado el cuento trataremos de sostener el primer hilo del drama ya iniciado, tratando de **plantear el problema** o drama que tratará el cuento, justificándolo y ampliándolo de modo gradual, esto es, tratando de dar paulatinamente mayor claridad al hecho dramático que se está iniciando. El campesino tendrá que cuestionar la situación en la que está viviendo; convendría imponerle dudas, para hacer sentir al lector que su protagonismo es **verosímil**. Lo recomendable es sugerir, ir hilando los detalles puntada a puntada, de frase a frase. Por ejemplo:

(*) Este cuento recopilado de la tradición oral por el tesista, aparece en su versión completa en la sección Apéndice de este trabajo de investigación. La informante fue dona Ruperta Calle de Carnero, ya fallecida, abuela del tesista, quien le refirió el relato muchas veces a lo largo de su vida.



-¡Caray!, pero ¿quién puede estar sufriendo así? –se dijo el hombre, mirando a todas partes y no viendo nada.

-¡Auxilio! ¡Aquí! –dijo la culebra, detrás de una zarza de peligrosos espinos-. ¡Ayúdame, por favor! ¡Me muero!

-Pero, ¿quién será! –reflexionó el campesino, de pronto preocupado-. ¿De dónde viene esa voz?

Conviene en seguida crear las anécdotas.

2. 3. 2-. Pasos a seguir para la construcción de las anécdotas.- Una vez planteado el primer conflicto (el campesino frente a la culebra quien, sometida en su drama, le solicita ayuda), se construirán las anécdotas, las réplica y contra réplicas que, a criterio del autor, se crean convenientes.

2. 3. 3-. Primera anécdota: en la pretensión de iniciar el primer hilo dramático, en seguida se tratará de elaborar la primera anécdota (con complejidad de escena) o acción dramática. Para ello tenemos la claridad planteada en la **estrategia**; en cuanto al uso de los **diálogos**, éstos tendrán que ser **conflictivos**, que son palpitación, carne y nervio del **drama** que acontece, además, se tratará de presentar los sentimientos de los protagonistas –el campesino y la culebra-, apoyándonos en la voz de una **consciencia omnisciente**, para poder expresar así, las argucias y razones de la culebra y también cualquier duda más el temor natural del campesino ante la posibilidad de ser devorado.

Es evidente que la primera anécdota ya se ha iniciado desde la primera línea del cuento, con ese inicio dramático, ese tono emocional y esos diálogos tensos y nerviosos. Todo lo que se ha dicho en el cuento, más lo que viene, constituirán **la primera anécdota:**



-¡Aquí, detrás de los espinos! ¡Ayúdame, te lo suplico!

-No. Yo no quiero problemas -dijo el campesino-. Sea quien fuere, mejor me alejo. No sea esto una trampa y luego me vea yo en peligro.

-No, no te vayas, amigo -rogó la culebra-. No hay una trampa, te lo juro. Sólo mira detrás de estos espinos y salva mi vida. ¡Por favor, me muero!

El campesino, quien ya estaba yéndose, se detuvo:

-¡Caray! Pero no puedo irme de esta manera. ¿Y si dice la verdad? ¿Y si puedo salvar una vida? De no hacerlo, ¿cómo quedaría mi conciencia? ¡Toda la vida viviría yo en remordimientos! ¡Pude socorrer a alguien y no lo hice!

Luego de tantas dudas, el campesino decidió:

-Está bien. Iré a ver de quién se trata.

Al ir detrás de los arbustos y espinos el campesino se dio con una culebra, estaba aprisionada bajo un largo y pesado tronco. Pero el reptil era ancho y enorme. ¡Medía unos diez a quince metros! Se le veía sumamente peligroso aunque su piel relucía hecha un relámpago encendido y tatuado en mariposas y flores.

-¡Horror!, mejor me largo de aquí -dijo asustado el campesino.

-¡No, por favor, no me dejes así! -suplicó la culebra.

-No puedo, te ves peligrosa. ¡Podrías comerte un venado! ¡Quizás también un toro! -dijo el campesino, con el corazón a punto de reventarle por el pánico-. Podrías hacerme daño una vez que te veas libre.

-¡Cómo se te ocurre! -dijo la culebra- ¡Nunca te haría daño si me salvaras la vida!

-¿Cómo sé que no me harías daño? -dijo el campesino.

-¿No lo entiendes? -dijo la culebra-. ¡Cómo podría yo pagarte con un mal el bien que tú me hagas, si levantas este pesado tronco!

-No te creo. A lo mejor, levanto el tronco y me devoras.

-¡Nunca lo haría! ¡te prometo! ¡Sálvame, no me dejes morir aquí! -reclamó la culebra- ¡Y te lo vuelvo a jurar! ¡Nunca te pagaré el bien que tú me hagas con un mal!

-¿Lo prometes? -dijo el campesino.

-Lo prometo -dijo la culebra.

Cuando estuvo libre el reptil, sin embargo, se desenroscó feliz y se le fue encima al anciano:

-Ah, ¡qué hambre tengo! ¡Un mes sin comer!

Y quiso envolver con su enorme tronco de vivos colores al campesino. Éste dio un salto para atrás y reclamó:

-¡Alto, culebra! No es justo que así me pagues el bien que te hice con un mal. ¿Por qué incumples tu promesa?

-¡No me importan las promesas! ¡Tengo hambre! -dijo la culebra-. Y, además, el mundo así está hecho, sólo de reclamos y la justicia no siempre se cumple. Por eso te voy a comer. De no ser que tengas una razón mejor que la mía. Y así la tengas de todos modos te devoraré. Ven, acércate, y no me hagas perder la paciencia.

-No, no me hagas daño. ¡Exijo justicia!

-¿Cuál justicia? ¡No existe la justicia! ¡Sólo la ley del más fuerte y del más astuto!

-Pero, te salvé la vida y tú me juraste.

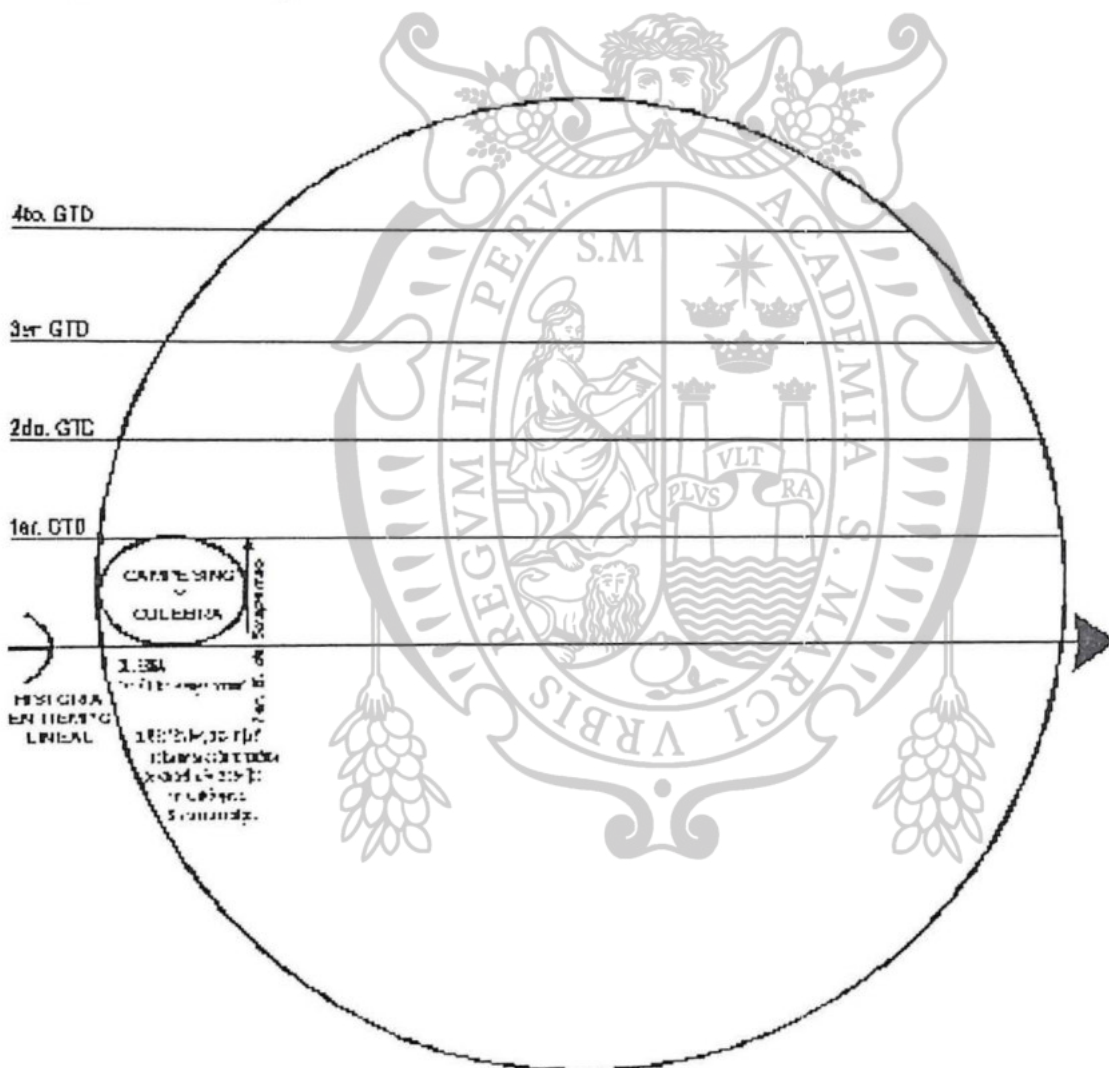
-¡Ya me olvidé lo que te juré!



-Pero, al menos, que venga un juez y delibere nuestro problema. Tu palabra contra la mía. Veamos quién tiene razón. Y si dicen que me equivoco, ¡seré tu cena!

-Me parece justo. Hazlo, ¡y verás cómo también me almuerzo a tu juez!

2. 3. 4.- Primer diagrama.- Escena a partir de la cual podríamos diseñar un primer diagrama en base a esta gran circunstancia dramática que será el cuento según la estrategia diseñada donde se apreciará el primer grado de tensión dramática y el primer grado de suspenso:



Como se aprecia en el gráfico, al cerrarse esta anécdota con la súplica del campesino -que implica tratar de rescatarse a sí mismo del peligro de muerte-, marca una cúspide que señala el **primer grado de tensión dramática**; luego, al ceder la culebra y otorgarle al campesino la posibilidad de la presencia de un juez para que delibere el problema, cesa el acoso, se detiene el peligro y, por lo tanto, se detiene esa **tensión** pero, a la vez, se eleva el **primer grado de suspenso**.

Observado este gráfico, debemos suponer que la comodidad de pensar y construir el cuento en base a las **anécdotas concatenadas**, nos será de gran utilidad porque así tendremos un modelo mental que nos facilitará la confección de la anécdota que sigue.

2. 3. 5-. Segunda anécdota.- Iniciar la segunda anécdota implica formularnos las siguientes pautas que implican una pregunta: ya se ha logrado un ritmo, un tono emocional, una atmósfera, una secuencia dramática, y, además, se ha creado una tensión y un suspenso; entonces, cómo continuar la historia. Con el mismo ritmo, la misma pasión impuesta a los personajes, siempre avanzando gradualmente en la creación de la nueva segunda anécdota. Se tratará de sorprender al lector en cada frase desde la aparición de un nuevo personaje: un perro. Y será un perro que hable como la culebra y, además, con rasgos externos -huesudo, sarna, heridas- para fijarlo en la imaginación del lector.

2. 3. 6-. Diálogos: afianzados en las réplicas y contra réplicas: son otros detalles. No debemos olvidar que los **diálogos** deben ser precisos y contundentes, dinámicos y de espíritu dialéctico. La oposición del antagonista ante las demandas del protagonista deben ser obsesivas y permanentes. Recordemos que el antagonista debe oponerse



siempre a los deseos del protagonista. Por ejemplo, si el campesino le **replica** algo a la culebra, ésta debe emitir la **contra réplica** inmediata, con vehemencia, cinismo y crueldad; esto acentuará la creación de un nuevo **segundo grado de tensión dramática**. Los **conflictos** que hacen mover la dinámica de esta anécdota son la cínica negativa de la culebra a ser fiel a su promesa versus el deseo de justicia del campesino. Tal como en la primera anécdota. Sin esta actitud descarada y desleal de la culebra no habría drama en la fábula, pues son la carga explosiva que moverá los engranajes de cada anécdota.

No olvidemos tomar en cuenta aquel sentido matemático de las proporciones, aquello que da una idea de equilibrio y armonía entre el todo y sus partes:

Si el campesino suplica, finalmente la culebra *cederá* y le dará otra oportunidad. Esta fórmula deberá repetirse en cada anécdota. Y esta salida –de ceder en la culebra– si bien implica abandonar el espíritu de la contradicción permanente de la que hemos hablado y visto como necesaria, será sólo momentánea, por una razón: al ceder la culebra, automáticamente se creará un nuevo grado de suspenso.

Otro punto importante es la posible participación de un **ayudante del antagonista**, en este caso, el perro, y por lo tanto debemos ser conscientes que su rol será de algún modo de oposición ante las demandas del campesino y, a favor de los intereses de la culebra:

Veamos los momentos de esta segunda anécdota:

- Presentemos a los personajes:



Entonces, apareció un huesudo perro lleno de sarnas y heridas.

El campesino lo llamó:

-Señor perro.

-¿Sí, qué sucede aquí? Veo que tienen un lío --dijo el perro, rascándose las costillas y la oreja escamosa.

-Replanteemos el problema y la solicitud:

-Tenemos una grave problema -dijo el campesino, aterrado-. ¿Podría hacer usted de juez?

-Hum... Nunca me he visto en un caso así. Acepto, me gustaría hacer de juez. Y les prometo ser justo.

-Resumen del problema (porque ya el lector lo sabe):

Y el campesino le explicó su situación. Que la culebra había estado muriendo bajo el árbol y que él la salvó con la promesa del reptil de no hacerle daño.

-Réplica del personaje secundario (perro):

El perro, luego de larga meditación, se rascó una y otra vez las sarnas, soltó una lágrima, “no es justo”, y entonces apenado, dijo:

-Está bien. Voy a dictar sentencia.

-Contra réplica del protagonista:

-¿Cuál es? -dijo asustado el campesino.

-Réplica del personaje secundario (perro) que se transforma en ayudante indirecto del antagonista:

-¡Está bien que te coma!

-Contra réplica del protagonista:



-¿Cómo? ¡No puede ser, es una injusticia! -reclamó el campesino-. ¿Por qué tu sentencia es tan injusta?

-Nueva réplica del ayudante indirecto del antagonista:

-Porque la vida es así, ¡llena de injusticias!

-Nueva contra réplica del protagonista:

-No te entiendo. Y no puedo creer lo que dices. ¡Explicame!

-Vuelve a replicar el ayudante indirecto del antagonista: con la sustentación de su posición:

-Mira, ¿No ves que vivimos un mundo al revés? Y te lo digo por experiencia. El mundo es injusto, ¡acéptalo!, porque a mí también me hicieron lo mismo.

-Vuelve a contra replicar el protagonista:

-¡No puedo aceptarlo! -protestó el campesino- ¡Cómo me va a pagar con un mal el bien que le hice!

-Vuelve a replicar el ayudante indirecto del antagonista: con una justificación a profundidad de su posición; más despedida:

-Mira mis heridas -le dijo el juez perro-; son los palos y latigazos que me dieron durante toda mi vida a cambio de favores que hice. Pero cuántas veces salvé a mi amo de cientos de robos en la hacienda; cuántas veces luché con osos y pumas para defender su ganado; cuántas, luché contra abigeos, ladrones, estafadores que buscaban matarlo, quemar su hacienda, robar a sus hijos. ¿Y sabes cómo me pagaba? Dándome patadas, látigo. Y cuando de comer se trataba, decía "dénle las sobras, los huesos". ¡Eso me daban! Y después: "¡fuera, perro! ¡Largo de aquí, perro!" Hasta que una vez me vieron viejo y desdentado, inútil para el trabajo y me arrojaron como lo que soy, "¡vete a que te coman



los gallinazos! ¡Ya no sirves aquí, fuera!". ¿Entendiste ahora? Me arrojaron después de haberles servido toda mi vida. Por eso, ¡está bien que te coma la culebra! –huesudo y triste, calló el perro y se fue rascándose las sarnas de una costilla.

-Viendo justificada su posición el antagonista se reafirma y acentúa su réplica:

-Ya oíste –dijo la culebra al campesino que temblaba de miedo e indignación-. Ven aquí, que tengo mucho hambre. ¡No vuelvas a molestar mi almuerzo con tus reclamos! ¡Puedo indigestarme! ¡Ven que te voy a comer!

-Contra réplica del protagonista:

-¡No, todavía no! ¡Dame otra oportunidad!

-Nueva réplica del antagonista:

-¡Ya te di una! ¡Ven y resignate a ser mi delicioso fiambre!

-Nueva contra réplica: tratando de justificar su posición, el protagonista:

-¡Otra oportunidad más! ¡Recuerda lo que me juraste! ¡No hacerme daño!

-Nueva réplica del antagonista: tratando de justificar su posición de cínica y perversa:

-¡No recuerdo nada! ¡Sólo sé que tengo hambre!

-Nueva contra réplica del protagonista: en la obsesión y pánico, para no perder la vida:

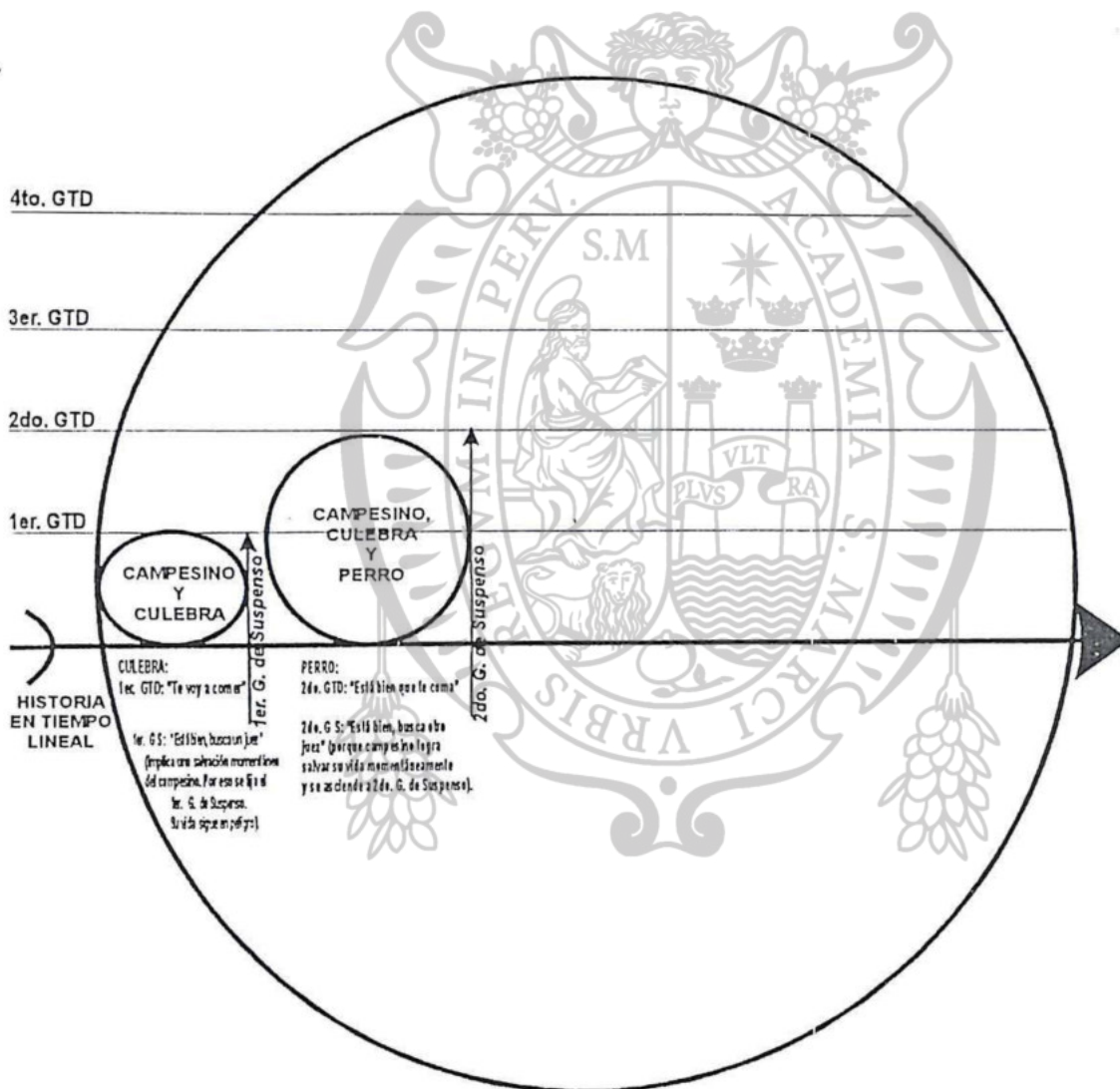
-¡Una oportunidad más!



-Tiene que “ceder” la antagonista –porque ya se creó la tensión dramática en segundo grado; a la vez se inicia el segundo grado de suspenso:

-Está bien, maldita sea. Sólo para no comerte con remordimientos. ¡Que venga tu otro juez y quien sabe me lo coma a él también!

2. 3. 7-. Segundo diagrama.- De modo que tenemos así el siguiente diagrama, hasta donde ha llegado el cuento en su segunda anécdota:



2. 3. 8-. Tercera anécdota.- Plantearemos la tercera anécdota al igual que la segunda. Con el mismo esquema y las mismas actitudes entre protagonista y el ayudante indirecto de la antagonista.

Sólo variará la imagen del **ayudante indirecto del antagonista** que: será un *caballo* viejo y desvencijado, pero de actitud idéntica a la del perro; la diferencia radica en que aquél cumple un rol distinto en su oficio de caballo, en relación al oficio del perro.

Cuidemos el **sentido matemático de las proporciones** en cuanto a la presentación de los personajes, las réplicas y contra réplicas, los sentidos de éstas, y la sentencia del nuevo juez. Y así como ingresó el perro y se fue, así deberá suceder con el caballo. Todo se repetirá y no debemos sentir temor si creemos que el lector caerá en la monotonía. Esto no sucederá porque él también, de modo inconsciente se identifica con el campesino tenso y afligido como él. Espera que se le haga justicia.

Tampoco olvidemos que deben continuar los diálogos en el mismo tono de contradicción obsesiva. Y que todo este juego de réplicas y contra réplicas debe llevarnos a un tercer grado de tensión dramática y a un tercer grado de suspenso:

-Presentemos a los personajes:

Pasó por ahí un caballo, su paso era desvencijado y triste; el campesino lo llamó:
 -¡Amigo caballo, he, oiga!
 -¿Sí? ¿Qué pasa?

-Planteamiento del problema y solicitud:



- ¡La señora culebra y yo tenemos un problema! ¿Puede usted hacer de juez?
 -¿Yo juez? ¡Encantado de la vida! Nunca lo he sido. ¿Cuál es el problema?

-Resumen del problema:

El campesino le contó el problema. De cómo la culebra había sido rescatada estando aprisionada y muriendo bajo el tronco. Le habló de su promesa y después de su juramento, incumpliendo la palabra empeñada: de no hacerle daño, de no pagarle el bien que le había hecho con un mal.

-Réplica de aparente defensa del ayudante indirecto del antagonista:

-Fíjense qué atrevimiento -se indignó el caballo y, luego de meditar un momento, dijo:- Bueno, voy a dictar sentencia.

-Contra réplica del protagonista:

-¿Cuál es? -dijo el aterrado campesino..

-Nueva réplica del ayudante indirecto de la antagonista:

-Está bien que te coma la culebra.

-Nueva contra réplica del protagonista:

-¡Cómo, no lo puedo creer! -lloró el campesino- ¿Por qué tanta injusticia?

-Réplica y justificación de su posición del ayudante indirecto del antagonista:



-Porque así está hecho el mundo: patas arriba, ¿no lo sabías?

-Contra réplica del protagonista:

-¡Explícame, no te entiendo!

-Nueva réplica del ayudante indirecto del antagonista y primera sustentación de sus ideas:

-Mira –dice el caballo-. Está bien que te coma y te paguen de esa forma como a mí me pagaron del mismo modo todos los favores que hice durante toda mi vida, a mi amo.

-Nueva contra réplica del protagonista:

-No lo puedo creer. ¿Qué favores hiciste a tu amo?

-Nueva réplica del ayudante indirecto del antagonista con segunda sustentación a más profundidad de su situación, más despedida:

-¡Cuántas veces lo salvé de las balas de los bandoleros, huyendo yo veloz como relámpago, para evitar que le roben y lo maten! Cuántas veces le hice el bien cargando pesados leños, costales de yuca, pesadas herramientas. Cuántas veces en mis lomos llevé a su mujer y a sus hijos, ¡toda una vida! ¡Y así me pagaban! Cuando llegaba a casa a veces ni me sacaban la montura y me dejaban estas mataduras en sangre, ¡y entonces me caía el gusano! ¡Los gusanos me comían en carne viva! ¿Sabes lo que duele eso? O si no me arrojaban de un latigazo a que me largue al monte a comer pasto seco. Y ni agua me daban. Pero, eso sí, en los momentos de labranza si no era látigo me metían palos, diciéndome “¡arre, arre, bestia! ¡Arre o te muelo los huesos! Y así pasé mi vida, trabajando y haciendo el bien. Hasta que me vieron viejo, lleno de garrapatas, achacoso, y me botaron como a estorbo para que me acaben de matar los gallinazos! ¡Y nunca consideraron el bien que les hice! Por eso está bien que te coma la culebra... –cayó una lágrima de los ojos del caballo y cabizbajo se marchó-. Está bien que te coma.

-Reafirmación y réplica del antagonista en su posición inicial:



La culebra, feliz, gozosa de dicha ante el campesino paralizado de miedo y apenado por la incomprensión, entonces le dijo:

-¿Ya oíste, viejo? ¡Ahora déjate comer!

-Nueva contra réplica del protagonista en el obsesivo anhelo por salvar su vida

-¡Dame otra oportunidad, amiga! ¡Que sea la última!

-Nueva réplica del antagonista tratando de justificar su actitud de cínica y perversa:

-¡Qué última ni qué nada! ¡Ya estoy harta de tus caprichos! ¡Ven aquí que voy a comerte!

-Nueva contra réplica del protagonista en el último esfuerzo por salvarse:

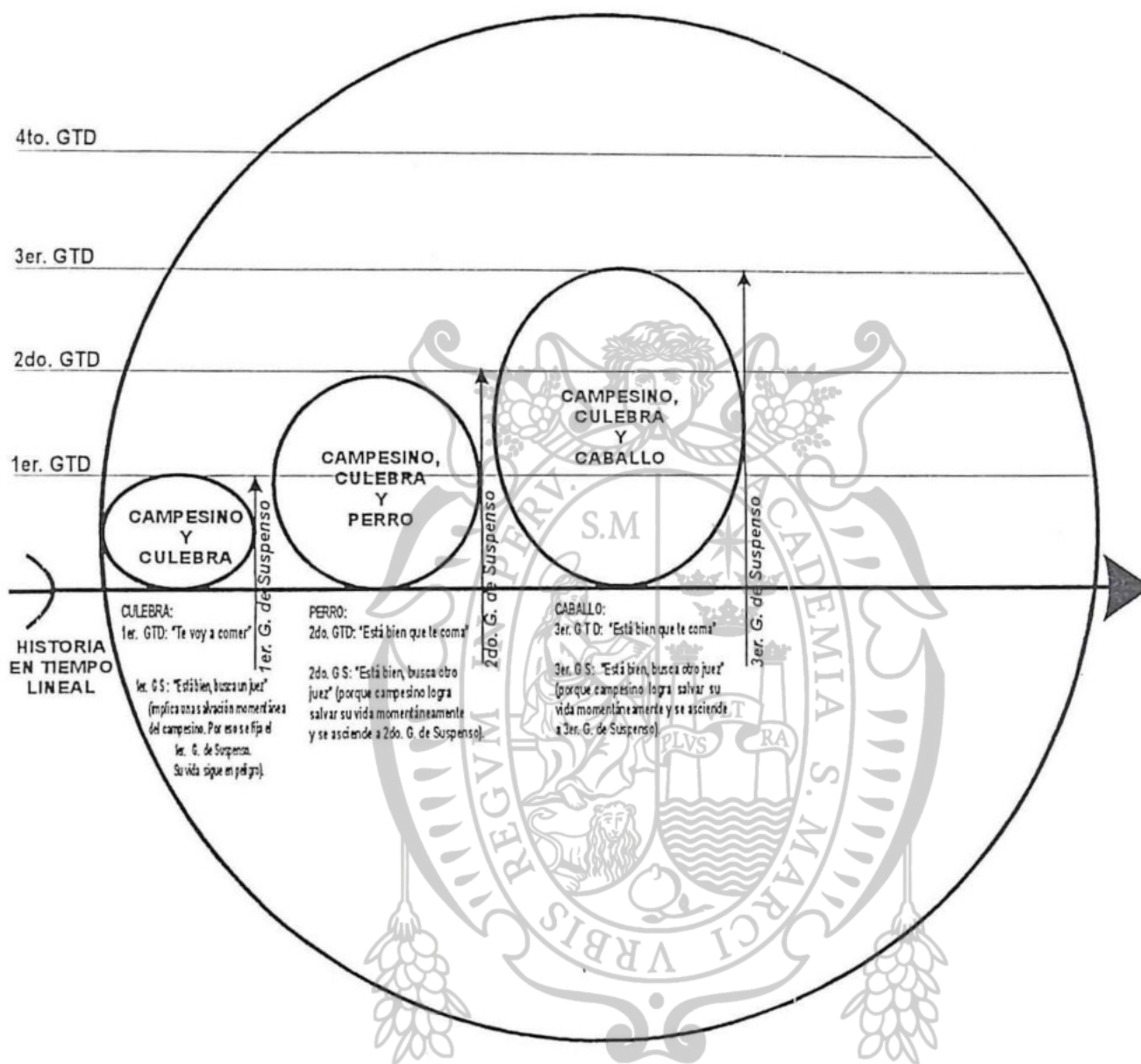
-¡Sólo esta última! Si el juez dice que me comas ya no haré protestas. Haré lo que él diga. Te lo ruego.

-La culebra tiene que “ceder”, desde que ya se elevó a tercer grado la tensión dramática, y a la vez el tercer grado de suspenso:

-¡Está bien, pero ya no habrá otra oportunidad!

2. 3. 9-. Tercer diagrama.- Y en consecuencia tenemos este tercer diagrama:





2. 3. 10-. Cuarta anécdota.- Como vemos, las tres anécdotas están inter conectadas por una fuerte tensión y se ha creado un suspenso mayor que en el inicio. El lector ya se acostumbró a la atmósfera de desgracia del protagonista y, tal vez, por la misma dinámica sienta que la siguiente anécdota tendrá un resultado similar. Será entonces cuando le demos una sorpresa, desviando el resultado.



El esquema será el mismo. Las actitudes de los protagonistas, iguales; ahora con un zorro en apariencia más conflictivo que los jueces anteriores, de modo que de él se esperará lo peor para el campesino. Esa actitud beligerante es la trampa que se le tiende al lector. pues éste pensará que el zorro malgeniado empeorará el destino del campesino y, se predispondrá para ello, acaso resignado a la peor desgracia. Los anteriores jueces dijeron: el mundo está “patas arriba” y por lo tanto hay que aceptarlo. Será entonces donde debemos darle una sorpresa.

-Presentación de los personajes:

Apareció esta vez un zorro. Temeroso el campesino se apuró en llamarlo:

-Planteamiento del problema:

-Señor zorro. Por favor, ¿podría hacer usted de juez? Tengo un problema grave con la culebra.

-¡Bah, siempre yo de juez! -dijo el zorro molesto-. ¿Y ahora, cuál es el litigio? ¿qué pasó?

-Resumen del problema:

-Se trata de la culebra -dijo el campesino-. La salvé de un peligro de muerte. Estaba muriendo bajo un tronco. Y me prometió que... -; y el zorro, cuando el campesino no bien le manifestaba la promesa incumplida de la culebra, le interrumpió:

-Réplica inesperada de un intemperante ayudante indirecto del antagonista:

-No, no, no. ¡A mí no me vengan con vainas! - y protestó molesto-. ¡Vayamos a los hechos! ¿Dónde ocurrió todo? ¿Cómo fue?

-La antagonista apoya la réplica de su aparente ayudante indirecto:



Entonces la culebra intervino:

-Yo estaba bajo el tronco, ¿no lo dijo ya el campesino?

-Contra réplica inesperada del nuevo aparente antagonista de la culebra y el campesino:

-No, no, no –dijo el zorro-. No me vengan con palabras. Quiero ver el lugar de los hechos.

Fueron y se ubicaron ante el tronco.

-Réplica del protagonista, temiendo lo peor para él:

-Allá fue –dijo el campesino.

2. 3. 11-. Inicio del clímax.- En la contra réplica del nuevo antagonista vemos que se inicia el clímax, cuando el zorro está a punto de emitir su veredicto:

-No, no –reclamó el zorro-. ¡Quiero ver cómo fue! ¿Si no, cómo doy mi veredicto?
A regañadientes la culebra dijo:

2. 3. 12-. Reforzamiento del clímax.- Con la réplica del antagonista, creyendo que recibirá después de todo el apoyo del nuevo juez; y reforzamiento del clímax

-¿Y qué esperas campesino tonto? ¡Levanta el tronco que voy a demostrar cómo fue que me salvaste! ¡ya me tienen harta!

-Aceptación del protagonista resignado a revivir el inicio de su desgracia:

Con mucho esfuerzo el campesino alzó el tronco y la culebra volvió a verse de pronto bajo el terrible peso del árbol.



-Réplica del antagonista tratando de justificar su rol de falsa víctima:

La culebra empezó a quejarse:

-¡Ay, me muero! ¡Ayúdenme, socorro! ¡me asfixio, sálvenme! Les suplico...

2. 3. 13-. Cúspide del clímax.- Cuando vemos la contra réplica del aparente nuevo antagonista del campesino; y cúspide del clímax:

El zorro entonces dijo:

-¿Quieren ahora que dé mi sentencia?

-Nueva contra réplica del protagonista, en pleno clímax:

-Sí, ¿cuál es? –dijo temblando de miedo el campesino.

Conviene aquí una explicación con respecto al **cierre del clímax** y al **cierre del cuento**:

2. 3. 14-. Cierre del clímax y cierre del cuento.- Llegamos al punto más álgido y crítico para el protagonista, por lo cual tenemos que resolver la trama, que, en este caso, está adherida al clímax. Lo aconsejable sería aplicar el mayor ingenio en base al esfuerzo de nuestro talento, toda nuestra experiencia acumulada de años y de lo aprendido de los grandes maestros, en cuanto a lo que significa saber concluir o cerrar el cuento; con el cuidado de aplicar las palabras más precisas, claras y sencillas, todas de fácil comprensión, pero en donde procuraremos dar lo más esencial de una filosofía de vida. La que se logrará mejor si hacemos uso de una técnica narrativa aplicada al cierre del cuento, denominada **técnica de la vuelta de tuerca**, cuyo significado se explicó en el plan del cuento en la estrategia narrativa. Significa cambiar el giro de los acontecimientos, de modo que si el protagonista va mal parado en la historia, de



repente, al aplicarse esta técnica –por la respuesta que emitirá el zorro-, el campesino se verá finalmente en total ventaja sobre su potencial contrincante ahora en desgracia.

Y este giro producirá un efecto de sorpresa o de deslumbramiento en el lector, debido a que ya estaba acostumbrado a la desgracia y a la injusticia en el destino del campesino, pues como se ha visto e indicado, el fin de cada una de las tres anécdotas había sido contrario a los deseos del protagonista, lo que habría producido una especie de reflejo condicionado que hace suponer que en esta última cuarta anécdota, ante un zorro malgeniado, todo acabaría peor.

-Última contra réplica del zorro, concluyendo el clímax y el cuento:

-Mira -dijo el zorro al campesino- Si ahí tienes de nuevo a la culebra aprisionada bajo el tronco, ¿qué esperas que no coges un palo y de una vez le revientas la cabeza?

Y con esta pregunta del zorro finaliza la historia con un **cierre de final abierto** y en **cuarto grado de tensión dramática**, más un **cuarto grado de suspenso**.

Técnicamente el final es abierto porque no se sabe si el campesino hará lo que le sugiere el zorro. Éste tan sólo ha formulado una pregunta y ahí acaba el cuento. Lo que seguiría no está escrito, no es necesario hacerlo, mejor será dejarlo ahí en pleno suspenso y cúspide de tensión dramática. Además, queda en el espíritu y en la imaginación del lector si la historia continúa o no, o si el campesino obedece al zorro.

Quién sabe si aquél coge un palo y en verdad la mata o si sólo la deja ahí. Bien puede el campesino ser piadoso aún convencido que la culebra por su naturaleza no dejará de serlo porque así nació y así vivirá hasta el fin de sus días. Pero sólo son suposiciones extra textuales. El cuento ha acabado como se muestra arriba.



2. 3. 15-. Historia completa de La culebra y el campesino.- Esta es ahora la historia completa:

LA CULEBRA Y EL CAMPESINO

¡Ay, auxilio! ¡Me muero! ¿Quién me salva? ¡Socorro!, escuchó cierta mañana un campesino, yendo presuroso a su chacra.

-¡Caray!, pero ¿quién puede estar sufriendo así? –se dijo el hombre, mirando a todas partes y no viendo nada.

-¡Auxilio! ¡Aquí! –dijo la culebra, detrás de una zarza de peligrosos espinos-. ¿Ayúdame, por favor! ¡Me muero!

-Pero, ¿quién será! –reflexionó el campesino, de pronto preocupado-. ¿De dónde viene esa voz?

-¡Aquí, detrás de los espinos! ¡Ayúdame, te lo suplico!

-No. Yo no quiero problemas –dijo el campesino-. Sea quien fuere, mejor me alejo. No sea esto una trampa y luego me vea yo en peligro.

-No, no te vayas, amigo –rogó la culebra-. No hay una trampa, te lo juro. Sólo mira detrás de estos espinos y salva mi vida. ¡Por favor, me muero!

El campesino, quien estaba ya yéndose, se detuvo:

-¡Caray! Pero no puedo irme de esta manera. ¿Y si dice la verdad? ¿Y si puedo salvar una vida? De no hacerlo, ¿qué me quedaría? ¡Toda la vida viviría yo en remordimientos! ¡Pude socorrer a alguien y no lo hice!

Luego de tantas dudas, el campesino decidió:

-Está bien. Iré a ver de quién se trata.

Al ir detrás de los arbustos y espinos el campesino se dio con una culebra, estaba aprisionada bajo un largo y pesado tronco. Pero el reptil era ancho y enorme. ¡Medía unos diez a quince metros! Se le veía sumamente peligroso aunque su piel relucía hecha un relámpago encendido y tatuado en mariposas y flores.

-¡Horror!, mejor me largo de aquí –dijo asustado el campesino.

-¡No, por favor, no me dejes así! –suplicó la culebra.

-No puedo, te ves peligrosa. ¡Podrías comerte un venado! ¡Quizás también un toro! –dijo el campesino, con el corazón a punto de reventarle por el pánico-. Podrías hacerme daño una vez que te veas libre.

-¡Cómo se te ocurre! –dijo la culebra- ¡Nunca te haría daño si me salvas la vida!

-¿Cómo sé que no me harías daño? –dijo el campesino.

-¿No lo entiendes? –dijo la culebra-. ¡Cómo podría yo pagarte con un mal el bien que tú me harías, si levantas este pesado tronco!

-No te creo. A lo mejor, levanto el tronco y me devoras.

-¡Nunca lo haría! ¡te prometo! ¡Sálvame, no me dejes morir aquí! –reclamó la culebra- ¡Y te lo vuelvo a jurar! ¡Nunca te pagaré el bien que tú me hagas con un mal!

-¿Lo prometes? –dijo el campesino.

-Lo prometo –dijo la culebra.



Cuando estuvo libre el reptil, sin embargo, se desenroscó feliz y se le fue encima al anciano:

-Ah, ¡qué hambre tengo! ¡Un mes sin comer!

Y quiso envolver con su enorme tronco de vivos colores al campesino. Éste dio un salto para atrás y reclamó:

-¡Alto, culebra! No es justo que así me pagues el bien que te hice con un mal. ¿Por qué incumples tu promesa?

-¡No me importan las promesas! ¡Tengo hambre -dijo la culebra-, y porque así está hecho el mundo. Sólo de reclamos y la justicia no siempre se cumple. Por eso te comeré. De no ser que tengas una razón mejor que la mía. Y así la tengas de todos modos te devoraré. Ven, acércate que tengo mucho hambre y no me hagas perder la paciencia.

-No, no me hagas daño. ¡Exijo justicia!

-¿Cuál justicia? ¡No existe la justicia! ¡Sólo la ley del más fuerte y del más astuto!

-Pero, te salvé la vida y tú me juraste.

-¡Ya me olvidé lo que te juré!

-Pero, al menos, que venga un juez y delibere nuestro problema. Tu palabra contra la mía. Veamos quién tiene razón. Y si dicen que me equivoco, ¡seré tu cena!

-Me parece justo. Hazlo, ¡y verás cómo también me almuerzo a tu juez!

Entonces, apareció un huesudo perro lleno de sarnas y heridas.

El campesino lo llamó:

-Señor perro.

-¿Sí, qué sucede aquí? Veo que tienen un lío.

-Tenemos una grave problema -dijo el campesino, aterrado-. ¿Podría hacer usted de juez?

-Hum... Nunca me he visto en un caso así. Acepto, me gustaría hacer de juez. Y les prometo ser justo

Y el campesino le explicó su situación. Que la culebra había estado muriendo bajo el árbol y que el campesino la salvó con la promesa de no hacerle daño si era salvada por él.

El perro, luego de larga meditación, se rascó una y otra vez las sarnas, soltó una lágrima y, entonces apenado, dijo:

-Está bien. Voy a dictar sentencia.

-¿Cuál es? -dijo asustado el campesino.

-¡Está bien que te coma!

-¿Cómo? ¡No puede ser, es una injusticia! -reclamó el campesino-. ¿Por qué tu sentencia es tan injusta?

-Porque la vida es así, ¡llena de injusticias!

-No te entiendo. Y no puedo creer lo que dices. ¡Explícame!

-Mira, ¿no ves que vivimos un mundo al revés? Y te lo digo por experiencia. Acéptalo, porque a mí también me hicieron lo mismo.

-¡No puedo aceptarlo! -protestó el campesino- ¡Cómo me va a pagar con un mal el bien que le hice!

-Mira mis heridas -le dijo el juez perro-; son los palos y latigazos que me dieron durante toda mi vida a cambio de favores que hice. Pero salvé cientos de veces a mi amo de robos en su hacienda, luché en tres oportunidades con osos y pumas para defender su ganado; luché contra abigeos, contra ladrones, contra estafadores, ¿y cómo finalmente me pagaban? Dándome sobras, bazofias, los más inmundos desperdicios, dándome patadas,



gritándome siempre "¡fuera, perro! ¡Largo de aquí, perro!" Hasta que una vez que me vieron viejo y desdentado, inútil para el trabajo, me arrojaron como lo que soy, "¡largo, vete a que te coman los gallinazos! ¡Ya no sirves aquí, fuera!". ¿Entendiste ahora? Me arrojaron después de haberles servido toda mi vida. Por eso, ¡está bien que la culebra te coma! –cabizbajo el perro, huesudo y triste, se fue no sin antes rascarse las sarnas de una costilla.

-Ya oíste –dijo la culebra al campesino que temblaba de miedo e indignación-. Ven aquí, que tengo mucho hambre. ¡No me vuelvas a molestar mi almuerzo con tus reclamos! ¡Puedo indigestarme! ¡Ven que te voy a comer!

-¡No, todavía no! ¡Dame otra oportunidad!

-¡Ya te di una! ¡Ven y resígnate a ser mi delicioso fiambre!

-¡Otra oportunidad más! ¡Recuerda lo que me juraste, no hacerme daño!

-¡No recuerdo nada! ¡Sólo tengo hambre y deseo comerte!

-¡Una oportunidad más!

-Está bien, maldita sea. Sólo para no comerte con remordimientos. ¡Que venga tu juez y quien sabe me lo coma a él también!

Pasó por ahí un caballo, su paso era desvencijado y triste; el campesino lo llamó:

-¡Amigo caballo, he, oiga!

-¿Sí? ¿Qué pasa?

-¡La señora culebra y yo tenemos un problema! ¿Puede usted hacer de juez?

-¿Yo juez? ¡Encantado de la vida! Nunca lo he sido. ¿Cuál es el problema?

El campesino le contó el problema. De cómo la culebra había sido rescatada estando aprisionada y muriendo bajo el tronco. Le habló de su promesa y después de su juramento, incumplimiento la palabra empeñada: de no hacerle daño, de no pagarle el bien que le había hecho con un mal.

-Fíjense qué atrevimiento –se indignó el caballo y, luego de meditar un momento, dijo-: Bueno, voy a dictar sentencia.

-¿Cuál es? –dijo el aterrado campesino.

-¡Está bien que te coma la culebra!

-¡Cómo, no lo puedo creer! –lloró el campesino- ¿Por qué tanta injusticia?

-Porque así está hecho el mundo: patas arriba, ¿no lo sabías?

-¡Explícame, no te entiendo!

-Mira –dice el caballo-. Está bien que te coma y te paguen de esa forma como a mí me pagaron del mismo modo todos los favores que hice durante toda mi vida, a mi amo.

-No lo puedo creer. ¿Qué favores hiciste a tu amo?

-¡Cuántas veces lo salvé de las balas de los bandoleros, huyendo yo veloz como relámpago, para evitar que le roben y lo maten! Cuántas veces le hice el bien cargando pesados leños, costales de yuca, pesadas herramientas. Cuántas veces en mis lomos llevé a su mujer y a sus hijos, ¡toda una vida! ¡Y así me pagaban! Cuando llegaba a casa a veces ni me sacaban la montura y me dejaban estas mataduras en sangre, ¡y entonces me caía el gusano! ¡Los gusanos me comían en carne viva! ¿Sabes cómo duele eso? O sino me arrojaban de un latigazo a que me largue al monte a comer pasto seco. Y ni agua me daban. Pero, eso sí, en los momentos de labranza, si no era látigo me metían palos, diciéndome “¡arre, arre, bestia! ¡Arre o te muelo lo huesos! Y así pasé mi vida, trabajando y haciendo el bien. Hasta que me vieron viejo, lleno de garrapatas, achacoso, y me botaron como a estorbo para que me acaben de matar los gallinazos! ¡Y nunca consideraron el bien



que les hice! Por eso está bien que te coma la culebra... –cayó una lágrima de los ojos del caballo y cabizbajo se marchó-. Está bien que te coma.

La culebra, feliz, gozosa de dicha ante el campesino paralizado de miedo y apenado por la incompreensión, entonces le dijo:

-¿Ya oíste, viejo? ¡Ahora déjate comer!

-¡Dame otra oportunidad, amiga! ¡Que sea la última!

-¡Qué última ni qué nada! ¡Ya estoy harta de tus caprichos! ¡Ven aquí que voy a comerte!

-¡Sólo esta última! Si el juez dice que me comas ya no haré protestas. Haré lo que él diga. Te lo ruego.

-¡Está bien, pero ya no habrá otra oportunidad!

Apareció esta vez un zorro.

-Señor zorro. Por favor, ¿podría hacer usted de juez? Tengo un problema grave con la culebra.

-¡Bah, siempre yo de juez! –dijo el zorro molesto-. ¿Y ahora, cuál es el litigio? ¿qué pasó?

-Se trata de la culebra –dijo el campesino-. La salvé de un peligro de muerte. Estaba muriendo bajo un tronco. Y me prometió que... –; y el zorro, cuando el campesino no bien le manifestaba la promesa incumplida de la culebra, le interrumpió:

-No, no, no. ¡A mí no me vengan con vainas! – y protestó molesto-. ¡Vayamos a los hechos! ¿Dónde ocurrió todo? ¿Cómo fue?

Entonces la culebra intervino:

-Yo estaba bajo el tronco, ¿no lo dijo ya el campesino?

-No, no, no –dijo el zorro-. No me vengan con palabras. Quiero ver el lugar de los hechos.

Fueron y se ubicaron ante el tronco.

-Aquí fue –dijo el campesino.

-No, no –reclamó el zorro-. ¡Quiero ver cómo fue! ¿Si no, cómo doy mi veredicto?

A regañadientes la culebra dijo:

-¿Y qué esperas campesino tonto? ¡Levanta el tronco que voy a demostrar cómo fue que me salvaste! ¡ya me tienen harta!

Con mucho esfuerzo el campesino alzó el tronco y la culebra volvió a verse de pronto bajo el terrible peso del árbol.

La culebra empezó a quejarse:

-¡Ay, me muerdo! ¡Ayúdenme, socorro! ¡me asfixio, sálvenme! Les suplico...

El zorro entonces dijo:

-¿Quiéren ahora que dé mi sentencia?

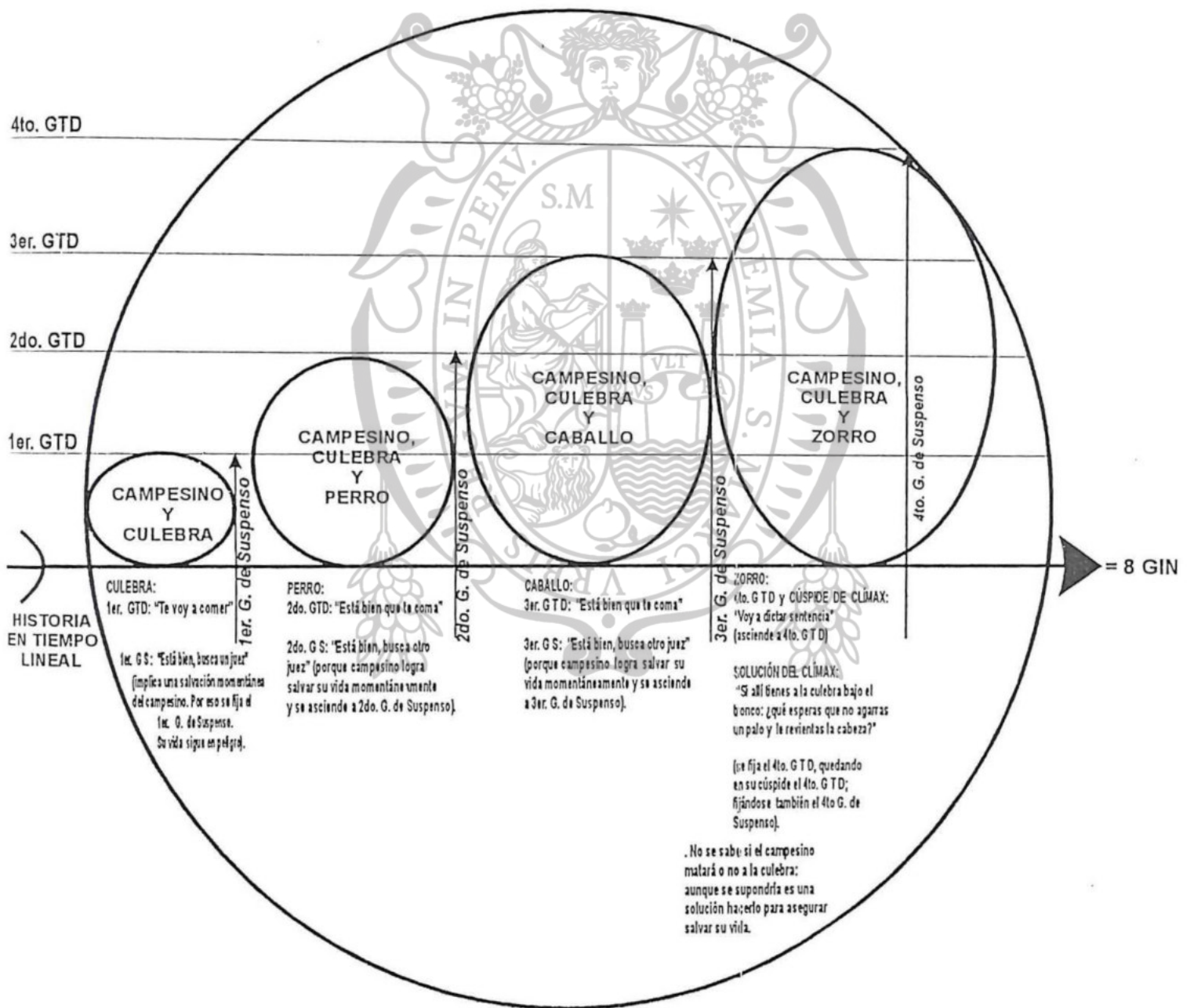
-Sí, ¿cuál es? –dijo temblando de miedo el campesino.

-Mira –dijo el zorro al campesino- Si ahí tienes de nuevo a la culebra aprisionada bajo el tronco, ¿qué esperas que no coges un palo y de una vez le revientas la cabeza?

Por lo tanto tenemos el diagrama completo del cuento **El campesino y la culebra**, reconstruido a partir de sus cuatro anécdotas:



DIAGRAMA DEL CUENTO: "EL CAMPESINO Y LA CULEBRA"



Cuyas sumas: cuatro grados de tensión dramática más cuatro grados de suspenso, darán como resultado, ocho grados de intensidad narrativa:

$$4 \text{ GTD} + 4 \text{ GS} = 8 \text{ GIN}$$

Como se observa, este diagrama también puede aplicarse a cualquier otra historia, ya no para construir un cuento sino para observar su estructura interna, siempre y cuando se trate de una historia lineal, de estilo clásico y considerada para niños, como **El patito feo**, **El sastrecillo astuto**; o bien **Oshta y el duende**, de la peruana Carlota Carvallo de Núñez o **El bagrecico**, de Francisco Izquierdo Ríos, entre otras; aunque no es la intención de esta tesis, -puesto que está referida a cómo hacer un cuento y crear sus elementos internos, y no a analizar la estructura de un cuento. Pero de hacerlo, se verá cómo se organizan los cuentos en función de las anécdotas o escenas y cómo se encadenan gracias a los conflictos, réplica y contra réplica en las acciones de los personajes y, a través de los diálogos contrapuestos.

Entonces, se observaría que existen cuentos con más de cuatro, cinco o seis anécdotas; cuentos con muchas aventuras y de apariencia inacabable, como el **El bicho come león**, de Monteiro Lovato, autor brasileño, cuya historia precisaría un diagrama con una suerte de muchas anécdotas al interior de la gran circunstancia dramática, que hacen que el cuento se luzca como uno de los más bellos del mundo.

Resta sólo manifestar que el tesista considera que lo expuesto en esta tesis no es necesariamente todo lo que se podría referir sobre un cuento de estilo clásico para niños.







CONCLUSIONES:

1-. El Manual y Método para la construcción de un cuento clásico para niños son herramientas complementarias, necesarias y aplicables en la construcción de un relato. Entendemos como Manual el concepto que emite el **Diccionario Enciclopédico Santillana**: “Libro en el que se recoge lo más importante de una materia”, con los ejemplos correspondientes: “*manual de la literatura, manual de instrucciones*” (T. 8, Pág. 1690), que coinciden exactamente con el criterio aplicado para la realización del Manual que elabora esta tesis: elaborar los conceptos más importantes que integran un cuento. Luego, conceptuamos como Método lo que refiere el doctor Francisco Carrillo en su libro **Cómo hacer una tesis y el trabajo de investigación universitario**: “método viene del griego “meta” y “odes” palabras que dan la idea del movimiento en camino. Método es el conjunto de procedimientos que permiten alcanzar el fin de la ciencia; es la manera en que algo se hace para alcanzar un objetivo.” Conceptos que sirven



para explicar el proceso que debe tomarse en consideración para lograr la escritura de un cuento tradicional para niños, a partir de la construcción de un Manual (Capítulo I) donde se explican los elementos más importantes que configuran un cuento tradicional para niños; para luego iniciar el Método (Capítulo II) o los “procedimientos” la “manera” a seguir para lograr nuestro objetivo. De modo que ambos capítulos son imprescindibles para proceder a crear un cuento.

2-. El cuento es una historia que, como explica Bosch, trata “un hecho de indudable importancia”, pero que, fundamentalmente, se debe narrar en función de un pasado. Contar en este sentido de tiempo facilita el desenvolvimiento de los sentimientos que conviene al desarrollo del relato.

El cuento para niños es una historia aparentemente sencilla, escrita en lenguaje también sencillo, constituida por personajes generalmente originales y bien caracterizados, comprometidos en acciones y posibles aventuras; propiciando una gran circunstancia dramática, en donde los protagonistas muchas veces se ven implicados en problemas que han de resolver con astucia y picardía cuando no con valentía, engaños y mentiras; creándose así situaciones y anécdotas posiblemente de mucho interés y curiosidad para un niño. Además de incidentes jocosos, absurdos, crueles o mágicos y, por ello, a veces deslumbrantes, pero cuyo propósito es, en lo fundamental: entretener a la vez que impactar y despertar el interés y la curiosidad del niño, motivándolo muchas veces a la reflexión luego de leídos los sucesos de toda la historia.



3-. Entendemos por tema lo expresado en el **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, aquello que “es precisamente el motivo fundamental de una obra”; con la correspondiente especificación: “Segre, diferenciando entre tema y motivo, dice: “Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos”. De donde deducimos que todo cuento implica un proceso previo, es consecuencia de los “motivos” que impulsan al autor a imaginar un tema.

Y “motivo”, según explica el **Diccionario Ilustrado Karten**, “es la causa o razón” que lleva al narrador a escribir un cuento.

Características del tema: implica también una especie de imagen memotécnica que sólo es comprensible para el propio autor

Por lo general el cuento gira en torno a un solo tema.

4-. El argumento es el espacio donde los movimientos y las acciones de los personajes se muestran de modo exacto, matemático, y con las palabras precisas. Aquí no caben aclaraciones, desarrollo de ideas ni de sentimientos, sólo las palabras necesarias para decir en qué va a consistir la historia que se va a desarrollar en el cuento, cómo se iniciará, cómo se va a organizar y cómo va a cerrarse.



El inicio del argumento no implica que será exactamente el mismo inicio del cuento.

Acoge de modo sucinto el drama del que tratará el cuento.

5-. En lo referente a la técnica para el comienzo de un cuento, conviene iniciarlo comprometiendo al personaje protagonista en una acción o situación psicológica o dramática.

Esta técnica del inicio descubre que el cuento tiene como objetivo “entretener y conmover”, como dice Jorge Luis Borges; resultando que el cuento debe ser considerado un juguete hecho con los sentimientos y la imaginación. En donde los personajes se desplazarán a capricho del autor, según el destino que les sea diseñado.

Un propósito importante del inicio con acción dramática, es saber cautivar al lector para que él se sienta fascinado y se vea motivado a leer la historia hasta concluirla.

El inicio marca el tono del cuento.

6-. Todo cuento posee un tono emocional desde que está escrito con los sentimientos del narrador que lo concibe.



El tono se relaciona con el efecto de la verosimilitud, con el modo de convencer al lector de que aquello que se cuenta *es verdad*.

Gracias al sentido del tono emocional descubrimos que los cuentos en general poseen diversos tonos: filosófico, religioso, histórico, pedagógico, moralista, de escarmiento, de adivinanza, entre otros posibles. Por lo tanto, conviene a todo autor descubrir cuál es su tono emocional para aplicarlo mejor al tono que le convenga a la historia.

7-. Existe un ritmo que implica un sentido matemático en las proporciones del relato, limitándolo y obligándolo a una armonía que redundará en la belleza del cuento.

El ritmo también es parte de un tono de unidad, de una sensación de equilibrio entre las partes y el todo, y por lo misma de una sensación de matemática perfección. Ellos conjugan en una armonía y melodía que afirma un tono poético en el cuento.

8-. La atmósfera en el relato es una sensación que rodea a algo. Es parte de un grado de tensión dramática propiciada por el desarrollo de una anécdota o escena. Posee variados matices: atmósfera de un lugar sombrío y fantástico, de una situación de misterio, de una situación de intriga y suspenso, entre otras posibles.

9-. La verosimilitud es un efecto de sentido, trata de hacerle creer al lector que lo que dice o hace el personaje es verdad.



10-. El tiempo en el relato es también un personaje, desde que se encarna en él y actúa según su edad aparente.

11-. La importancia de un sentido de originalidad en la creación del personaje es fundamental para el mismo, porque es la mejor forma de llamar la curiosidad del lector para que continúe la lectura hasta concluir el cuento.

Los elementos que garantizan la originalidad del personaje: las palabras y los actos mágicos, los elementos maravillosos la complejidad de sus rasgos psicológicos y las insólitas acciones que acometen.

De acuerdo al Método descubrimos que existen cinco posibilidades generales de crear un personaje: 1) personaje desde la perspectiva apariencial (concreto y abstracto); 2) personaje desde la perspectiva exterior e interior; 3) personaje desde la perspectiva de la contradicción (protagonista y antagonista, ayudante del protagonista y ayudante del antagonista); 4) desde la perspectiva escénica: personaje presente, personaje ausente-presente; 5) desde la perspectiva de la jerarquía del escenario: personaje principal, secundario y referencial.

12-. La estrategia narrativa es la planificación organizada e inteligente que mejor conviene al cuento que se irá a narrar. Dentro de ella se deben considerar diversos aspectos: nivel del tema elegido, nivel del tono emocional, nivel de la voz de la conciencia que narra, nivel del punto de vista, personaje narrador omnisciente, personaje narrador omnipotente, personaje narrador omnipresente, nivel de los personajes protagonistas, nivel de la estructura de los diálogos, nivel de la



estructura del cuento, nivel del drama que iré a construir, nivel del uso del lenguaje y del estilo, nivel del escenario.

13-. Las técnicas narrativa en un cuento para niños no son necesariamente complejas. Las que se observan tienen el sentido de ofrecer claridad y lucidez a la historia que en los cuentos clásicos poseen el esquema de el rey nace, crece, se casa, tiene hijos y es feliz. Son recomendables las siguientes técnicas: in medias res, vuelta de tuerca, iceberg, final sorpresivo, final abierto, el cuento que se muerde la cola.

14-. Sin el uso del drama no hay buen cuento aunque un hecho dramático no ofrecerá la garantía del buen cuento. De la capacidad y calidad del desarrollo dramático dependerá la calidad y fuerza emotiva del cuento.

Por drama se debe entender “ese suceso triste o lamentable en el que ocurren desgracias”, como en términos figurativos nos explica el Diccionario Enciclopédico Santillana.

La importancia del drama radica en su trascendencia y en estar comprometido con valores positivos o negativos que tocan a los seres humanos.

15-. El cuento es una gran circunstancia dramática constituida en su esfericidad por anécdotas, escenas o mínimas situaciones dramáticas accionadas por los conflictos que atañen a los personajes en el fluir de la historia.



El mejor modo de concebir y construir un cuento es plantearlo a partir de la construcción y dinámica de sus anécdotas, según el drama a desarrollarse.

Las anécdotas se mueven de modo conveniente para el desarrollo dramático de un cuento a partir de los conflictos desde una perspectiva de contradicción, pues deben existir en su interior elementos o personajes contradictorios; la contradicción se evidencia a partir de los sentimientos y visión de mundo de los personajes, expuestos en la forma de conflictos.

Las escenas mínimas o las situaciones dramáticas sólo expresan situaciones donde en apariencia no habría un drama de importancia, pero son útiles al cuento porque dejan señales, indicios, claves secretas que al final sostiene la esencia del drama.

La escena es opuesta a la escena mínima, puede abarcar una o más anécdotas, o escenas mínimas, en ella se plantean y replantean los conflictos

El resumen escénico sintetiza lo acontecido en lo que va de la historia.

Los conflictos son los detonantes que accionan el drama, señalan el inicio de una crisis, a partir de ellos se desplazan los acontecimientos. No puede crearse un buen cuento sin el uso de los conflictos.

16-. Las réplicas, desde una perspectiva general, son las respuestas o acciones que ejecutan, dentro de un espíritu de contradicción permanente, los personajes del cuento a partir del planteamiento del problema en el que estarán comprometidos



los personajes. Incluyen: el planteamiento del problema, la réplica, contra réplica, nueva réplica, nueva contra réplica, apoyo a la réplica, apoyo a la contra réplica, réplica final.

17-. La gran circunstancia dramática (GCD), a nivel de gráfico está integrada por anécdotas, escenas, situaciones o escenas mínimas, las que al interrelacionarse nos muestran los grados de tensión dramática, suspenso e intensidad narrativa.

La tensión dramática depende de la inmediatez y prontitud con que aparecen las diversas acciones dramáticas.

El suspenso es la interrupción de una acción dramática

La intensidad narrativa es el resultado de esa serie de desplazamientos o situaciones dramáticas en los que se han visto comprometidos los personajes.

18-. La trama es creada por la suma de las anécdotas, acciones y las mínimas situaciones expresadas en su máxima fuerza dramática. Puede iniciarse desde las primeras líneas del cuento, se acrecienta y torna compleja en la medida que el personaje protagónico se ve más comprometido con el drama que lo acosa.

19-. El clímax es el punto de mayor dificultad para el protagonista, consecuencia de la trama. En este espacio del relato el protagonista parecería no tener más recursos para sobrevivir.



20-. La conclusión o salida del clímax es la sección del cuento en donde se observa que el héroe logra su objetivo o no, triunfa o es derrotado, muere o se salva.

21-. Cerrar o concluir un cuento exige un especial esfuerzo de concentración para el autor del cuento, un sentido de ecuanimidad, de equilibrio y sobriedad, requiere de la inteligencia y el ingenio de que es capaz. Puede concluir el cuento de tres modos: el cierre del cuento en plena cúspide del clímax, el cierre del cuento al concluir el clímax, el cierre del cuento incluyendo clímax, salida del clímax, conclusión del cuento.

22-. Existen cuatro técnicas básicas para finalizar un cuento: cuento de final abierto, cuento de final cerrado, cuento de final sorpresivo, cuento de final neutro.

23-. El Método, aunque no es el propósito de esta tesis, también podría aplicarse al análisis del cuento de corte clásico, a partir del gráfico donde se considera al cuento como una gran circunstancia dramática constituida por escena, anécdotas o mínimas situaciones dramáticas posibles de ser medidas en grados de tensión suspenso e intensidad narrativas.



NOTAS

(1) A este respecto, aquí conviene apoyarnos en nuestro breve ensayo *El cuento para niños; Algunas consideraciones en torno a la escritura de un cuento*. Obr. cit.; pág. 7. , donde expresamos: “6. Recordemos que los grandes cuentos clásicos casi siempre conllevan en su relativa sencillez **un tono sabio, filosófico, finas argucias, diálogos amenos y sapientes, culminaciones logradas con astucia y hondura y que invitan a una reflexión -resultado de una fina inteligencia como del cúmulo de una intensa experiencia de vida-**. En la literatura popular universal los ejemplos abundan: **El Juez y el Escarabajo, el Nabo, Los tres pelos del diablo, La princesa que consiguió la luna, El rey Midas, Los tres consejeros del rey,** y muchos otros más; un puntual ejemplo en la literatura peruana es el **Bagrecico** del maestro francisco Izquierdo Ríos.”

(2) Aquí volvemos a apoyarnos en nuestro breve ensayo *El cuento para niños; Algunas consideraciones en torno a la escritura*. Obr. cit.; pág. 3 ; donde referimos: “Así el ideal de todo buen cuento para niños siempre aspirará a exponer de modo sugerente: el triunfo de la justicia ante lo injusto; el amor triunfante ante el odio; el sentido de la sobriedad y ecuanimidad ante las codicias y venganzas; la victoria del orden y la armonía ante el caos y la violencia de la naturaleza y los hombres; y con muchos matices y variantes: aspiraciones hacia sentimientos de fraternidad, solidaridad, apoyo hacia el débil y desprotegido.

Es decir, la inocente y noble aspiración hacia la paz universal; hacia la paz entre los hombres y los elementos de la naturaleza, hacia la buena salud, hacia el bienestar, hacia el amor, el trabajo para todos y la eliminación de los males y la pobreza en el mundo.”

(3) PERRAULT, Charles. *Cuentos de Antaño*. Ediciones Generales Anaya. 2da. Edición en “Laurín”, mayo 1984. Madrid (España), pág. 117.

(4) Obr. cit., PERRAULT, pág. 127

(5) Obr. cit., PERRAULT, pág. 149.

(6) ANDERSEN, Hans Christian Andersen. *La sombra y otros cuentos*. El Libro del Bolsillo, Alianza Editorial S. A. Madrid (España), 1986, pág. 53.

(7) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 44, 45.

(8) ZAPATA SANTILLANA Everardo. *Cuentos Escogidos (De La Literatura Universal)*. VI volúmenes. Editores e Impresores “San Francisco” S. A., V. II, págs. 57, 58.



- (8) ZAPATA SANTILLANA Everardo. *Cuentos Escogidos (De La Literatura Universal)*. VI volúmenes. Editores e Impresores "San Francisco" S. A., V. II, págs. 57, 58.
- (9) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 200.
- (10) TURGUENEV, Iván. En: *Literatura Soviética*. No. 12, trad. José Vento. 1983, pág. 94.
- (11) WEI JINZHI, *Fábulas Antiguas de China*. Segunda edición. Ediciones Lenguas Extranjeras, China, págs. 77,78.
- (12) SANTA BIBLIA. *Antiguo y Nuevo Testamento*. El texto es versión de Cronwell Jara. Sociedades Bíblicas de América latina, 1960, pág. 896.
- (13) PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas Colección completa*. Ediciones Culturales. T. III, Lima – Perú, 1973, pág. 168
- (14) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. I, pág. 28
- (15) FEDRO. *Fábulas de Fedro*. Editorial de Cuentos Infantiles. Uruguay, 1945, pág. 103
- (16) GRIMM, hermanos. *Cuentos Completos de los hermanos Grimm*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona – Madrid – Río de Janeiro – México – Montevideo, 1955, pág. 354.
- (17) Obr. cit., GRIMM, pág. 357
- (18) s. n. del recopilador. *Cuentos Chinos I*. Trad. Guillermo Dañino. Lluvia Editores. Hecho e impreso en el Perú, 1999, págs. 7, 8.
- (19) TAGORE, Rabindranath. *Luna nueva*. Guzmán Cota Mir. Ediciones Zeus. Barcelona, España, 1959, pág. 108.
- (20) Obr. cit., PERRAULT, pág. 120.
- (21) Obr. cit., PERRAULT, pág. 103.
- (22) Obr. cit., PERRAULT, págs. 103, 104, 105.
- (23) Obr. cit., PERRAULT, págs. 168, 169.
- (24) Obr. cit., ANDERSEN, págs. 111, 112.
- (25) JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*. Editorial Diana, S. A., México, 1947. Págs. 99, 100.
- (26) Obr. cit., PERRAULT, pág. 127.
- (27) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. V, pág. 48.
- (28) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. V, pág. 10.
- (29) Obr. cit., WEI JINZHI, pág. 81.
- (30) GALEANO, Eduardo. *Memorias del fuego*. III V., Colección La Honda Casa de las Américas. Cuba, 1988. V. I, pág. 16.
- (31) Obr. cit., PERRAULT, págs. 140, 141, 142.
- (32) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 44.
- (33) Obr. cit., PERRAULT, pág. 168, 169.
- (34) Obr. cit., WEI JINZHI, pág. 56.
- (35) Obr. cit., WEI JINZHI, pág. 94.
- (36) Obr. cit., *Santa Biblia*, pág. 959.
- (37) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 51, 52.
- (38) GIBELLI, Nicolás J. *Fabulandia*. T. I. Editorial Codex, S. A. México. 1964.
- (39) Obr. cit., GRIMM, pág. 23.
- (40) ZHAO SHIJIE, *Cuentos de Afanti*. S. n. del trad. . Ediciones en Lenguas Extranjeras. Beijing (China), 1982, pág. 22.
- (41) Obr. cit., WEI JINZHI, pág. 65.
- (42) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 209.
- (43) ESLAVA, Jorge. *Sanseacabó Relatos de Kipling, Hemingway, Brecht y otros*. Editorial Colmillo Blanco. Lima, 1986, pág. 51.



- (44) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 109.
- (45) Obr. cit., GALEANO, V. I, págs. 28, 29.
- (46) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 178.
- (47) Obr. cit., GRIMM, págs. 530, 531.
- (48) Obr. cit., GRIMM, pág. 676.
- (49) Obr. cit., ZHAO SHIJIE, pág. 54.
- (50) Obr. cit., ESLAVA, págs. 63, 64
- (51) MONTERROSO, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos) La oveja negra*. Primera edición en Lecturas Mexicanas, Segunda serie. Editorial Joaquín Mortiz, S. A. Sep Cultura, México, D. F. , 1986, pág. 221.
- (52) DARÍO, Rubén. *Poesías*. (Primera edición) Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, 1989, pág. 514.
- (53) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. V págs. 8, 9.
- (54) CARVALLO DE NÚÑEZ, Carlota. *Oshita y El Duende y otras historias*. Ediciones Quipu. E. I. R. L. Lima, Perú. págs. 55, 56.
- (55) Precisamente la revista *Enciclopedia Hispánica de la Lengua y la Literatura*, No. 9, nos dice a este respecto que "Las Mil y Una Noches" narra "la historia del rey Schahriar, que cada noche desposa una virgen a quien mandā matar al amanecer. La joven Scheherezada intenta postergar este desenlace relatando al rey una historia diferente cada noche. Este procedimiento, muy frecuentado posteriormente por autores medievales y renacentistas, es conocido con el nombre de relato enmarcado. Además de este tipo de narración, donde un cuento sirve de marco a otros para retardar el cumplimiento de una acción, hay otros, como el de la discusión con ayuda de cuentos: se cita un cuento para probar una idea y luego un nuevo cuento sirve para refutar el precedente, o como el empleado por el infante español don Juan Manuel (1284-1348) en su Libro de Petronio o del Conde Lucanor, donde la educación del príncipe motiva la serie de relatos. En cambio en los Cuentos de Canterbury, de Chaucer, el nexo entre la narración y los personajes es mucho más fuerte. Otra forma, conocida también como composición por enhebrado, reúne una serie de cuentos (cada uno de los cuales es unitario en sí mismo) valiéndose de un personaje común. Son narraciones en las que el protagonista debe realizar muchas tareas o donde le suceden varias aventuras, como ocurre en algunas "series" de televisión.", págs. 68, 68.
- (56) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. V., pág. 16.
- (57) Loc. cit.
- (58) Obr. cit., ANDERSEN, pág. 51.
- (59) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. V, pág. 16.
- (60) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. II, págs. 57, 58.
- (61) JARA, Cronwell. *Antología del cuento breve*. (Folleto sin editar), pág. 9.
- (62) Obr. cit., ZAPATA SANTILLANA, Vol. I, pág. 98.



APÉNDICE.



APUNTES SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS

Juan Bosch

El cuento es un género antiquísimo, que a través de los siglos ha tenido y mantenido el favor público. Su influencia en el desarrollo de la sensibilidad general puede ser muy grande, y por tal razón el cuentista debe sentirse responsable de lo que escribe, como si fuera un maestro de emociones o de ideas.

Lo primero que debe aclarar una persona que se inclina a escribir cuentos es la intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos. Lo segundo se refiere al género. **¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia.** La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el **suceso** que forma el meollo del cuento “carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.

“Importancia” no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como tema de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales de atletismo. Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o choca, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.

Aprender a discernir dónde hay un tema para cuentos es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja el esqueleto de toda obra de creación; es la “tekné” de los griegos o, si se quiere, la parte de artesanado imprescindible en el bagaje del artista.

A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en dominar la técnica del género, y la técnica se adquiere en la práctica más que con los estudios. Pero nunca debe olvidarse que el género tiene una técnica y que ésta debe conocerse a fondo.



Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín **computus**, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que **llevar esa cuenta**. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. **El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.**

De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser "hermético" o "figurativo" como se dice ahora, o lo que es lo mismo, subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo. Pero no debe echarse en olvido que el género, reconocido como el más difícil en todos los idiomas, no tolera innovaciones sino de los autores que lo dominan en lo más esencial de su estructura.

El interés que despierta el cuento puede medirse por los juicios que les merece a críticos, cuentistas y aficionados. Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad los dos géneros son dos cosas distintas; y es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena. Comparar diez páginas de cuento con las doscientas cincuenta de una novela es una ligereza. Una novela de esa dimensión puede escribirse en dos meses; un libro de cuentos que sea bueno y que tenga doscientas cincuenta páginas, no se logra en tan corto tiempo. La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección; la novela es extensa; el cuento es intenso.

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y actúan conforme a sus propias naturalezas de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. El es el padre y el dictador de sus criaturas, no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por lo tanto es intensidad. La intensidad de un cuento es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante, que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.

Fundamentalmente, el estado de ánimo del cuentista tiene que ser el mismo para recoger su material que para escribir. Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.

El verdadero cuentista dedica muchas horas de su vida a estudiar la técnica del género, al grado que logre dominarla en la misma forma en que el pintor consciente domina la pincelada: la da, no tiene que premeditarla. Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Antón Chéjov, que apenas lo usaron. "A la deriva", de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural como debe tener su principio.



No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, siendo aún de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada por ese destino manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza. Kipling refiere que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba; Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

La manera natural de comenzar un cuento fue siempre el “había una vez” o “érase una vez”. Esa corta frase tenía -y tiene aún entre la gente del pueblo- un valor de conjuro; ella sola bastaba para despertar el interés de los que rodeaban al relator de cuentos. En su origen, el cuento no empezaba con descripciones de paisajes, a menos que se tratara de un paisaje descrito con escasas palabras para justificar la presencia o la acción del protagonista; comenzaba con éste, y pintándolo en actividad. Aún hoy, esa manera de comenzar es buena. El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo “había una vez” o “érase una vez” tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro. El cuentista joven debe estudiar con detenimiento la manera en que inician su cuento los grandes maestros; debe leer uno por uno, los primeros párrafos de los mejores cuentos de Maupassant, de Kipling, de Sherwood Anderson, de Quiroga, quien fue quizá el más consciente de todos ellos en lo que a la técnica del cuento se refiere.

Comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío: he ahí en pocas palabras el núcleo de la técnica del cuento. Quien sepa hacer eso tiene el oficio de cuentista, conoce la “tekne” del género. El oficio es la parte formal de la tarea, pero quien no domina ese lado formal no llegará a ser buen cuentista. Sólo el que lo domine podrá transformar el cuento, mejorarlo con una nueva modalidad, iluminarlo con el toque de su personalidad creadora.

Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista. El oficio es obra del trabajo asiduo, de la meditación constante, de la dedicación apasionada. Cuentistas de apreciables cualidades para la narración han perdido su don porque mientras tuvieron dentro de sí temas escribieron sin detenerse a estudiar la técnica del cuento y nunca la dominaron; cuando la veta interior se agotó, les faltó la capacidad para elaborar, con asuntos externos a su experiencia íntima, la delicada arquitectura de un cuento. No adquirieron el oficio a tiempo, y sin oficio no podrían construir.

En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de semi inconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias le arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la



técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abrumba su mundo interior. El conocimiento de la técnica le permitirá señorear sobre la embriagante pasión como Yavé sobre el caos. Se halla en el momento apropiado para estudiar los principios en que descansa la profesión del cuentista, y debe hacerlo sin pérdida de tiempo. Los principios del género, no importa lo que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos, en la medida en que la obra lo es.

Búsqueda y la selección del material es una parte importante de la técnica; de la búsqueda y de la selección saldrá el tema. Parece que esas dos palabras -búsqueda y selección- implican lo mismo: buscar es seleccionar. Pero no es así para el cuentista. El buscará aquello que su alma desea; motivos campesinos o de mar, episodios de hombres del pueblo o de niños, asuntos de amor o de trabajo. Una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir. Esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella. A menudo la gente se acerca a novelistas y cuentistas para contarles cosas que le han sucedido, "temas para novelas y cuentos", que no interesan al escritor porque nada le dicen a su sensibilidad. Ahora bien, si nadie debe intervenir en la selección del tema, hay un consejo útil que dar a los cuentistas jóvenes: que estudien el material con minuciosidad y seriedad: que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.

Escribir cuentos es una tarea seria y además hermosa. Arte difícil, tiene el premio en su propia realización. Hay mucho que decir sobre él. Pero lo más importante es esto: El que nace con la vocación de cuentista trae al mundo un don que está en la obligación de poner al servicio de la sociedad. La única manera de cumplir con esta obligación es desarrollando sus dotes naturales, y para lograrlo tiene que aprender todo lo relativo a su oficio; qué es un cuento y qué debe hacer para escribir buenos cuentos. Si encara su vocación con seriedad, estudiará a consciencia, trabajará, se afanará por dominar el género, que es sin duda muy rebelde, pero dominable. Otros lo han logrado. Él, también puede lograrlo.

II

El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no debe construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador, se halla forzado a saber con seguridad adónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina.

La primera tarea que el cuentista debe imponerse es la de aprender a distinguir con precisión cuál hecho puede ser tema de un cuento. Habiendo dado con un hecho, debe saber aislarlo, limpiarlo de apariencias hasta dejarlo libre de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia; estudiarlo con minuciosidad y responsabilidad. Pues cuando el cuentista tiene ante sí un hecho en su ser más auténtico, se halla frente a un verdadero tema. El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema.

Ya he dicho que aprender a discernir dónde hay un tema de cuento es parte esencial de la técnica del cuento. Técnica entendida en el sentido de la "tekné" griega, es esa parte de oficio o artesanado indispensable para construir una obra de arte. Ahora bien, el arte del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho: todos esos sucesos están subordinados al hecho, hacia el cual va el cuentista; él es el tema.



Aislado el tema, y debidamente estudiado desde todos sus ángulos, el cuentista puede aproximarse a él como más le plazca, con el lenguaje que le sea habitual o connatural, en forma directa o indirecta. Pero en ningún momento perderá la vista que se dirige hacia ese hecho y no a otro punto. Toda palabra que pueda darle categoría de tema a un acto de los que se presentan en esa marcha hacia el tema, toda palabra que desvíe al autor un milímetro del tema, están fuera de lugar y deben ser aniquiladas tan pronto aparezcan; toda idea ajena al asunto escogido es yerba mala, que no dejará crecer la espiga del cuento con salud, y la yerba mala, como aconseja el Evangelio, debe ser arrancada de raíz.

Cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va substrayendo frase a frase de la visión de quien lo lee, pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento, ha construido el cuento según la mejor tradición del género. Pero los casos en que se puede hacer esto sin deformar el curso natural del relato no abundan. Mucho más importante que el final de sorpresa es mantener en avance continuo la marcha que lo lleva del punto de partida al hecho que ha escogido como tema. Si el hecho se halla antes de llegar al final, es decir, si su presencia no coincide con la última escena del cuento, pero la manera de llegar a él fue recta y la marcha se mantuvo en ritmo apropiado, se ha producido un buen cuento.

Todo lo contrario resulta si el cuentista está dirigiéndose hacia dos hechos; en ese caso la marcha será zigzagueante, la línea no podrá ser recta, lo que el cuentista tendrá al final será una página confusa, sin carácter; cualquier cosa, pero no un cuento. Hace poco recordaba que cuento quiere decir llevar la cuenta de un hecho. El origen de la palabra que define el género está en el vocablo latino **computus**, el mismo que hoy usamos para indicar que llevamos cuenta de algo. Hay un oculto sentido matemático en la rigurosidad del cuento; como en las matemáticas, en el cuento no puede haber confusión de valores.

El cuentista avezado sabe que su tarea es llevar al lector hacia ese hecho que ha escogido como tema; y que debe llevarlo sin decirle en qué consiste el hecho. En ocasiones resulta útil desviar la atención haciéndole creer, mediante una frase discreta, que el hecho es otro. En cada párrafo, el lector deberá pensar que ya ha llegado al corazón del tema; sin embargo no está en él y ni siquiera ha comenzado a entrar en el círculo de sombras o de luz que separa el hecho del resto del relato.

El cuento debe ser presentado al lector como un fruto de numerosas cáscaras que van siendo desprendidas a los ojos de un niño goloso. Cada vez que comienza a caer una de las cáscaras, el lector esperará la almendra de la fruta; creará que ya no hay cortezas y que ha llegado el momento de gustar el anhelado manjar vegetal. De párrafo en párrafo, la acción interna y secreta del cuento seguirá por debajo de la acción externa y visible; estará oculta por las acciones accesorias, por una actividad que en verdad no tiene otra finalidad que conducir al lector hacia el hecho. En suma, serán cáscaras que al desprenderse irán acercando el fruto a la boca del goloso.

Ahora bien, en cuanto al hecho que da el tema, ¿cómo conviene que sea? Humano, o por lo menos humanizado. Lo que pretende el cuentista es herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego, hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento. En las fábulas de Esopo, como en los cuentos de Rudyard Kipling, en los relatos infantiles de Anderson, como en las parábolas de Oscar Wilde, animales, elementos y objetos tienen alma humana. La experiencia íntima del hombre no ha traspasado los límites de su propia esencia; para él el universo infinito y la materia mensurable existe como reflujo de su ser. A pesar de la creciente humildad a que lo somete la ciencia, él seguirá siendo el rey de la creación, que vive



orgánicamente en función de señor supremo de la actividad universal. Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos.

La selección del tema es un trabajo serio y hay que acometerlo con seriedad. El cuentista debe ejercitarse en el arte de distinguir con precisión cuándo un tema es apropiado para un cuento. En esta parte de la tarea entra a jugar el don nato del relator. Pues sucede que el cuento comienza a formarse en ese acto, en ese instante de la selección del hecho-tema. Por sí solo, el tema no es en verdad el germen del cuento, pero se convierte en tal germen precisamente en el momento en que el cuentista lo escoge por tema.

Si el tema no satisface ciertas condiciones, el cuento será pobre o francamente malo, aunque su autor domine a perfección la manera de presentarlo. Lo pintoresco, por ejemplo, no tiene calidad para servir de tema; en cambio puede serlo, y muy bueno, para un artículo de costumbres o para una página de buen humor.

El tema requiere un peso específico que lo haga universal. Puede ser muy local en su apariencia, pero debe ser universal en su valor intrínseco. El sufrimiento, el amor, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia, son valores universales, positivos o negativos, aunque se presenten en hombres y mujeres cuyas vidas no traspasan las lindes de lo local; son universales en el habitante de las grandes ciudades, en el de la jungla americana o en el de los iglús esquimales.

Todo lo dicho hasta ahora se resume en pocas palabras: si bien el cuentista tiene que tomar un hecho y aislarlo de sus apariencias para construir sobre él su obra, no basta para el caso un hecho cualquiera; debe ser un hecho humano o que conmueve a los hombres, y debe tener categoría universal. De esa especie de hechos está lleno el mundo; están llenos los días y las horas, y adonde quiera que el cuentista vuelva los ojos hallará hechos que son buenos temas.

Ahora bien, si en ocasiones esos hechos que nos rodean se presentan en tal forma que bastaría con relatarlos para tener cuentos, lo cierto es que comúnmente el cuentista tiene que estudiar el hecho para saber cuál de sus ángulos servirá para un cuento. A veces el cuento está determinado por la mecánica misma del hecho, pero también puede estarlo por su esencia, por sus motivaciones o por su apariencia formal. Un ladronzuelo cogido in fraganti puede dar un cuento excelente si quien lo sorprende robando es un hermano, agente de policía o su la causa del robo es el hambre de la madre del descuidero; y puede ser también un magnífico cuento si se trata del primer robo del autor y el cuentista sabe presentar el desgarrón psicológico que supone traspasar la barrera que hay entre el mundo normal y el mundo de los delincuentes. En los tres casos el hecho-tema sería distinto; en el primero, se hallaría en la circunstancia de que el hermano del ladrón es agente de la policía; en el segundo, en el hambre de la madre; en el tercero, en el desgarrón psicológico. De donde puede colegirse por qué hemos insistido en que el hecho que sirve de tema debe estar libre de apariencias y de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia. Pues en estos tres posibles cuentos el tema parece ser la captura del ladronzuelo mientras roba, y resulta tres temas distintos, y en los tres la captura del joven delincuente es un camino hacia el corazón del hecho-tema.

Aprender a ver un tema, saber seleccionarlo, y aun dentro de él hallar el aspecto útil para desarrollar el cuento, es parte importantísima en el arte de escribir cuentos. La rígida disciplina mental y emocional que el cuentista ejerce sobre sí mismo comienza a actuar en el acto de escoger el tema. Los personajes de una novela contribuyeron en la redacción del relato por cuanto sus caracteres, una vez creados, determinan en mucho el curso de la acción. Pero en el cuento toda la obra es del cuentista y esa obra está determinada sobre todo por la calidad del



tema. Antes de sentarse a escribir la primera palabra, el cuentista debe tener una idea precisa de cómo va a desenvolver su obra. Si esta regla no se sigue, el resultado será débil. Por acto de adivinación en un cuentista nato de gran poder, puede darse un cuento muy bueno sin seguir esta regla; pero ni aun el mismo autor podrá garantizar de antemano qué saldrá de su trabajo cuando ponga la palabra final. En cambio, otra cosa sucede si el cuentista trabaja conscientemente y organiza su construcción al nivel del tema que elige.

Así como en la novela la acción está determinada por los caracteres de sus protagonistas, en el cuento el tema da la acción. La diferencia más drástica entre el novelista y el cuentista se halla en que aquél sigue a sus personajes mientras que éste tiene que gobernarlos. La acción del cuento está determinada por el tema pero tiene que ser dictatorialmente regida por el cuentista; no puede desbordarse ni cumplirse en todas sus posibilidades, sino únicamente en los términos estrictamente imprescindibles al desenvolvimiento del cuento y entrañablemente vinculados al tema. Los personajes de una novela pueden dedicar diez minutos a hablar de un cuadro que no tiene función en la trama de la novela; en un cuento no debe mencionarse siquiera un cuadro si él no es parte importante en el curso de la acción.

El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas. Huesos, músculos, piel, colmillos y garras nada más, el tigre está creado para atacar y dominar a las otras bestias de la selva. Cuando los años le agregan grasa a su peso, le restan elasticidad en los músculos, alloan sus colmillos o debilitan sus poderosas garras, el majestuoso tigre se halla condenado a morir de hambre.

El cuentista debe tener alma de tigre para lanzarse contra el lector, e instinto de tigre para seleccionar el tema y calcular con exactitud a qué distancia está su víctima y con qué fuerza debe precipitarse sobre ella. Pues sucede que en la oculta trama de este arte difícil que es escribir cuentos, el lector y el tema tienen un mismo corazón. Se dispara a uno para herir al otro. Al dar su salto asesino hacia el tema, el tigre de la fauna literaria está saltando también sobre el lector.

III

Hay una acepción del vocablo **estilo** que lo identifica con el modo, la forma, “la manera particular de hacer algo”. Según ella, el uso, la práctica o la costumbre en la ejecución de ésta o aquella obra implica un conjunto de reglas que debe ser tomado en cuenta a la hora de realizar una obra.

¿Se conoce algún estilo, en el sentido de modo o forma, en la tarea de escribir cuentos?

Sí. Pero como cada cuento es un universo en sí mismo, que demanda el don creador de quien lo realiza, hagamos de este momento una distinción precisa: el escritor de cuentos es un artista; y para el artista -sea cuentista, novelista, poeta, escultor, pintor, músico- las reglas son leyes misteriosas, escritas para él por un senado sagrado que nadie conoce; y esas leyes son ineludibles.

Cada forma, en arte, es producto de una suma de reglas, y en cada conjunto de reglas hay divisiones: las que dan a una obra su carácter como género, y las que rigen la materia como se realiza. Unas y otras se mezclan para formar el todo de la obra artística, pero las que gobiernan la materia con que esa obra se realiza resultan determinantes en la materia peculiar de expresarse que tiene el artista.

En el caso del autor de cuentos, el medio de creación de que se sirve es la lengua, cuyo mecanismo debe conocer a cabalidad.



Del conjunto de reglas hagamos abstracción de las que gobiernan la materia expresiva. Esas son el bagaje primario del artista, y con frecuencia él las domina sin haberlas estudiado a fondo. Especialmente en el caso de la lengua, parece no haber duda de que el escritor nato trae al mundo un conocimiento instintivo de su mecanismo que a menudo resulta sorprendente, aunque tampoco parece haber duda de que ese don mejora mucho cuando el conocimiento instintivo se lleva a la conciencia por la vía del estudio.

Hagamos abstracción de las reglas que se refieren a la manera peculiar de expresarse de cada autor. Ellas forman el estilo personal, dan sello individual, la marca divina que distingue al artista entre la multitud de sus pares.

Quedémonos por ahora con las reglas que confieren carácter a un género dado; en nuestro caso, el cuento. Esas reglas establecen la forma, el modo de producir un cuento.

La forma es importante en todo arte. Desde muy antiguo se sabe que en lo que atañe a la tarea de crearla, la expresión artística se descompone en dos factores fundamentales: tema y forma. En algunas artes la forma tiene más valor que el tema; ese es el caso de la escultura, la pintura y la poesía, sobretodo en los últimos tiempos.

La estrecha relación de todas las artes entre sí, determinada por el carácter que le imprime al artista la actitud del conglomerado social ante los problemas de su tiempo -de su generación-, nos lleva a tomar nota de que a menudo un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos influye en el estilo de otros. No nos hallamos ahora en el caso de investigar si en realidad se produce esa influencia con intensidad decisiva o si todas las artes cambian de estilo a causa de cambios profundos introducidos en la sensibilidad social por otros factores. Pero debemos admitir que hay influencias. Aunque estamos hablando del cuento, anotemos de paso que la escultura, la pintura y la poesía de hoy se realizan con la vista puesta en la forma más que en el tema. Esto puede parecer una observación estrafalaria, dado que precisamente esas artes han escapado a las leyes de la forma al abandonar sus antiguos modos de expresión. Pero en realidad, lo que abandonaron fue su sujeción al tema para entregarse exclusivamente a la forma. La pintura y la escultura abstractas son sólo materia y forma, y el sueño de sus cultivadores es expulsar el tema en ambos géneros. La poesía actual se inclina a quedarse sólo con las palabras y la manera de usarlas, al grado que muchos poemas modernos que nos emocionan no resistirían un análisis del tema que llevan dentro.

Volveremos sobre este asunto más tarde. Por ahora recordemos que hay un arte en el que tema y forma tienen igual importancia en cualquier época: es la música. No se concibe música sin tema, lo mismo en el Mozart del siglo XVIII que en el Bartok del siglo XX. Por otra parte, el tema musical no podría existir sin la forma que lo expresa. Esta adecuación de tema y forma se explica debido a que la música debe ser interpretado por terceros.

Pero en la novela y en el cuento, que no tienen intérpretes sino espectadores del orden intelectual, el tema es más importante que la forma, y desde luego mucho más importante que el estilo con que el autor se expresa.

Antes dije que "un cuento no puede construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador, se halla forzado a saber con seguridad adónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina".

La convicción de que el cuento tiene que ceñirse a un hecho, y solo a uno, es lo que me ha llevado a definir el género como "el relato de un hecho que tiene indudable importancia". A fin de evitar que el cuentista novel entendiera por hecho de indudable importancia un suceso poco común, expliqué, en esa misma oportunidad que "la importancia del hecho es desde luego



relativa; mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores"; y más adelante decía que "importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como temas de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufre en su estructura muscular los profesionales de atletismo"

Hasta ahora se ha tenido la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno. El cuento puede ser largo, y hasta muy largo, si se mantiene como relato de un solo hecho. No importa que un cuento esté escrito en cuarenta páginas, en sesenta, en ciento diez; siempre conservará sus características si es el relato de un solo acontecimiento, así como no las tendrá si se dedica a relatar más de uno, aunque lo haga en un sola página.

Es probable que el cuento largo se desarrolle en el porvenir como el tipo de obra literaria de más difusión, pues el cuento tiene la posibilidad de llegar al nivel épico sin correr el riesgo de meterse en el terreno de la epopeya, y alcanzar ese nivel con personajes y ambientes cotidianos, fuera de las fronteras de la historia y en prosa monda y lironda, es casi un milagro que confiere al cuento una categoría artística en verdad extraordinaria. (1)

"El arte del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho...", dije antes. Obsérvese que el novelista sí da caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho central que sirve de tema a su relato; y es la descripción de esos sucesos -a los que podemos calificar de secundarios- y su entrelazamiento con el suceso principal, lo que hace de la novela un género de dimensiones mayores, de ambiente más variado, personajes más numerosos y tiempo más largo que el cuento.

El tiempo del cuento es corto y concentrado. Esto se debe a que es el tiempo en que acaece un hecho -uno solo, repetimos-, y el uso de ese tiempo en función de caldo vital del relato exige del cuentista una capacidad especial para tomar el hecho en su esencia, en las líneas más puras de la acción.

Es ahí, en lo que podríamos llamar el poder de expresar la acción sin desvirtuarla con palabras, donde está el secreto de que el cuento puede elevarse a niveles épicos. Thomas Mann sintió el aliento épico en algunos cuentos de Chéjov -y sin duda de otros autores-, pero no dejó constancia de que conociera la causa de ese aliento. La causa está en que la epopeya es el relato de los actos heroicos, y el que los ejecuta -el héroe- es un artista de la acción; así,

(1) Debemos esta aguda observación a Thomas Mann, quien en "Ensayo sobre Chéjov", traducción de Aquilio Duque en: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, marzo-abril de 1960, págs. 52 y siguientes, dice que Chéjov había sido para él "un hombre de la foma pequeña, de la narración breve que no exigía la heroica perseverancia de años y decenios, sino que podía ser liquidada en unos días o unas semanas por cualquier frívolo del Arte. Por todo esto abriagaba yo un cierto menosprecio (por la obra de Chéjov), sin acabar de aperebirme de la dimensión interna, de la fuerza genial que logran lo breve y lo suscinto que en su caso, de admirable concisión, encierran toda la plenitud de la vida y se elevan decididamente a un nivel épico..."



si mediante la virtud de describir la acción pura, un cuentista lleva a categoría épica el relato de un hecho realizado por hombres y mujeres que no son héroes en el sentido convencional de la palabra, el cuentista tiene el don de crear la atmósfera de la epopeya sin verse obligado a recurrir a los grandes actores del drama histórico y a los episodios en que figuraron.

¿No es esto un privilegio en el mundo del arte?

Aunque hayamos dicho que en el cuento el tema importa más que la forma, debemos reconocer que hay una forma -en cuanto manera, uso o práctica de hacer algo- para poder expresar la acción pura, y que sin sujetarse a ella no hay cuento de calidad. La mayor importancia del tema en el género cuento no significa, pues, que la forma pueda ser manejada a capricho por el aspirante a cuentista. Si lo fuera, ¿cómo podríamos distinguir entre cuento, novela e historia, géneros parecidos pero diferentes?

A pesar de la familiaridad de los géneros, una novela no puede ser escrita con forma de cuento o de historia, ni un cuento con forma de novela o de relato histórico, ni una historia como si fuera novela o cuento. Para el cuento hay una forma. ¿Cómo se explica, pues, que en los últimos tiempos, en la lengua española -porque no conocemos caso parecido en otros idiomas- se pretenda escribir cuentos que no son cuentos en el orden estricto del vocablo?

Un eminente crítico chileno escribió hace algunos años "que junto al cuento tradicional", al cuento "que puede contarse", con principio, medio y fin, el conocido y clásico, existen otros que flotan, elásticos, vagos, sin contornos definidos ni organización rigurosa. Son interesantísimos y, a veces, de una extremada delicadeza; superan a menudo a sus parientes de antigua prosapia; pero ¿cómo negarlo, cómo discutirlo? Ocurre que no son cuentos; son otra cosa: divagaciones, relatos, cuadros, escenas, retratos imaginarios, estampas, trozos o momentos de vida; son y pueden ser mil cosas más; pero, insistimos, no son cuentos, no deben llamarse cuentos. Las palabras, los nombres, los títulos, calificaciones y clasificaciones que tienen por objeto aclarar y distinguir, no obscurecer o confundir las cosas. Por eso "al pan conviene llamarlo pan. Y al cuento cuento".

Pero sucede que como hemos dicho hace poco, un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos se refleja en el estilo de otros. La pintura, la escultura y la poesía están dirigiéndose desde hace algún tiempo a la síntesis de materia y forma, con abandono del tema; y esta actitud de pintores, escultores y poetas ha influido en la concepción del cuento americano, o el cuento de nuestra lengua ha resultado influido por las mismas causas que han determinado el cambio de estilo en pintura, escultura y poesía.

Por una o por otra razón, en los cuentistas nuevos de América se advierte una marcada inclinación a la idea de que el cuento debe acumular imágenes literarias sin relación con el tema. Se aspira a crear un tipo de cuento -el llamado "cuento abstracto"-, que acaso podrá llegar a ser un género literario nuevo, producto de nuestro agitado y confuso siglo XX, pero que no es ni será cuento.

Ahora bien, ¿cuál es la forma del cuento?

En apariencia, la forma está implícita en el tipo de cuento que se quiera escribir. Los hay que se dirigen a relatar una acción, sin más consecuencias; los hay cuya finalidad es delinear un carácter o destacar el aspecto saliente de una personalidad; otros ponen de manifiesto problemas sociales, políticos, emocionales, colectivos o individuales; otros buscan conmover al lector, sacudiendo su sensibilidad, con la presentación de un hecho trágico o dramático; los hay humorísticos, tiernos, de ideas. Y desde luego, en cada caso el cuentista tiene que ir desenvolviendo el tema de forma apropiada a los fines que persigue.



Pero esa forma es la de cada cuento y cada autor; la que cambia y se ajusta no sólo al tipo de cuento que se escribe sino también a la manera de escribir del cuentista. Diez cuentistas diferentes pueden escribir diez cuentos dramáticos, tiernos, humorísticos, con diez temas distintos y con diez formas de expresión que no se parezcan entre sí; y los diez cuentos pueden ser diez obras maestras.

Hay, sin embargo, una forma sustancial; la profunda, la que el lector corriente no aprecia, a pesar de que a ella y sólo a ella se debe que el cuento que está leyendo le mantenga hechizado y atento al curso de la acción que va desarrollándose en el relato o al destino de los personajes que figuran en él. De manera intuitiva o consciente esa forma ha sido cultivada con esmero por todos los maestros del cuento.

Esa forma tiene dos leyes ineludibles, iguales para el cuento hablado y para el escrito; que no cambian porque el cuento sea dramático, trágico, humorístico, social, tierno, de ideas, superficial o profundo, que rigen el alma del género lo mismo cuando los personajes son ficticios que cuando son reales, cuando son animales o plantas, agua o aire, seres humanos, aristócratas, artistas o peones.

La primera ley es la ley de la fluencia constante.

La acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con la libertad en el cauce que le haya fijado el cuentista, dirigiéndose sin cesar al fin que persigue el autor; debe correr sin obstáculos y sin meandros; debe moverse al ritmo que imponga el tema -más lento, más vivaz-, pero moverse siempre. La acción puede ser objetiva o subjetiva, externa o interna, física o psicológica; puede incluso ocultar el hecho que sirve de tema si el cuentista desea sorprendernos con un final inesperado. Pero no puede detenerse.

Es en la acción donde está la sustancia del cuento. Un cuento tierno debe ser tierno porque la acción en sí misma tenga cualidad de ternura; un cuento dramático lo es debido a la categoría dramática del hecho que le da vida, no por el valor literario de las imágenes que lo exponen. Así, pues, la acción por sí misma y por su única virtualidad, es lo que forma el cuento. Por tanto, la acción debe producirse sin estorbos, sin que el cuentista se entrometa en su discurrir buscando impresionar al lector con palabras ajenas al hecho para convencerlo de que el autor ha captado bien la atmósfera del suceso.

La segunda ley se infiere de lo que acabamos de decir y puede expresarse así: el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para expresar acción.

La palabra puede exponer la acción, pero no puede suplantarla. Miles de frases son incapaces de decir tanto como una acción. En el cuento, la frase justa y necesaria es la que da paso a la acción, en el estado de mayor pureza que pueda ser compatible con la tarea de expresarla a través de palabras con la manera peculiar que tenga cada cuentista de usar su propio léxico.

Toda palabra que no sea esencial al fin que se ha propuesto el cuentista resta a la dinámica del cuento y por tanto lo hiere en el centro mismo de su alma. Puesto que el cuentista debe ceñir su relato al tratamiento de un solo hecho -y de no ser así no está escribiendo un cuento-, no se halla autorizado a desviar de él con frases que alejan al lector del cauce que sigue a la acción.

Podemos comparar el cuento con un hombre que sale de su casa a evacuar una diligencia. Antes de salir ha pensado por dónde irá, qué calle tomará, qué vehículo usará; a quién se dirigirá, qué le dirá. Lleva un propósito conocido. No ha salido a ver qué encuentra sino que sabe lo que busca.



Ese hombre no se parece al que divaga, pasea; se entretiene mirando flores en un parque, oyendo hablar a dos niños, observando una bella mujer que pasa; entra en un museo para matar el tiempo; se mueve de cuadro en cuadro; admira aquí el estilo impresionista de un pintor y más allá el arte abstracto de otro.

Entre esos dos hombres, el modelo del cuentista debe ser el primero, el que se ha puesto en la acción para alcanzar algo. También el cuento es un tema de acción para llegar a un punto.

Y así como los actos del hombre de marras están gobernados por sus necesidades, así la forma del cuento está regida por su naturaleza activa.

En la naturaleza activa del cuento reside su poder de abstracción, que alcanza a todos los hombres de todas las razas en todos los tiempos.

Caracas, septiembre de 1958.*



ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ESCRITURA DE UN CUENTO PARA NIÑOS

Cronwell Jara Jiménez

¿Qué es ahora un cuento para niños? ¿Cómo hacer un cuento para niños?

Así de plano, son las interrogantes que muchos posiblemente nos hemos formulado. La respuesta no es fácil de emitir.

¿Qué es un cuento para niños? Pues hemos leído tantos buenos y malos cuentos, y nos hemos visto ante temas y formas tan distintamente expuestos en su composición escrita; y nos hemos encontrado ante personajes y espacios, intrigas narrativas y formas de ficción tan variadas que, de todos modos la obsesión por una respuesta, aunque no tan fácil, no deja de fascinarnos.

¿Los hermosos capítulos de *El principito* o los de *Platero y yo* -dos joyas de la literatura universal-, podrían gustar, interesar, exaltar, alegrar, maravillar, a los niños de alguna comunidad ashaninca, de nuestra selva peruana, en estos momentos en que la violencia guerrillera senderista decapita a sus padres y parientes? ¿Podrían ser sentidos y entendidos por los niños no mayores de diez años, de Ayacucho o de alguna comunidad nativa del Cusco, o por los de algún pueblo joven habitando una casa con carencias de fluido eléctrico, agua, desagüe; niños, como millones en este país, **mal nutridos, asediados por un sinnúmero de enfermedades**, y en muchas formas desatendidos por los programas de los gobiernos de turno; los mismos niños que integran en buen porcentaje la mayoría de este país?

De nuevo otra pregunta: ¿de no ser entendidos estos bellos relatos de *Platero y yo* y *El principito*, por los niños de estos populosos sectores peruanos, dejarían de ser por ello considerados como ejemplares obras de valor universal? ¿No valdrían, por lo tanto, para millones de peruanos?

Entonces, formulemos de nuevo: **¿qué es un cuento para niños?**

Las respuestas, según mi modo de ver y entender, podrían ser relativas; tendrían que ser relativas y variadas, según los puntos de vista de sociólogos, médicos, pedagogos, economistas, psicólogos, lingüistas, profesores.



Aunque de una cosa debemos de estar alertas: una obra de calidad universal, considerada "clásica" porque muchos pueblos del mundo la leen, no necesariamente "gusta" y "maravilla" a todos. Porque, así como los adultos, los niños también tiene sus "preferencias" e inclinaciones.

Sin embargo podríamos observar con cierta claridad un aspecto. Un niño mal nutrido, propenso a ser víctima de deplorables males, dolencias y enfermedades, tan sólo por serlo: no estaría en igual condición para concentrarse en un cuento de niños y emocionarse normalmente, degustarlo y reflexionar sobre los personajes y la historia narrada; que en caso de otro niño bien alimentado y con buena salud y protección familiar, quien sí tendría todas las posibilidades de mejor atender y reflexionar el mismo cuento, sería diferente.

En cuanto a los niños que habitan sectores marginales o espacios de guerra, ¿qué podría ser un cuento para niños? ¿Qué valor podría tener **El principito**, **La Bella Durmiente**, **El gato con Botas**; o bien **El Bagrecico** de don Francisco Izquierdo Ríos, **La noche de los Sprunkos** de Cesar Vega Herrera, o **Todos a una, un paraíso aquí** de Cecilia Granadino?

Opino por lo mismo que en general el concepto de cuento para niños es relativo.

Aunque no podríamos negar algunas de sus bases o constantes, sobre todo si nos atenemos a los modelos del llamado "cuento clásico universal"; constantes referidas a que - aparte de "entretener", "divertir", "maravillar"-: todo cuento para niños aspira hacia ciertos ideales, sin los cuales los grandes escritores del mundo que se atreven a "crear para ellos, los pequeños hombrecitos", no podrían escribir. Y este ideal está vinculado a nobles valores universales.

Así el ideal de todo buen cuento para niños siempre aspirará a exponer de modo sugerente: el triunfo de la justicia ante lo injusto; el amor triunfante ante el odio; el sentido de la sobriedad y ecuanimidad ante las codicias y venganzas; la victoria del orden y la armonía ante el caos y la violencia de la naturaleza y los hombres; y con muchos matices y variantes: aspiraciones hacia sentimientos de fraternidad, solidaridad, apoyo hacia el débil y desprotegido.

Es decir, la inocente y noble aspiración hacia la paz universal; hacia la paz entre los hombres y los elementos de la naturaleza, hacia la buena salud, hacia el bienestar, hacia el amor, el trabajo para todos y la eliminación de los males y la pobreza en el mundo.

Y ahora sí: ¿qué podría ser un cuento para niños?

Y sobre todo: ¿cómo podríamos hacer un cuento para niños?

Las observaciones y opiniones que enseguida emitiré deben entenderse que se refieren a las características de este cuento para niños que aspira a los nobles ideales antes mencionados. Al cuento de historia sencilla y clara, que aspira a ser entendido, sentido y degustado por todos los niños del mundo.

Dos son los aspectos elementales y de sentido común sobre los que debemos reflexionar los escritores, y de hecho muchos lo hacen aunque sea **intuitivamente**, antes de escribir un cuento para niños:

1. A partir del **oficio de escritor**: ¿qué consideraciones debo tomar en cuenta antes de escribir un cuento para niños?

2. A partir de los **elementos básicos** que constituyen un cuento: ¿Cuáles podrían ser las técnicas para lograr un tema, un personaje cautivante, unos diálogos llenos de emoción e intensidad y un final que realmente cautive y hasta extasíe?

(Aspectos que ya hemos tratado anteriormente y que bien valen en un cuento para niños).

En otras palabras: ¿cómo debo escribir un cuento para niños?

Esta bella interrogante la podremos resolver de esta forma:



Una vez que nuestra sensibilidad, nuestro espíritu, cerebro y corazón, nos impelen a la impostergable necesidad de escribir un cuento para niños: yo, el escritor, me veré obligado a recurrir inevitablemente al punto 1, cabe reiterar, a mi **oficio de escritor**; en donde deberé esclarecer, a mí mismo, el **criterio de mi intencionalidad**: **¿qué intención tengo al idear e intentar escribir este cuento? ¿Cuál será mi propósito?** Si mi **intención** es que el relato que estaré por escribir va a ir dirigido a la fantasía, al corazón, la sensibilidad y el espíritu de los niños, bienvenida sea esta **intencionalidad**.

Porque en caso diferente, si **honestamente** siento en el corazón y en aquel lugar de mi conciencia donde no puedo engañarme ni mentirme a mí mismo, que el cuento no va **intencionalmente** dirigido a la imaginación y la sensibilidad de los niños, tendré que hacerle un alto a mi ímpetu y a mi buena fe; porque si siento que el cuento no va dirigido a los niños, tendré que variar mi estrategia narrativa, reconsiderar la sicología de los personajes, replantearme el lenguaje con el que iré a darle forma al cuento y, variar, por lo tanto, **el tono emocional** proveniente de ese lenguaje.

La **intencionalidad** es pues primordial para definir el carácter del cuento, su sicología, la imágenes descritas en su delicado universo interior, el sentido y presencia de los personajes, la lógica o ilógica de las acciones, el absurdo o no de sus acontecimientos.

Según la **intencionalidad**, dirigiré la estrategia narrativa, es decir el proyecto, el plan de acciones de los personajes. Porque si **no sé mi intencionalidad** al empezar a escribir un cuento, por muy hermoso que en mi imaginación me parezca su argumento, no sabría garantizar ni decir "qué cosa" me podría resultar. Y podría así malograr una muy buena posibilidad de cuento.

Esclarecida la **intencionalidad** en el espíritu del autor, éste ya podría iniciar la escritura del cuento. Podría tratarse de un relato para adultos; pero si **se ha decidido** por hacer un cuento para niños, por estrategia narrativa conviene jamás olvidar o dejar de lado las siguientes consideraciones:

1. No olvidar que por la **intencionalidad** se ha elegido hacer un cuento para niños.
2. Debemos creer y sentir con toda la honestidad posible, afirmándonos en esa buena fe, que lo que escribiremos irá hacia los niños y estará hecho para ellos -y a partir de ellos, ¡para todos!-, quienes deseen disfrutarlo.
3. Pensemos que todo lo que vamos a fabular o decir en el cuento, conlleva hondamente un tácito amor y respetuosa consideración al alma, el corazón y la inteligencia en permanente evolución y enriquecimiento en el niño.
4. Estemos convencidos que el elemento maravilloso o mágico -la presencia de alfombras mágicas, de lámparas maravillosas, de genios o espíritus con poderes sobrehumanos, de realidades absurdas y no coherentes aparentemente con la realidad- podría ser un elemento funcional más integrado al relato, brindándole mayor fascinación. Lo maravilloso o mágico expuesto en su multiplicidad de manifestaciones y matices, se cumple en los excelentes cuentos de **El duende del sueño** de Cynthia Landa, **El cuento del pero...** de Cecilia Granadino, **Decires** de Carlota Flores, **Cholito de los Andes mágicos** de Oscar Colchado, como, por supuesto en **La noche de los Sprunkos** de César Vega Herrera.

Veamos este cuento de Cynthia Landa:



LA ESTRELLA QUE CAYO DEL CIELO

Hace muchísimos años, una estrella viajaba con rumbo perdido. Sufrió, al parecer, un mareo. Todo le dio vueltas, perdió la estabilidad, se le nubló la visión y cayó en tirabuzón junto a la aldea.

Todos corrieron al verla caer.

-¿Estará viva?

-¿Habrá muerto?

-¿Por qué se habrá caído?

-¿Quién la empujó? -se preguntaban.

Una paloma blanca se le acercó y oyó muy despacito: ¡plin, plin, plin!

-Es su corazón. Esta estrella está aún con vida...

(fragmento. Cynthia Landa, peruana)

5. Con toda certeza: no hay lenguaje más adecuado ni mejor en los cuentos para niños que el sencillo, claro y transparente, como se aprecia en los cuentos universales; sin que por ello dejen de poseer hondas connotaciones humanas, que transmitan sentimientos de fraternidad, solidaridad, anhelos de superación ante las adversidades, esperanza, deseos de paz, búsqueda hacia una armonía ante el caos, reclamos hacia una felicidad.

6. Recordemos que los grandes cuentos clásicos casi siempre conllevan en su relativa sencillez un tono sabio, filosófico, finas argucias, diálogos amenos y sapientes, culminaciones logradas con astucia y hondura y que invitan a una reflexión -resultado de una fina inteligencia como del cúmulo de una intensa experiencia de vida-. En la literatura popular universal los ejemplos abundan: **El Juez y el Escarabajo**, **el Nabo**, **Los tres pelos del diablo**, **La princesa que consiguió la luna**, **El rey Midas**, **Los tres consejeros del rey**, y muchos otros más; un puntual ejemplo en la literatura peruana es el **Bagrecico** del maestro francisco Izquierdo Ríos. Apreciemos las características mencionadas, en este cuento chino:

EL CIEGO QUE SE HIZO EXPLICAR EL SOL

Un hombre, ciego de nacimiento, quiso saber qué aspecto tenía el sol, y pidió que se lo describieran.

-El sol es como este disco de bronce -le explicó alguien golpeando un batintín.

Pasado un tiempo, el ciego oyó sonar una campana y creyó que ese sonido provenía del sol.

Otro le dijo:

-El sol brilla como un cirio.

El ciego cogió el cirio entre sus manos y estudió su forma.

Un día cogió una flauta y creyó que tomaba el sol.

Muchas son las diferencias entre una campana, una flauta y el sol, pero el ciego no podía saberlas, pues había adquirido sus conocimientos por las palabras de otros.

(Fábulas de la antigua China)



7. La predisposición hacia lo lúdico en las aventuras, en las grandes hazañas, cometidas por los personajes héroes sin miedo o héroes con miedo, es fundamental. El cuento para niños que no se compromete con incidentes, grandes acciones, aventuras riesgosas, podría correr el peligro de poco gustar o de no interesar. No debe extrañarnos que veamos niños que no gustan de lecturas como **Platero y yo** o de **El principito**, donde a los personajes protagónicos "no les ocurre nada" o "no les sucede nada o casi nada". Y es que el niño tiende a identificarse con el héroe que acomete **grandes hazañas donde a cada paso va venciendo gracias a la astucia, el ingenio y la picardía; y no necesariamente merced a la fuerza sino, mejor, a la ayuda de algún elemento mágico, que los salve de increíbles peligros, de enormes seres monstruosos, de serpientes, dragones, gigantes, como además de hadas malas, brujas y de demonios malignos.**

8. No dudemos que el sentido por el buen gusto *hacia lo bello* en el universo descrito de los acontecimientos, es vital, pero su exceso podría *opacar* una buena posibilidad de cuento. En el cuento se debe lucir de modo claro y sencillo la *historia que se cuenta*, y no necesariamente la "expresión" la "imagen" o la *frase poética*. La "carga poética en el cuento podría *adulcorarlo* tanto que podría anular la historia, trasladándola a segundo plano.

9. Es evidente la predisposición en los grandes autores a asumir preferentemente, de modo intuitivo o no, la defensa a través de los cuentos por los seres débiles: desesperanzados, deformes, feos, enfermos, ancianos. Imágenes de debilidad se observan en **La cenicienta, El patito feo.**

10. Recordemos que el "buen gusto" en la elección y en el tratamiento del tema y de la historia, aunque es relativo, es fundamental. Preferible "lo gracioso" a lo grosero, lo parco y sobrio ante el detalle escatológico, lo sugerente ante el exceso o la descripción mórbida. Por la carencia del buen gusto se logran pésimos cuentos. Sin embargo, reconsiderando estos "aspectos negativos" o elementos "no recomendables" en cuentos para niños, por lo contrario tal vez muy bien podrían manifestarse -según el ingenio y la maestría, como del temperamento y la **intencionalidad** de cada autor- en relatos de otra índole: **Cuentos de Canterbury** de Geoffrey Chaucer, algunos pasajes de **Cien años de Soledad** y de **Crónica de una muerte anunciada** de García Márquez, como en otros de **La ingeniosa historia del Quijote de la Mancha**. Por ello, ante la disyuntiva, yo, autor, debo optar a partir de mi **intencionalidad elegida** -al meditar el cuento que voy a escribir-, asumiendo cierta cautela y ecuanimidad, y tomando cierta posición de "distanciamiento" ante mi propio argumento.

11. No olvidemos que una de las intenciones es, especialmente en el cuento para niños, divertir y entretener **conmoviendo**. **¿No es conmovedor el "drama" del Patito Feo? ¿Y lo que le sucede a la Bella Durmiente al ser envenenada, no nos conmovió cuando niños? ¿No nos conmueven los maltratos que sufre la Cenicienta?** Aunque el **conmover** no sólo es privilegio de los cuentos para niños. Por algo Jorge Luis Borges nos dice: "Mis cuentos, como los de las Mil y una Noches, quieren **distraer y conmover** y no persuadir."

12. Por lo mismo "para no persuadir", es bueno cuidarse de un declarado afán educador; por comentar los buenos modales, las buenas intenciones, podríamos caer en la moraleja chabacana -"ese rabo de paja seca que mal cuelga", de que hablaba Juan Ramón Jiménez- y se malogren posibles buenos relatos. Harto hemos oído: "de grandes y nobles intenciones está empedrado el infierno", en **La experiencia literaria** de don Alfonso Reyes.



13. Una de las características de los cuentos clásicos para niños: poseer el arte de escribir con pocas palabras la hondura psicológica, el carácter, los vicios, virtudes o defectos de los seres humanos. Veamos como ejemplo sólo el inicio del cuento **El rey Midas**:

“Había un rey muy avaro que tenía por nombre Midas. Era fabulosamente rico, pero siempre estaba deseando ser más rico todavía. No daba limosnas jamás y los necesitados salían del palacio desairados.

-¡Cuánto daría por ser el rey más rico del orbe! ¡Quisiera tener más oro que nadie! - decía a cada instante.

Una mañana, cuando desayunaba, se le apareció un duende.

-¿Quién eres? -preguntó sorprendido el rey Midas.

-Ya ves: soy un duende.

-Supongo que no te quedarás a pasar muchos días aquí en mi reino. Este año no me han rendido los campos y no podemos gastar mucho en comida...

14. No todo lo que se escribe "para niños", gusta, encanta o maravilla a los mismos. Tampoco con la buena intención o la **intencionalidad** ni con la buena fe de escribir para ellos será suficiente para que logremos un buen cuento. Pues siempre cada cuento significará una nueva experiencia. Y el cuentista, en el apasionante momento de iniciar uno nuevo, tendrá que someter a prueba su talento, su ingenio, su práctica, es decir, la valiosa experiencia de su oficio de escritor. Y de ahí: ¡su **imbatible paciencia!** Paciencia porque ni las abrumadoras correcciones que implican a veces suplicios mentales y espirituales, ni las enormes fatigas, le harán retroceder ni que deje de amar su labor de cuentista, hasta lograrlo con el deseado éxito: un cuento sencillamente bien hecho. Y es que el verdadero cuentista posee un espíritu forjado para estos combates, cuyo mágico lema: corregir, corregir y corregir. Y nunca se contentará con que el cuento le haya resultado decoroso, sencillo y claro. El siempre le verá asperezas, excesos, hilachas. ¡Es un eterno inconforme con lo suyo! ¡Y corregirá y volverá a corregirlos!: puliendo en más de uno de sus pasajes, abreviando descripciones, acortando diálogos, agilizando las acciones de los protagonistas. Hasta que al fin de este sobre esfuerzo le deslumbe la grata sensación de haber llegado a una **relativa perfección**.

15. Imaginemos la historia que vamos a contar, con alma, imaginación y sensibilidad, como aquellas fueron parte de nuestro ser cuando fuimos niños; con miedos, temores, curiosidades, juegos, alegrías, arrebatos, descabellada imaginación... Pero, ¡sin perder aquella natural inocencia!

16. Quien tiene audacia en la aventura de imaginar situaciones y acciones increíbles, imposibles absurdos, está más cerca del buen cuento, que aquél que no posee esta audacia. Esta idea es comprensible si se reflexiona en el original universo, las características físicas y psicológicas de los personajes, como en los hechos más **insólitos y fantásticos** que suelen ocurrir en los cuentos para niños. En éstos, hasta en los títulos en muchas oportunidades, podrían surgirnos inimaginables y curiosas situaciones, donde lo absurdo y lo imposible, se ofrece con derroche de alegría y juegos, del modo más natural y cándido. Sino releamos **El gato con botas, Los tres pelos del diablo, Pulgarcito, El baúl volador, Alicia en el país de las maravillas, El cangrejito alado, El jarrón de la sabiduría, Un huevo del tamaño de una sandía y del color del arco iris, Juancito siempre valiente** (cuentos, estos dos últimos, de Cecilia Granadino y de Carlota Flores de Naveda, respectivamente). Algunas de las características expresadas, se precian en este cuento:



LA ESCULTURA DEL FENIX

El artesano Gongshu estaba cincelandó una ave Fénix. Apenas había esbozado el penacho y las patas, y no esculpía aún el plumaje, cuando alguien dijo mirando la obra: "Parece un búho". Y otro: "Más bien recuerda a un pelícano".

Todos rieron y estuvieron de acuerdo al encontrar horrible la escultura, y sin talento al autor.

Cuando estuvo terminado, el Fénix lucía un soberbio penacho de color esmeralda, que se erguía vaporoso por encima de su cabeza. Sus patas bermellón tenían reflejos deslumbrantes, sus plumas tornasoladas parecían estar hechas del brocado que tejen las nubes cuando se pone el sol, y su pecho era del color del fuego.

Al oprimir con el dedo un resorte oculto, el pájaro mecánico alzó el vuelo con un batir de alas. Y durante tres días se le vio subir y bajar por entre las nubes.

Todos aquellos que habían criticado a Gongshu no cesaban de elogiar su obra maravillosa y su talento prodigioso.

(Liu Zi, siglo VI)

17. Que los personajes bien no podrían ser humanos, pero sí humanizados: diálogos entre el sol, la luna y los peces; diálogos entre árboles, flores, rayos, cerros, ríos, águilas, sillas... Diálogos, sí: ¡y conflictivos!, donde estos "personajes" se ven sometidos a **situaciones dramáticas** que impliquen aventuras, peligros, suspensos. Veamos esta fábula popular africana:

LA LIEBRE Y LA TIERRA

La liebre dijo un día a la tierra:

-¿Es que tú no te mueves nunca? ¿Estás siempre en el mismo sitio?

-Te engañas -replicó la tierra-, ando más que tú.

-Eso es lo que se está por ver -repuso la liebre, que salió corriendo.

Cuando se detuvo, después de correr gran trecho, se comprobó que aún tenía a la tierra bajo sus pies. Repitió la prueba, de tal modo, que cayó agotada y murió.

18. Es todo un arte el saber exponer a los personajes en situaciones sorprendidas e imprevistas. ¡Los cuentos más bellos, por lo general, están tramados en base a constantes sorpresas! De ahí que los cuentos que carecen de este recurso táctico, posiblemente no gusten tanto u ocasionen al final un gesto de incomprensión o indiferencia en los niños. Atendamos y analicemos en esta otra fábula popular africana **si en verdad posee o no situaciones imprevistas o sorprendidas:**

LA CHOCHA Y LA TORTUGA

Un día, la pájaro chocha, despiojándose orgullosa una ala, dijo con menosprecio a la tortuga:



-Estoy mejor dotada que tú, vieja, puesto que no sólo camino de prisa, sino que también puedo volar.

-Ay, dichosa tú y desgraciada de mí -exclamó la tortuga-. Yo sólo doy gracias a estas alturas de mi vejez, que pueda, aunque sea arrastrándome, atender a mis asuntos.

Pero sucedió que un hombre, para cazar, con la mejor astucia prendió fuego a las hiervas de la llanura; pronto el fuego espantosamente estrechó su círculo en torno a los dos animales, que se vieron sin remedio expuestos a un peligro inevitable. La tortuga, calmosa y lenta, pero muy aterrada, se escondió en el hoyo que había dejado la pata del elefante, y se salvó del riesgo. Pero la chocha, riéndose de esto, desplegando y agitando sus alas con desesperación, cuando quiso remontar el vuelo cayó asfixiada y murió.

(Quien mucho se alaba, perece en la prueba).

19. El suceso de lo insólito, aquello que podría ser causa de enorme curiosidad, por irrisorio, enigmático, carnavalesco, absurdo, maravilloso, sorprendente, es un formidable apoya para la realización de un posible excelente cuento. Veamos cuántas de estas características posee este hermoso cuento de **Las Mil y Una Noches**:

HISTORIA DE LOS DOS QUE SOÑABAN

El historiador árabe El Ixaquí refiere este suceso:

"Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre, y que se vio forzado a trabajar para ganarse el pan. trabajó tanto que el sueño lo rindió una noche debajo de una higuera de su jardín y vio en el sueño un hombre empapado que se sacó de la boca una moneda de oro y le dijo: "Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla". A la madrugada siguiente se despertó y emprendió el largo viaje y afrontó los peligros de los desiertos, de las naves de los piratas, de los idólatras, de los ríos, de las fieras y de los hombres. Llegó al fin a Isfaján, pero en el recinto de esa ciudad lo sorprendió la noche y se tendió a dormir en el patio de una mezquita. Había, junto a la mezquita, una casa y por el decreto de Dios Todopoderoso, una pandilla de ladrones atravesó la mezquita y se metió en la casa, y las personas que dormían se despertaron con el estruendo de los ladrones y pidieron socorro. Los vecinos también gritaron, hasta que el capitán de los serenos de aquel distrito acudió con sus hombres y los bandoleros huyeron por la azotea. El capitán hizo registrar la mezquita y en ella dieron con el hombre de El Cairo, y le menudearon tales azotes con varas de bambú que estuvo cerca a la muerte. A los dos días recobró el sentido en la cárcel. El capitán lo mandó a buscar y le dijo: ¿Quién eres y cuál es tu patria?" El otro declaró: "Soy de la ciudad famosa de El Cairo y mi nombre es Mohamed El Magrebí" El capitán le preguntó: "¿Qué te trajo a Persia?" El otro optó por la verdad y le dijo: "Un hombre me ordenó en un sueño que viniera a Isfaján, porque ahí estaba mi fortuna. Ya estoy en Isfaján y veo que esa fortuna que me prometió deben ser los azotes que tan generosamente me diste."

"Ante semejantes palabras, el capitán se rió hasta descubrir las muelas del juicio y acabó por decirle: "Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en la ciudad de El Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente, y bajo la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito



a esa mentira. Tú, sin embargo, engendro de una mula con demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján. Toma estas monedas y vete."

"El hombre las tomó y regresó a la patria. Debajo de la fuente de su jardín (que era la del sueño del capitán) desenterró el tesoro. Así Dios le dio bendición y lo recompensó y exaltó. Dios es el Generoso, el Oculto."

Jorge Luis Borges. "Historia Universal de la Infamia" (Del "Libro de las 1001 Noches", noche 351).

20. Sin conflictos en las relaciones de los personajes, no hay situación dramática; sin drama -o un matiz de éste-, no existen las peripecias, los accidentes, los suspensos, los incidentes; por lo tanto, sin estos ejes dramáticos, no existe un buen cuento.

Sino, meditemos: sin situaciones conflictivas, ¿cómo crear una trama? Luego, entonces, cabe esta pregunta: ¿cómo crear un cuento sin trama?

No hay otra posibilidad. "Algo tiene que resolverse" y llevarnos hacia un final "feliz" o "infeliz", pero ese "algo" tendrá que suceder...

Pensemos: ¿existirá un extraordinario cuento, uno de los más hermosos de la literatura universal, donde sus personajes no sufran problemas, donde todo sea felicidad, y en donde todo avance y concluya con igual alegría? Y, como contrapartida: ¿a qué se debería que **El patito feo** esté considerado como uno de los cuentos más tiernos del mundo? ¿Y por qué nos gusta el cuento de **La Cenicienta**? ¿Nos gustaría lo mismo este cuento si la Cenicienta no hubiese sido jamás maltratada, sino, más bien, la más atendida y mimada, y sin que sufriera ningún percance llegara el príncipe y tranquilamente se casara con ella? Sería interesante si a modo de ejercicio reescribiéramos la historia de **El patito feo**, pero de manera invertida: empezando por un patito, el más bello y el más feliz, desde el inicio del cuento hasta el fin; con un patito a quien todos protegen, alimentan bien y engríen; y en el cual, además, intentemos al concluir su historia, colmarlo de inesperadas y sorprendentes felicidades. ¿Qué obtendríamos? ¿Nos encantaría igual? ¿Seguiría gustando y enterneciendo con la misma intensidad? Por último: no conozco un cuento donde en todo su argumento y en todos los personajes reine la alegría...

21. Estar fervientemente convencidos que todas las consideraciones, opiniones, sugerencias y criterios aquí expuestos, lógicamente no bastarán para hacer un buen cuento. Porque no todo está dicho, habrá que considerar también ese duende, ese genio maravilloso y esa "cosa mágica", y esa especial sensibilidad e intuición que sólo se adquiere con la larga práctica y experiencia que todos sabemos llega a llamarse: talento.



¿POR QUÉ ESCRIBO UN CUENTO PARA NIÑOS?

Cronwell Jara Jiménez

1. Por que hay un niño en mí, juguetón y rebelde, que no quiero perder. Por eso la necesidad de crearlo y encontrarme en un cuento hecho a mi gusto, para compartirlo con otros niños.

2. Porque me conmueve y entenece todo hecho que sea expresión de amor. ¿Debo avergonzarme por esto? Y porque no deseo perder ese candor, esa capacidad de asombro ante ciertas cosas, hechos y sucesos, que ocurren en mi entorno.

3. Porque me identifico y me divierto con la libre fantasía de un niño, para quien todo es posible, y para quien ni la muerte tiene poder.

4. Porque no deseo perder la alegría sana e irresponsable; disfrutar sin saber por qué ni para qué, el solo hecho de vivir, de abrir una ventana y ver la luz, el mundo, un árbol floreciente. Y con esto no quiero decir que me niego a ver ni dolerme por las miserias del mundo.

5. Porque no quiero perder la capacidad de reír. Porque sé que la vida no sólo está hecha de miserias.

6. Porque soy juguetón y bromista y quiero que estas facultades mías sean recursos de un cuento mío. Divertir, festejar, emocionar, es mi juego.

7. Porque me gustan los juguetes y los rompecabezas, y crear un cuento es lo mismo: armar un juguete, sólo que con palabras y sentimientos. Y porque sé que la vida es lúdica, como los sueños, como la realidad. Y que por el juego puedo llegar al conocimiento de las cosas.

Al descubrimiento de una filosofía de vida.

8. Porque me divierte ver que en los cuentos hable un gato con botas, un lobo feroz, un muñeco de madera o un bagrecico viajero; lo mismo que un sapo hechizado se transforme en un niño o que un patito feo sea después otra cosa (así descubro una esperanza: yo soy ahora ese patito feo, mañana podría ser algo mejor, ¿no es esto muy saludable y hermoso como ideal?)

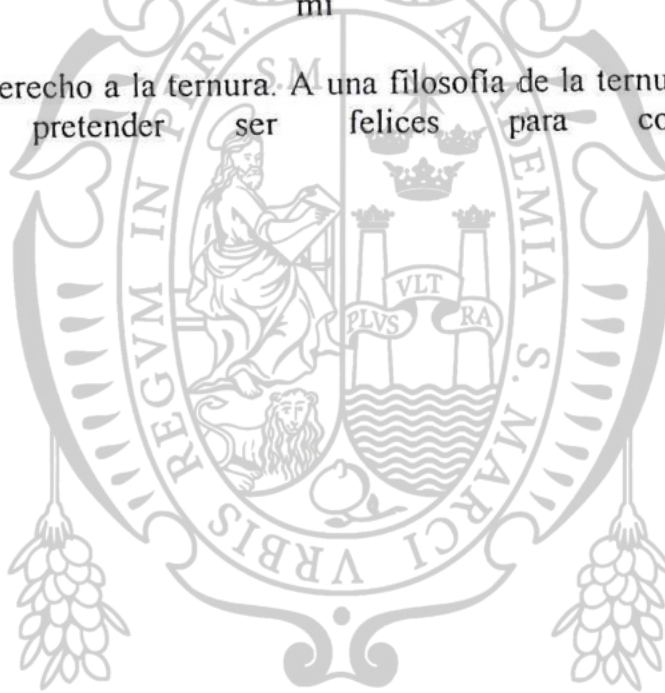


9. Porque, por lo contrario, cada vez me es más fácil creer en duendes, espíritus y hadas (hoy sé que mi abuela fue mi hada madrina; que toda hada es el reemplazo inconsciente de la madre o del ser que, de niños, nos guía y amamos). Como creo que existe lo contrario: los petisos, los pirafias, los locos, las prostitutas y los drogadictos. Como la corrupción en las instituciones donde no debería darse.

10. Porque me gustan las aventuras maravillosas donde predominan los juegos de riesgo, las soluciones con picardía, astucia. Donde el personaje débil resuelve todo problema con sagacidad, sobrado ingenio, inesperada inteligencia. Así todo resulte un juego, con personajes increíbles, de maravilla y fantasía.

11. Porque vivir es mágico, la vida es mágica. Y porque al sastrecillo valiente lo siento más amigo y más real, y me emociona cuando descubro que lo impulsa una mística, una fe, una esperanza, un creer en sí mismo, que da razón a su existencia. Y porque la anécdota mágica: la alfombra que vuela, la lámpara del genio –muchas veces metáfora de vida-, me hace sentir y creer que muchas cosas de apariencia imposible podrían hacerse posibles. Todo podría depender de mi empeño.

12. Porque tenemos derecho a la ternura. A una filosofía de la ternura. A una pedagogía de la ternura. Y a pretender ser felices para compartir esa dicha.



PROPUESTA PARA UN ANÁLISIS DE OSHTA Y EL DUENDE, SEGÚN EL MÉTODO APLICADO EN ESTA TESIS.

Cronwell Jara Jiménez

Aunque no es el propósito de esta tesis, veamos de modo sucinto cómo sería la propuesta:

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.- Aunque no se inicia dramáticamente, observamos que el cuento empieza a plantear el problema a partir del inicio del diálogo:

“Era una mañana fría. Los altos picachos de la cordillera se hallaban cubiertos de nieve. Unas cuantas ovejas y llamas pacían, mientras que la mujer hilaba. Oshta, su hijo, arrebujado dentro de su poncho, contemplaba el cielo intensamente azul. De pronto, la mujer le dijo:”

PRIMERA ANÉCDOTA CON PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.- Donde la madre de Oshta le comunica que él debe tener cuidado de el zorro, el puma y el duende. Tres personajes que por la exigencia del sentido matemático de las proporciones deberán aparecer en el relato a desarrollarse.

“-Es preciso que hoy te quedes cuidando las ovejas. mientras vuelvo a la choza. Mira bien que no se vaya a perder algún animal o se lo lleven los pumas o los zorros. Pero el niño se resistía a permanecer solo. Tenía miedo. Miedo de escuchar el viento que soplabla sobre las pajas y de no ver en torno suyo otra cosa que las elevadas montaña.

-¿A que puedes temer? -insistía la madre-. ¿Acaso has visto otra cosa desde que naciste? ¿No has escuchado a menudo el ruido de las tempestades?.

-Pero es que siempre estabas conmigo -exclamada el niño.



-Porque eras pequeño, pero ahora has crecido y puedes ayudarme. Tú cuidarás el rebaño mientras que yo lavo y remiendo nuestros vestidos. Si te da miedo, canta. Canta cualquier cosa y, así, al escuchar tu voz, te sentirás más acompañado.

-¿Y si me aburro de estar aquí sentado sin correr ni jugar?

-Mira el cielo y piensa que es un gran camino azul. Sobre él las nubes blancas te parecerán carneritos que se le han perdido a los pastores. Búscalos con paciencia. Así irás descubriendo la barriguita de uno, la colita de otro. Sin darte cuenta, el tiempo habrá pasado y yo estaré esperándose aquí para volver a nuestra casa.

Pero Oshta no se decidía a permanecer solo.

-¿Qué hago si viene el zorro? -preguntó.

-Del zorro, teme los embustes -le aconsejó la madre-. Al zorro debes engañarlo antes de que engañe a ti.

-¿Y si viene el puma?

-Si llegara el puma, te pones la mano junto a la boca para que te oiga mejor y gritas por tres veces: ¡Mamá Silveriaaaaaaa! Y yo vendré con un garrote para librarte de él.

Y la buena mujer le explicó que también a veces solían aparecer por aquellos lugares duendes que se burlaban de los humanos, pero no era muy común encontrarlos. Finalmente, le dio un atado que contenía papas y queso para su almuerzo. También había puesto en él una pierna de pollo, que le arrebatara la noche anterior a un zorro que se metió al corral. Después de muchas recomendaciones, la madre se fue y Oshta se quedó sólo, mirando los altos cerros nevados en la lejanía. Cuando empezó a sentir miedo, se dijo a sí mismo que ya era hora de mostrarse valiente como los hombres grandes. Y, para ahuyentar sus temores, se puso a cantar:

Ovejas mías, vengan
vean que tan solo me encuentro
y soplen con su aliento
ahuyentando el frío así.
Digan al sol que, por mí,
hoy se acueste más temprano.
Y mi madre, de la mano,
vendrá a llevarme de aquí."

Creando, al concluir las recomendaciones de la madre ante los posible peligros que estos personajes representan, un primer grado de tensión dramática y un primer grado de suspenso. La anécdota, enmascarada en una escena, ha creado expectativa. El lector se preguntará: ¿aparecerán los peligros mencionados por la madre de Oshta? Y de aparecer, ¿qué ocurrirá?

SEGUNDA ANÉCDOTA.- La cual debe estar integrada por Oshta y el zorro, como antagonistas. El zorro tratará de engañar a Oshta y él deseará vencer y deshacerse del zorro. Esta pugna, gracias a las réplicas y contra réplicas, lograrán un segundo grado de tensión dramática y un segundo grado de suspenso, (desde que la madre ha advertido a Oshta que se cuide del puma y ha creado una expectativa en el lector: ¿vendrá el puma? ¿Qué hará para engañar a Oshta y él cómo se defenderá?)



"Un zorro que lo estaba escuchando se acercó astutamente para felicitarlo por lo bien que cantaba.

-¡Buenos días, Oshta! -le dijo-. ¡Qué bien cantas!

Pero Oshta lo reconoció enseguida y le contestó:

-Mi madre me ha dicho que no fie de ti.

A lo que el zorro repuso:

-¡Ah, las madres! ¡Siempre tan desconfiadas! Escúchame, Oshta. Justamente estoy necesitando un buen cantor para que le dé una serenata a mi novia porque mañana en su santo. Ya tengo quien toque el charango- ¿Tú no querrías venir?

-¿Y dónde vive tu novia? -le preguntó Oshta.

-¡Allá abajito, en esa quebrada!

-¿Y quién cuidará mientras tanto de mis ovejas?

El zorro, relamiéndose ya de antemano, le contestó:

-¿Quién va a ser, sino yo?

-¿Y como voy a dejar esas ovejitas tiernas que nacieron anoche?

El muy malvado zorro pensó que justamente eran ésas las que le gustaría cuidar. Pero Oshta, adivinando su intención, le dijo:

-¿Pero tú crees que yo soy tonto? Lo que quieres es comerte mis ovejas.

El zorro lo calificó de "mal pensado" y trató de convencerlo de que tenía buenas intenciones.

-¡Todavía si se tratara de alguna gallinita! -le replicó-. Y, a propósito de gallinitas, dime Oshta, ¿no es una de ellas lo que llevas en ese atadito? ¡Ah! Yo sé que tu buena madre te cuida y te mimra y te ha puesto una pollita tierna en el atadito. ¡Quién como tú que tienen a tu madre para que te alimente, te teja tus ponchos y te lave la ropa! ¡Mientras que yo... estoy solo en el mundo!

Y empezó a llorar con gran desconsuelo.

Oshta le respondió que no debía sentirse tan solo si tenía su novia, pero el zorro fue de opinión que las novias eran inútiles y no servían para estos menesteres.

Oshta le explicó que el atadito que le había dado su madre no contenía una gallina entera, sino los restos de la que se había comido la noche anterior un zorro, que a lo mejor no era el que tenía delante. El zorro protestó muy resentido, pues justamente la noche pasada había estado con una tremenda jaqueca, y mal podía dedicarse a merodear por los corrales. En cuanto a aquello de que le gustaban las gallinas, era sincero en reconocerlo y, aún más, le rogaba que el diese a probar de aquel pedazo que guardaba para su almuerzo.

-Te convido con una condición -le dijo Oshta-. Que te dejes vendar los ojos. Entonces, abrirás el hocico y yo te pondré en él un buen bocado.

Mas el zorro le respondió que no se explicaba el motivo de tanta desconfianza.

-Es que así estaré seguro de la cantidad que te comas -le respondió Oshta.

Al fin, el zorro accedió a que le vendara los ojos, aunque le parecía francamente vergonzoso. Entonces, Oshta le metió en el hocico una gran piedra, con lo cual el zorro murió atragantado.

Oshta, al verlo muerto, palmoteó lleno de alegría.

-¡Ya maté a este pícaro! -se dijo.

Y luego le sacó la piel para guardársela a su madre. Razón tenía la buena mujer al aconsejarle: "Hay que engañar al zorro antes de que te engañe a ti".



TERCERA ANÉCDOTA.- Con la presencia de Oshta y el puma, constituyéndose el tercer grado de tensión dramática y el tercero de suspenso.

“No bien había guardado la piel del zorro dentro un saco, oyó una voz ronca y desconocida que lo saludaba:

-¡Buenos días, Oshta!

-¿Quién me habla?

-Yo, ¡el puma! -contestó la voz.

-¿Qué se te ofrece?

-Tengo hambre y voy a comerse una de tus ovejas.

-Mas el puma opinó que no era preciso ninguna discusión, pues él escogería la oveja más gorda para comérsela y Oshta tendría que conformarse.

Oshta le respondió que no lo tomaba por sorpresa, pues estaba advertido de su llegada.

-¿Cómo lo sabías?

-Me lo avisó el cernícalo y, como tu mereces tantas consideraciones, te adelanté el trabajo. Mira, maté la mejor de mis ovejas y la desollé para ti.

El puma no sabía cómo agradecer tanta amabilidad. En realidad, lo que le ofrecía Oshta era el cuerpo del zorro al que había quitado la piel y la cabeza.

-¡Llévatelo pronto! -le dijo Oshta-. No sea que venga mi madre y te la quite.

Mas el puma se preguntaba por qué aquella oveja tenía un olor tan penetrante. Oshta, que sospechó su preocupación, se adelantó a decirle que había desollado la oveja con el cuchillo que había matado a un zorro y que tal vez aún se notaba cierto olorillo desagradable.

-Todo está muy bien -dijo el puma-, pero otra vez deja que yo mismo escoja la oveja para comérmela. Si no fuera porque has tenido la gentileza de preparármela, yo la cambiaría por otra.

-Eso, amigo, sería un gran desaire -repuso Oshta.

-Lo comprendo y por eso, como soy todo un caballero, me la comeré, aunque se me atragante.

Y, dicho esto, se fue arrastrando el cuerpo del zorro para comérselo en unos matorrales.”

CUARTA ANÉCDOTA.- Conformada por Oshta y el duende; lográndose al final de ésta el cuarto grado de tensión dramática más un cuarto grado de suspenso.

“Oshta estaba muy regocijado por habérsele ocurrido semejante estratagema cuando oyó una risita burlona cerca de él.

-¡Ji ji ji! ¡Qué bien has aprendido la lección, Oshta! Tú, el miedoso, el pequeño, has vencido al zorro y al puma!

-¿Quién eres? -preguntó Oshta.

-No me extraña que no me conozcas. Eres un simple mortal -dijo la misma voz.

-¿Y tú, no?

-Yo soy un espíritu de la tierra.

-¿Vives siempre?



-Duraré todo el tiempo que dure la tierra y soy tan viejo como ella. ¡En cambio, tú eras tan insignificante a mi lado! ¿Qué son tus días junto a los míos?

-¿Y para qué has venido? -preguntó Oshta.

-Porque vi que te aburrías de estar solo. ¿No es ridículo que te aburras de cuidar el ganado? ¿Qué harías si tuvieras que estar como yo, ocioso, un siglo tras otro?

-¿Y en qué te entretienes? -le preguntó Oshta con curiosidad,

-Vago de aquí para allá. Cuando sopla el viento sobre las montañas, yo silbo con él y nadie me siente. Cuando sopla el viento sobre las montañas, yo silbo con él y nadie me siente. Cuando caen los "huaicos", yo cabalgo sobre los peñascos y aplasto con ellos caminos y sementeras -repuso la voz.

-¿Y cómo no te he oído nunca?

-Porque mi risa se confunde con el estruendo de las piedras. Durante las tempestades, es mi voz la que retumba junto con el trueno; es mi saliva la que se mezcla con la lluvia. Mi voz es también la que se escucha junto con la creciente de los ríos. Y mientras tanto ustedes, pobres mortales, no me ven ni me escuchan.

-¿Dónde estás? ¿Por qué no me permites verte? -exclamó Oshta.

Y el duende le respondió que iba a complacerle, para lo cual bebería del agua de su cantimplora y así tendría apariencia humana. Entonces, podrían ser amigos. Se oyó cómo bebía:

-Gluc, gluc, gluc...

Y apareció un enanito feo. Tenía grandes orejas, nariz encorvada y ojos oblicuos. Su color era como el de la tierra.

Oshta se frotó los ojos y dijo:

-¡Pero qué feo eres, duende!

-Al menos eres franco. Me has caído en gracia porque mostraste astuto engañando al zorro y al puma y me has divertido. Por eso voy a recompensarte distrayendo tu aburrimiento.

Y sacó de una bolsita muchas hermosas piedras de colores, de aquéllas que entre los hombres valen mucho dinero. Eran piedras preciosas. Le propuso jugar con ellas. Oshta respondió que él no sabía jugar, pero el duende le explicó:

-Saco una piedra y la pongo dentro de mi mano. Tú debes adivinar de qué color es. Si aciertas, te la regalo. Si pierdes, me pagas con lo que dice "¡Verde!", es para ti. Si dices "¡Roja!", me la guardo. Además, me das otra que hayas ganado en otro juego.

Y así empezaron a jugar. El duende tenía turquesas, brillantes, amatistas, rubíes, esmeraldas, topacios. Se escuchaban sus voces, ya contentas cuando ganaban, o enfurecidas cuando perdía. De pronto, la madre empezó a llamarlo desde lejos:

-¡Oshtaaaaa!

Entonces, Oshta le dijo al duende que ya era tarde y debía marcharse. Pero éste le respondió:

-No te puedes ir. Me debes todavía.

Oshta le dijo:

-He jugado toda la tarde y estamos como al principio. Ya te has llevado todo lo que gané.

Pero el duende insistía en que debía jugar más porque las deudas de juego eran sagradas. Y como la madre seguía llamándolo, el duende le propuso que bebieran del



agua de su cantimplora para hacerse invisibles. Oshta aceptó y ambos desaparecieron. Sólo se escuchaban sus voces.

-¡Verde! ¡Gané! ¡Azul! ¡Jerdiste!

-¡Amarillo! ¡Rojo! ¡Blanco! ¡Negro!

Oshta rogaba:

-No quiero jugar más. Ya es tarde. ¿Qué dirá mi madre? Ya te gané toda la bolsa de tus piedras.. Ahora déjame deber otra vez de tu agua maravillosa para recobrar mi apariencia humana.

Y la voz del duende le replicaba burlona:

-¡Je, je, je! o bebas, Oshta. Ven, sigamos jugando.

-Ya me lo has dicho muchas veces y te he complacido. Estoy cansado.

-¡Sólo una vez más! -le decía el duende.

-Eso no es justo. Quieres arrebatarme lo que he ganado: mi madre, mis hermanos, mi choza.

-¡Oshta, no bebas! ¡Ya no vale la pena! -repetía el duende.

-¿Por qué?

-¡Je, Je, Je! ¿Sabes tú, pobre mortal, cuánto tiempo has estado jugando?

-¿Cómo no lo he de saber? Hemos jugado toda una tarde. Mira, ya ha caído la noche. Es hora de guardar el rebaño.

-Mucho tiempo para un mortal como tú. Has jugado 58 años y medio. Oshta no pudo reprimir su impaciencia y, arrebatándolo la cantimplora, volvió a beber de ella para adquirir su apariencia humana."

QUINTA ANÉCDOTA.- Integrada por la sorpresiva presencia Oshta y su madre, para crear con un final sorpresivo, el quinto grado de tensión dramática más un quinto grado de suspenso.

" Poco después, Oshta, el niño indio, echaba a andar en busca de sus ovejas.

-¡Por sin me libré de ese maldito duende! -exclamó-. Ahora encontraré a mi madre para que me lleve a nuestra choza.

Pero sólo halló a una mujer muy vieja recostada en una piedra. Al acercarse, la mujer entreabrió los ojos y con voz débil dijo:

-¡Oshta! ¡Querido Oshta!

-¿Quién me llama? -preguntó él.

-¿Quién va a ser, sino tu mamá Silveria, hijito mío?

Oshta movió la cabeza:

-Tú, buena anciana, no puedes ser mi madre. Ella tiene los ojos negros y hermosos como los de las llamas. ¡Tú lo tienes tan pequeños y cansados! Su pelo era negro, brillante y le caía en dos trenzas gruesas sobre los hombros. Tú tienes el cabello blanco, como los vellones de mis ovejas.

Y la anciana respondió:

-Créeme lo que te digo. Yo soy tu madre, hijo mío. ¿Aún no me reconocer?

Y Oshta le preguntaba:

-¿Pero cómo es posible, madre? ¿Qué ha sucedido?

-Ha pasado tanto tiempo desde que te fuiste: ¡58 años y medio!

-Y dónde están mis ovejitas y mis llamas?

-Se las comieron los pumas y los zorros.



-Volvamos entonces a nuestra choza -dijo Oshta.

-Se derrumbó del todo, hijo mío.

-No importa, madre -la consoló Oshta-. Mira cuántas piedras preciosas tengo aquí. Construiremos una choza mucho mejor. Comparemos nuevamente el ganado. Esto vale mucho dinero, mama Silveria.

-Nada me importa, sino que tú hayas regresado. Pero ¿por qué no venías? ¡Te he llamado tanto inútilmente! Todo ha cambiado desde entonces -exclamó la anciana, enjugándose una lágrima.

-¿Cómo has tenido paciencia para esperarme? -preguntó Oshta.

La anciana, con una sonrisa, le respondió:

-¡Para eso soy tu madre, Oshta, hijo mío!"

CONCLUSIÓN.- Totalizando este cuento, cinco grados de tensión dramática, más cinco de suspenso. Que se puede cifrar del siguiente modo:

$$5 \text{ GTD} + 5 \text{ GS} = 10 \text{ GIN.}$$





BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, Hans Christian. *La sombra y otros cuentos*. Trad. Alberto Adell. Tercera edición. Madrid (España). 1973.
- ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir; y La Formación del Estilo*. (No se consigna traductor). Editora y Distribuidora "Lima" S. A. Lima, Perú.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. EMECÉ Editores. Buenos Aires, (Argentina) 1974.
- BOSCH, Juan José. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. En: *Caballo de Troya*. No. 1 y 2. Revista del Taller de Narrativa de la Universidad de Lima. Director: Cronwell Jara. Noviembre / Diciembre, 1997.
- BRAVO, José Antonio. *Aportes para el estudio de la narrativa*. SP, Serie Perulibros, Biblioteca Nacional del Perú para esta edición. (Lima, Perú), 1982.
- BRIZUELA, Leopoldo. *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones y traducciones de Leopoldo Brizuela. Librería "El Ateneo" Editorial. Impreso en Argentina, 5 de noviembre de 1993.
- CARRILLO, Francisco. *Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario*. IV edición. Editorial Horizonte. Lima Perú, 1988.
- CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*. En: GARABATO. Año I, Núm. 2, Lima enero-junio de 1984. Págs. 45 a 58
- CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*. En: GARABATO. Año I, Núm. 2, Lima, enero-junio de 1984. Págs. 59 a 66.
- DARÍO, Rubén. *Poesía*. (Primera edición) Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, 1989.
- DE LA CRUZ YATACO, Eduardo. *Cuentos y poema de niños peruanos*. Ediciones Ediprocsa. S. f. de edición
- DE REINA, Casiodoro. Santa Biblia. Trad. Casiodoro de Reina. Edit. Sociedades Bíblicas en América Latina. Asunción, Bogotá. 1960.
- Diccionario Enciclopédico Santillana*. XIII tomos. (Primera edición) 2000 por Santillana S. A. Impreso en el Perú en los talleres gráficos de Empresa Editora El Comercio S. A. Jr. Juan del Mar y Beneto 1318; Lima (Perú), 2000.



- Enciclopedia Hispánica de la Lengua y la Literatura”, No. 9. Editor: Raúl E. Paggi. Hispánica Ediciones Argentina, S. A. 1986.
- ESLAVA, Jorge. *Sanseacabó Relatos de Kipling, Hemingway, Brecht y otros*. Editorial Colmillo Blanco. Lima, 1986.
- FRANK, Thaisa. *Cultiva tu talento literario; Encuentra la voz del escritor que llevas dentro*. Traducción: Daniel Najmias. Ediciones Urano. Impreso en España, 1997.
- GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego*. Tres volúmenes: v. I: los nacimientos, v. II: las caras y las máscaras, v. III: el siglo del viento. *Colección La Honda Casa de las Américas*. Cuba, 1988.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La bendita manía de contar*. “Taller de Cine”, Colección dirigida por Gabriel García Márquez. Ollero & Ramos Editores, Escuela Internacional de Cine y Televisión. Madrid, 1998.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento*. Taller de guión de Gabriel García Márquez. Editorial Voluntad, Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños. Colombia, 1995.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Editorial La Oveja Negra del Perú S. A. Lima - Perú, 1982.
- GIBELLI, Nicolás J. *Fabulandia Enciclopedia de la Fábula*. S n. del trad. V. I Editorial Codex, S. A. México. 1964.
- GIL, Rodolfo. *Los cuentos de hadas historia mágica del hombre*. Salvat Editores, S. A. Barcelona, 1982.
- GRIMM, Hermanos. *Cuentos Completos de los hermanos Grimm*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona- Madrid- Buenos Aires- Río de Janeiro- México- Montevideo. 1955.
- JARA JIMÉNEZ, Cronwell. *Antología del cuento breve*. Folleto sin editar.
- JARA JIMÉNEZ, Cronwell. *El cuento para niños; Algunas consideraciones en torno a la escritura*. (Edit.) Revista Cultura Física (no consigna director ni número), Lima- Perú, 1998.
- KNIGHT, Kobold. *Cómo escribir una novela*. S. A. Editorial Bell. Argentina, 1946.
- LOZANO ALVARADO, Saniel. *La ronda de las palabras; testimonio del quinto encuentro nacional de literatura infantil y juvenil “abraham arias larreta” (sic.)*. Ediciones CONCYTEC. Trujillo - Perú, 1987.
- LOZANO, Saniel. *Literatura Infantil y Educación*. (Edit.) Biblioteca Peruana de la Literatura Infantil, Vol. 5, director: Jesús Cabel. Primera edición. Lima, Perú, 1977
- LOZANO ALVARADO, Saniel. *Rumbos de la Literatura Infantil y Juvenil*. Compilador: Saniel E. Lozano. Editorial Libertad E. I. R. L. Trujillo, Perú, 1996
- MARCHESE, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. 4ª. Edición. Editorial Ariel, S. A. Barcelona, España, 1994.
- MATHEWS, Daniel. *Juego con la Pala Abierta*. Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas. Lima, Perú mayo de 1991.
- MONTERO OSO, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos) La oveja negra*. Primera Edición en Lectura Mexicanas, Segunda serie. Edit. J M Joaquín Mortiz, Sep Cultura México, D. F. 1986.
- Nueva Enciclopedia Temática*. 14 t. Décima edición, junio de 1969. Editorial Richards, S.A. Panamá, 1969.
- PERRAULT, Charles. *Cuentos de Antaño*. Ediciones Generales Anaya Trad. Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. 2da. Edición en “Laurín”. España, 1984.



- REIS, Carlos. *Diccionario de Narratología*. Traducción de Ángel Marcos de Dios. Ediciones Colegio de España. Salamanca, España, 1995.
- RIVADENEIRA, Ariel. *El escritor y su oficio Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*". Grafein Ediciones, Colección Escritura Creativa. Barcelona, España.
- RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía*; Introducción al arte de inventar historias. Trad. de Alessandra Merlo. Primera edición en Panamericana Editorial Ltd. Impreso en Colombia, marzo de 1999.
- ZAPATA SANTILLANA, Everardo. *Cuentos escogidos (De La Literatura Universal)*. VI v. Compilación y adaptación: Everardo Zapata Santillana. Ediciones Coquito. (Lima) Perú.
- ZHAO SHIJIE. *Cuentos de Afanti (redactado por Zhao Shijie)*. S. n. del Trad. Ediciones en Lenguas Extranjeras. Beijing (China). 1982
- s. n. del antologista. *Fábulas Antigua de China. s. n. del trad. Segunda edición*. Ediciones en Lenguas Extranjeras. Beijing, China. 1980.



ANTOLOGÍA MÍNIMA DE CUENTOS PARA NIÑOS.



EL SASTRECILLO ASTUTO

Hermanos Grimm.

Pocho era un sastrecillo muy querido en el reino, pues, al par que buen sastre, era célebre por su habilidad para resolver los trances más difíciles.

Cierto día, mientras cosía, una nube de asquerosas moscas revoloteaban sobre un delicioso alfajor. Las espantaba, pero estos molestos insectos volvían una y otra vez al rico pastel.

Irritando por el terco revolotear de estas sucias moscas, dio un furibundo manotazo y mató ocho de un solo golpe. Pareciéndole una hazaña, tomó un trozo de género y bordó con hilo negro estas palabras: "Soy Pocho. De un golpe maté ocho". Luego se puso la banda de tela en el pecho, puso en una alforja un queso y se lanzó a recorrer el mundo.

Por el camino halló un pájaro herido y lo puso en su alforja.

Quienes lo veían pasar ufano con su banda bordada, se asombraban al juzgar, que siendo tan delgado, hubiera podido matar a ocho de un golpe. Y así andando, se encontró con un gigante, quien lo mató, leyó el letrero y, sin poder ocultar su despecho, le dijo:

-¡No me hagas reír, hombrecillo! ¿Así que mataste a ocho de un golpe?

Luego, lo desafió a que imitase cuanto él era capaz de hacer. Cogió una piedra y la hizo trizas entre sus dedos. El sastrecillo sacó con disimulo el queso de la alforja, y haciendo creer al gigante que era una piedra, lo deshizo también entre sus dedos.

Entonces, el gigante cogió otra piedra y la arrojó a gran distancia. El sastrecillo sacó el pájaro con disimulo y, haciendo como que tomaba vuelo para lanzar lejos una piedra, arrojó al ave hacia arriba. El tonto del gigante creyó que Pocho había arrojado una piedra. Y como el pájaro se perdió en el cielo, el hombrón quedó asombrado.

Lo invitó a su castillo, donde le iba a presentar otros gigantes. El sastre aceptó e iniciaron el camino. Al atravesar el bosque, el gigante, pretendiendo asombrar al sastre de un solo intento arrancó desde sus raíces un enorme árbol.

-Me ayudarás a llevarlo -le pidió al sastrecillo.

-Con mucho gusto -dijo Pocho-. Yo cargaré la parte de atrás del árbol, que es la más pesada.

El gigante cargó el árbol por la parte del tronco y reinició la marcha; mientras que el sastrecillo, sentándose en las ramas, se puso a silbar alegremente. El gigante, como no podía voltear hacia atrás, pensó que cómo un debilucho se permitía silbar, mientras que él, apenas si podía respirar. Tan fatigado iba, que pidió al sastre que descansaran un rato.



-Como gustes -dijo el sastre-, que por mí, podríamos seguir adelante.

Cuando llegaron al castillo, había tres gigantes que devoraban un asado. El gigantón le presentó a sus colegas, y cuando llegó la hora de acostarse, Pocho fue instalado en un amplio dormitorio. Pero como el sastrecillo no podía dormir en aquella cama tan grande como un campo de fútbol, decidió acostarse en el suelo.

Al poco rato, el gigantón entró armado de un grueso garrote y dio sobre la carne tremendos golpes. Luego, dijo:

-¡Ya no molestarás más, odioso hombrecillo!

Al día siguientes, "cuando los gigantes se disponían a enterrar el cadáver del sastre, se llevaron gran susto al verlo vivo y sonriente. Creyeron que era un fantasma y huyeron del castillo" con la velocidad de un jet.

Pocho siguió su camino, y al llegar a las afueras de una ciudad, todos los que leían el letrero quedaban turulatos. Pronto corrió por toda la ciudad la noticia del hombre que de un golpe había matado a ocho. También llegó la nueva a oídos del rey, quien lo hizo llevar a palacio.

-Ya que fuiste capaz de matar a ocho de un golpe -le dijo el rey-, podrías hacernos un favor. Hay tres gigantes que viven en el bosque, que nos causan daños y sustos. Te ruego acabes con ellos.

Pocho sintió que corría una culebrita de miedo por el espinazo; pero dijo al rey que estaba listo al servirlo. Se dirigió al bosque y halló la cueva donde dormían los gigantes. Tomó tres piedras y, escondido en la maleza, las arrojó a cada uno de los hombrones.

Estos creyeron que cada cual era víctima de la broma de su colega. Se sentaron y reprocharon mutuamente. Ante las protestas de inocencia de cada uno, volvieron a echarse a dormir. Pero al volver a recibir el impacto de otra piedra, se pusieron de pie y, lleno de furia, se dieron tal tunda de palos, que los tres quedaron muertos.

Pocho retornó al palacio real y anunció al rey que su misión estaba cumplida. El monarca envió una patrulla de soldados para comprobar la hazaña. Cuando volvieron y dieron cuenta al rey que había visto muertos a los gigantes, Pocho se convirtió en un héroe.

-¡Eres un valiente y nadie te iguala en mi reino! -dijole el rey.

Luego de condecorarlo, le dio otra difícil misión. Le dijo que en el bosque había un furioso rinoceronte, que había dado muerte a muchos de sus vasallos. Le ofreció, si era capaz de matarlo, la mitad de su reino y la mano de su hija, Pocho, fingiendo un valor que no tenía, se dirigió, sintió un atroz bufido y que el suelo se movía como si hubiera temblor. Vio, aterrado, que un enorme rinoceronte avanzaba veloz hacia él. Decidió jugarse el todo por el todo. Se paró inmóvil al pie de un árbol y allí esperó al enfurecido animal.

Cuando la bestia estaba a un metro de distancia, Pocho hizo un veloz quite, como si fuera un torero, y el animal fue a estrellarse contra el árbol, en el cual quedó incrustado su cuerno. Pocho suspiró aliviado, ató al rinoceronte al tronco del árbol y con aire triunfal llegó donde el rey.

-Majestad; acabo de atar a un árbol al rinoceronte. Podéis enviar a vuestros soldados a traer al animal.

El rey quedó asombrado al extremo, y no tuvo más remedio que enviar a sus soldados para que trajesen a la bestia. Cuando los soldados regresaron trayendo atado al feroz rinoceronte, todo el pueblo aclamó a Pocho.

El rey cumplió su palabra y el sastrecillo recibió a la bella princesa como esposa.



Así terminó la historia de Pocho, el "Sastrecillo valiente", según todos; pero únicamente astuto, según nosotros, que sabemos los secretos de sus increíbles hazañas.



MAESE GATO O EL GATO CON BOTAS

Charles Perrault

Un Molinero dejó por toda herencia a sus tres hijos un Molino, un Asno y un Gato. El reparto se hizo en seguida sin llamar al Notario ni al Procurador: se hubieran comido en seguida todo el pobre patrimonio. Al mayor le tocó el Molino, al segundo el Asno, y al más pequeño no le tocó más que el Gato. Este último no podía consolarse de tener tan pobre lote.

-Mis hermanos -se decía- podrán ganarse bastante bien la vida juntándose los dos; pero yo, en cuanto me haya comido el gato y me haya hecho un manguito con su piel, tendré que morirme de hambre.

El Gato, que estaba oyendo aquellas palabras, pero que se hacía un par de Botas para ir a los zarzales, y veréis como vuestra parte no es tan mala como creéis.

Aunque el Amo del gato no se hacía muchas ilusiones, lo había visto valerse de tantas estrategias para cazar Ratas y Ratones, como cuando se colgaba por las patas o se escondía en la harina para hacerse el muerto, que no perdió la esperanza de que lo socorriese en su miseria.

Cuando el gato tuvo lo que había pedido, se puso las botas bien puestas y, echándose el saco al hombro, cogió los cordones con sus dos patas delanteras, y se fue a un coto donde había muchos conejos. Echó salvado y cerrajas en el saco y, tumbándose como si estuviera muerto, esperó que algún conejillo todavía poco experto en las trampas de este mundo viniera a meterse en el saco para comer todo lo que había echado.

Apenas se había tumbado, cuando ya pudo sentirse satisfecho; un conejillo distraído entró dentro del saco, y maese gato, tirando en seguida de los cordones, lo cogió y lo mató sin compasión.

Muy orgulloso de su presa, se fue al palacio del Rey y solicitó hablar con él. Lo hicieron subir a los Aposentos de su Majestad, donde nada más entrar hizo una profunda reverencia al Rey y le dijo:

-Majestad, éste es un Conejo de Campo, que el Señor Marqués de Carabás -era el nombre que le había parecido bien dar a su Amo- me ha encargado ofreceros de su parte.

-Di a tu amo -respondió el Rey- que se lo agradezco y que me agrada mucho.

Otro día fue a esconderse en un trigal, siempre con el saco abierto; y, cuando hubieron entrado en él dos Perdices, tiró de los cordones y las cogió a las dos. Después fue a ofrecérselas al Rey como había hecho con el Conejo de campo. El Rey recibió otra vez con agrado las dos Perdices y mandó que le dieran una propina.



El gato siguió así dos o tres meses, llevando de cuando en cuando al Rey Piezas de caza de parte de su Amo.

Un día en que se enteró de que el Rey iba a salir de paseo a orillas del río con su hija, la Princesa más hermosa del mundo dijo a su Amo:

-Si queréis seguir mi consejo, vuestra fortuna es cosa hecha: no tenéis más que bañaros en el río en el sitio que yo os indicaré y luego dejarme hacer.

El Marqués de Carabás hizo lo que aconsejaba su gato, sin saber adónde iría a parar la cosa. Mientras se estaba bañando, pasó el Rey, y el Gato se puso a gritar con todas sus fuerzas:

-¡Socorro, socorro, que se ahoga el Señor Marqués de Carabás!

Ante aquellos gritos, el Rey sacó la cabeza por la portezuela y, conociendo al Gato que le había llevado Caza tantas veces, ordenó a sus Guardias que fueran en seguida a socorrer al Señor Marqués de Carabás.

Mientras estaban sacando al pobre Marqués del río, el Gato se acercó a la Carroza y dijo al Rey que, mientras se bañaba su Amo, habían venido unos ladrones que habían llevado su ropa, aunque él había gritado: "¡al ladrón!" con todas sus fuerzas; el muy pícaro las había escondido bajo una gran piedra. El Rey ordenó en seguida a los Encargados de su Guardarropa que fueran a buscar uno de sus más hermosos trajes para el Señor Marqués de Carabás.

El Rey le hizo mil demostraciones de amistad y, como los hermosos trajes que acababan de darle realzaban su buen aspecto (pues era guapo y de buena presencia), la hija del Rey lo encontró muy de su gusto, y en cuanto el Marqués de Carabás le echó dos o tres miradas muy respetuosas y un poco tiernas, ella se enamoró locamente de él. El Rey quiso que subiera en su Carroza y que siguieran juntos el paseo. El Gato, encantado de ver que sus planes empezaban a tener éxito, tomó la delantera y, encontrándose con unos Campesinos que estaban guadañando un Prado les dijo:

-Buenas gentes que guadañáis, si no decís al Rey que el prado que estáis guadañando pertenece al Señor Marqués de Carabás, os harán picadillo como carne de pastel.

El Rey o dejó de preguntar a los Guadañeros de quién era el Prado que estaban guadañando.

-Es del Señor Marqués de Carabás -dijeros todos a la vez, pues la amenaza del Gato los había asustado.

-Teneis aquí una buena heredad -dijo el Rey de Marqués de Carabás.

-Ya veis, Majestad -respondió el Marqués-, es un prado que no deja de producir en abundancia todos los años.

Maese gato, que siempre iba delante, se encontró con unos Segadores y les dijo:

-Buenas gentes que segáis, si no decís que todos estos trigales pertenecen al Señor Marqués de Carabás, os harán picadillo como carne de pastel.

El Rey, que pasó después, quiso saber a quién pertenecían todos aquellos trigales que veía.

-Son del Señor Marqués de Carabás -respondieron los Segadores, y el Rey se alegró una vez más con el Marqués.

El Gato, que iba delante de la Carroza, seguía diciendo lo mismo a todos aquellos con quienes se encontraba; y el Rey estaba asombrado de las grandes posesiones del Señor Marqués de Carabás.

Finalmente, maese Gato llegó a un hermoso Castillo, cuyo Dueño era un Ogro, el más rico que se pudo ver jamás, pues todas las tierras por donde el Rey había pasado dependían de aquel Castillo. El Gato, que había tenido cuidado de informarse de quién era aquel Ogro y de lo que sabía hacer, solicitó hablar con él, diciendo que no había querido pasar tan cerca de su Castillo sin tener el honor de presentarle sus respetos.



El Ogro lo recibió tan cortésmente como puede hacerlo un Ogro y lo invitó a descansar.

-Me han asegurado -dijo el Gato- que tenéis el don de convertirlos en toda clase de Animales, que podéis transformarlos por ejemplo en León o un Elefante.

-Es verdad -respondió bruscamente el Ogro- y, para demostrároslo, vais a ver cómo me convierto en León.

El Gato se asustó tanto de ver un León ante él, que alcanzó en enseguida el alero del tejado, no sin esfuerzo y sin peligro, pues sus botas o valían nada para andar por las tejas.

Un momento después el Gato, viendo que el Ogro había dejado su primera forma, bajó y confesó que había pasado mucho miedo.

-Me han asegurado además -dijo el Gato-, pero no puedo creerlo. que tenéis también el poder de tomar la forma de los Animales más pequeños, por ejemplo, de convertirlos en una Rata o en un ratón; os confieso que lo tengo por imposible.

-¿Imposible? -replicó el Ogro-. Vais a verlo.

Y al mismo tiempo se transformó en un Ratón que se puso a correr por el suelo. En cuanto lo vio, el gato se arrojó sobre él y se lo comió.

Entre tanto el Rey, que vio al pasar el hermoso Castillo del Ogro, quiso entrar en él. El gato, que oyó el ruido de la carroza que pasaba por el puente levadizo, corrió a su encuentro y dijo al Rey:

-Se vuestra Majestad bienvenido al Castillo del Señor Marqués de Carabás.

-¡Cómo, Señor Marqués! -gritó el Rey-. ¿También es vuestro este Castillo? No hay nada más hermoso que este patio y todos estos Edificios que lo rodean. Veamos el interior, si os place.

El Marqués dio la mano a la Princesita y, siguiendo al Rey, que iba el primero, entraron en una gran Sala, donde encontraron una magnífica comida, que el Ogro había mandado preparar para unos amigos suyos que iban a ir a verlo aquel mismo día, pero que no se atrevieron a entrar al saber que el Rey estaba allí.

El Rey, encantado de las cualidades del Señor Marqués de Carabás, así como su hija, que estaba loca por él, y, viendo los considerables bienes que poseía, le dijo después de haber bebido cinco o seis tragos:

-Señor Marqués, sólo de voz depende que seáis mi yerno.

El Marqués, haciendo grandes reverencias, aceptó el honor que le hacía el Rey; y el mismo día se casó con la Princesa. El Gato se convirtió en un gran Señor y ya no corrió tras los ratones más que para divertirse.



CAPERUCITA ROJA

Charles Perrault.

Erase una vez una niña de Pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás: su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita roja.

Un día su madre, habiendo cocido y hecho tortas, le dijo:

-Ve a ver cómo anda la abuela, pues me han dicho que estaba mala; llévale una torta y este tarrito de mantequilla.

Caperucita roja salió en seguida para ir a casa de su abuela, que vivía en otro Pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre Lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió, porque andaban por el Monte algunos Leñadores. Le preguntó adónde iba; la pobre niña, que no sabía que es peligroso pararse a escuchar a un Lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi Abuela, y a llevarle una torta con un tarrito de mantequilla que le envía mi Madre.

-¿Vive muy lejos? -le dijo el Lobo.

-¡Oh, sí! -dijo Caperucita roja-. ¿Ve aquel molino lejos, lejos? Pues, nada más pasarlo, en la primera casa del Pueblo.

-Pues mira -dijo el Lobo-, yo también quiero ir a verla; yo voy a ir por este camino y tú por aquél, a ver quién llega antes.

El Lobo echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto, y la niña fue por el camino más largo, entreteniéndose en coger avellanas, correr tras las mariposas y hacer ramilletes con las florecillas que encontraba.

No tardó mucho el Lobo al llegar a la casa de la Abuela; llamó: "Toc, toc."

-Soy su nieta, Caperucita roja -dijo el Lobo, desfigurando la voz-, y le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que le envía mi Madre.

La buena de la Abuela, que está en la cama porque se encontraba un poco mal, le gritó:

-Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla.

El Lobo tiró de la aldabilla y se abrió la puerta. Se arrojó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén, pues hacía más de tres días que no había comido.

Después cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la Abuela, aguardando a Caperucita roja, que llegó un poco más tarde y lo llamó a la puerta: "Toc. Toc".

-¿Quién es?



Caperucita roja, al oír el vozarrón del Lobo, tuvo miedo al principio, pero, creyendo que su Abuela estaba acatarrada, contestó:

-Soy su nieta, Caperucita roja, y le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que le envía mi Madre.

El Lobo le gritó, suavizando un poco la voz:

-Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla.

Caperucita roja tiró de la aldabilla y se abrió la puerta. El Lobo, al verla entrar, le dijo mientras se ocultaba en la cama bajo la manta:

-Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca y ven a acostarte conmigo.

Caperucita roja se desnudó y fue a meterse en la cama, donde se quedó muy sorprendida a ver cómo era su Abuela en camisón. Le dijo:

-¡Abuela, qué brazos más grandes tiene!

-Son para abrazarte mejor, hija mía.

-¡Abuela, qué piernas más grandes tiene!

-Son para correr mejor, niña mía.

-¡Abuela, qué orejas más grandes tiene!

-Son para oír mejor, niña mía.

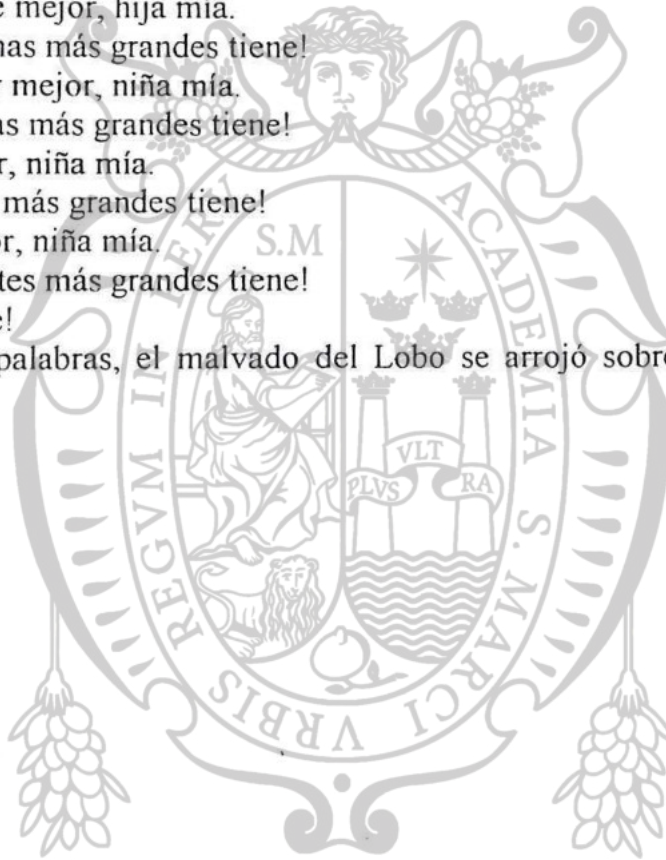
-¡Abuela, qué ojos más grandes tiene!

-Son para ver mejor, niña mía.

-¡Abuela, qué dientes más grandes tiene!

-¡Son para comerte!

Y diciendo estas palabras, el malvado del Lobo se arrojó sobre Caperucita roja y se la comió.



EL BAGRECICO

Francisco Izquierdo

Un viejo bagre, de barbas muy largas, decía con su voz ronca en el penumbroso remanso del riachuelito: "Yo conozco el mar. Cuando joven he viajado a él, y he vuelto".

Y en el fondo de las aguas se movía de un lado a otro contoneándose orgullosamente. Los peces niños y jóvenes le miraban y escuchaban con admiración. "¡Ese viejo conoce el mar!".

Tanto oírlo, un bagrecico se le acercó una noche de luna y le dijo: "Abuelo, yo también quiero conocer el mar".

-¿Tú?

-Sí, abuelo.

-Bien, muchacho. Yo tenía tu edad cuando realicé la gran proeza.

Vivían en ese remanso de un riachuelito de la selva alta del Perú, un riíto con lecho de piedras menudas y delgado rumor. Palmeras y otros árboles, desde las márgenes del remanso, oscurecían las aguas. Esa noche, en un rincón de la poza iluminada tenuemente por la luna, el viejo bagre enseñó al bagrecico cómo debía llevar a cabo su viaje al lejano mar.

Y cuando el riachuelito se estremecía con el amanecer, el bagrecico partió aguas abajo. "Tienes que volver", le dijo, despidiéndolo, el viejo bagre, quien era el único que sabía de aquella aventura.

El bagrecico sentía pena por su madre. Ella, preocupada porque no lo había visto todo el día, anduvo buscándolo. "¿Qué te sucede?", le preguntó el anciano bagre con la cabeza afuera de un hueco de la orilla, una de sus casas.

-¿Usted sabe dónde está mi hijo?

-No. Pero lo que te puedo decir es que no te aflijas. El muchacho ha de volver. Seguramente ha salido a conocer mundo.

-¿Y si alguien lo pesca?

-No creo, Es muy sagaz. Y tú comprender que los hijos no deben vivir todo el tiempo en la falda de la madre. Torna a tu casa... El muchacho ha de volver.

La madre del bagrecico, más o menos tranquilizada con la palabras del viejo filósofo, regresó a su casa.

El bagrecico, mientras tanto, continuaba su viaje. Después de dos días y medio entró por la desembocadura del riachuelo en un riachuelo más grande.



El nuevo riachuelo corría por entre el bosque haciendo tantos zigzags, que el bagrecico se desconcertó. "Éste es el río de las mil vueltas que me indicó el abuelo", recordó... Su cauce era de piedras y, partes, de arena, salpicado de pedrones, sobresaliendo de las aguas con plantas florecidas en el legítimo de sus superficies; hondas pozas se abrían en los codos con multitud de peces de toda clase y tamaño; sonoras corrientes... El bagrecico seguía, seguía ora nadando con vigor, ora dejándose llevar por las corrientes, con las aletas y barbitas extendidas, ora descansando o durmiendo bajo el amparo de las verdes cortinas de limo...

Se alimentaba lamiendo las piedras, con los gusanillos que había debajo de ellas o embocando los que flotaban en los remansos.

-¡De lo que me escapé!- se dijo, temblando. En una poza casi muerde un anzuelo con carnada de lombriz... iba a engullirlo, pero se acordó del consejo del abuelo: "Antes de comer, fijate bien en lo que vas a comer"; así, descubrió el sedal que atravesando las aguas terminaban en la orilla, en las manos del pescador, un hombre con aludo sombrero de paja...

Los riachuelos de la selva alta del Perú son transparentes; de ahí que los peces pueden ver el exterior.

El incidente que acababa de sucederle, hizo reflexionar al viajero con mayor seriedad sobre los peligros que le amenazaban en su larga ruta; además de los pescadores con anzuelo, las pescas con el barbaceo venenoso, con dinamita y con red; la voracidad de los martín pescadores y de las garzas... también de los peces grandes... Aunque él sabía que los bagres no eran presas apetecibles para dichas aves, por sus aletas enconosas; ellas prefieren los peces blancos, con escamas...

Con más cautela y los ojos más abiertos prosiguió el bagrecico su viaje al mar.

En una corriente, colmada de la luz de la mañana límpida, una vieja magra, toda arruga, metida en las aguas hasta las rodillas, pescaba con las manos, volteando las piedras. El bagrecico se libró de las garras de la pescadora, pasando a toda velocidad... "¡La misma muerte!", se dijo, volviendo a mirar, en su carrera, a la huesuda anciana, y ésta le increpó con el puño en alto: "¡Bagrecico bandido!"

Dentro del follaje de un árbol añoso, que cubría la mitad del riachuelo, cantaban un montón de pájaros. El bagrecico, con las antenas de su barbas, percibió las melodías de esos músicos y poetas de los bosques, y se detuvo a escucharlos.

Después de una tormenta, que perturbó la selva y el riachuelo, oscureciéndolos, el viajero ingresó en un inmenso claro lleno de sol; a través de las aguas ligeramente turbias distinguió un puente de madera, por donde pasaban hombres y mujeres con paraguas. Pensó: "Estoy en la ciudad que el riachuelo de las mil vueltas divide en dos partes, como me indicó el abuelo..." "¡Ah, mucho cuidado!", se dijo, luego ante numerosos muchachos que, desde las orilla, se afanaban en coger con anzuelos y físgas los peces, que, en apretadas manchas, se deslizaban por sobre la arena o lamían las piedras, agitando las colas.

El bagrecico salvó el peligroso sector de la ciudad con bastante sigilo. En la ancha desembocadura del riachuelo de las mil vueltas, tuvo miedo; las aguas del riachuelo desaparecían, encrespadas, en un río quizá cien, doscientas veces más grande que su humilde riachuelito natal. Permaneció indeciso un rato... luego se metió con coraje en las fauces del río.

Las aguas eran turbias, y corrían impetuosas... Peces gigantes, con los ojos encendidos, pasaban junto al bagrecico asustándolo: "No tengo otro camino que seguir adelante", se dijo resueltamente.

El río turbio, después de un curso de centenares de kilómetros de tupida selva, entregaba bruscamente sus aguas a otro mucho más grande. El bagrecico penetró en él ya casi sin miedo.



Se extrañó de escuchar un vasto y constante runrún musical. Débese a la fina arena y partículas de oro que arrastran las violentas aguas del río.

En las extensas curvas de este río caudaloso hierven terribles remolinos que son prisiones no sólo para las balsas y canoas que, por descuido de los bogas, entran en ellos, sino también para los propios peces. Sin embargo, nuestros vivaz bagrecico los sorteaba manteniéndose firme a lo largo de las corrientes que pasan bordéandolos.

Cerros de sal piedra marginan también, en ciertos trechos, este río bravo. Blancas montañas resplandecientes. Al bagrecico se le ocurrió lamer una de esas minas durante una media hora, luego reanudó su viaje con mayor impulso.

Un espantoso fragor que venía de aguas abajo, le aterrizó sobremanera. Pero él juzgó que, seguramente, procedía de los "malos pasos", debidos al impresionante salto del río por sobre una montaña, grave riesgo del cual le habló mucho el abuelo... A medida que avanzaba el estruendo era más pavoroso... ¡Los "malos pasos" a la vista!... Nuestro viajero temerario se preparó para vencer el peligro... Se sacudió el cuerpo, estiró las aletas y las barbitas, cerró los ojos y se lanzó al torbellino rugiente... Quince kilómetros de cascada, peñas, aguas revueltas y espumantes, pedrones, torrentes, rocas... El bagrecico iba merced de la furia de las aguas... Aquí, chocó contra una roca, pero reaccionó en seguida; allá, un tremendo oleaje le varó sobre un pedrón, pero, con felicidad, otra ola le devolvió a las aguas...

Al término del infierno de los "malos pasos", el bagrecico, todo maltrecho, buscó refugio debajo de una piedra y se quedó dormido un día y una noche.

Se consideraba ya baquiano. Además había crecido, su pecho era recio, sus barbas más largas, su color, blanco oscuro con reflejos metálicos... No podía ser de otro modo, ya que muchos soles y muchas lunas alumbraron desde que salió de su riachuelo natal, ya que había cruzado tantos ríos, sobre todo vencido los terroríficos "malos pasos", los "malos pasos" en que mueren o encanecen muchos hombres...

Así, convencido de su fuerza y sabiduría, prosiguió el viaje... Sin embargo, no muy lejos, por poco concluye sin pena ni gloria. A la altura de un pueblo cayó en la atarraya de un pescador, entre sábalos, boquichicos, corvinas, palometas, lisas; empero, el hijo del pescador, un alegre muchacho, lo cogió de las barbas y le arrojó desde la canoa a las aguas, estimándolo sin importancia en comparación con los otros pescados.

Cerrado rumor especial, que conmovía el río, llamó un caluroso anochecer la atención del viajero. Era una mijanada, avalancha de peces en migración hacia arriba, para el desove. Todo el río vibraba con los millones de peces en marcha. Algunos brincaban sobre las aguas, relampagueando como trozos de plata en la oscuridad de la noche. El bagrecico se arrimó a una orilla fuertemente, contra el lodo, hasta que pasó el último pez.

En plena jungla, el voluminoso río desaparecía en otro más voluminoso. Así es el destino de los ríos: nacen, recorren kilómetros de kilómetros de la tierra, entregan sus aguas a otros ríos, y éstos a otros, hasta que todo acaba en el mar.

El nuevo río, un coloso, se unía con otro igual, formando el Amazonas, el río más grande de la Tierra. Nuestro bagrecico entró en ese prodigio de la Naturaleza a las primeras luces de un día, cuando los bosques de las márgenes eran una sinfonía de cantos y gritos de animales salvajes... Allá, en el remoto riachuelito natal, el abuelo le había hablado también mucho del rey de los ríos.

Por él tenía que llegar al mar, ya él no daba sus aguas a otro río... No se veía el fondo ni las orillas... Era, pues, el río más grande del mundo.



"Debes tener mucho cuidado con los bosques", le había advertido el abuelo. Y el bagrecico pasaba distante de esos monstruos que circulaban por las aguas, con estrépito...

Una madrugada subió a la superficie para mirar el lucero del alba, digamos mejor para admirarlo, ya que nuestro bagrecico era sensible a la belleza; el lucero del alba, casi sobre el río, parecía una victoria regia de lágrimas... Después de bañarse en su luz, el bagrecico se hundió en las aguas, produciendo un leve ruido y leve oleaje.

Durante varias horas de una tarde lluviosa lo persiguió un pez de mayor tamaño que un hombre, para devorarlo. El pobre bagrecico corría a toda velocidad de sus fuerzas... Corría... Corría... De pronto columbró un hueco en la orilla, y se ocultó en él... De donde miraba a su terrible enemigo, que iba y venía y, finalmente desapareció.

Mucho tiempo viajó por el río más grande del planeta, pasando frente a puertos, pueblos, haciendas, ciudades, hasta que una noche, con luna llena enorme, redonda, llegó a la desembocadura... El río era allí extraordinariamente ancho y penetraba retumbando más de cien leguas en el mar... "¡El mar!", se dijo el bagrecico, profundamente emocionado. "¡El mar!" Lo vio esa noche de luna llena como un transparente abismo verde...

El retorno a su riachuelito natal fue difícil... Se encontraba tan lejos... Ahora tenía que surcar los ríos, lo cual exige mayor esfuerzo.

Con su heroica voluntad dominaba el desaliento... Vencía todos los peligros... Cruzó los "malos pasos" del río aprovechando una creciente, y, a veces, a saltos por sobre las rocas y pedrones que no estaban tapados por las aguas... En el riachuelo de las mil vueltas salvó de morir, por suerte. Un hombre, en la orilla pedregosa, encendía con su cigarro la mecha de un cartucho de dinamita, para arrojarlo a una poza, donde muchísimos peces, entre ellos nuestro viajero, embocaban en la superficie, con ruidos característicos, los millares de comejenes que, anticipadamente, desparramó como cebo el pescador... ¡No había escapatoria!... Empero, ocurrió algo inesperado... El pescador, creyendo que el cartucho de dinamita iba a estallar en su mano, lo soltó desesperadamente y a todo correr e internó en el bosque... Las piedras saltaron hasta muy arriba con la horrenda explosión... Algunos pájaros también cayeron muertos de los ramajes.

La alegría del viajero se dilató como el cielo cuando, al fin, entró en su riachuelito natal, cuando sintió sus caricias... Besó, con unción, las piedras de su cauce... Llovía menudamente... Los árboles de las riberas, sobre todo los almendros, estaban florecidos... Había luz solar por entre la lluvia suave y dentro del riachuelo... El bagre, loco de contento, nadaba en zigzags, de espaldas, de costado, se hundía hasta el fondo, sacaba sus barbas de las aguas, moviéndolas en el aire...

Sin embargo, en su pueblo ya no encontró a su madre ni al abuelo. Nadie lo conocía. Todo era nuevo en el remanso del riachuelito, ensombrecido por las palmeras y otros árboles de las márgenes. Se dio cuenta, entonces, de que era anciano... En el fondo de la pozuela, con su voz ronca solía decir, contoneándose orgullosamente: "Yo conozco el mar. Cuando joven he viajado a él, y he vuelto".

Los peces niños y jóvenes le miraban y escuchaban con admiración.

Un bagrecico, tanto oírlo, se le acercó una noche de luna y le dijo: "Abuelo, yo también quiero conocer el mar".

-¿Tú?

-Sí, abuelo.

-Bien, muchacho. Yo tenía tu dad cuando realicé la gran proeza.



LOS MOTIVOS DEL LOBO

Rubén Darío.

“El varón que tiene corazón de lis,
 alma de querube, lengua celestial,
 el mínimo y dulce Francisco de Asís,
 está con un rudo y torvo animal,
 bestia temerosa, de sangre y de robo,
 las fauces de furia, los ojos de mal:
 ¡el lobo de Gubbio, el terrible lobo!
 Rabioso, ha asolado los alrededores;
 cruel, ha deshecho todos los rebaños;
 devoró corderos, devoró pastores,
 y son incontables sus muertes y daños.

Fuertes cazadores armados de hierros
 fueron destrozados. Los duros colmillos
 dieron cuenta de los más bravos perros,
 como de cabritos y de corderillos.

Francisco salió:
 al lobo buscó
 en su madriguera.
 Cerca de la cueva encontró a la fiera
 enorme, que al verle se lanzó feroz
 contra él. Francisco, con su dulce voz,
 alzando la mano,
 al lobo furioso, dijo: -“Paz, hermano
 lobo!” el animal
 contempló al varón de tosco sayal;
 dejó su aire arisco,
 cerró las abiertas fauces agresivas,
 y dijo: -“¡Está bien, hermano Francisco!”



“¡Cómo! —exclamó el santo—. ¿Es ley que tú vivas de horror y de muerte?

¿La sangre que vierte tu hocico diabólico, el duelo y el espanto que esparces, el llanto de los campesinos, el grito, el dolor de tanta criatura de Nuestro Señor, no ha de contener tu encono infernal?

¿Vienes del infierno?

¿Te ha infundido acaso su rencor eterno Luzbel o Belial?”

Y el gran lobo humilde: —“¡Es duro el invierno, y es horrible el hambre! En el bosque helado no hallé qué comer; y busqué el ganado, y en veces comí ganado y pastor.

¿La sangre? Yo vi más de un cazador sobre su caballo, llevando el azor al puño; o correr tras el jabalí, el oso o el ciervo; y a más de uno vi mancharse de sangre, herir, torturar, de las roncadas trompas al sordo clamor, a los animales de Nuestro Señor.

¡Y no era por hambre, que iban a cazar!”

Francisco responde: —“En el hombre existe mala levadura.

cuando nace, viene con pecado. Es triste.

Mas el alma simple de la bestia es pura.

Tú vas a tener desde hoy qué comer.

Dejarás en paz

rebaños y gente en este país.

¡Que Dios melifique tu ser montarás!”

—“Está bien, hermano Francisco de Asís”

—“Ante el Señor, que todo y desata, en fe de promesa tiéndeme la pata.”

El lobo tendió la pata al hermano de Asís, que a su vez le alargó la mano.

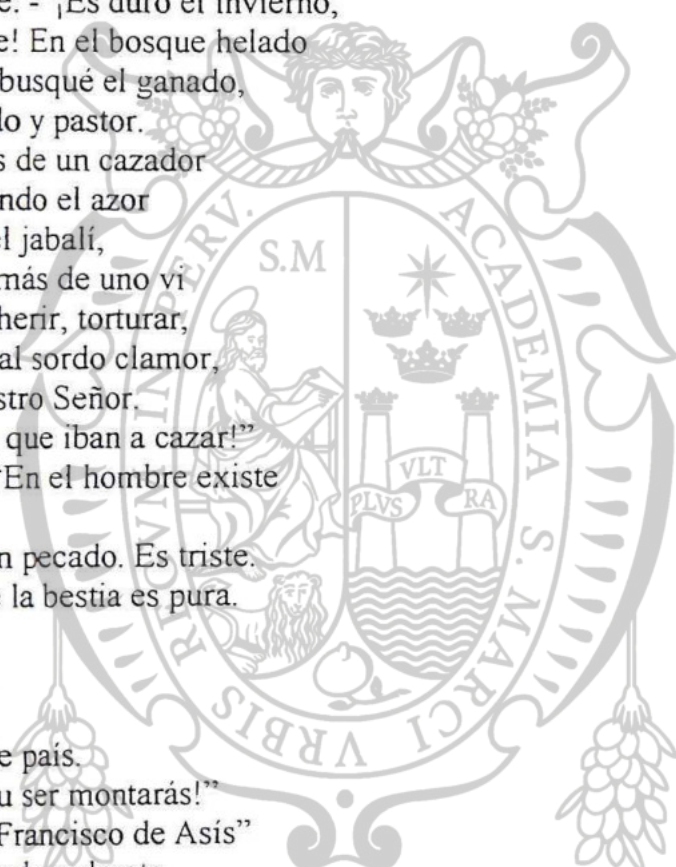
Fueron a la aldea. La gente veía y lo que miraba casi no creía.

Tras el religioso iba el lobo fiero, y, baja la testa, quieto lo seguía

como un can de casa, o como un cordero.

Francisco llamó la gente a la plaza y allí predicó.

Y dijo: —“He aquí una amable caza.



El hermano lobo se viene conmigo;
 me juró no ser ya vuestro enemigo,
 y no repetir su ataque sangriento.
 Vosotros, en cambio, daréis su alimento
 A la pobre bestia de Dios.” -“¡Así sea!”,
 contestó la gente toda de la aldea.
 Y luego, en señal
 de contentamiento,
 movió testa y cola el buen animal,
 y entró con Francisco de Asís al convento.

Algún tiempo estuvo el lobo tranquilo
 en el santo asilo.

Sus bastas orejas los salmos oían
 y los claros ojos se le humedecían.
 Aprendió mil gracias y hacía mil juegos
 cuando a la cocina iba con los legos.
 Y cuando Francisco su oración hacía,
 El lobo las pobres sandalias lamía.
 Salía a la calle,
 iba por el monte, descendía al valle,
 entraba a las casa y le daban algo
 de comer. Mirábanle como a un manso galgo.
 Un día, Francisco se ausentó. Y el lobo
 dulce, el lobo manso y bueno, el lobo probo,
 desapareció, tornó a la montaña,
 y recomenzaron su aullido y su saña.
 Otra vez sintióse el temor, la alarma,
 entre los vecinos y entre los pastores;
 colmaba el espanto los alrededores,
 de nada servían el valor y el arma,
 pues la bestia fiera
 no dio treguas a su furor jamás,
 como si tuviera
 fuegos de Moloch y de Satanás.

Cuando volvió al pueblo el divino santo,
 todos los buscaron con quejas y llanto,
 y con mil querellas dieron testimonio
 de lo que sufrían y perdían tanto
 por aquel infame lobo del demonio.

Francisco de Asís se puso severo.
 Se fue a la montaña
 a buscar al falso lobo carnicero.
 Y junto a su cueva halló a la alimaña.



-“En nombre del Padre del sacro universo,
 conjúrote –dijo- ¡oh, lobo perverso!,
 a que me respondes: ¿Por qué has vuelto al mal?
 Contesta. Te escucho.”

Como en sorda lucha, habló el animal,
 la boca espumosa y el ojo fatal:

-“Hermano Francisco, n te acerques mucho...
 yo estaba tranquilo allá en el convento;
 al pueblo salía
 y si algo me daban estaba contento
 y manso comía.

Más empecé a ver que en todas las casas
 Estaban la Envidia, la Daña, la Ira,
 y en todos ardían las brasas
 de odio, de lujuria, de infamia y mentira.

Hermanos a hermanos hacían la guerra
 Perdían los débiles, ganaban los malos,
 hembra y macho eran como perro y perra
 y un buen día todos me dieron de palos.

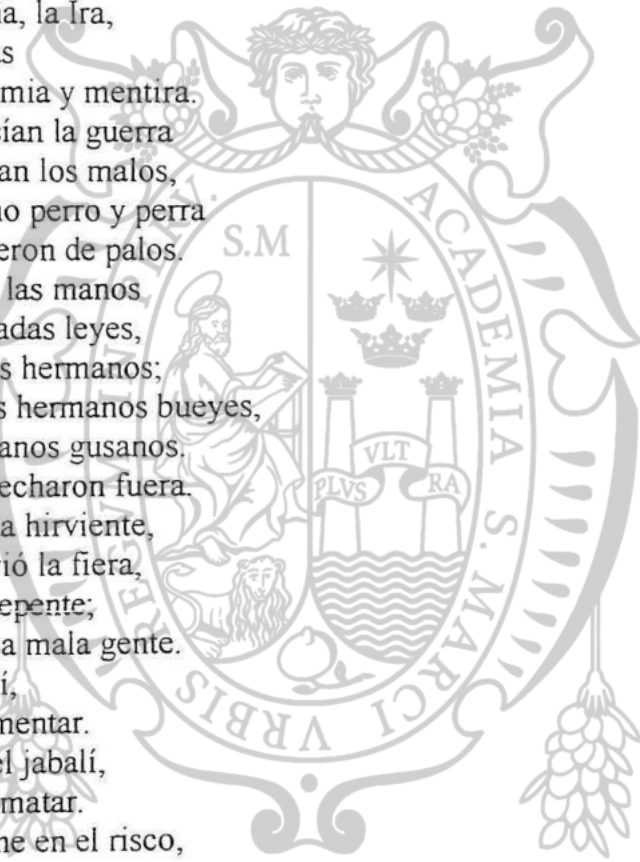
Me vieron humilde, lamía las manos,
 y los pies. Seguía tus sagradas leyes,
 todas las criaturas eran mis hermanos;
 los hermanos hombres, los hermanos bueyes,
 hermanas estrellas y hermanos gusanos.

Y así, me apalearon y me echaron fuera.
 Y su risa fue como un agua hirviente,
 Y entre mis entrañas revivió la fiera,
 Y me sentí lobo malo de repente;

Más siempre mejor que esa mala gente.
 Y recomencé a luchar aquí,
 A me defender y a me alimentar.

Como el oso hace, como el jabalí,
 Que para vivir tienen que matar.
 déjame en el monte, déjame en el risco,
 déjame existir en libertad,
 vete a tu convento, hermano Francisco,
 sigue tu camino y tu santidad.”

El santo de Asís no le dijo nada.
 Le miró con una profunda mirada,
 y partió con lágrimas y con desconsuelos,
 y habló al Dios eterno con su corazón.
 El viento del bosque llevó su oración,
 que era: “Padre nuestro, que estás en los cielos...” * * * *

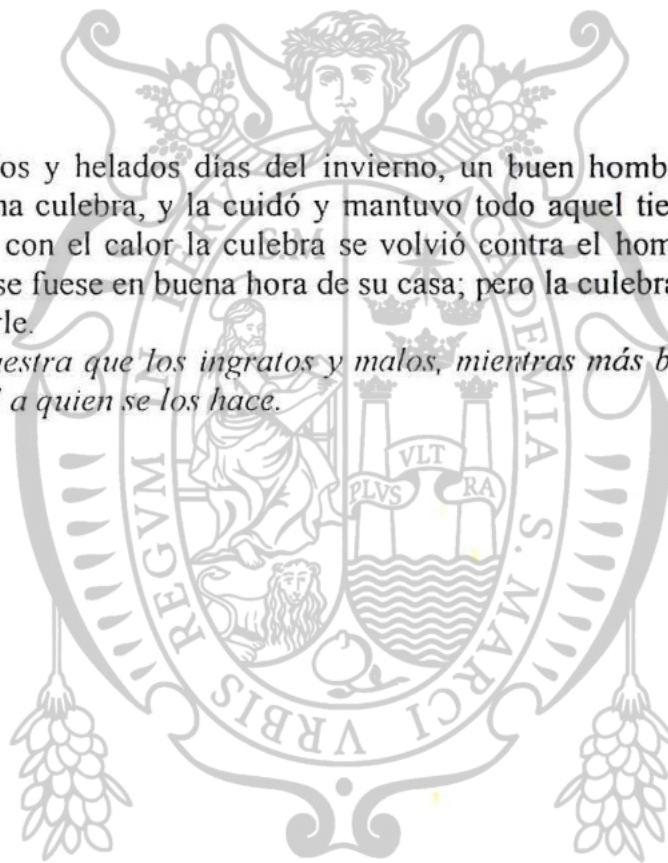


EL HOMBRE Y LA CULEBRA

Esopo

Durante los fríos y helados días del invierno, un buen hombre, movido de piedad, acogió en su casa a una culebra, y la cuidó y mantuvo todo aquel tiempo; pero viniendo el verano, reanimándose con el calor la culebra se volvió contra el hombre, el cual viendo su ingratitud, le dijo que se fuese en buena hora de su casa; pero la culebra en lugar de obedecer, se levantó para morderle.

Esta fábula muestra que los ingratos y malos, mientras más beneficios reciben, más se animan a hacer mal a quien se los hace.



UNM-M-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2003

