

UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILIO VALDIZÁN

ESCUELA DE POSGRADO



**LA ESTÉTICA LITERARIA DEL CUENTO ENTRE LA
GRINGA Y LA MUERTE DE JULIO ARMANDO RUIZ
VÁSQUEZ, HUÁNUCO, 2016 - 2017**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE MAESTRO EN
LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**

TESISTA: JOSÉ LUIS CHÁVEZ VALVERDE

ASESOR: DR. VÍCTOR MANUEL ROJAS RIVERA

HUÁNUCO – PERÚ

2018

DEDICATORIA

A Isabel, mi madre, mi mejor maestra de literatura; por haber guiado mis pasos e inculcado valores y principios que dieron dirección a mi vida; a mi esposa, Leonor a Marycielo y Luis Andrés, mi pequeña familia, por el apoyo incondicional y la confianza infinita en mis objetivos profesionales.

El autor

AGRADECIMIENTO

A Víctor Manuel Rojas Rivera, amigo y hermano sin igual, por haberme concedido su asesoría y con ella volcado sus conocimientos para hacer realidad este trabajo de investigación.

Infinitas gracias a los escritores Andrés Cloud Cortez, Mario Malpartida Besada, Juan Giles Robles, Lucio Flores Bernal y Jacobo Ramírez Mays, quienes me brindaron todas las facilidades para poder concluir con la investigación.

El autor

RESUMEN

La investigación buscó develar la naturaleza artística del cuento *Entre la gringa y la muerte*, de Ruiz (1982). El problema que activó la indagación fue ¿Qué rasgos definen la estética literaria del cuento *Entre la gringa y la muerte*? Partimos de la hipótesis de que el cuento presenta rasgos estéticos. La investigación se desarrolló con los métodos exegético y hermenéutico. Los resultados indican que el cuento tiene: a) Lenguaje retórico: símiles, epítetos, metáforas, ironías, hipérboles, onomatopeyas y prosopopeyas. b) Universo ficcional, en virtud de la prosopopeya y el monólogo. c) Polisemia: presenta tres planos semánticos. d) Verosimilitud: por el lenguaje retórico, el monólogo y la personificación, el cuento adquiere fuerza realista y el lector vive con credibilidad la historia. Conclusiones: a) El cuento *Entre la gringa y la muerte*, de Ruiz, (1982) presenta un lenguaje retórico; las figuras literarias registradas son: símiles, epítetos, metáforas, ironías, hipérboles, onomatopeyas y prosopopeyas. b) Presenta un universo ficcional. La personificación del protagonista principal, el uso del monólogo de este, no corresponden a la realidad empírica, sí a la realidad narrada, a la realidad literaturizada, siendo estos rasgos de ficcionalización. c) Es polisémico, pues se pueden sustraer tres planos semánticos: amor corriente no correspondido, amor no correspondido por razones raciales; y, simbolización de un amor no correspondido por razones sociales: pobre y aristocrática, o raza superior y raza inferior. d) Es verosímil, en razón de la organización y sistematización de los recursos retóricos y de la narratividad.

Palabras claves: Estética literaria, lenguaje retórico, ficcionalidad, polisemia, verosimilitud.

ABSTRACT

There search sought to reveal the artistic nature of the story *Between the gringa and death*, by Ruiz, (1982). The problem that triggered the inquiry was: What features define the literary aesthetic of the story *Between the gringa and death*? We start from the hypothesis that the story *Between the gringa and death* does have aesthetic features. The research was developed with the exegetical and her meneutical methods. The results indicate that the story has: a) Rhetorical language: simile, epithet, metaphor, irony, hyperbole, onomatopoeia and prosopopeia. b) Fictional universe, by virtue of prosopopeya and monologue. c) Polysemy: it presents three semantic planes. d) Likelihood: by the rhetorical language, by the monologue and the personification, the story acquires realistic force and the reader lives with credibility the story. Conclusions: a) The story *Between the gringa and death*, presents a rhetorical language; the literary figures recorded are: the simile, the epithet, the metaphor, the irony, the hyperbole, the onomatopoeia and the prosopopeia. b) Presents a fictional universe. The personification of the main protagonist, the use of the monologue of this, does not correspond to the empirical reality, yes to the narrated reality, to the literary reality, being these features of fictionalization. c) It is polysemic, since three semantic planes can be subtracted: unrequited current love, unrequited love for racial reasons; and, symbolization of an unrequited love for social reasons: poor and aristocratic, or superior race and inferior race. d) It is plausible, because of the organization, systematization of rhetorical resources and narrative.

Keywords: Literary aesthetics, rhetorical language, fictionality, polysemy, verisimilitude.

ÍNDICE

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
RESUMEN	iv
ÍNDICE	vi
INTRODUCCIÓN	viii

CAPÍTULO I

DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1	FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	9
2.2	JUSTIFICACIÓN.....	12
2.3	IMPORTANCIA.....	13
2.4	LIMITACIONES	13
2.5	FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	14
2.1	PROBLEMA GENERAL.....	14
2.2	PROBLEMAS ESPECÍFICOS.....	14
2.6	FORMULACIÓN DEL OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICOS	14
2.1	OBJETIVO GENERAL	14
2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
2.7	HIPÓTESIS	15
2.1	HIPÓTESIS GENERAL.....	15
2.8	VARIABLES.....	15
2.1	VARIABLE INDEPENDIENTE	15
2.2	VARIABLE DEPENDIENTE	15

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1.	ANTECEDENTES.....	16
2.2.	BASES TEÓRICAS	16

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1.	ÁMBITO.....	60
3.2.	POBLACIÓN.....	60
3.3.	MUESTRA	60
3.4.	MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN	60
3.5.	TIPO DE INVESTIGACIÓN	61
3.6.	NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	61
3.7.	DISEÑO Y ESQUEMA DE INVESTIGACIÓN	61

3.8. DEFINICIÓN OPERATIVA DE INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	62
3.9. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....	63
3.10. PROCEDIMIENTO	63
3.11. CATEGORÍAS.....	64
CAPÍTULO IV: RESULTADOS	
4.1. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS	65
4.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	74
CONCLUSIONES.....	78
SUGERENCIAS	79
BIBLIOGRAFÍA.....	80
ANEXOS	82
ANEXO 01: MATRIZ DE CONSISTENCIA	82
ANEXO 02: EL CUENTO ENTRE LA GRINGA Y LA MUERTE.....	84
PORTADA DEL LIBRO CUENTOS HUANOQUEÑOS EN EL PURGATORIO	87
CONTRAPORTADA DEL LIBRO CUENTOS HUANOQUEÑOS EN EL PURGATORIO	88
NOTA BIOGRÁFICA.....	89
ACTA DE DEFENSA DE TESIS DE MAESTRO	90
AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TESIS ELECTRONICA DE POSGRADO.....	91

INTRODUCCIÓN

El estudio sobre del cuento *Entre la gringa y la muerte*, Ruiz (1982), develó la constitución artístico-estética del texto, puesto de manifiesto por el registro de los recursos narratológicos y el lenguaje retórico, fundamentalmente. Un texto literario es un texto artístico, un objeto estético, y adquiere tal categoría por su organización, sistematización y materialización de los elementos retóricos, narratológicos, episódicos, protagónicos y espaciales. El lector receptor validará el texto cuando lo acepta y goza de la historia contenida.

La investigación se desarrolla en cinco capítulos: Cap. I, se describe y formula el problema, los objetivos, las hipótesis, las variables. Asimismo se justifica y discrimina la viabilidad y limitaciones. En el Cap. II, se revisa y registran los antecedentes y las bases teóricas. En el Cap. III, se fundamenta el marco metodológico, el tipo de investigación, el diseño y esquema de investigación, la población, muestra, y los instrumentos de recolección y técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos. En el Cap. IV, se presentan y analizan los datos. Y el Cap. V, es la discusión de resultados; asimismo, se presentan las conclusiones y sugerencias.

CAPÍTULO I

DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1 FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El ser humano, desde los inicios de la historia, ha creado historias, fábulas, leyendas, mitos, dramas y poemas. Y en ello sobresalió el género narrativo y, en especial, el cuento. Esto se puede corroborar en la literatura de oriente como de occidente, enmarcada en grandes temas, como Dios, el hombre y la naturaleza. Por ello, la literatura es el mejor amigo del hombre, porque en ella se deposita su voz.

Ríquer y Valverde, (2005, p. 53) sostienen que los temas de la antigua literatura imaginativa griega están tomados, casi exclusivamente, del tesoro de leyendas y tradiciones mitológicas que desde tiempo inmemorial conservaba el pueblo heleno. Si dejamos aparte los más íntimos acentos de la lírica personal y subjetivas y si prescindimos de la labor de historiadores, filósofos, hombres de ciencia y juristas, cuyo valor literario solo reside al fin y al cabo en la elegancia de la expresión o en la belleza del estilo, advertimos que la leyenda y el mito constituyen la fuente constante de los escritores griegos que toman la pluma a impulsos netamente literarios.

Los mismos autores añaden que en la prosa artística de la literatura griega está Esopo. El cultivo de la prosa en Grecia es muy posterior al de la poesía. Los primeros monumentos de aquella, textos de carácter sagrado, jurídico o político, carecen de importancia desde el

punto de vista literario. En cambio, cuando parte de esta documentación deja de tener una mera función de archivo para transformarse en relatos que pretenden conservar el recuerdo del pasado, nace la historia, la cual, cuando sea cultivada por escritores de cierto genio y de intención constructiva, se convertirá en expresión literariamente importante. La historia y la filosofía constituirán los dos géneros más considerables de la prosa griega clásica, pero en ella falta algo equivalente a la novela moderna; el teatro, se escribe exclusivamente en verso.

Con la aparición de la prosa artística, en la que existen importantes obras historiográficas y filosóficas, la creación literaria pierde exclusivismo en su intención de provocar un placer estético en aquel que recibe la obra del escritor mediante la lectura o la audición, y busca informar y convencer. El escritor no pretende ya, como pretendía el poeta, impresionar la imaginación o la sensibilidad, sino responde a una curiosidad intelectual.

En el siglo VI a. de J.C. aparecen los primeros textos de prosa griega en los que es posible discernir una intención vagamente literaria. Los preceptos de los llamados Siete Sabios, en torno de los cuales pronto surgió toda suerte de leyendas, ofrecen algunas veces muestras de recursos estilísticos conscientes. En aquella época se puede establecer la existencia de un escritor que es un personaje semimítico, el fabulista Esopo, cuyo recuerdo se llenó muy pronto de leyendas y de anécdotas de muy dudosa autenticidad y a quien se atribuían breves relatos en prosa con intención moral. Es posible que un núcleo primitivo de estas fábulas, o redacciones muy anteriores a las conservadas, se remonten realmente a Esopo, cuya existencia se coloca en momentos de florecimiento de la

poesía gnómica. Aparte de su valor como textos de moral popular, las fábulas esópicas, que ponen en movimiento animales y les hacen obrar y hablar como hombres (antropomorfismo), parecen brevísimas escenas de comedia y constituyen un documento precioso para comprender la intimidad y la vida cotidiana de los griegos. El conjunto de fábulas esópicas, que incluyen refundiciones y elementos de tiempos muy diversos, gozó de una popularidad extraordinaria, no tan solo por su carácter sencillo y moralizador, sino también por constituir un muy divulgado texto escolar. Su influjo no ha conocido eclipses hasta nuestro tiempo, y puede afirmarse que adaptaciones y derivaciones de la fábula esópica son las primeras muestras literarias que conoce el hombre europeo en cuanto abre los ojos al mundo, (Ríquer y Valverde, 2005, p. 92).

En los países hispanoamericanos destaca Gabriel García Márquez (colombiano), Julio Cortázar (argentino) y Alejo Carpentier (cubano). Posteriormente surgió un grupo de escritoras, de las cuales la más conocida es la chilena Isabel Allende. En el Perú son muchísimos los narradores que publicaron con gran éxito. Los más importantes son Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique.

En el contexto local, tres son los escritores más representativos del auge de la narrativa en Huánuco. El primero de ellos, por la edad, es Andrés Cloud (Huánuco, 1941), Samuel Cárdich (Huánuco, 1947) y Mario A. Malpartida (Lima, 1947).

Acompañando a estos tres escritores, existen otros que en la región Huánuco sobresalen con voz propia; de ese conjunto interesa Julio Armando Ruiz Vásquez, cajamarquino de nacimiento, quien desplegó en

esta tierra su labor profesional y literaria. El accionar de este escritor se orienta en tres direcciones: el trabajo académico, el quehacer político y la creación literaria. Producto de este último son los libros: *Palabra vivida* (1982), *Poemas de puño para el opresor* (1975), y *Palabra vivida / Miel de luna* (1992, edición de dos libros y de doble carátula). Su breve obra narrativa se halla dispersa en revistas, publicaciones ocasionales y algunos textos antológicos. El cuento *Entre la gringa y la muerte* fue galardonado en 1982 en el prestigioso concurso “El cuento de las 1000 palabras” que organiza y patrocina la revista *Caretas* de Lima. Este galardón ya dice por sí solo el valor literario del cuento.

Y tal vez, por el temprano deceso del autor (22 de enero de 1993), la crítica nacional y local ha postergado su juicio respecto a la obra literaria de Ruiz, (1982). Existen comentarios de Cloud en *Antología Huanuqueña Siglo XX*, Tomo II Poesía (1992, p. 158), y el *Cuento en Huánuco* (2009, p. 41), así mismo, notas breves en textos sueltos, sin abordarla de manera conjunta, o meridianamente conjunta. Por este vacío analítico, se hace necesario un proceso de lectura totalizadora respecto al registro estético del cuento, con la finalidad de discriminar el valor artístico de *Entre la gringa y la muerte* y, a partir de ello, explicar su importancia en la narrativa actual.

2.2 JUSTIFICACIÓN

Este estudio se centra en el texto *Entre la gringa y la muerte*, Ruiz (1982). En razón de que hasta la fecha no hay un estudio que permite su desentrañamiento, explicación y conocimiento. Por otro lado, este estudio aportará una visión estética del cuento *Entre la gringa y la muerte*.

Sin embargo, debemos resaltar el aporte para el conocimiento de los estudiantes de EBR e interesados para mejorar la comprensión de textos que el Ministerio de Educación pide en las instituciones educativas públicas y privadas a través del plan lector y lograr el hábito en la lectura.

2.3 IMPORTANCIA

La presente investigación tiene importancia por tres razones: en primer lugar, difundir la obra literaria de Ruiz(1982) ; en segundo lugar, en la región Huánuco y en el Perú, no se ha estudiado sobre la prosa de este autor, que muestra significativo contenido estético; y, en tercer lugar, no existen análisis o estudios sobre la estética literaria de este cuento *Entre la gringa y la muerte*, forjado en esta región y que, además en 1982 fue galardonado por el prestigioso concurso “El cuento de las 1000, palabras”, que organiza anualmente la revista Caretas.

Los resultados de este estudio servirán para conocer mejor la producción narrativa en la región y en el país, así como para servir de material de estudio para los docentes y estudiantes de Educación Básica Regular, considerando que los alcances de esta investigación servirán para desarrollar acciones de competencia en comprensión lectora.

2.4 LIMITACIONES

En el Perú y muy en especial en la región Huánuco no existen estudios en las bibliotecas y hemerotecas de las instituciones referidos al cuento *Entre la gringa y la muerte*, Ruiz (1982). Lo poco que se pudo hallar, son comentarios y notas breves sobre el autor y su obra.

2.5 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1 PROBLEMA GENERAL

- ¿Cuáles son los rasgos que definen la estética literaria del cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez?

2.2 PROBLEMAS ESPECÍFICOS

- ¿Tiene discurso literario el cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez?
- ¿Tiene universo ficcional el cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez?
- ¿Es polisémico el cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez?
- ¿Es verosímil el cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez?

2.6 FORMULACIÓN DEL OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

- Determinar los rasgos estéticos del cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Demostrar el discurso literario del cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez.
- Demostrar el universo ficcional del cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez.
- Describir y explicar la polisemia del cuento Entre la gringa y la muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez.
- Describir y explicar lo verosímil del cuento Entre la gringa y la

muerte de Julio Armando Ruiz Vásquez.

2.7 HIPÓTESIS

2.1 HIPÓTESIS GENERAL

El cuento Entre la gringa y la muerte sí presenta rasgos estéticos.

2.8 VARIABLES

2.1 VARIABLE INDEPENDIENTE

Estética literaria

2.2 VARIABLE DEPENDIENTE

Entre la gringa y la muerte

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. ANTECEDENTES

En las bibliotecas de las instituciones públicas y privadas de la región Huánuco y del país, no existen investigaciones, artículos o monografías respecto a la obra de Ruiz (1982). Al respecto solo se hallaron breves reseñas registradas a modo de prólogo o notas de contratapa en sus libros. Existe una breve nota anónima en la contratapa del libro *Poema de puño para el opresor* (1982; asimismo, un comentario introductorio del escritor Samuel Cárdich en *Palabra vivida* (1992), y una pequeña reseña de *Entre la Gringa y la muerte*, Ruiz (1982) y la obra *Cuentos huanuqueños en el purgatorio* del escritor Malpartida (2014); asimismo, en el libro *El cuento en Huánuco* de Cloud (2009), existe una pequeña semblanza sobre el autor.

En este sentido, esta investigación constituye un primer acercamiento a la obra de este escritor, quien hasta el día de su fallecimiento el 22 de enero de 1993 se desempeñó como docente de la especialidad de Lengua y Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco.

2.2. BASES TEÓRICAS

Nuestra investigación requiere el sustento teórico sobre aspectos relacionados con la estética literaria, la naturaleza del cuento y las discusiones

que de ellas se desprenda. Con el sustento de esas bases epistémicas describiremos y explicaremos nuestra tarea hermenéutica. Hacemos evidente que sobre la estética literaria existe una amplia bibliografía; sin embargo, solo consideraremos lo que creemos pertinente para el fin que nos mueve.

La estética

El término estética se ha convertido en una de las muletillas más empleadas en la actualidad. Sin embargo, muchas veces no se emplea en su verdadero significado porque lo usamos como sinónimo de estilo, identidad, imagen, belleza, hermosura artística, decorativa, ornamental y atractiva. Al respecto existen muchos puntos de vista sobre su definición, dificultando llegar a un consenso.

Spang, (2007, p.173), en su ensayo *Ética y estética en literatura* sostiene:

El concepto de estética aplicado aquí es más reducido, y la considera como una “ciencia de lo bello” en el sentido sostenido por Schiller, es decir, una filosofía del arte como contemplación y sistematización de la belleza artística. Se excluye por tanto de estas observaciones la belleza natural.

Spang, (2007, p.173), asocia la estética a “lo bello”, pero belleza asociada al arte de la contemplación y sistematización – organización y materialización– de la creación artística. Si habla de belleza artística está refiriéndose a un producto intencional construido por alguien. De este modo excluye la belleza natural. Dicho esto, quiere decir, por ejemplo, que la estética está en una obra de arte, para nuestro caso,

en un texto literario, por ser este un producto artístico, creado por el escritor.

Souriau, (1998, p.538), por su parte, hace una clasificación de sus “usos incorrectos” en tres tipos de estética:

a) La estética implícita se refiere a los conjuntos estilísticos de un artista, un país, una época, etc. No a la reflexión o estudios sobre los mismos, a su posición de acuerdo a parámetros. Al decir “la estética alemana”, en realidad se hace referencia al conjunto de estudiosos de la estética de esa región, no a las preferencias propias del país.

b) Los tratamientos de belleza se tratan de adjetivar como estéticos a todo aquello que se refiere a tratamientos cuyo fin es la belleza. De este uso derivan también los términos “esteticistas”, personas que desempeñan estos trabajos, asociados a perfeccionar aspectos visuales, usualmente del cuerpo humano.

c) La estética como bello. Sin embargo, no todo lo estético es bello. Cabe preguntarse por qué se llega a esta reducción del término. ¿Qué hay detrás de estos sentidos derivados, que revelan el sentido propio de la palabra?

Souriau, (1998, p.538) insiste en que no se los debe ignorar completamente, ya que nos acercan a problemáticas específicas de la estética como, por ejemplo, la cuestión de lo bello. Lo que se pierde en estas acepciones es justamente la actitud reflexiva, de pensamiento e investigación. Y es aquí donde se encuentra la esencia de la estética.

En este sentido nuestro punto de partida sobre la **estética** será la definición del Diccionario de la Real Academia Española: “Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.”

Este concepto no será tomado como definición irrefutable, sino como punto de inicio para explicar las dificultades que conllevan la explicación de este término. Lejos de buscar una definición única e irrefutable, estas ideas expuestas a modo de introducción serán desarrolladas para explicar las diferentes perspectivas con respecto a la “estética”. De esta forma, entender las preguntas que se hacen desde la estética se traduce en entender las concepciones que se encierran en los interrogantes, aun cuando no tienen respuesta.

Hay que tener en cuenta que si uno se pone a pensar sobre la estética como ciencia, entonces, debe tener un carácter epistemológico, objeto de estudio, método propio, una sistematización del saber y una búsqueda de leyes generales. Entonces, ¿cuál es su objeto y su método? ¿Y qué leyes generales busca? ¿O acaso la estética no es una ciencia?

Langer, explica: “Una cuestión filosófica es siempre el reclamo del significado de lo que estamos diciendo. La diferencia con una cuestión científica es que la científica es de hecho”.

Permaneciendo en la definición del DRAE, se menciona a la estética como “*teoría fundamental y filosófica del arte*”. Sin parar en su esencia de estudio, el arte, ya sitúa a la estética dentro del campo disciplinar de la filosofía. Sin embargo, es lógico dar una definición de filosofía para luego hablar de filosofía estética. Entonces, ¿qué es la filosofía? Indudablemente es otro concepto que escapa a una definición ecuménica. Y a su vez, también se afianzan usos devaluados en la vida diaria. No es insólito escuchar que alguien “está filosofando” cuando reflexiona sobre algún tema. Se puede establecer la reflexión como actividad inherente a la filosofía.

Ahora bien, gracias a la estética se adhieren los entes sensibles físicos con los valores. Al respecto Zátanyi, (2010), indica que el conocimiento estético nos lleva a unir el sentido con valores y sentimientos. Partiendo de lo que aprecia el individuo, hace una valoración, una actitud de adhesión o de rechazo. Por ello, las nociones de sentidos y valores, y su interrelación, serán factores determinantes en la explicación del concepto de estética. Y el conocimiento estético nos lleva a unir el sentido con valores y sentimientos. Esta realidad sensitiva, material, es la razón de ser del conocimiento sensible, y el punto de partida de los valores.

Cordero, p. 10. (s.n.) en su obra *La estética kantiana*, dice que en Kant se hallan dos conceptos estéticos:

a) Subjetividad universal: En este concepto se conjugan distintos ámbitos: el entendimiento y la sensación, la racionalidad y la irracionalidad, lo infinito y lo finito, lo objetivo y lo subjetivo. Todas estas conciliaciones se reducen a una armonía entre entendimiento y sensación. Lo común entre los juicios estéticos y científicos es que produce conocimiento objetivo, universal. La sensación sería irrepetible y única. Se vinculan aspectos en principio opuestos. Es el punto exacto donde se conjugan estos dos elementos de la realidad. La experiencia estética sería igual a imaginación, más entendimiento y sensación.

Es importante recordar que Emmanuel Kant fue el encargado de unir en el siglo XVIII dos corrientes filosóficas muy antagónicas: el racionalismo y el empirismo. Esta contraposición entre el conocimiento adquirido por la razón, y el obtenido por los sentidos y la experiencia

sensible, son reconciliados en el pensamiento kantiano. A Kant la filosofía le sirve de bisagra, un antes y un después en la gnoseología, y esto es su mérito porque estableció un sistema estético dentro de su pensamiento. En el contexto del debate entre lo sensible y lo racional, Kant logra superar esta dicotomía, y establece las bases y límites del conocimiento humano.

b) El objeto natural como objeto estético: Son experiencias inmediatas en la cual el objeto natural por no estar mediado es el objeto estético por excelencia, dicho objeto fija nuestra atención inmediatamente, se impone. El objeto natural es el paradigma. Sin proceso de interpretación no tiene que ser descifrado. No hay autor, no hay interpretación y se impone inmediatamente. Cordero, p.10. (s.n.).

Por ello, para Kant el objeto estético por excelencia es el objeto natural porque no intervino la mano del hombre y no hace falta ninguna interpretación porque es perfecta y resalta estas características de la siguiente manera:

Según Cordero, p.4. (s.n.) las principales características de la estética de Kant:

1. Kant es un “no representacionalista”: el arte no representa nada. El arte se conforma de la espontaneidad y un libre juego de facultades, sin que esto derivase en ningún caso a una función representativa, hasta el punto de que cuanto más intenta significar una obra peor es la obra. No hay una finalidad semántica con la obra, lo que vale es la inmediatez.

2. Conviene señalar el subjetivismo transcendental de Kant, es decir, como el objeto no tiene ninguna función representativa, tampoco se vuelve a él.

3. La estética kantiana es romántica, está basada en Rousseau. El arte es igual a la experiencia.

4. Su teoría estética es antiintelectualista: la razón no es concluyente para emitir juicios, lo válido son las apariencias, la primera impresión sin atender a su forma o composición, solo a las emociones que despierta ese primer momento que es apariencia, es arte, es juicio. Los instintos frente a la razón.

5. El objeto de la apreciación estética es la naturaleza.

6. El modelo estético de este pensador está en la anulación de toda intencionalidad, adoptando un modelo natural y antisemántico.

7. Para Kant el contemplador no es un intérprete, habla de un momento primigenio de contemplación como fenomenología del momento estético primordial. Esta es una contemplación sin conceptos, no medida por nada. A su parecer, el caso estético es un caso de genio, de entusiasmo interpretativo, no de ingenio. Kant habla del proceso estético a modo de análisis fenomenológico puro (agrado estético).

Sin embargo, no todo fue perfecto en el enfoque kantiano sobre la estética. Y los especialistas en el tema le hicieron llegar una lluvia de críticas. Pero, esto no le quita el mérito de haber sido la bisagra para reconciliar a dos corrientes antagónicas el Racionalismo y el Empirismo y tener un juicio crítico al respecto de la estética y que hoy estamos bebiendo los beneficios de ese aporte.

Heidegger, (s.n.) es un eslabón importante en materia de estética, manifiesta: “Es el saber acerca del comportamiento humano sensible (sinnlichen) relativo a las sensaciones (Empfindung) y a los sentimientos (Gefühl), y de aquello que lo determina”.

Esta definición, es importante porque es específico: está determinado por los sentidos. Además, ya está presente en muchas definiciones. Es indiscutible que aun hablando de la estética como ciencia, o como reflexión acotada al arte, la sensibilidad humana toma un rol esencial en su teorización. El fenómeno de los sentidos puede ser analizado desde muchas perspectivas. Desde el más estricto estudio fisiológico, hasta su relación con la psicología y su aspecto cognitivo. El acercamiento de este estudio a los sentidos será entonces filosófico. El interés no reside en los aspectos biológicos, ni su participación en procesos psíquicos, ni confundirse con una filosofía de la percepción (la realidad es tal como lo percibimos a través de los sentidos).

Por otra parte, Souriau, (1943) expone tres variedades de la estética en campos diferentes y con métodos propios: La estética psicológica, la sociológica, la comparada y la morfológica.

La primera está unida a la disciplina de la psicología estética y sus métodos, como la introspección o el análisis de los testimonios vividos. Se trata de comprender cómo vive la psiquis humana y los fenómenos estéticos.

Al respecto Geiger, (1933, p.62), expresa que la estética psicológica rechaza el objeto estético como punto de partida. Considera exclusivamente desde el lado de los objetos, la analogía

entre lo que se ha estimado como estéticamente valioso en las distintas épocas es mínima, y científicamente inprovechable. ¿Qué hay de común entre la Venus de Milo y un retrato expresionista, entre un madrigal y una tragedia ateniense? Un solo rasgo: el haber sido motivo de vivencia estética. Por eso es necesario partir de la vivencia estética. Este punto nos parece importante porque resalta el papel de la vivencia estética o la estructura de la conciencia donde realmente debe ser el origen de una buena investigación.

La segunda, su vertiente sociológica, Geiger, (1933, p.60-62), se encuentra en la misma situación: ligada a los métodos y procesos de otra disciplina. A su vez, se emparenta con los contextos políticos indisociables del plano social, y corre los peligros de estar sometida a ideologías políticas. La estética comparada, para Souriau, es aquella que compara diferentes manifestaciones artísticas, y requiere un conocimiento real y profundo de las diferentes artes.

Al respecto Geiger, manifiesta que la estética sociológica introduce factores sociales, junto a los técnicos y psicológicos. Tales factores pasan precisamente a primer plano en la estética sociológica, que considera y estudia el arte como fenómeno social. Tantas direcciones como investigadores. Solo mencionaremos dos de los puntos de vista adoptados por la estética sociológica: el teleológico (todas las prácticas artísticas poseen significación mágica). La otra dirección de la estética sociológica no investiga los fines sociales, sino los *orígenes sociales* del arte.

Esta vertiente resalta la evolución artística a factores sociales. No reconoce problemas inmanentes en el arte, ni forma artística

ninguna que no esté exteriormente determinada. Y fundamenta que cada época es el resultado de la raza, del clima y de las manifestaciones culturales anteriores. Y, por otro lado, no son capaces de explicar lo que hay de irracionalidad y de vida en la creación artística de una época dada.

La tercera, la estética filosófica, Geiger, (1933, p.108), es la más antigua, puede remontarse hasta Platón. Es el pensamiento sobre las intuiciones, a través de un método filosófico reflexivo que busca las esencias de las cosas.

Sobre el punto de vista de la filosofía, Carlos Lemcke afirma que “La estética, o sea la doctrina de las percepciones y sensaciones sensibles, abarca el dominio de todos los fenómenos en cuanto provocan estos, por su forma o su modo de presentársenos, nuestro sentimiento de agrado o desagrado.”

Esto provoca escepticismo al decir que la estética incluye “el dominio de todos los fenómenos”. Innegablemente, una persona se encuentra con miles de estímulos sensoriales de agrado o desagrado. Entonces esto se entendería que todo fenómeno tiene una dimensión estética, en cuanto todo dato de nuestra sensibilidad puede originar en nosotros un sentimiento. Esta postura en vez de clarificar el concepto sería paradójicamente una indefinición.

En este punto cabe preguntar sobre los objetos de estudio de la filosofía. La definición de la Real Academia Española hace referencia a dos objetos: la belleza y el arte. Esta concepción corre el riesgo de acotar el término en cuestión a dos de los componentes de su reflexión, sin tener en cuenta su totalidad teórica. Si evidentemente en la filosofía

estética hay un intento de definir qué es 'lo bello', se desprende de esa búsqueda un intento por definir qué es lo 'no bello'. Entonces, reducir la estética al estudio filosófico sobre la belleza es ignorar un vasto universo teórico. La belleza es, sin lugar a dudas, un valor estético, pero no es el único. Y tomar a la belleza como único objeto de la filosofía esto sería concentrar la mirada en un solo polo.

Lemcke, explica que "lo bello se nos presenta como el punto culminante, sí, del fenómeno en cuanto tal, pero no siendo lo único estético, y que mucho menos, por lo tanto, se limita la labor estética del hombre en el arte a lo bello".

La estética como filosofía de los sentimientos originados por las sensaciones tendrá como componente principal la reflexión sobre la belleza, pero hay que tener en cuenta que lo bello es una categoría estética más, como también lo son lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc. Entonces, el concepto de estética excede a la filosofía de la belleza.

Lo mismo sucede cuando se acota la estética a la reflexión sobre el arte. Esta concepción entra en conflicto con un escenario en el cual el arte convive con disciplinas tales como el diseño y sus diferentes ramas. Si se tiene en cuenta la definición propuesta, se resigna toda reflexión estética sobre aquello que no es arte, o bien se toma por arte aquello que no lo es.

Oliveras, (2009, p.325), aclara que:

La Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana, sino aquella que la obra de arte concreta". Sin embargo, en el mismo libro (titulado "Estética: La cuestión del Arte) se

reconoce a diálogos de Platón como “Fedro”, “El banquete” e “Hippias Mayor” como textos estéticos. Es notorio que ninguno de estos textos reflexiona sobre el arte, pero tienen un lugar indiscutible en la estética.

Bayer, (2014), anota: algunos estéticos, como Dessori, Uitz y Worringer, incluso llegan a afirmar que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo y constituir una ciencia especial.” Sucede que en la estética se confunden disciplinas como la crítica del arte, la poética, etc. Los límites se vuelven difusos. En palabras de Zátanyi: “Si la estética es un saber que, desde la filosofía, permite al hombre entender las áreas y profundidades generadas por el arte, también lo es para crear nuevas y mayores áreas, y nuevas y mayores profundidades.”

Asimismo, García, (2008, p.63), en su obra *La reducción del arte*, sostiene:

Se han dado distintas variantes dentro de la definición estética. No todas comparten los mismos rasgos; antes bien, ponen énfasis en diferentes aspectos y conducen a resultados desiguales, por más que coincidan en la asimilación del arte a lo estético. Vamos a escoger tres versiones de la definición estética que nos parecen especialmente significativas.

A) La primera es la definición formalista: «Una obra de arte es o una combinación de condiciones procurada para ser capaz de permitir una experiencia con marcado carácter estético o (incidentalmente) una combinación perteneciente a la clase o tipo de combinaciones que típicamente se destina a tener esa capacidad». Explicando de una forma más sencillamente: «Una obra de arte es algo producido con la

intención de dotarle de la capacidad de satisfacer el interés estético». Aquí se expresa el principio básico que comparten todas las definiciones estéticas: lo que hace que sea una obra de arte es su capacidad de provocar una experiencia estética. El foco de esta definición no se centra en lo que haya de ser la obra de por sí, sino en la experiencia que procura en el espectador. No en su constitución interna, sino en su función que cumple o puede cumplir. (García, 2008, p.63).

Este enfoque trata de resumir en esta interrogante ¿Quiere decir que cualquier cosa u objeto puede ser una obra artística con tal de provocar una experiencia estética? Me parece que sí. Entonces, todo quedaría reducido a la nada. Porque continuamente nos gusta o no nos gusta determinadas cosas que nada tienen que ver con lo estético o con el arte. Las definiciones estéticas discrepan con este punto de vista.

Al respecto, Carroll ha advertido que las definiciones estéticas del arte suponen la combinación de dos afirmaciones. Por un lado, se establece por nuestros encuentros con las obras de arte que están conformados por las experiencias estéticas. Y por otro, la obra de arte es diseñado para provocar experiencias estéticas. De ahí, es que se dice que la única propiedad determinante del arte es lo estético, lo formal y sensorial.

B) La segunda es la estética pragmática: Se presenta como alternativa a las definiciones tipo «envoltorio», la normalmente llamadas «esencialistas», cuyo efecto más notorio es hacer del arte un compartimento estanco, alejado de las otras prácticas, aislado de la

vida. Shusterman gusta de las afirmaciones contundentes y llamativas, como esas últimas, aunque en mi opinión carezcan en este caso de justificación argumental. Lo más relevante, bajo su punto de vista, es que la compartimentación del arte se evita al concebirlo como experiencia (acogiéndose a la inspiración de John Dewey), una experiencia más, conformada en conjunción con otras, todas integradas en la vida ordinaria. La experiencia estética es el fin interno y la justificación del arte. Los objetos artísticos, los productos materiales que llamamos obras de arte «carecen de valor artístico al separarse de su uso-valor (actual y potencial) en la experiencia estética. Sin un sujeto que los experimente están muertos y carecen de significado». (García, 2008, p.66).

Sin embargo, desde el supuesto de que la obra carece de valor y significado al margen de la experiencia, es lógico pensar que el arte se define por la experiencia estética. Si la experiencia estética constituye un fin y valor intrínsecos, entonces puede haber buenas razones para definir el arte. El problema empieza a partir de ahí. Beardsley para definir el arte por la experiencia necesitaba una caracterización fidedigna de la experiencia estética, y la buscó una y otra vez. Debía pensar que si el arte es aquello que provoca una experiencia estética, necesitamos saber *qué* es la experiencia estética para poder identificar el arte. Ahora bien, si definimos el arte por la experiencia, y la experiencia resulta indefinible, ¿qué es lo que hemos definido? Se diría que nada, entonces estamos sencillamente ante una definición que no define, que es una falsa definición. Sin embargo, mantiene la definición estética. No es que podamos valorar

objetivamente una obra por la experiencia que genera. Es decir, si a lo largo de la experiencia tengo el presentimiento de que una obra es buena, es que es buena. La otra ventaja de la definición estética es la que le da carácter pragmático.

C) La tercera versión es la comunicativa: Lo que aporta de nuevo es el énfasis en la comunicación estética como condición de lo artístico y criterio de valor. El esteticismo tradicional se desdobra en dos tesis: funcional y evaluativa, que tienen su respectivo correlato en el nuevo esteticismo (García, 2008, p.68).

Por ello, en la tesis del esteticismo tradicional son:

- a) Tesis funcional: Algo es una obra de arte si y solo si su función es la de proporcionar una experiencia estética.
- b) Tesis evaluativa: Una obra de arte es una buena obra si y solo si tiene la capacidad de proporcionar una experiencia estética.

Y en el nuevo esteticismo son:

- a) Tesis funcional: La función de la obra de arte y la práctica del arte es la de fomentar la comunicación estética.
- b) Tesis evaluativa: Una obra de arte es una buena obra de arte en la medida en que tiene capacidad de permitir la apreciación.

En otras palabras, lo definido no es propiamente la obra, sino la función que se espera de ella. Lo que se descubre en la apreciación es que la experiencia es valiosa en sí misma. Se valora el objeto o situación porque se valora la experiencia que eso proporciona. Al valorar se pone el acento más en la experiencia derivada que en aquello que la provoca. Lo realmente significativo es la afirmación de Iseminger de que la apreciación se opone al mero gusto. Para valorar

algo hace falta que uno piense que eso es bueno. Por otro lado, la apreciación se convierte también en el criterio de valor del arte: la obra más valiosa es la más capaz de fomentar la apreciación. El gran desafío es intentar pensar una valoración estética comunicable que no sea reductible al gusto; se supone, entendido como mero sentimiento placentero, privativo de cada uno, excluyente de cualquier análisis o pensamiento. Educar el gusto para dotarlo de esa delicadeza que permite discernir mejor dichas cualidades, y que el gusto quede moldeado en alguna medida por ellas. Así es cómo en verdad la valoración estética podrá ser comunicable.

Lenguaje literario

Al respecto, Gómez, (1994) en su obra *El lenguaje literario* (teoría práctica). Sostiene: “Tanto el crítico como el escritor, entonces, trabajan con palabras y son, a la vez, dueños y prisioneros de ellas, según sean intérpretes o creadores del infinito mundo de posibilidades encerrados en el lenguaje; un universo de referencias que solo puede explicarse a través de su formalización lingüística: y ese es el primer problema que afecta a la creación literaria y al análisis de esa creación; en varias ocasiones, Antonio Machado lo formuló con claridad: Ficciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación.

Por eso, al crítico no le cabe otra opción que la de acercarse a ese fenómeno llamado lenguaje literario, con el convencimiento de que podrá explicarlo, describirlo, clasificarlo, pero nunca conocerlo, es decir, averiguar las últimas razones que movieron a que unas palabras entraran en contacto con otras para producir la obra de arte. Ese salto

en el vacío solo puede darlo el escritor, y no siempre: solo cuando logra trascender su personalidad circunstancialidad humana.

Reisz, (1987, p.24), define de la siguiente manera:

El lenguaje literario es plurisignificativo porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes monosignificativos (discursos lógicos, lenguaje jurídico, etc.). En el lenguaje literario se comprueba que los signos lingüísticos no valen solo por sus significados, sino también, y en gran medida por sus significantes, pues la contextura sonora de los vocablos y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, etcétera, son elementos importantes del arte literario.

De esta manera los escritores buscan captar la atención del público lector para que lean o escuchen sus obras. Y para ello, emplean procedimientos básicos: buscar captar el interés del lector y emplear un lenguaje especial llamado lenguaje literario.

Reisz, (1987, p.25), menciona las siguientes características del lenguaje literario:

1. El lenguaje literario se aparta voluntariamente del lenguaje corriente con el fin de embellecer la expresión, de modo que el receptor se sienta atraído no solo por lo que se dice, sino también por la forma del mensaje. Por ejemplo, la muerte de una persona se transmitiría en una noticia periodística más o menos así: "Ramón Sijé ha muerto hoy en Orihuela". Para expresar sus sentimientos ante ese mismo hecho, es escritor Miguel Hernández emplea, en cambio, un lenguaje literario:

*En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto / como del rayo
Ramón Sijé, con quien tanto quería.*

En estos versos el poeta a través del yo poético, expresa, mediante el lenguaje literario, los lazos que unían al amigo difunto: su pueblo y el mío, se me ha muerto, con quien tanto quería; y, además, lo inesperado de la noticia por medio de una comparación: como del rayo.

Pero no hay que dejar de lado el empleo de la forma especial del lenguaje que emplea el escritor y la forma especial de interpretar: de este modo, el lenguaje literario tiene una manera especial de mirar el mundo.

2. Pero, además, de un lenguaje con gran capacidad evocadora, que tiende a despertar los sentimientos y sensaciones que el lector tiene asociados a las palabras. Blas de Otero dice lo siguiente:

*Imagínate mi horror por un momento / que Dios, el solo vivo, no
existiera / Y que la muerte, oh estremecimiento, / fuese el hueco sin
luz de una escalera.*

Obviamente en nada se parece la muerte y el hueco oscuro de una escalera. Es decir, el poeta los vincula porque se identifican los sentimientos que ambas realidades provocan (miedo, secreto, misterio, enigma, etc.), sentimientos que el autor despierta a través de sus versos.

3. Por último, se debe señalar que el lenguaje literario a menudo presenta diversos niveles de significación. Así, en este texto de posguerra de Miguel Hernández se puede entender la palabra casa

como un lugar en el que se habita, pero también como el alma del poeta e incluso con la España de su tiempo:

Pintada, no vacía: / pintada está mi casa / del color de las grandes/ pasiones y desgracias.

Un lector no asiduo a la lectura de buena poesía no se percata de estas dos casas que el escritor lo menciona; la casa material donde vivió en familia y la otra casa su mundo interno. Esto es el lenguaje literario propiamente dicho.

Ahora bien, últimamente existe una gran cantidad de publicaciones dentro del contexto nacional que nuestra sociedad ha escrito, conservado y transmitido a través de los años. Sabemos, también, que nuestra cultura peruana sigue produciendo nuevas obras literarias que de un modo u otro se inscriben en esa tradición y que parte de ellos son comentados y evaluados por lectores peritos en periódicos y revistas especializadas. Sabemos, por último, que el conocimiento de esos textos constituye un capital cultural con el que se adquiere prestigio: citarlos o simplemente mostrar que se los ha leído se convierte automáticamente, en ciertas formaciones sociales, en una marca de sensibilidad y refinamiento. Y por otro lado si es verdad hoy en nuestra ciudad hay cuantiosas publicaciones. Sin embargo, muchos de estos textos no tienen las características del lenguaje literario o la ignoran por completo.

Reisz, (1987, p.24), cuando se refiere al lenguaje literario, parte de la definición de literatura o mejor cuando intenta definir la “naturaleza de la literatura” partiendo de la distinción entre uso literario, uso corriente y uso científico del lenguaje. En contraposición con este

último, el lenguaje literario se caracterizaría por su ambigüedad, plurivalencia significativa y, sobre todo, por el particular relieve que en él adquiere el significante. Esta distinción me parece vital porque apunta a la esencia de la literatura a partir del lenguaje literario diferenciándolo del lenguaje común.

Wellek y Austin, (1985, p.29-30), contraponen el lenguaje literario al científico, atribuyéndole ambigüedad y riqueza asociativa:

El lenguaje literario es plurisignificativo porque en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes mono significativos (discurso lógico lenguaje jurídico, etc.). Apoyándose de manera inmediata en la tradición formalística, evoca, asimismo, el concepto de “desmecanización”, que en ella aparece estrechamente asociada a la idea de que en el texto literario el lenguaje se despragmatiza, esto es, dejar de ser medio para convertirse, en fin.

El lenguaje literario se define por la eliminación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la investigación musitada de las posibilidades significativas de una lengua. Recientemente, el formalismo ruso ha visto la esencia del lenguaje literario en la lucha contra esa rutina: el escritor percibe a los seres y a los acontecimientos de un modo nuevo, inédito a través de una especie de deformación creadora y este deseo de tomar de forma extraño e insólito se manifiesta claramente en el lenguaje literario: los adjetivos anónimos, las metáforas caducas, etc., son postergados y sustituidos por formas lingüísticas que por su fuerza expresiva, por su novedad y hasta por

su extrañeza y sus resonancias insólitas, rompen la monotonía y la rigidez de los usos lingüísticos.

En el lenguaje literario las palabras no solo valen por sus significados, sino también por los significantes, pues la contextura sonora de las expresiones y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones etc., son elementos importantes del arte literario. Hay que reconocer, sin embargo, la importancia de los significantes según los distintos planos del arte literario: esa importancia es más patente en la poesía que en la prosa y es también más visible en la narrativa de James Joyce.

En este sentido quedan vetados de la literatura los textos despojados de intenciones y cualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, artículos periodísticos, etcétera. Por ello, solo serán obras literarias aquellas en que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En el texto literario, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial y su verdad es verdad de coherencia, no de correspondencia, y consiste en una necesidad interna, no en algo externamente comprobable. En este sentido, escriben Wellek y Warren, “el núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales: Lírico, épico y dramático. En todos ellos se remite a un mundo de fantasía y de ficción”.

2.2.3 El texto literario

Sobre el texto literario, Gómez, (1994), en su obra *El lenguaje literario* (teoría práctica), sostiene:

El texto se concibe, por tanto, como un discurso formal literario, surgido de un consciente proceso de transformación de la realidad lingüística, a la que se dota de una nueva identidad expresiva que, por fuerza, ha de conducir a un singular ámbito de significaciones. Esa obra como resultado final, muestra una precisa faceta de lo que suele llamarse “lenguaje literario”, pero más importante que ese conocimiento, resulta considerar el texto como un producto pensado para su comunicación concebirlo, por este motivo, como “discurso literario”. Cuando un autor proyecta su obra lo hace siempre en función del modo en que quiere que sea recibida; son esas estrategias las que actúan como guía sustancial de la elaboración estilística a que somete su conocimiento lingüístico.

Un texto posee, por tanto, una naturaleza formal en cuanto discurso y una realidad material en cuanto lenguaje; las dos se necesitan mutuamente: la dimensión del “discurso” surge del proceso de recreación del “lenguaje”, que solo puede ser percibido en el momento en que el texto se concibe como lo que es, un “discurso” formulado desde una precisa intencionalidad.

Reisz, (1994, p.44), en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*, alcanza su punto de vista sobre el tema que estamos tratando:

Rasgos distintivos del texto literario

Podemos completar ahora nuestra definición de texto literario recapitulado; para ello, los postulados básicos asumidos y precisados en las páginas precedentes:

1. Es literario todo texto capaz de cumplir una función estética dentro de los límites de un determinado sistema cultural.
2. Para que el texto

pueda cumplir esa función debe tener una determinada organización interna. **3.** Si bien es el sistema general de la cultura el que establece una constelación particular de funciones textuales y de correlaciones entre funciones y estructuras, es el mecanismo autoorganizador de la literatura el que dictamina, en cada estadio de su propio desarrollo, qué estructuras textuales particulares son aptas para cumplir una función estética. **4.** Lo que en última instancia determina el carácter literario de un texto es su relación con un metatexto (variable según los diferentes sistemas literarios y los distintos estadios de un mismo sistema), que lo clasifica como tal, lo ordena dentro de una tipología, proyecta sobre él un valor y orienta su codificación y descodificación según una compleja jerarquía de normas pertenecientes a distintos códigos secundarios que se superponen a las del código primario de la lengua natural.

Jakobson, (Reisz, 1994, p.44), hace una diferencia entre el texto literario y el texto no literario. Y en el texto literario pone en primer lugar al texto poético a diferencia del texto escrito en prosa por ser menos evidente las características del lenguaje literario o el valor estético.

Sin embargo, sobre el texto literario podemos decir: El texto, entendido como la pura materialidad verbal, puede existir al margen de su producto y sin que nadie lo lea. Por ello, la obra de César Vallejo tiene un valor literario independiente si alguien lo lea o no. Pero, sí debemos resaltar que debe haber un interés por la literatura y debe encontrar cosas significativas en el texto y debe colmar las expectativas estéticas en el público lector. En este sentido, tal vez el mayor número de lectores acude a la literatura para recrearse con ella,

o para recuperarse del esfuerzo de la labor diaria o para olvidar sus preocupaciones o para sumergirse en la ilusión y vivir sensaciones y experiencias que en la vida cotidiana le están negadas.

Es difícil deslindar de este conglomerado elementos específicos. Muchos de ellos tienen que ver con el sumario de socialización cultural del individuo: no es lo mismo haberse desarrollado en una gran ciudad, en un pueblo pequeña o en un pueblo de campo; en un ambiente con amplia, reducida o nula oferta cultural (con o sin exposiciones, bibliotecas, cines, teatros, periódicos, revistas, conferencias, colegios, universidades, etc.); en un medio social lúgubre y sin hábitos de lectura o en un medio social material culturalmente activo; influye asimismo el haber adquirido tempranamente amplias capacidades orales o el tener que vencer obstáculos lingüísticas, el haber recibido o no, como parte de su adiestramiento en la escuela, práctica de lectura, una formación literaria integral, la capacidad de analizar e interpretar textos con función estética, etc. Todas estas causas determinan la preferencia por una literatura prestigiosa, consagrada en ambientes cultos; la de poesía o narrativa; la de tal o cual escritor.

Lo mejor, sin embargo, parece ser no considerar como literatura más que las obras en que prevalezca la función estética, aunque cabe resaltar que se dan elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad no estética, completamente distinta, como tratados científicos, disertaciones, filosóficas, políticos, sermones, etc.

Resumamos todo lo dicho hasta aquí en torno a la valoración en literatura: para que un texto reciba una evaluación alta debe ser relevante para las necesidades actuales del lector y debe estar codificado de una manera adecuada a la orientación de sus intereses literarios (Reisz, 1987.p. 14-44).

Dicho de modo más breve y drástico: el predominio de la función estética daría como resultados un texto ficcional.

El cuento

Enrique Anderson-Imbert (1979) propone una amplísima definición cuando dice que un cuento es “cualquier página que decidimos llamar cuento”. Quizás esta definición ocupa un campo demasiado amplio, aunque podríamos restringirla un poco diciendo que cuento es cualquier texto que el lector reconozca como tal. No debemos olvidar, sin embargo, que el cuento como género ha engendrado una asombrosa cantidad de definiciones y caracterizaciones, ninguna de ellas concluyente. Tanto es así que Pacheco (1993) llama al cuento “el más definible y menos definible de los géneros”.

Arango, (2014), en Cuentos infantiles. Caso de estudio de la Universidad de Palermo (2014), sostiene:

El cuento actual, se transmite de forma escrita y su evolución se da al llegar a medios audiovisuales, lo cual permite que el cuento actual se convierta en un complemento del llamado cuento tradicional, entendiendo tradicional como aquellas historias que le dieron vida a la literatura infantil. Al afirmar que el cuento actual es un complemento del tradicional, se refiere a que le permite a los cuentos clásicos pasar

de la narración a la imprenta y gracias a los avances tecnológicos, pasar de ser propios de la imprenta a incursionar en la era digital. Asimismo, se afirma que el cuento tradicional es más universal, valedero en el tiempo y en el espacio. El actual suele ser más específico, concreto, se reduce a un ámbito o un contexto determinado, del mismo modo, el cuento tradicional maneja signos y símbolos clásicos y, a la vez, abstractos que han perdurado en el tiempo.

Por último, se plantea que el cuento tradicional ofrece historias cotidianas, de otras épocas, que pueden llegar desde el más chico hasta a los lectores mayores, pues sus contenidos fueron pensados para todo tipo de público. El cuento actual busca que el niño se identifique con el personaje, por lo que las historias giran en torno a él, a su mundo, su realidad, sus vivencias, y en ocasiones ha de eliminar lo maravilloso que anteriormente brindaban los cuentos de hadas, en consecuencia, se busca que un cuento clásico, que ha permanecido en el tiempo, logre adaptarse a las características actuales que han de darle forma a un cuento infantil, y que éste sea atractivo para la niños del siglo XXI.

Alvarado,(2007) en *El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga*.

Define el cuento como una historia capaz de atrapar al lector gracias a su brevedad y a su interés. El cuento literario consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como este el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable, adviértenos la retórica, que el tema a contar constituya una historia con principio,

medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación elemental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento.

Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales. Tan específicas son estas cualidades, que desde las remotas edades del hombre, y a través de las más hondas convulsiones literarias, el concepto del cuento no ha variado. Cuando el de los otros géneros sufría según las modas del momento, el cuento permaneció firme en su esencia integral. Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar.

Mastrángelo, (1963), da la siguiente conceptualización:

Un buen cuento es una serie breve de incidentes de ciclo acabado y perfecto como un círculo siendo muy esencial el argumento. El cuento es el menos realista, sincero y exacto de los géneros narrativos. Mucho menos copiante y fiel, como expresión objetiva de la realidad, que el relato y la novela trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio rematados por un final imprevisto, adecuado y natural.

Por su parte, Veiravé (s.n.) expresa:

En sus características esenciales el cuento puede ser definido como una narración de corta duración que trata de un solo asunto y que, con un número limitado de personajes, es capaz de crear una situación condensada y cerrada.

Es clásica la definición de Entralgo, (2001):

Relato de ficción que por su brevedad puede ser leído de una sentada. Un relato, por tanto, que en el decurso de no muchos minutos -quince, treinta, sesenta- nos hace conocer el planteamiento, el desarrollo y el desenlace de una acción humana imaginativamente inventada. El cuento, en suma, es la promesa de una evasión –y en consecuencia, de una autorrealización imaginativa- con cuyo término podemos contar cuando iniciamos su lectura.

Sobre la brevedad, Valadés, (1983) resalta:

El cuento escapa a prefiguraciones teóricas: si acaso, se sabe que su única inmutable característica es la brevedad. Y precisamente respecto del cuento breve (también llamado cuento corto, minificción, microcuento o microficción) el teórico chileno Juan Armando Epple distingue cuatro condiciones básicas: brevedad, singularidad, temática, tensión e intensidad. Esas cuatro características, por cierto, son aplicables a todos los cuentos, cualquiera sea su extensión, y no solo a los breves. Quizá por eso Marco Denevi sostiene que la única y verdadera forma eficaz de distinguir cuento de novela, y cuento largo de cuento breve, no es otra que la cantidad de páginas que tiene cada texto.

La retórica

A través de la historia la retórica ha cumplido un papel vital dentro del panorama literario. Por ello, Pérez, (2010), en *Teoría Literaria una propuesta didáctica*, sostiene:

La retórica fue una disciplina muy importante en el mundo griego. Nació en el siglo V a.C. en Sicilia y originalmente trataba de enseñar a los oradores a construir un discurso a persuadir a los demás con la palabra. La retórica necesita una organización política que favorezca la diversidad de argumentos para las mismas causas. En efecto, en la antigüedad clásica ya se había definido la retórica como el arte de la persuasión y, luego, del buen decir. No son demostraciones, sino argumentaciones. El campo de la argumentación se identifica en la certeza racional. Cuando comunicamos esta experiencia, la retórica nos sirve de instrumento. La retórica aporta el estudio del lenguaje literario como adorno del discurso a la poética, manteniéndose como una sistematización de las figuras.

En el Romanticismo, se devalúa por su excesiva sistematización en un tiempo tan creativo e individualista, pero se revitaliza en el siglo XX. De ser arte de la persuasión, la retórica se ha transformado gradualmente en arte del decir, del hablar bien; así pues, en el arte de embellecer el discurso y, en primer lugar, del discurso literario. En los años 60, se intenta estudiar las figuras desde una nueva perspectiva. En ese mismo contexto, Genette estudió las figuras con los métodos estructuralistas, sobre todo la metáfora. La propuesta contemporánea propone coger todas las partes de la retórica para construir una teoría del texto literario; ya que la retórica antigua es una estructura útil para comprender todos los textos literarios. De esta manera, se ha introducido la retórica antigua en la modernidad.

En lo que respecta más esencialmente a la literatura, la retórica aquellos aspectos cognoscitivos o morales que, a través de todas las

mediaciones propias del fenómeno literario, concurren para construir el significado global de una obra.

Sin embargo, Ramírez, (2016), en la revista *Hacia una retórica y una poética del silencio*, sostiene:

En esencia, la retórica es aquí percibida como una ciencia general de la comunicación y de la expresión lingüística, es decir, del expresar.

El arte es expresión de los sentimientos humanos. El término «expresión» puede referirse tanto a un proceso emprendido por el artista como a una característica del producto de ese proceso. La teoría del arte como expresión implica pues, tanto en Croce como en Collingwood, una teoría relativa a lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte. (Beuchot y Arenas-Dolz, 2008: 209).

Bajo estas circunstancias, forma y contenido operan como una unidad, a la vez que se le concede una orientación estética a la lingüística. La retórica pasa a ser *«una “ciencia de la palabra”, no de las palabras, una “ciencia del hablar”, de la actividad lingüística, y no de su mero instrumento. La palabra —el lenguaje— es la actividad lingüística, las palabras son el instrumento material de esa actividad»* (Beuchot y Arenas-Dolz, 2008: 212-213).

Por su parte, Cuadros, (2013) en *Sofística, retórica y filosofía*, se remonta al estudio de la obra de Aristóteles y dice:

En Fedro, a diferencia de Protágoras, Sócrates se revela como un gran retórico, en tanto profiere bellos y convincentes discursos, y en cuanto aparece muy claramente, como un gran conocedor del arte de hacer discursos, como cuando critica aquel que pronuncia Lisias, crítica que no

se centra solamente en el contenido, sino que apunta a mostrar la incompetencia en el terreno de la composición y de la disposición. También es evidente la necesidad de conocer el auditorio para lograr convencerlo. En definitiva, él reclama la necesidad de una retórica que busque el bien y la verdad. En la obra de Aristóteles, la retórica aparece, ante todo, como una teoría de la argumentación, que se encuentra en un juego esencial, con la filosofía.

En este contexto, tiene que ver con el ejercicio de la racionalidad práctica. La propia filosofía tiene que ver con lo mismo, aunque en un plano más elaborado y sistemático. La metafísica occidental, desde Parménides y Platón, pasando por Descartes y Kant, privilegia el despeje de la verdad como objeto de la filosofía; se opone a los sofistas y los retóricos que, según ella, tratan de hacer prevalecer opiniones variadas y engañosas. Más bien, son verdades metafóricas, argumentos que proponen una reconstrucción de lo real, modelos que permiten interpretar la realidad y ayudan a orientar la acción. De este modo, la racionalidad práctica encuentra en el lenguaje común, por oposición a los lenguajes artificiales, su instrumento por excelencia para la construcción de opiniones razonables. Aristóteles consideraba que los hombres no solo tienen voz, también logos.

Lo verosímil

En cuanto a lo verosímil, García, (1987) en *Anales de literatura hispanoamericana*, afirma:

— lo verosímil alude en cierto significado a que lo representado tiene alguna relación con lo real, en el sentido de que es verosímil aquello que es posible.

— lo verosímil ha de delimitarse en su significado por su relación a lo que es creíble para una cierta opinión pública.

La esencia de lo verosímil radica en la apariencia de verdadero y creíble para quien lo mira. Esto no quiere decir que se trate de una situación real, sino que es comunicada en un contexto determinado. Sin embargo, dentro de una obra artística (ya sea un libro, una representación teatral, una película, un cuento, etc.), la verosimilitud está vinculada a la coherencia dentro de un universo propio. Es importante no confundir lo verosímil con lo real o lo verdadero.

Cascales, el preceptista español del siglo XVI, comenta al respecto:

Para engendrar, pues, maravilla suelen los poetas hacer ficciones de cosas probables y verosímiles: porque si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no apruebe?

El tercer sentido en que debe interpretarse lo verosímil es que la verosimilitud depende de cada género. Aristóteles considera en esta línea que lo maravilloso es más propio de la epopeya que de la tragedia: «Sin duda es preciso tratar en las tragedias lo maravilloso, pero que se acoja preferentemente en la epopeya lo irracional, que es por lo que ocurre casi siempre lo maravilloso, porque no se ve al que actúa»

Todorov, (1973) atribuido este tercer significado a los clásicos franceses; sin embargo, la cita de Aristóteles lo justifica plenamente, aunque se haya desarrollado posteriormente hasta admitir que cada género posee su propio verosímil. Especialmente si consideramos que históricamente asistimos a la aparición de nuevos géneros y que, en el

caso del cuento, este adquiere carta de naturaleza hacia comienzos del siglo XIX con el Romanticismo.

Todavía considera el crítico citado que existe un grado más de verosimilitud:

«Se hablará de verosimilitud en una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad».

Nos acercáramos, así, a un texto que tratará de tildarse de «histórico», es decir, que pretendiese comunicar una verdad y no una ficción, pues sería un texto de ficción que se negara a aceptar ser tal ficción.

En síntesis, lo verosímil afecta al cuento fantástico en la medida en que éste necesita ser creído por el lector, simula ofrecernos una ficción como realidad o es verosímil en sí mismo porque se ajusta a leyes que son propias de su género, sin fisuras que afecten a su unidad.

Por paradójico que parezca, el cuento fantástico es, atendiendo a estas tres cuestiones, más verosímil que cualquier otro género y, por tanto, menos fantástico en el sentido peyorativo del término. Si lo fantástico es tomado en el sentido de máxima libertad o arbitrariedad para enlazar causalmente los hechos del texto, convendría cambiar el término, pues no hay género que esté más reglamentado que éste.

Es indubitable, atendiendo al primer problema, que el Romanticismo acogió entre sus temas predilectos aquellos que emanaban de la cultura popular: supersticiones y creencias. El relato

busca su norte en hacer creer al lector, en atemorizarlo, y para ello recoge los temas fantásticos que surgen de las leyendas y tradiciones ya que pueden ser creídos por una cierta opinión pública. Son hechos extraordinarios que suceden a personajes extraordinarios. Son temas que han estado viviendo perennemente en el espíritu de los pueblos y gentes. He ahí su propósito de verosimilitud. Muy distinta será la actitud del escritor según vayamos revisando los cuentos más modernos. El narrador de nuestro tiempo no buscará lo fantástico en la circunstancia extraordinaria, sino en lo trivial y cotidiano. Es un deslinde de lo extraordinario que se va dando sucesivamente y como fenómeno que erosiona aquello que nos es ajeno. Hay ejemplos de esto en todos los autores contemporáneos: Borges, Cortázar, Bioy Casares, M. Peyrou, etc.

Es así como el escritor de nuestro tiempo mantiene la verosimilitud en lo escrito, o trata de hacerlo creíble al lector. Esta actitud, que demuestra la confianza que ha ido adquiriendo el escritor en el tratamiento de lo fantástico, ha tenido un largo camino de autoafirmación de la literatura fantástica, una proclamación de autonomía. Ha ido cobrando visos de realidad, como si lo fantástico surgiera de una doble visión: la de muy larga distancia o, por contra, muy próxima. El infinito puede mirarse a través de un telescopio o un microscopio. Pero para que tal movimiento se produzca es necesario que el escritor adquiera confianza en sí mismo y en lo que escribe.

Uno de los artificios que ha permanecido hasta la actualidad ha sido la narración en segunda persona. El cuento fantástico responde así, en sus orígenes, a un sencillo esquema de comunicación: dar cuenta de

un extraordinario suceso del que el Yo es algo más que mero subjetivismo romántico. Es la confusión de autor y narrador, suponiendo, por tanto, que el primero participa realmente en la peripecia. El siglo XX verá convertido a Leopoldo Lugones en personaje testigo casi siempre de sus propios *Cuentos fatales*. Borges no se cita solo a sí mismo, sino al propio Bioy Casares.

Muy frecuentemente, desde su surgimiento, el cuento ha reflejado su marcado carácter oral. Gran parte de los relatos del siglo XIX comienzan con una conversación de varias personas entre las que se encuentra quien será el narrador protagonista. El procedimiento ha sido estudiado por Oscar Hahn como un tipo de narración enmarcada, con el propósito de dar verosimilitud o apariencia de realidad al texto:

«Atravesaba yo los Alpes en una noche tempestuosa, y me acogí a un tambo o posada del camino: silbaba el viento, lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora, reunidos los pasajeros, el dueño de casa refirió lo que sigue».

Se trata de dotar al texto de apariencia de realidad, de autobiografismo a medias, pues siempre hay una parte del relato que es narrada y otra que es representada, lo que dará lugar a diversas fisuras en la unidad del cuento según se integren estas dos partes. Nuevamente esta actitud de hacer aparentar la autobiografía es reflejo de una cierta desconfianza en el texto ficticio como tal.

Será esta una batalla que habrá de librar el escritor poco a poco hasta alcanzar la reproducción del «stream of conscioussess» en un relato como «El río» de J. Cortázar (*Final de juego*). Parece que la

narración hubiera avanzado hacia una contención informativa que, a diferencia del autor del siglo XIX, es capaz de afirmar cuál era el fenómeno extraño y maravilloso, el autor de nuestro tiempo no puede decirlo. Ese es el artificio del citado cuento de Cortázar, manejar los avances técnicos de la narración para lograr la máxima verosimilitud en el relato. Tradicionalmente el cuento nos es referido por un intermediario, un narrador que da su punto de vista y puede deformar de algún modo los hechos o que, cuando menos, nos obliga a percibir una impresión indirecta. Pero en el relato de Cortázar no estamos ante algo narrado, sino ante algo vivido; el lector vive el suceso en el personaje; el relato se ha dotado de autonomía hasta convertirse en algo real en sí mismo. El escritor se ha ido preocupando de lo escrito al tiempo que negaba la significación única al relato; para ello ha sido imprescindible la técnica narrativa. Nos vemos inmersos así en el problema de las leyes del género, y si Aristóteles afirma que lo que es verosímil en la epopeya no lo es en la tragedia, también podemos opinar con Todorov:

«...los discursos no están regidos por una correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes»; o don Cristien Metz:

«Es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido.

En la misma recopilación de trabajos sobre lo verosímil C. Genette participa de esta opinión cuando define lo verosímil como una alienación de un texto a un género y a una poética. Llega incluso a apuntar diversos mecanismos textuales por los que se produce esta alienación: la señalización o delimitación de la obra en el tiempo y en el espacio (las unidades aristotélicas), la restricción (relación causal de los acontecimientos), la inclusión-exclusión (selección de motivos y

soluciones de la trama), la comparación (que trata de hacer admisible o racional lo inadmisible).

Algunos de tales resortes son bien importantes en el relato fantástico. El último, por ejemplo, se propondría hacer de lo fantástico algo verosímil o creíble, aspecto que ya hemos tratado. Tal vez el problema surja ahora de la imposibilidad de deslindar aquellas características que son propias del género.

Apenas señalaremos que desde Poe el relato tiene una forma bastante precisa; que si atendemos a la corriente fantástica en Hispanoamérica, comprobaremos en seguida cómo Quiroga, Cortázar o Anderson Imbert han sido cuentistas y teóricos del cuento a un tiempo. Y es así porque han servido a un género que parece reglamentarse a sí mismo.

Son muy pocas las reglas concretas que se han formulado como características que deba tener un cuento y, sin embargo, el cuento es el género narrativo en el que el caso de personajes, acciones, espacios es más imposible. Prácticamente todos los teóricos del cuento reconocen que éste es un género de gran unidad, habitualmente de efecto único que debe perseguirse desde las primeras líneas, que no puede prescindir de la trama, que debe, claro está, ser breve.

En este sentido la alienación del cuento ha sido progresiva, porque un repaso de su historia demuestra su mayor formalización con el fluir de los años, hasta convertirse en una especie de maquinaria perfecta construida para producir su efecto. La consecuencia más inmediata de esta evolución es que paradójicamente, el género fantástico es el más sometido a unas reglas, al que menor libertad se concede, que todo en él

conduce a un fin y, por tanto, todo en él ha de ser necesario, para utilizarla terminología del estagirita. Es el cuento fantástico el más aristotélico de los géneros, pues si el griego prefería lo verosímil posible, no tiene reparos en aceptar lo imposible: «Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble»;

«Con relación a lo que se dice deben explicarse las cosas irracionales; también así se demuestra que alguna vez no es irracional, pues es verosímil que las cosas ocurran en contra de lo que es verosímil»;

«Con relación a la poesía es preferible lo imposible convincente que lo posible que no convence...».

Las citas podrían prolongarse, no obstante, son suficientes para mostrar cómo lo verosímil se alcanza no por la mención de un hecho en lugar de otro (uno realista en lugar de uno fantástico), sino por el modo en que el hecho es presentado, por la necesidad interna del relato.

Como en los anteriores procesos, también en esta ocasión el relato evoluciona hacia la unidad perfecta que supone la necesidad de todo lo que forma parte de él. El proceso ha de resistir todos los embates de las diversas corrientes estéticas (el modernismo, las vanguardias).

El escritor de relatos fantásticos ha visto cómo menguaba la importancia de la trama en beneficio de la descripción del discurso narrativo modernista. O cómo con Macedonio Fernández el cuento fantástico derivaba en pura metáfora metafísica. El escritor de este género ha tenido que acostumbrarse a prescindir de las divagaciones, tan presentes en un autor como Poe (aunque bien integradas generalmente en la trama) cuya benéfica influencia es patente en nuestros autores hispanoamericanos. Quiroga, uno de los que más debe al narrador

norteamericano, gusta de aclaraciones y digresiones en muchos de sus cuentos. En «Un peón», al dar entrada en el relato a una criada llamada Cirila narra lo que sigue:

«Pero la Cirila no estaba ya a gusto en casa. No hay, por lo demás, ejemplo allá de una sirvienta de la cual se haya estado jamás seguro. Por a, o por b, sin motivo alguno, un buen día quieren irse. Es un deseo fulminante e irresistible. Como decía una vieja señora: “les viene como la necesidad de hacer pichi; no hay espera posible”».

El mismo autor en su relato «En la noche» mantiene la estructura tradicional del relato narrado dentro de otra narración. Es la narración oral que acontece a un protagonista en primera persona. Pero el relato dentro del relato no está integrado; Quiroga podría haber prescindido de la introducción «autobiográfica» cuya única relación con el resto del cuento es la desmesurada crecida del Paraná. La unidad y la necesidad de lo que contiene el relato quedan así dañadas.

Horacio Quiroga es ya un escritor del siglo XX, pero él mismo reflejará el proceso de economía dentro del texto, que estamos señalando, y que tiene su culminación en Borges (donde las necesidades internas del relato se ajustan a una ley de causalidad matemática) o en un Cortázar (que sabe economizar hasta hacer del cuento algo inconcluso porque la necesidad de los acontecimientos lleva implícito su fin).

Lo fantástico

Alvarado, (2012, p.82) en *Literatura: artículos y monografías*. Manifiesta sobre su texto y su punto de vista teórico: Este artículo vincula el concepto literario de fantasía con la metalengua de la Literatura

antropológica chilena, planteando que lo fantástico constituye ante todo una estrategia metodológica, ya que en esta instancia es donde lo real puede ser concretamente expresado desde la concepción psicoanalítica de realidad como la conexión entre lo simbólico y lo imaginario.

Define lo fantástico como aquello que se aleja de la evidencia empírica, del "estar allí" planteado por Malinowski (Geertz 1989) en la antropología tradicional, esgrimida de manera sistemática por el estructural funcionalismo inglés y el funcionalismo norteamericano; ambos en la primera mitad del siglo XX.

En la perspectiva aristotélica, lo fantástico era la radicalización de lo no-real, algo propio de una suerte de "huida del mundo", una manera de crear otros mundos fuera de este. Justamente fenómenos como la fantasía fueron enemigos temibles para el discurso filosófico de la modernidad, y particularmente para las ciencias sociales, lo fantástico pertenecía a "lo no científico, a lo no real", específicamente la fantasía fue una suerte de enemiga en el contexto de los cánones textuales, donde la narración etnográfica o las ambivalencias de la metáfora, incluso las analogías estéticas (por Ej. actor, escenario), analogías biológicas (por Ej., cuerpo social, tejido social, miembros) podían tener un lugar, pero lo fantástico no era considerado un plano legítimo en una narración de lo social sensata y por ello socialmente sostenible, sino un desvarío, algo propio de la ingenuidad y de la desviación del canon científico. Definiremos como lo fantástico aquello que se aleja de la evidencia empírica, del "estar allí" planteado por Malinowski (Geertz 1989) en la antropología tradicional, esgrimida de manera sistemática por el

estructural funcionalismo inglés y el funcionalismo norteamericano; ambos en la primera mitad del siglo XX.

Es entonces vital revisar la concepción literaria de lo fantástico que asume como tal a un universo referencial ilusorio donde el norte narrativo consiste justamente en tomar elementos de la realidad para reordenarlos y resignificar los, generando un orden en donde desaparecen los pilares de lo coherentemente afincado en la evidencia tangible y en el sentido común.

Sobre este término, se puede partir de varios puntos de vista. Tomemos para empezar en primer lugar el del diccionario: en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos a lo que puede o no puede suceder; así el Pequeño Larousse lo define como aquello “en lo cual intervienen seres sobrenaturales: cuentos fantásticos”. Es posible, en efecto, calificar de sobrenaturales a los acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es al mismo tiempo una categoría literaria, no es aquí acertado.

Por su parte, Todorov,(1981) en *Introducción a la Literatura Fantástica* (1981). Sostiene que la actitud para situar lo fantástico, mucho más difundida entre los especialistas en el tema, consiste en ubicarse desde el punto de vista del lector: lector real.

Tomaremos como representante de esta tendencia a H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagró una obra teórica a lo sobrenatural en la literatura. Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues

el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica (...). Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca (...). Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos”.

Por ello, el narrador toma así distancia con respecto al hombre “normal” y se aproxima al personaje: al mismo tiempo la certeza de que se trata de locura deja paso a la duda.

Llegamos así al meollo del tema. En un mundo que es el nuestro, el que vivimos y conocemos, sin diablos, ni vampiros y se produce un acontecimiento imposible de hablar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que observa el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación o bien el acontecimiento se produjo realmente, o es parte integrante de la realidad. Entonces esta realidad está regida por leyes que ignoramos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ente que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Ahora vamos a continuar con la definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones: En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación

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

Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (Todorov, 1981).

Bases conceptuales

Arte: Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

Connotación: Uso de un lenguaje figurado que expresa situaciones de un modo especial; recurre a elementos retóricos.

Cuento: Relato breve que construye generalmente una sola historia. Existen una variedad de cuentos: maravillosos, fantásticos, góticos, de terror, de horror, etc.

Descripción: Recurso narrativo al que apelan los escritores con la finalidad de ilustrar con verismo una situación, objeto, escenario, etc. Existen varias formas descriptivas: caricatura, topografía, cronografía, paralelo, retrato, etopeya, etc.

Estética: Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

Exégesis: Estudio sobre un objeto narrado; es una explicación, interpretación.

Ficción: Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios.

Monólogo: Obra literaria, o segmento de ella, en la que habla un solo personaje.

Polisemia: Pluralidad de significados de una expresión lingüística.

Retórica: Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada.

Texto literario: Narración en prosa o en verso que contiene universos posibles. Está ligada a la ficción y a la reconstrucción de una determinada realidad.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1. ÁMBITO

El estudio ha sido realizado en la ciudad de Huánuco.

3.2. POBLACIÓN

Está constituido por toda la obra literaria de Julio Armando Ruiz Vásquez.

Palabra vivida (1982)

Entre la gringa y la muerte (1982)

Poemas de puño para el opresor (1985)

Palabra vivida / Miel de luna (1992)

3.3. MUESTRA

Está constituida por el cuento Entre la gringa y la muerte.

3.4. MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

El método de investigación para el desarrollo de la presente investigación será:

Método hermenéutico

De acuerdo con Martínez y Ríos (2006), desde la óptica del acceso al conocimiento, la hermenéutica sostiene la no existencia de un saber objetivo, transparente y desinteresado sobre el mundo. Tampoco el ser humano es un espectador imparcial de los fenómenos, cualquier conocimiento de las cosas viene mediado por una serie de prejuicios y expectativas que orientan y limitan nuestra comprensión. Asimismo, este método me servirá para describir e interpretar el cuento *Entre la gringa y la muerte*.

3.5. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación es de tipo básica, en su forma cualitativa, en razón de que a través de un proceso de análisis hermenéutico se identificarán los registros estéticos presentes en el cuento *Entre la gringa y la muerte*.

3.6. NIVEL DE INVESTIGACIÓN

El nivel de investigación es exploratorio, descriptivo y explicativo. Exploratorio en razón de que se auscultará los registros narrativos del objeto literario del estudio; descriptivo porque caracterizará y establecerá distinciones particulares respecto al registro literario empleado en el cuento *Entre la gringa y la muerte*; explicativo porque se determinarán los rasgos estéticos que el cuento contiene.

3.7. DISEÑO Y ESQUEMA DE INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación es el plan, la estructura y estrategias que se utilizarán para obtener respuestas a las preguntas de investigación e hipótesis controlando la varianza experimental, extraña y de error. El diseño implica partir de un marco de referencia (teoría), señalar cómo se obtendrán los datos (serán medidos, observados o se consultarán registros existentes). El diseño también señala cuántos y cuáles registros u observaciones se realizarán, cómo se analizará la información obtenida (de manera cualitativa o cuantitativa) así como el tipo de estadística, de ser el caso, que se utilizará para responder la pregunta de investigación (Reidl, 2012, p.37).

El diseño de investigación será el descriptivo simple, porque a través de este procedimiento se desentrañarán las marcas estéticas observables del cuento *Entre la gringa y la muerte*.

Esquema:

M ----- O

Donde:

M: Muestra, representa el cuento *Entre la gringa y la muerte*.

O: Información obtenida respecto a las marcas estéticas del cuento *Entre la gringa y la muerte*

3.8. DEFINICIÓN OPERATIVA DE INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Fichas de observación

Son hojas esquemáticas, organizadas por categorías, en las que se registran los datos que serán materia de estudio.

Fichas

Son formatos en tamaño estándar A5 (250 mm x 148 mm), que sirven para registrar información procedente de las fuentes consultadas. Se emplearán fichas textuales y de resumen, con información referente a la estética en el cuento *Entre la gringa y la muerte*.

Cuaderno de notas

Es un cuaderno o libreta en el que se registran las citas, marcas discursivas y definiciones que durante la investigación serán valoradas y sistematizadas.

3.9. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

La observación

Es una técnica que consiste en observar atentamente el fenómeno de estudio, para tomar información y registrarla con la finalidad de su posterior análisis.

El fichaje

Es una técnica utilizada para registrar los datos que se van obteniendo en los instrumentos llamados fichas, las cuales, debidamente elaboradas y ordenadas registrarán la mayor parte de la información que se recoge en una investigación. A través de esta técnica se recogerá la información sobre la estética de cuento *Entre la gringa y la muerte*.

El análisis de contenido

Esta técnica nos ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza del discurso. Es un procedimiento que permite analizar y cuantificar los materiales de la comunicación humana. Puede analizarse con detalle y profundidad el contenido de cualquier comunicación. Se configura como una técnica objetiva, sistemática, cualitativa y cuantitativa, que trabaja con materiales representativos, marcada por la exhaustividad y con posibilidades de generalización. En nuestro caso será usado para analizar la estética del cuento *Entre la gringa y la muerte*.

3.10. PROCEDIMIENTO

Es un estudio hermenéutico y exegético. Apelaré a las bases epistémicas relacionadas al lenguaje y a la filosofía del lenguaje, en tanto esta se ocupa de sustentar la estética y la comunicación verbal, en su dimensión natural y artística.

3.11. CATEGORÍAS

- La retórica
- La ficción
- La verosimilitud

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

El cuento *Entre la gringa y la muerte*, (1982) construye la historia de un gallo joven quien en su afán de copular a una gallina tierna la persigue hasta que ésta, en su huida, ingresa al dormitorio de la dueña de casa, llamada Malatesta, para ponerse a salvo; sin embargo, el gallo acosador se encuentra en ese lugar con un gallo cenizo enorme y, víctima de los celos, se le enfrenta en una lucha pareja, terminando muy mal herido y concluyendo que había peleado con su imagen, mejor dicho con él mismo, pues el espejo del ropero le había dado la ilusión de otro gallo galanteador. El gallo Cenizo es el gallo acosador, quien termina herido por las punzadas que el espejo roto del ropero le había ocasionado, terminando con la muerte a la que la dueña de casa le había sentenciado.

El lenguaje retórico

El cuento es narrado con el recurso de elementos retóricos – figuras literarias–, que otorgan mayor intensidad y expresividad a los sucesos que protagoniza el gallo Cenizo, en su frustrada cópula con la gallina joven de raza. Los elementos retóricos son:

Símil: Usa el comparativo **como**, **igual** u otra voz que señala semejanza. A través de ello el enunciado indica contraste entre dos elementos, situaciones, etc.: “... encarrujados **como** los de una ochentona”; “suspirando como volvo viejo”; “radiante **como** el sol”; “corría **como** diablo enlunado”.

a) “[...] con los ojos magullados y plañideros, encarrujados **como** los de una ochentona”.p. 13.

b) “[...] estornudando y suspirando **como** volvo viejo”. p. 13.

c) “[...] nadie te trataría ni de criollo ni de chusco porque eres un ajiseco radiante **como** el sol”. p. 15.

d) “Logró escabullírseme. Empezó a escapar desparpajada **como** un zigzag de los condenados y yo detrás de ella también corría **como** diablo enlunado”. p. 16.

Epíteto: Esta figura califica, adjetiva, a la voz al que hace referencia: **punzantes** espejos.

a) “[...] con dos **punzantes espejos** metidos en las costillas haciéndome cosquillas”.p. 13.

Metáfora: Este tropo intensifica el enunciado al que por alguna analogía se relaciona. La metáfora manifiesta figurativa y connotativamente las situaciones al que se refiere. Este es un recurso al que el narrador del texto recurre con mayor frecuencia.

a) “La solterona Malatesta me tiene cabezón, listo para desparramar por el patio y salpicar sobre las cacarañas de su cara mi pobre alma granate”.p. 14.

La frase: **alma granate**, alude a la sangre del gallo, la que será desparramada y salpicada por el patio y la cara de Malatesta.

b) “Mi espíritu paticojo saldrá chispeando a borbotones, haciéndome saltar como juegos pirotécnicos por todos los rincones del patíbulo [...]”. p. 14.

La frase: **espíritu paticojo**, también se asocia a sangre: saldrá chispeando a borbotones,... como juegos pirotécnicos.

c) *“Mira, Girasol, cómo zapatea de alegría el agua que está en la lata de ese fogón como si bailara la danza loca de la negra muerte [...]”*. p. 14.

La frase: **zapatea de alegría el agua**, señala que el agua está hirviendo.

d) *“Y todo por haber querido hacer lo que tú muy bien haces todos los días y por haber querido amansar la rigidez de mi primera erección”*. p. 14.

El enunciado: *por haber querido **amansar la rigidez** de mi primera erección*, señala que el gallo Cenizo quiso copular para satisfacer su primer estado de pasión sexual.

e) *“Te he visto zamarrear a la pelirroja Playmut y picotear con loca pasión el collar negro de la Leonbarrada antes de romperle su oviducto”*. p. 14.

La frase: **el collar negro**..., indica el plumaje negro que la gallina Leonbarrada tiene en su cuello, de donde se coge el gallo en el momento de la cópula.

f) *“[...] un fino girasol de plumas que ya saboreó los siete sabores de la carne viva y del amor”*. p. 15.

El enunciado: *... ya saboreó los siete sabores de la carne viva y del amor*, se refiere a los placeres que la carne de un ser vivo ofrece.

g) *“Un triste desgraciado, sentenciado a la olla antes de haber quemado el primer cartucho”*. p. 15.

El enunciado: *... antes de haber quemado el primer cartucho*, señala que el gallo está sentenciado a morir antes de haber gozado de la cópula por primera vez.

h) *“Desde hace varios días, cada vez que la veía, mi corazoncito se venía caldeando como una fragua y agitando como un fuelle”*. p.15.

El enunciado: ... *mi corazoncito se venía caldeando como una fragua y agitando como un fuelle*, manifiesta que el gallo Cenizo sentía que su pasión subía de temperatura a niveles de fuego: *caldeando, fragua, fuelle*, son voces que se relacionan al fogón de los herreros, en el que el fuego se eleva a temperaturas altas para derretir metales.

i) "*Pero mi epidídimo ya había llegado a la cumbre de la erectilidad y no podía aguantar más las ganas a medida que pasaban las horas*". p. 15

El enunciado: ...*mi epidídimo ya había llegado a la cumbre de la erectilidad*, refiere al sexo viril del gallo, que había llegado a su máxima erección.

j) "*¡Nació en mi pecho el calor de un amor santo!*". p. 16.

El enunciado indica el nacimiento de una pasión amorosa santa, limpia, ingenua, como son los primeros amores.

k) "*Ahora, la jamona Malatesta me sentencia a la olla*". p. 17.

El enunciado señala que la *sentencia a la olla*, es una sentencia de muerte.

El ave será muerta para ser un potaje.

Ironía: Es una figura que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender, con un tono, gesto o palabras que insinúan la interpretación que debe hacerse. También señalalo que sucede de forma inesperada y parece una burla del destino:

a) "*Y lo más triste es amigo, Girasol, que voy a morir con el epidídimo virgen y el orgasmo frustrado*". p. 14.

El enunciado indica que el gallo Cenizo sabe que morirá, pero siendo virgen y sin haber gozado del placer de la cópula, y eso es **lo más triste**, por ello 'irónico'.

b) *“Yo y mi imagen nos habíamos aplicado una cantidad incontenible de puntapiés y picotones”*. p. 17.

c) *“Solo después de haber caído exhausto, bañado en sangre y con dos espolones de vidrio metidos en mis costillas, recién me di cuenta que había peleado contra el espejo y contra mí mismo”*. p. 17.

Los enunciados de las cláusulas **b)** y **c)** señalan que el gallo Cenizo descubre, al final de la pelea descomunal, que había peleado consigo mismo, con su imagen reflejada en el espejo del ropero: que se dieron *una incontenible cantidad de puntapiés y picotones; después de haber caído exhausto, bañado en sangre y con dos espolones de vidrio en las costillas*, descubre que había peleado consigo mismo.

Hipérbole: Figura retórica de pensamiento que consiste en aumentar o disminuir de forma exagerada lo que se dice. Consiste en exagerar las cualidades, características, costumbres, de las personas, lugares, animales y objetos. En el pasaje en el que el gallo Cenizo pelea con su misma figura se aprecia esta figura.

a) *“Sin vacilar, le asesté un furibundo patadón en la cara. Fue tan fuerte el impacto que trastabilló con ropero y todo”*. p. 17.

El enunciado refiere, de modo exagerado, que el patadón que da el gallo Cenizo, a su figura reflejada en el espejo, hizo trastabillar al ropero, situación sobredimensionada considerando el peso del ropero y la fuerza del gallo.

Onomatopeya: Es la imitación del sonido de algo, que se forma para significarlo; es el vocablo que imita el sonido de la cosa o la acción nombrada. En la creación literaria, la onomatopeya busca reflejar, además

del sonido, la acción misma. En el cuento, el narrador registra con intensidad el apasionamiento del gallo Cenizo, usando onomatopeyas.

a) *“La quiquiriqueaba con dulzura: k-k-k-k-k. Ella me cacareaba despectivamente, como dándome a entender que no le merezco, que soy un simple mestizo, que le resulto poco”*. p. 15.

b) *“¡Cuántas veces he batido mis alas para cantarle tiernamente: plag, plag, plag, plag, plag!”*. p. 16.

c) *“[...] yo estaba cantando a los cuatro vientos esta pechadita: ¡plag, plag, plag, plag, plag! ¡nunca me faltes amor!”*. p. 16.

Los enunciados de las cláusulas **a)**, **b)** y **c)**, contienen onomatopeyas que el gallo Cenizo realiza, para manifestar su pasión: el quiquiriquear, el aletear para cantar, ilustran con intensidad el apasionamiento del gallo.

El universo ficcional

Prosopopeya / monólogo: La prosopopeya es un elemento retórico a través del cual se le confiere capacidades humanas a seres inanimados, o a seres u objetos no humanos. En el cuento del estudio, el gallo Cenizo adquiere protagonismo humano, da la impresión de que este es una persona: piensa, habla, ama, siente celos, canta, etc., accionar que no son de un ave de corral.

a) *“**Aquí me tienes, amigo Girasol, hecho un calandrajo, con los ojos magullados y plañideros [...]**”*. p. 13.

b) *“**¿Cómo no voy a estar triste? Me encuentro malherido, con dos punzantes espejos metidos en las costillas [...]**”*. p. 13.

c) *“**Estoy sentenciado a la pena capital. Dentro de media hora me cortarían el pescuezo**”*. P. 14.

d) “**Mira, Girasol**, cómo zapatea de alegría el agua que está en la lata de ese fogón como si bailara la danza loca de la negra muerte [...]”. p. 14.

e) “*La Malatesta me acusa de haber violado sacrílegamente su dormitorio y de haber pretendido hacerle el estrupo a la Légor menor*”. p. 15.

Los enunciados de las cláusulas **a)**, **b),c)**, **d)** y **e)**, expresan el comportamiento de galán del gallo Cenizo, comportamiento humano, de personificación: *Aquí me tienes, amigo Girasol, hecho un calandrajo* (habla); *Estoy sentenciado a la penacapital. Dentro de media hora me cortarían el pescuezo* (habla y presume); *Mira, Girasol, cómo zapatea de alegría el agua que está en la lata de ese fogón* (habla apelativa, habla referencial); *La Malatesta me acusa de haber violado sacrílegamente su dormitorio*(habla victimizándose).

Las mismas citas, de las cláusulas indicadas, señalan el uso del monólogo; el gallo Cenizo siempre se dirige a su amigo Girasol, a quien le cuenta su apasionamiento, su pelea, y su destino final. Vale reiterar que el gallo Cenizo habla a un interlocutor que nunca responde, convirtiéndole en un protagonista monologante y convirtiendo el relato en un monólogo interno, es decir dirigido a sí mismo.

La polisemia

a) “*La quiquiriqueaba con dulzura: k-k-k-k-k. **Ella me cacareaba despectivamente, como dándome a entender que no le merezco, que soy un simple mestizo, que le resulto poco***”. p. 15.

b) “*Te he visto actuar como un brioso cocoroco sacudiendo a la colorada **Rodeislan**, y a la rubirroja **Sússex**. Te he visto zamarrear a la **pelirroja Playmut** y picotear con loca pasión el collar negro de la*

Leonbarrada antes de romperle su oviducto. Te he visto zarandear a las dos gringas **Légor** [...]”. p. 14.

Los enunciados de las cláusulas **a)** y **b)**, ofrece más de un plano semántico. Primero, es la historia de un joven gallo que se apasiona por una gallina también joven, a quien quiere copular y que por tal razón la enamora: canta, quiquiriquea, galantea, pero que no es correspondido, aceptado, por la gallina. Segundo, es la historia de un gallo joven, pero mestizo, que se enamora de una gallina joven, pero aristocrática, que no accede a su amor por considerarlo mestizo. Y, tercero, es la historia que metaforiza el amor no correspondido por el conflicto de intereses sociales, intereses de clase, intereses de posición social: el gallo Cenizo es mestizo, que simbolizaría a alguien pobre o de clase media; la gallina Légor, gringa, representaría una raza pura y una posición social superior. Esta tercera significación tiene su correlato en la posición ideológica, político-social de izquierda del autor. Armando Ruiz Vásquez, fue un luchador social, llegó a ser el primer alcalde del distrito de Amarilis (1984-1986), representando al partido Izquierda Unida; esta condición ideológica del autor empuja a considerar que el cuento representaría la lucha de clases entre ricos y pobres y su secuela de marginación, y las taras respecto a la raza, creando brechas sociales, muy enraizado en las sociedades.

Lo sostenido ayuda a ilustrar el carácter polisémico del cuento *Entre la gringa y la muerte*.

Verosímil

El registro de un lenguaje retórico, sencillo, ágil, el uso del monólogo como tronco de la narración, la personificación del gallo

Cenizo: que tiene la capacidad de pensar, hablar, enamorarse, victimizarse, sentir celos, le otorgan al cuento una fuerza realista que el lector vive con credibilidad la historia. El receptor termina creyendo con amenidad los episodios contados, esto hace del texto verosímil.

Descrito y explicado cómo y con qué elementos fue edificado el cuento: *lenguaje retórico* (uso de figuras literarias: ironía, hipérbole, símil, metáfora, prosopopeya, epíteto, onomatopeya), el *universo ficcional* (crea un mundo en el que un gallo ama y que por ello morirá), lo *polisémico* (se demostró tres significaciones del cuento), y lo *verosímil* (el receptor da crédito al texto), se puede sustentar que el cuento *Entre la gringa y la muerte* tiene elementos estéticos que le confieren categoría de texto artístico literario.

4.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Con las bases teóricas

Sobre la estética

Spang, (2007, p.173) asocia la estética a “lo bello”, pero belleza vinculada al arte de la contemplación y sistematización (organizado y materializado) de la belleza artística. Si habla de belleza artística se está refiriéndose a un producto intencional construido por alguien, es decir por un artista. Sustentado de este modo, quiere decir, por ejemplo, que la estética está en una obra de arte, para el caso del presente estudio, la estética está en un texto literario, en el cuento *Entre la gringa y la muerte*, por ser este un producto artístico, organizado y materializado, creado por el escritor, Ruiz.

García Leal afirma que *una obra de arte es algo producido con la intención de satisfacer el interés estético*. Aquí se expresa el principio básico: lo que hace que una obra sea artística es su capacidad de **provocar una experiencia estética**. El foco de esta definición se centra en la experiencia que procura una obra en el espectador o el receptor. En materia literaria una obra provoca una experiencia estética si dicha obra contiene elementos que satisfacen al lector: que usa lenguaje retórico, que presenta universo ficcional, que sea polisémico, que sea verosímil, que construye un mundo posible, que posea una estructura narratológica, entre otros.

Lo señalado sirve para sostener que el cuento *Entre la gringa y la muerte* contiene elementos estéticos que lo categorizan como texto literario.

Sobre el lenguaje literario

Reiz,(1987, p.24), manifiesta que el lenguaje literario se aparta intencionalmente del lenguaje corriente, con la finalidad de embellecer el o los enunciados, de modo que el receptor se sienta atraído y cautivado no solo por lo que se dice, sino también por la forma como se presenta el mensaje. Visto así, el texto literario imprime un lenguaje especial, en el que la connotación y lo retórico crean un universo artístico. Es precisamente este rasgo un elemento que se registra en el cuento *Entre la gringa y la muerte*.

Wellek, añade que en el lenguaje literario las palabras no solo valen por sus significados lexicales, sino también por los significantes que crea, pues la contextura sonora de las expresiones y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, las figuras, etc., son elementos importantes del arte literario. Todas estas especificaciones se hallan en el cuento que estudiamos.

Sobre la retórica

Pérez, (2010), sostiene que la retórica, de ser arte de la persuasión, se ha transformado gradualmente en arte del decir, del hablar bien, en el arte de embellecer el discurso y, en primer lugar, del discurso literario.

En efecto, en un inicio la retórica fue usada por los oradores, con finalidad de convencer al auditorio; sin embargo, su importancia, en el plano del discurso, se expandió llegando a ser un recurso importante en la literatura. Muestra de lo que aquí se dice es el cuento *Entre la gringa y la muerte*, texto en el cual los elementos retóricos embellecen e intensifican la historia construida.

Sobre el cuento

Alvarado, (2007) cuando habla del cuento, lo define como una historia capaz de atrapar al lector en mérito a su brevedad y a su interés. Este tiene los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como tal el relato de una historia interesante y suficientemente breve para que captive nuestra atención. No es indispensable que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación elemental, moral o espiritual, posee elementos de sobra para realizar con ellos un cuento.

El cuento de esta investigación es breve, la historia narrada es cautivante por la sencillez del lenguaje y buen uso de los elementos retóricos, por la personificación de los protagonistas y las simbolizaciones de ellos y de los episodios.

Sobre lo verosímil

Todorov, (1973) sostiene que se hablará de verosimilitud en una obra cuando esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; es decir, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que debemos tomar por una relación con la realidad.

El cuento *Entre la gringa y la muerte*, a través de sus recursos y su organización, hace que los lectores creen como real la historia construida. Esta sensación de credibilidad hace del texto verosímil.

Con los objetivos

El cuento *Entre la gringa y la muerte*, de Ruiz, registra una estética literaria que le convierte y categoriza en una obra de arte literaria. Los elementos que le otorgan tal categoría son: el *lenguaje retórico*, a

través de las figuras literarias del símil, epíteto, metáfora, ironía, hipérbole, onomatopeya. Estas figuras literarias le conceden mayor expresividad, intensidad, tornando al cuento en ameno, cautivante y bello, rasgos sensibles de la vivencia de la estética literaria. Tiene *universo ficcional*, pues la personificación (producto de la prosopopeya) del gallo Cenizo, quien ama, se apasiona, habla e infiere su destino final, sumado al monólogo de este, activa la ficción artística, que es crear y hacer posible un mundo en el que sus protagonistas manifiestan acciones no corrientes. El cuento es polisémico, pues los valores semánticos pueden fundarse en que es una historia de amor no correspondido, desde el punto de vista amoroso común; puede ser una historia de amor en el que un gallo enamorado no es aceptado porque es un gallo mestizo, y la amada una gallina de raza. Puede ser la historia en el que se simboliza la eterna lucha de contrarios, de ricos y pobres, de raza superior e inferior: el gallo Cenizo es de raza mestiza y la gallina Légor, una rubia y de raza. Es decir, el cuento representaría el amor no correspondido por las diferencias sociales. El cuento es verosímil, en razón de los elementos ya descritos y explicados hasta aquí: el lenguaje retórico, la narratividad ficcional y el uso del monólogo. La organización y sistematización de estos recursos hacen que los receptores del cuento la validen como realista, validan el cuento, rasgo de la verosimilitud.

CONCLUSIONES

- El cuento *Entre la gringa y la muerte*, presenta un lenguaje retórico; las figuras literarias registradas son: el símil, el epíteto, la metáfora, la ironía, la hipérbole, la onomatopeya y la prosopopeya.
- El cuento *Entre la gringa y la muerte*, presenta un universo ficcional. La personificación del protagonista principal, el uso del monólogo de este, no corresponden a la realidad empírica, pero sí a la realidad narrada, a la realidad literaturizada, siendo estos rasgos de ficcionalización.
- El cuento *Entre la gringa y la muerte*, es polisémico, pues se pueden sustraer tres planos semánticos: amor corriente no correspondido, amor no correspondido por razones raciales; y, simbolización de un amor no correspondido por razones sociales: pobre y aristocrática, o raza superior y raza inferior.
- El cuento *Entre la gringa y la muerte*, es verosímil, en razón de la organización, sistematización de los recursos retóricos y de la narratividad.

SUGERENCIAS

- Debe estudiarse la relación que existe entre el lenguaje retórico y el léxico corriente, usados en el cuento.
- Debe estudiarse la razón narratológica del monólogo y otros rasgos ficcionales que contiene el cuento.
- Debe estudiarse qué planos semánticos, además de los identificados, contiene el cuento.
- Debe estudiarse lo verosímil desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M. (2012). *Literatura: artículos y monografías. Lo fantástico como recurso a lo real*. Lecturas de la literatura antropológica chilena. Literatura Lingüística Nº 26 Santiago.

Bravo, J. (2008). *El texto, Estructuras Narrativas*. Lima: Fondo Editorial de la UIGV.

García, A. (1987). Madrid: Universidad Complutense. *Anales de literatura hispanoamericana*. Núm. 16.

García, J. (2008). La reducción del arte. Universidad de Granada.

Gómez, F. (1994). *Lenguaje literario (teoría práctica)*. Madrid: Edaf. .

González, E.(2002). *Diccionario de Terminología Literaria*. Madrid: Síntesis.

Hernández, Fernández y Batista. (2010). Metodología de investigación. México: Interamericana.

Spang, K. (2007). *Ética y estética en literatura*. Navarra: Universidad de Navarra. Servicio de Publicaciones.

Malpartida, M. (2014). *Cuentos huanuqueños en el purgatorio*. Amarilis Indiana Editores.

Martínez y Ríos (2006). Los conceptos de conocimiento, epistemología y paradigma. Chile: Cinta de Moebio.

Mozombite, L. (2010). *Ars Nativa Apuntes sobre literatura huanuqueña*. Lima: Cauce.

Pérez, J. (2010). *Teoría Literaria una propuesta didáctica*. Lima: Editorial San Marcos.

Ramírez, J. (2016). *Hacia una retórica y una poética del silencio*. Revista CS, N°. 20. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia.

Reisz, S. (1987). *Teoría literaria Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Riquer y Valverde. (2005). *Historia de la Literatura Universal*.

Saunders, J. (1992). *Cómo crear personajes de ficción*. Barcelona: Alba Editorial Sociedad. Tercera Edición.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: Premia.

Vargas, M. (1997). *Cartas a un novelista*. Barcelona: Editorial Ariel.

ANEXOS

ANEXO 01: MATRIZ DE CONSISTENCIA

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: LA ESTÉTICA LITERARIA DEL CUENTO ENTRE LA GRINGA Y LA MUERTE DE JULIO ARMANDO RUIZ VÁSQUEZ, HUÁNUCO, 2016 – 2017.

PROBLEMAS	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	VARIABLE	TIPO DE INVESTIGACIÓN	DISEÑO
<p>Problema general ¿Cuáles son los rasgos que definen la estética literaria del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez?</p> <p>1.5.2 Problemas Específicos</p> <p>a) ¿Tiene discurso literario el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez?</p> <p>b) ¿Tiene universo ficcional el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de</p>	<p>1.6.1 Objetivo General Determinar los rasgos estéticos del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez.</p> <p>1.6.2 Objetivos Específicos</p> <p>a) Demostrar el discurso literario del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez.</p> <p>b) Demostrar el universo ficcional del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez.</p> <p>c) Describir y explicar la polisemia del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez.</p>	<p>1.7.1 Hipótesis general El cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> sí presenta rasgos estéticos.</p>	<p>1.8.1 Variable independiente Estética literaria</p> <p>1.8.2 Variable dependiente <i>Entre la gringa y la muerte</i></p>	<p>La investigación es de tipo básica, en su forma cualitativa, en razón de que a través de un proceso de análisis hermenéutico se identificarán los registros estéticos presentes en el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i>.</p>	<p>El diseño de investigación será el descriptivo simple, porque a través de este procedimiento se desentrañarán las marcas estéticas observables del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i>.</p> <p>Esquema:</p> <p>M ----- O</p> <p>Donde:</p> <p>M: Muestra, representa el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i>.</p>

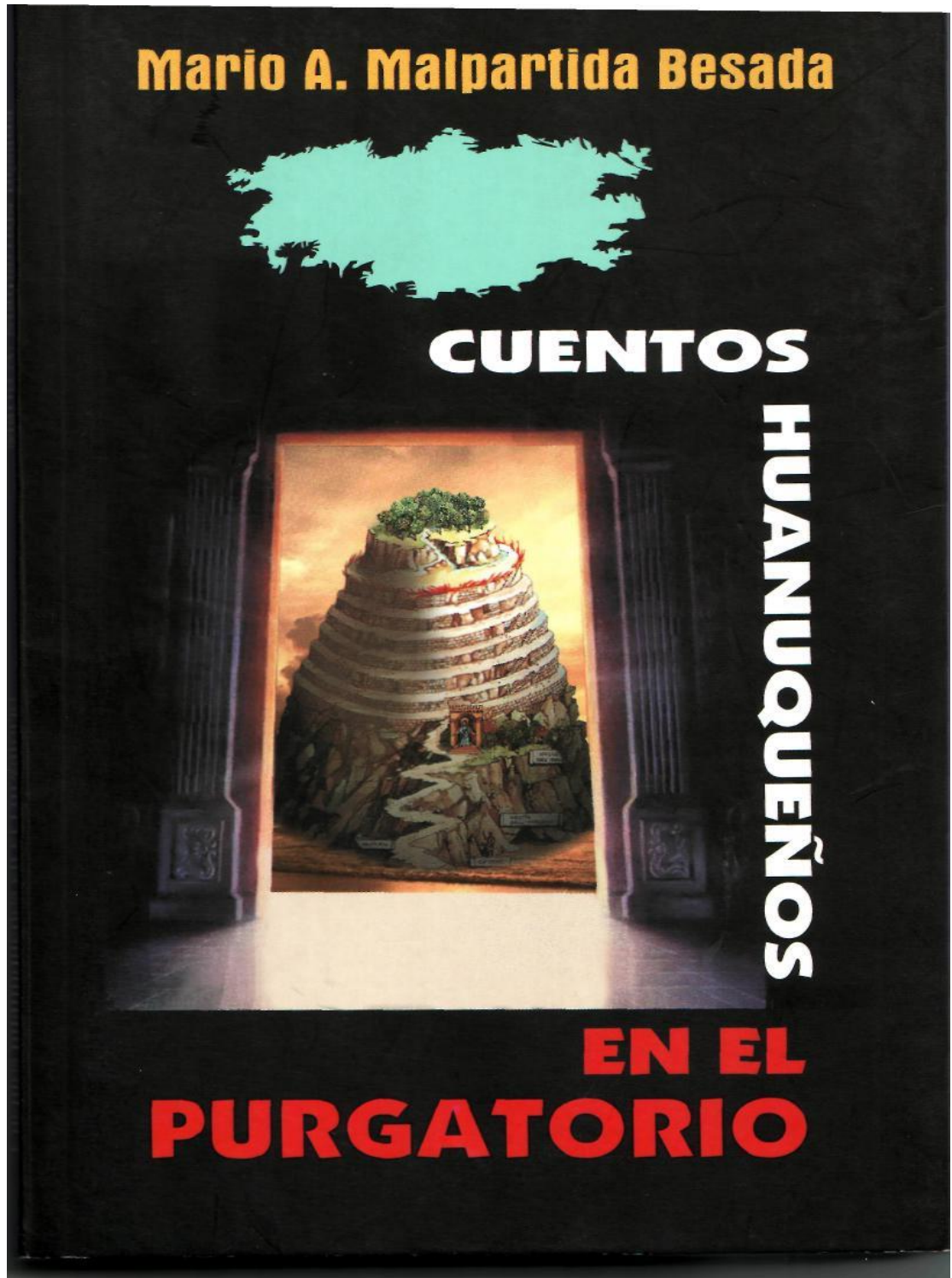
<p>Julio Armando Ruiz Vásquez?</p> <p>c) ¿Es polisémico el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez?</p> <p>d) ¿Es verosímil el cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez?</p>	<p>d) Describir y explicar lo verosímil del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i> de Julio Armando Ruiz Vásquez.</p>				<p>O: Información obtenida respecto a las marcas estéticas del cuento <i>Entre la gringa y la muerte</i></p>
---	--	--	--	--	---

ANEXO 02: EL CUENTO ENTRE LA GRINGA Y LA MUERTE

Aquí me tienes, amigo Girasol, hecho un calandrajo, con los ojos magullados y plañideros, encarrujados como los de una ochentona; con la cabeza gacha y la barbilla ensangrentada; estornudando y suspirando como volvo viejo. ¿Cómo no voy a estar triste? Me encuentro malherido, con dos punzantes espejos metidos en las costillas haciéndome cosquillas crueles como esas que hace la parca cuando está toreando nuestras vidas. Estoy engrilletado. La solterona Malatesta me tiene cabezón, listo para desparramar por el patio y salpicar sobre las carañas de su cara mi pobre alma granate. Estoy sentenciado a la pena capital. Dentro de media hora me cortarán el pescuezo. Mi espíritu paticojo saldrá chispeando a borbotones, haciéndome saltar como juegos piro-técnicos por todos los rincones del patíbulo; y de mis restos de macho virgen harán caldo de pollo y ají de gallina. Como agujas, estas cosquillas crueles atraviesan mi pecho y me impiden lanzar mi último canto estentóreo que demostraría a la gringa ingrata que por ella recibo la muerte con coraje. Mira, Girasol, cómo zapatea de alegría el agua que está en la lata de ese fogón como si bailara la danza loca de la negra muerte; agua maldita con la que la santulona me hará el exorcismo hasta sancocharme el cuerpo para sacarme las plumas. Y lo más triste es amigo Girasol, que voy a morir con el epidídimo virgen y el orgasmo frustrado. Y todo por haber querido hacer lo que tú muy bien haces todos los días y por haber querido amansar la rigidez de mi primera erección. Te he visto actuar como un brioso cocoroco sacudiendo a la Colorada Rodeislan y a la rubirosa Sússex. Te he visto zamarrear a la pelirroja Playmuty picotear con loca pasión el collar negro de la Leonbarrada antes de romperle su oviducto. Te he visto zarandear a las dos gringas Légor y gallear a tantas chuequitas que han caído bajo tus pies con humildad sensual. En fin, te he visto cubrir y

descubrir a muchas en el corral. No eres de gran linaje, simplemente un criollo como yo; pero eso sí, nadie te trataría ni de criollo ni de chusco porque eres un ajisecho radiante como el sol, altanero pisador y temerario; un fino girasol de plumas que ya saboreó los siete sabores de la carne viva y del amor. ¿Y yo? Un triste desgraciado, sentenciado a la olla antes de haber quemado el primer cartucho. La Malatesta me acusa de haber violado sacrílegamente su dormitorio y de haber pretendido hacerle el estupro a la Légor menor. Habrás notado, amiguito Girasol, que esta gringuita está echando cuerpo que da gusto y que, a lo mejor, va a pasarlas en pechuga a sus dos hermanas. Desde hace varios días, cada vez que la veía, mi corazoncito se venía caldeando como una fragua y agitando como un fuelle. Se me ha venido madurando el ímpetu de hacer lo que tú haces con las dos mayores y junto al ímpetu, me venía cegando la arrechura. Esta Légor menor, de pronto, se ha puesto núbil, atractiva, bien despachadita y coquetona, haciendo gala de su abolengo aristocrático, y yo resistiendo la ansiedad de acariciarla. La quiquiriqueaba con dulzura: k-k-k-k-k. Ella me cacareaba despectivamente, como dándome a entender que no le merezco, que soy un simple mestizo, que le resulto poco. Pero mi epidídimo ya había llegado a la cumbre de la erectilidad y no podía aguantar más las ganas a medida que pasaban las horas. Mientras más eréctil se ponía mi epidídimo, más linda me llegaba la imagen de la gringuita. ¡Cuántas veces he batido mis alas para cantarle tiernamente: «¡Plag, plag, plag, plag! ¡Nació en mi pecho el calor de un amor santo!». Y ella, más arisca conmigo. Hasta que un día me dije: «Podrá ser aristocrática de la llamada alta sociedad, pero yo no soy chusco, porque a mis espaldas he oído alabarme diciendo que soy tan fino como el cocoroco Girasol; así es que esta Légor tendrá que ser mía cueste lo que cueste. Así ha sido, amigo Girasol. Hace cosa de dos horas y media, después

del amanecer, con frenesí de enamorado, yo estaba cantando a los cuatro vientos esta pechadita: «¡Plag, plag, plag, plag, plag! ¡Nunca me faltes amor!». Justo, en ese momento apareció la Gringuita. Interrumpí la melodía y me abalancé a abrazarla con amor loco. Logró escabullírseme. Empezó a escapar desparpajada como un zigzag de los condenados, y yo detrás de ella también corría como diablo enlunado. Se dio cuenta de mi decidida temeridad y, por el temor de perder la castidad, disparada, se clavó en el dormitorio de la Malatesta y se metió debajo de la cama. Yo, como un rayo testarudo, me introduje diciéndome: «¡Ahí es donde...!». Pero, ¡maldita sea! En ese instante, como queriendo atajarme con violencia, salió del espejo del ropero un tremendo gallo cenizo. Mi honor de macho casto se nubló de celos. Pensé que el Cenizo corría a quitarme la hembra. Sin vacilar, le asesté un furibundo patadón en la cara. Fue tan fuerte el impacto que trastabilló con ropero y todo. Nos agarramos en un pugilato gallístico encarnizado: patada que le lanzaba, patada que él respondía; picotazo que le mandaba, picotazo que él me hacía. Sin duda que éramos cotejos. ¿Cómo no íbamos a ser cotejas, amigo Girasol, si el tremendo Cenizo era mi propia imagen que se reflejaba agilísimo en el espejo? Yo y mi imagen nos habíamos aplicado una cantidad incontenible de puntapiés y picotones. Solo después de haber caído exhausto, bañado en sangre y con dos espolones de vidrio metidos en mis costillas, recién me di cuenta que había peleado contra el espejo y contra mí mismo. Es que nunca antes me había mirado en un espejo. Ahora, la jamona Malatesta me sentencia a la olla, no tanto por haber querido romper el oviducto núbil de la gringuita Légor, sino por haber destrozado el espejo de su ropero en que se miraba sus cacarañas.



CONTRAPORTADA DEL LIBRO CUENTOS HUANUQUEÑOS EN EL
PURGATORIO

Peculiar manojos de cuentos y relatos abandonados a su suerte y olvidados en el camino por sus propios autores. Escritos en épocas y circunstancias distintas, no existe entre ellos un nexo o una ligazón precisa que los una, salvo el cabalístico siete que los integra en un mismo volumen. Poseedores de innegable calidad, autonomía y notas distintivas propias, cada uno de ellos se define por sus propios méritos: el erotismo subliminal y el impacto final de *Entre la gringa y la muerte* (J. A. Ruiz Vásquez); el tono evocativo y nostálgico de *Cartas de mi sobrina* (V. López Calderón); la fina ironía y la atmósfera jocosa y burlona de *El desfile* (C. Crosby Crosby) así como el dato inédito del furtivo encuentro en Huánuco de Amarilis y fray Diego de Hojeda en *El último recado* (L. H. Mozombite). Pero también la muerte de la ilusión y el sabor amargo de la frustración y la derrota en *Se está muriendo de pena* (R. Vergara Rubín) y el simbolismo de *Detrás de la hormiga* (V. Sánchez Daza), uno de los cuentos más intensos escrito por los jóvenes narradores huanuqueños de la última hornada. Y ni qué decir del desbordante lirismo de *Uruco* (E. Córdova Benavides), tierna historia de un jilguero de cabeza negra a cuyo corazón penetró el frío una noche de agosto.

Andrés Cloud

Amarilis Indiana Editores

NOTA BIOGRÁFICA

Nació en La Unión en 1968. Ha estudiado Lengua y Literatura en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco.

Actualmente se desempeña como subdirector en la Institución Educativa Parroquial Pillko Marka 2010 – 2018.

Docente en la Universidad Católica Los Angeles de Chimbote – Filial Huánuco 2012 – 2018.

Publicaciones:

Diccionario de Sinónimos y Antónimos nivel Preuniversitario. Editorial Letra Muerta 2011.

Discursos de Recepción del Premio Nobel de Literatura (en coautoría con Irving Ramírez Flores), Editorial Letra Muerta 2010.

Nuestros cuentos, Editorial Letra Muerta 2012.

ACTA DE DEFENSA DE TESIS DE MAESTRO



UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILO VALDIZÁN

Huánuco – Perú

ESCUELA DE POSGRADO

Campus Universitario, Pabellón V "A" 2do. Piso – Cayhuayna
Teléfono 514760 -Pág. Web. www.posgrado.unheval.edu.pe



ACTA DE DEFENSA DE TESIS DE MAESTRO

En el Auditorio de la Escuela de Posgrado, siendo las **17:00h**, del día **martes 11 DE DICIEMBRE DE 2018**, ante los Jurados de Tesis constituido por los siguientes docentes:

Dr. Haiber Policarpo ECHEVARRÍA RODRÍGUEZ	Presidente
Dr. Humberto MONTENEGRO MUGUERZA	Secretario
Dr. Adalberto LUCAS CABELLO	Vocal

Asesor de Tesis: Dr. Victor Manuel ROJAS RIVERA (Resolución N° 0470-2018-UNHEVAL/EPG-D)

El aspirante al Grado de Maestro en Educación, mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, Don, José Luis CHÁVEZ VALVERDE.

Procedió al acto de Defensa:

Con la exposición de la Tesis titulado: **“LA ESTÉTICA LITERARIA DEL CUENTO ENTRE LA GRINGA Y LA MUERTE DE JULIO ARMANDO RUIZ VÁSQUEZ HUÁNUCO, 2016 - 2017”**.

Respondiendo las preguntas formuladas por los miembros del Jurado y público asistente.

Concluido el acto de defensa, cada miembro del Jurado procedió a la evaluación del aspirante al Grado de Maestro, teniendo presente los criterios siguientes:

- Presentación personal.
- Exposición: el problema a resolver, hipótesis, objetivos, resultados, conclusiones, los aportes, contribución a la ciencia y/o solución a un problema social y Recomendaciones.
- Grado de convicción y sustento bibliográfico utilizados para las respuestas a las interrogantes del Jurado y público asistente.
- Dicción y dominio de escenario.

Así mismo, el Jurado plantea a la tesis **las observaciones** siguientes:

.....

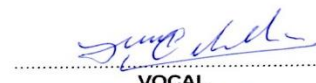
.....

Obteniendo en consecuencia el Maestría la Nota de Dieciocho (18)
Equivalente a Buena, por lo que se declara Aprobado
(Aprobado ó desaprobado)

Los miembros del Jurado, firman el presente **ACTA** en señal de conformidad, en Huánuco, siendo las 7:00 horas del 11 de diciembre de 2018.


PRESIDENTE
DNI N° 22669203


SECRETARIO
DNI N° 22491501


VOCAL
DNI N° 22491209

Leyenda:
19 a 20: Excelente
17 a 18: Muy Bueno
14 a 16: Bueno

(Resolución N° 02989-2018-UNHEVAL/EPG-D)

AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TESIS ELECTRONICA DE POSGRADO

AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TESIS ELECTRÓNICA DE POSGRADO

1. IDENTIFICACIÓN PERSONAL

Apellidos y Nombres:

DNI: 22500095

Correo electrónico: pepechavezval@hotmail.com

Teléfono de casa: 062518731

Celular: 999165312

Oficina:

2. IDENTIFICACIÓN DE LA TESIS

POSGRADO
Maestría: Educación
Mención: Literatura Peruana y Latinoamericana

Grado Académico obtenido:

Maestro

Título de la tesis:

"La estética literaria del cuento entre la
brujería y la muerte de Julio Armando
Ruiz Vasquez, Huanuco, 2016-2017"

Tipo de acceso que autoriza el autor:

Marcar "X"	Categoría de acceso	Descripción de acceso
<input checked="" type="checkbox"/>	PÚBLICO	Es público y accesible el documento a texto completo por cualquier tipo de usuario que consulta el repositorio.
<input type="checkbox"/>	RESTRINGIDO	Solo permite el acceso al registro del metadato con información básica, mas no al texto completo.

Al elegir la opción "Público" a través de la presente autorizo de manera gratuita al Repositorio Institucional – UNHEVAL, a publicar la versión electrónica de esta tesis en el Portal Web repositorio.unheval.edu.pe, por un plazo indefinido, consintiendo que dicha autorización cualquier tercero podrá acceder a dichas páginas de manera gratuita, pudiendo revisarla, imprimirla o grabarla, siempre y cuando se respete la autoría y sea citada correctamente.

En caso haya marcado la opción "Restringido", por favor detallar las razones por las que se eligió este tipo de acceso:

Asimismo, pedimos indicar el periodo de tiempo en que la tesis tendría el tipo de acceso restringido:

() 1 año () 2 años () 3 años () 4 años

Luego del periodo señalado por usted(es), automáticamente la tesis pasará a ser de acceso público.

Fecha de firma: 5/03/2019


 Firma del autor