



La tragedia en los cuentos contemporáneos

Daniela Méndez Bernal³

Introducción

Aristóteles define a la tragedia como una forma o especie poética, lo que ha desembocado en la clasificación de la tragedia un género literario. No obstante, se pretende analizar que la tragedia, o sus partes y características principales, están presentes, como elemento o elementos, en los cuentos de la narrativa contemporánea; eso sí, un análisis que proviene de haber estudiado a la tragedia, y sus partes y características, como forma poética o género literario en los términos del filósofo en su obra *La poética*.

Se abordará en la primera parte, la definición de tragedia como forma literaria, y se centrará el estudio en una parte de la tragedia, la esencial, esta es la fábula. Luego se estudiarán cuatro características de la tragedia, que están estrechamente relacionadas con la fábula o trama, i. unidad de la acción, ii. verosimilitud,

³ Contacto: lisamenbe@hotmail.com

iii. catarsis y iv. peripecia y aceptación del hecho trágico o reconocimiento.

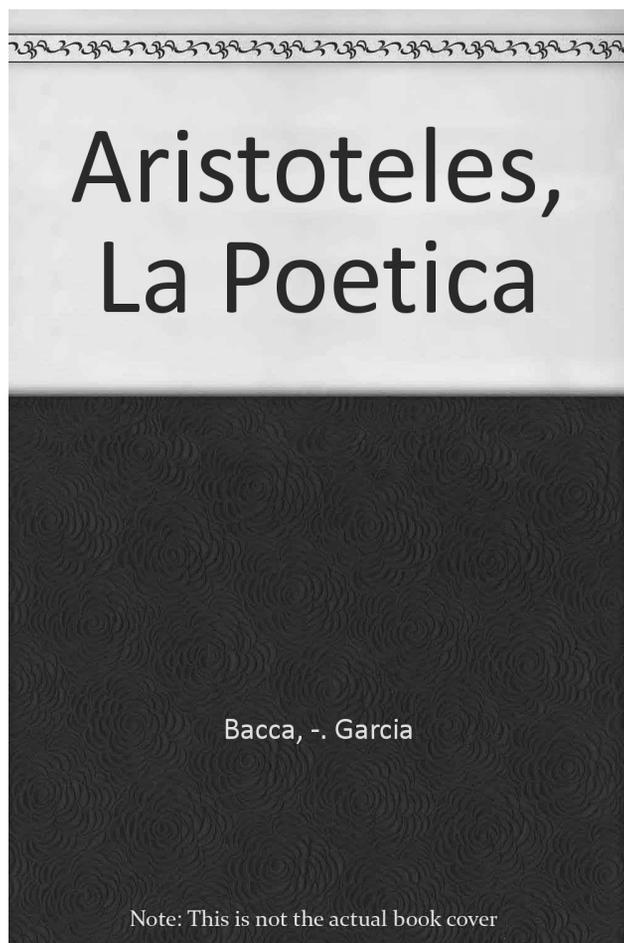
En la segunda parte se tratará de sustentar la hipótesis arriba planteada, realizando las asociaciones pertinentes, mediante una explicación que se basa en identificar los elementos de la tragedia presentes en cuentos contemporáneos de Juan Rulfo, García Márquez, Julio Ramón Ribeyro y Horacio Quiroga.

Conceptos relevantes sobre la tragedia definida por Aristóteles

En *La poética* (1948), Aristóteles define a la tragedia como una forma literaria o especie poética, análoga de otras que menciona como la epopeya o la comedia, la cual imita, a través de la dramaturgia-esta no es indispensable-, el lenguaje, el ritmo, la armonía y la música, no a los individuos o un individuo en específico, sino incidentes de índole universal, que al contemplarse evocan piedad y temor, permitiendo la purificación o catarsis de esas emociones humanas. Explica el autor, en ese sentido, que en la tragedia importa, más que construir el carácter de los personajes, representar una acción completa, que es la parte de la tragedia denominada fábula o trama: esta es la que produce el efecto trágico al encarnar los incidentes que pueden ser reconocidos por todos los espectadores, porque son probables o necesarios dentro de la trama presentada. Lo anterior no quiere decir que los personajes no interesen en la tragedia, pues estos están al servicio de la fábula, son los que actúan para representar la acción, y en concordancia, lo mínimo que se requiere para hablar de la existencia de la trama, es que un personaje héroe se transforme, pasando “por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad, o de la felicidad a la desdicha” (Aristóteles, 1948, Capítulo VII).

Se mencionó para efectos del análisis que se pretende realizar en este texto, un elemento de la tragedia, la fábula o trama, y cuatro características esenciales de aquella que se relacionan directamente con ese elemento, estas

son: unidad de la acción, catarsis, verosimilitud y transformación de los personajes. A continuación, se abordará someramente sobre dicho elemento y las mencionadas características, pues estos son la base para entrar a identificar más adelante, cómo la tragedia es un elemento imprescindible en la narrativa contemporánea.



En otra obra, *La metafísica* (2005), Aristóteles señala que “la naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia”, dejando ver lo que el filósofo planteó en *La poética* sobre la fábula, esto es que la imitación debe ser una unidad, debe representar una acción completa compuesta por varios incidentes que son conexos, de manera que si uno de esos incidentes se elimina, pierde sentido toda la acción, y en el mismo sentido, aquel incidente del que se pueda prescindir sin alterar la trama, no se considera parte de la misma o de esa acción que se imita, o sea es inútil. Esta unidad de la fábula está relacionada

con la verosimilitud, en el sentido en que los incidentes que componen la acción que es imitada, deben responder a una necesidad narrativa y resultar creíbles dentro de la trama, porque son probables y reconocibles, y de esta manera, cuando sea contemplada la tragedia, es que se logra el acercamiento o adentramiento en esa fábula narrada, o en términos más precisos según Aristóteles, actuada por los personajes.

Y ese adentramiento en la trama de la tragedia, pretende que en el espectador se logre el efecto trágico, lo que está relacionado con la catarsis. Dice el filósofo en *La poética*, que aquellos incidentes que no son accidentales, que ocurrieron porque fueron provocados, no por una mera casualidad, son los que logran impactar en la mente humana. Además, recalca, que los incidentes que provocan piedad y temor, ocasionando la catarsis, son aquellos que, como se dijo, no siendo producto de la casualidad, sino del designio, cambian la fortuna de los personajes, alteran sus circunstancias y son claramente perceptibles por estos, lo que Aristóteles denominó la peripecia y el reconocimiento.

La peripecia, o alteración de la fortuna de los personajes, y el reconocimiento de tal situación, es lo que se llamó previamente en este texto, transformación de los personajes. Prescribe Aristóteles, que los personajes de la tragedia deben ser intermedios, ni muy virtuosos ni con vicios, y que su peripecia debe ser ocasionada entonces por un error de juicio, no en atención a su moral, pues si no fuese así, si un personaje sufriera incidentes que transforman su destino, porque este es bueno o malo, no se despertaría compasión en los espectadores.

La peripecia y el reconocimiento, están relacionados con el elemento de la tragedia denominado aceptación del hecho trágico en “*Literatura Antigua Historia y Temas*” (1985), que requiere de la comprensión del personaje y sus emociones, así, debe existir conciencia del personaje frente a la causalidad de los incidentes, una conciencia que lo lleve a reconocer y aceptar estos últimos, aun cuando le hubieren generado dolor y padecimientos.

La tragedia como elemento imprescindible en los cuentos contemporáneos.

En talleres de escritura creativa de narración contemporánea, se hace énfasis en cinco aspectos, entre muchos otros, que se deben tener en cuenta para crear un cuento que pueda enmarcarse en lo literario y no resulte siendo un simple relato o historia. Estos cinco aspectos tienen que ver con la narración a través de las acciones, lo universal como objeto de narración, la exclusión de lo innecesario en el sentido narrativo, el carácter de los personajes y las transformaciones de los mismos, la apariencia de que los sucesos narrados pueden ser verdaderos y las tensiones que se deben lograr para conmocionar al lector.

Entonces, para crear un texto que pueda llamarse cuento y trascienda del relato o historia, deben narrarse situaciones que apelen a lo universal, es decir que sean entendidas y reconocidas en cualquier parte del mundo por todas las personas, aún si los lugares o personajes de la narración tienen nombres propios. Esto se relaciona con el carácter universal que determina Aristóteles debe tener la fábula o trama de la tragedia, y también con la verosimilitud que debe caracterizar a los incidentes que componen la acción representada en la fábula, pues los sucesos narrados en un cuento deben resultar creíbles y coherentes dentro del mundo que se allí se está narrando, y esto es posible porque el sentido común les otorga apariencia verdadera; al respecto señala Kurt Spang (1984), que el filósofo en su obra introdujo el término verosimilitud para comparar el oficio del poeta, escritor, y el historiador, en tanto el primero relata lo que es probable que suceda, mientras que el segundo relata lo que sucedió, y esto "implica que la obra literaria está depurada de lo individualizante y lo accidental, su cometido es presentar lo universal y lo esencial, aunque el suceso y el conflicto se centren en un personaje más o menos individualizado" (Spang, 1984, p. 158).

En el cuento "No oyes ladrar los perros" (1953), Juan Rulfo representa una situación universal, la carga física y emocional que figuran los



hijos para los padres, narrando una situación particular de dos personajes, un padre y un hijo, el primero lleva literalmente a costas al otro, mientras transita por un camino para tratar de salvarle la vida, pero que no por esto, por ser individualizados un padre y un hijo que van por un camino a una hora específica, deja de ser algo entendible y reconocible en cualquier contexto del mundo. Resulta además verosímil, porque es plausible que un padre, aun profundamente decepcionado de su hijo, quiera salvarle la vida y mientras lo hace le reclame por todo lo que hizo.

Fragmento de "No oyes ladrar los perros":
—Bájame, padre. —¿Te sientes mal? —Sí —
Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí
encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay
un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído
cargando desde hace horas y no te dejaré tirado
aquí para que acaben contigo quienes sean

—Quiero acostarme un rato. —Duérmete allí
arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con
el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga
de sus hombros. Aunque se le doblaban las
piernas, no quería sentarse, porque después no
hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al
que allá atrás, horas antes, le habían ayudado
a echárselo a la espalda. Y así lo había traído
desde entonces.

Del mismo modo, en el cuento "Un señor muy viejo
de alas enormes" (1968), se advierte que a pesar de
que se trata de una historia maravillosa de un
ángel que ha caído al patio de una casa, García
Márquez hace verosímil, con su forma de narrar,
este suceso y las reacciones de los personajes que
se topan con él, quienes acuden a verlo como
si se tratase de un animal en un zoológico, y
que mientras tanto revelan lo universal de esta
narración, que, entre otras cosas, tiene que ver
con la tendencia humana a definir los objetos del
mundo con base en prejuicios o en dogmas.

Fragmento de "Un señor muy viejo de alas
enormes": Entonces se sintieron magnánimos
y decidieron poner al ángel en una balsa
con agua dulce y provisiones para tres días,

y abandonarlo a su suerte en altamar. Pero
cuando salieron al patio con las primeras luces,
encontraron a todo el vecindario frente al
gallinero, retozando con el ángel sin la menor
devoción y echándole cosas de comer por los
huecos de las alambradas, como si no fuera
una criatura sobrenatural sino un animal de
circo.

Además de apelar a lo universal y a la
verosimilitud, un cuento, para que sea cuento,
debe tener personajes que se transforman, ya
sea de forma física, emocional, moral, personal
o circunstancial, pero deben haber sufrido
un cambio, haberse trasladado de un lugar a
otro, no exclusivamente en el sentido espacial-
geográfico, y que esto sea causa de los incidentes
narrados, es decir de los sucesos que experiencia
el personaje. Se hace entonces la asociación con
la peripecia y el reconocimiento en la tragedia,
en tanto los dos personajes de "Ojos de perro
azul" (1974), se transforman en la medida en que
descubren y se resignan al hecho trágico, este
es que aun cuando quieran, nunca van a poder
coincidir en el mundo real y que incluso estando
cerca cuando visitan el mundo de los sueños,
no podrán tocarse ni verse desde otros ángulos,
como el sol y la luna.

Fragmento de "Ojos de perro azul": Te reconoceré
cuando vea en la calle una mujer que escriba
en las paredes: "Ojos de perro azul". Y ella,
con una sonrisa triste —que era ya una sonrisa
de entrega a lo imposible, a lo inalcanzable—,
dijo: «Sin embargo no recordarás nada durante
el día». Y volvió a poner las manos sobre el
velador, con el semblante oscurecido por una
niebla amarga: «Eres el único hombre que,
al despertar, no recuerda nada de lo que ha
soñado».

Ahora, como ya se expuso, la fábula de la
tragedia está formada por la acción, siendo
esta la parte más importante de aquella según
Aristóteles, el cual esgrime que en segundo plano
está el carácter de los personajes. Los buenos
cuentos contemporáneos no suelen describir
principalmente a los personajes, por medio de
adjetivos, sino por medio de las acciones que
estos ejecutan, y lo hacen para que se pueda

LAN

RULFO

1917 - 1986

MALA

WIKIPEDIA
27/06/17

comprender la transformación de los mismos, o sea finalmente para comprender la historia en sí misma. Y si bien, Aristóteles enfatiza que los incidentes que conforman la acción, son lo principal, él mismo señala que para calificar de buena o mala una fábula, es necesario conocer el carácter de los personajes, pues, por ejemplo, una mala fábula representaría a un hombre malo pasando de la desdicha a la felicidad (Aristóteles, 1948, Capítulo XIII). Así las cosas, los cuentos contemporáneos también muestran el carácter de los personajes, pero los buenos cuentos contemporáneos lo logran a través de las acciones, es por esto que en “Macario” (1953), sin necesidad de que se declare la edad o la condición del personaje principal, Macario, se entiende por sus acciones, que tiene más de once años y que tiene problemas cognitivos, porque, por ejemplo, anda solo por el pueblo y se golpea, a voluntad, la cabeza contra las paredes y el piso; y esta caracterización del personaje es necesaria para que el lector entienda la trama, que Macario es víctima de abuso sexual por parte de su madrina.

Fragmento de “Macario”: Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos... Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito. Luego se las *ajuareaba* para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua... Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba más, porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me *hacía* cosquillas por todas partes. Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada.

También, en “Los merengues” (1958), se sabe que Perico es un niño pobre, porque las acciones de

los demás personajes, lo ignoraban, lo pisaban, lo retiraban o le obsequiaban comida cuando él se quedaba viendo el mostrador de la panadería; y esta condición del personaje es esencial conocerla para reconocer el hecho trágico, que cuando Perico tuvo dinero para poder comprar los merengues que quería, fue objeto de burlas y humillaciones.

Fragmento de “Los merengues”: Cuando llegó a la pastelería, había muchos clientes, ocupando todo el mostrador. Esperó que se despejara un poco el escenario, pero no pudiendo resistir más, comenzó a empujar. Ahora no sentía vergüenza alguna y el dinero que empuñaba lo revestía de cierta autoridad y le daba derecho a codearse con los hombres de tirantes. Después de mucho esfuerzo, su cabeza apareció en primer plano, ante el asombro del dependiente.

—¿Ya estás aquí? ¡Vamos saliendo de la tienda! Perico, lejos de obedecer, se irguió y con una expresión de triunfo reclamó: ¡veinte soles de merengues! Su voz estridente dominó en el bullicio de la pastelería y se hizo un silencio curioso.

Continuando con el carácter de los personajes, los buenos cuentos contemporáneos, al igual que la tragedia, muestran personajes que no son completamente malos o buenos, tienen matices, son reales, comunes, parecidos a los lectores, que siendo “buenas personas” pueden verse involucrados en malos actos, o que siendo “malos” también sienten compasión, aman o ayudan a otros. Como ejemplo de este tipo de personajes, se encuentra a Kassim, un personaje del cuento “El solitario”, un hombre que comete un acto reprochable, el homicidio de su esposa, y que pese a esto, no se le muestra con características de un villano monstruoso en todos los sentidos, sino como un hombre común, que trabajaba como cualquier persona, que tenía notable habilidad en su oficio, que podía considerársele un artista, que quería que lo amaran, que se sacrificaba para satisfacer a su esposa, que fue capaz de amar en algún momento y que también sentía tristeza y decepción.

Fragmento de “El solitario”: Cuanto ganaba Kassim, no obstante, era para ella. Los domingos

trabajaba también a fin de poderle ofrecer un suplemento. Cuando María deseaba una joya –¡y con cuánta pasión deseaba ella! – trabajaba él de noche. Después había tos y puntadas al costado; pero María tenía sus chispas de brillante.

Con respecto a la unidad de la acción, se orienta en los talleres de escritura creativa, que todo elemento y circunstancia que se mencione en la narración, debe tener un propósito y una utilidad dentro de la misma, es decir que debe haber conexidad narrativa y cohesión textual, teniéndose que prescindir del conocimiento inútil o figuras sobrantes que no contribuyen a la trama. “A la unidad de la acción imitada corresponde la unidad de la fábula (imitación de la acción). La fábula no tiene unidad porque se refiera a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Ni una acción única se constituye por alusión a las acciones de uno solo” (Sánchez, 1996, p.134-135). Lo anterior refiere que se podría crear un personaje basado en lo que una sola persona vive a diario o vivió, y esto puede ser infinito, pero carece de sentido literario para la tragedia y para un cuento, que fijan la mirada en una sola acción, un solo momento, y en consecuencia, lo que se narra debe tener relación directa con la tensión que se quiere provocar en el lector y con la trama que se quiere narrar; por ejemplo, no es necesario que para narrar la historia de una persona que se ve obligada a emigrar de su país, se deba mencionar cuántas veces se divorció, a menos claro que el escritor quisiera usar esta información para relacionarla con la migración. Como ejemplo de esto, se tiene a Noi, el perro de María en “*María dos Prazeres*” (1979), que se involucra en la narración para dejar ver que María es tan solitaria que va a entrenar un perro para que cuando muera la visite en su tumba.

Fragmento de “*María dos Prazeres*”: Un domingo, al entrar en su casa de regreso del cementerio, se encontró en el rellano de la escalera con la niña que vivía en la puerta de enfrente. La acompañó varias cuerdas, hablándole de todo con un candor de abuela, mientras la veía retozar con el Noi como viejos amigos. En la Plaza del Diamante, tal como lo

tenía previsto, la invitó a un helado.

– ¿Te gustan los perros? – le preguntó.

– Me encantan – dijo la niña. Entonces María dos Prazeres le hizo la propuesta que tenía preparada desde hacía mucho tiempo.

– Si alguna vez me sucediera algo, hazte cargo del Noi – le dijo – con la única condición de que lo dejes libre los domingos sin preocuparte de nada. Él sabrá lo que hace.

Y la última característica de la tragedia, presente en los cuentos contemporáneos, lo que deja ver que esta es un elemento de los mismos, tiene que ver con la catarsis, que en los cuentos se logra gracias a la tensión emotiva, aquella que lleva al lector, no a una tensión narrativa donde quiere saber qué va a ocurrir, quién es el criminal o quiénes se tomaron la casa, sino que le hace estremecerse porque lo narrado le despierta emociones, no intriga. En todos los cuentos traídos a colación hay una tensión emotiva, en la mayoría por compasión y en otra por horror como en el cuento de Macario, y más emociones que no fueron descritas taxativamente por Aristóteles, como la angustia que se siente por Perico, la impotencia que se genera al leer “*Ojos de perro azul*”, la aflicción al leer “*No oyes ladrar a los perros*”, la rabia por la historia del ser con alas gigantes que en realidad era una criatura divina a la que todos trataban como un fenómeno y un estorbo, y la melancolía pero después alivio por María dos Prazeres. Resulta cierto que “la fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece” (Cueto, 2012, p. 630), y bien puede reemplazarse la palabra fábula por cuento.

Bibliografía

- Aristóteles. Traducido por José Goya y Muniain. (1948). “La poética”. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>
- Aristóteles. (2005). “La metafísica”. Proyecto filosofía en español, edición digital.

- Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10.htm>
- Cueto, Magdalena de Pazzi. (2012). *Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional*. España: Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=54169>.
- García, Gabriel. (1974) "Ojos de perro Azul" de "Ojos de perro azul". Colombia.
- García, Gabriel. (1968) "Un señor muy viejo con unas alas enormes".
- García, Gabriel. (1979) "María dos Prazeres" de "Doce cuantos peregrinos".
- Quiroga, Horacio. "El solitario". Recuperado de Ciudad Seva.
- Ribeyro, Julio. (1958) "Merengues" de "Cuentos de circunstancias". Perú: Editorial Nuevos Rumbos.
- Rojas, Jorge. (1985). "Literatura Antigua Historia y Temas". Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Rulfo, Juan. (1953). "Macario" de "Llano en llamas". México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, Juan. (1953). "No oyes ladrar los perros" de "Llano en llamas". México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Spang, Kurt. (1984). "Mímesis, ficción y verisimilitud en la creación literaria". Anuario Filosófico 17. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/retrieve/4918/license.txt>.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011.
- Cárdenas, Juan. *Elástico de sombras*. Bogotá: Narrativas sexto piso, 2019.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- . «La vida impropia. Historias de mataderos.» *Boletín* 16 (2011).
- Yelin, Julieta. «El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno.» *Boletín* 16 (2011).
- Eloy Martínez, T. (2008). *Purgatorio*. Bogotá: Editorial Alfaguara.
- Gieco, L. (2001). *La memoria. Bandidos rurales*. Sello EMI.
- Moulian, T. (2002). *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom Editores.
- Nerval, G. (2004). *El desdichado. Obra literaria: poesía y prosa literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 134.
- Nunes Viel, R. (2013). *El exilio, la memoria y los sueños en Purgatorio de Tomas Eloy Martínez*. Tesis de Maestría en Estudios Literarios. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Said, E. (2008). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Editorial De Bolsillo.
- Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio, ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Editorial Debate.
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. México: Editorial Paidós.