

**BRIGITTE LEGUEN**

**ESTRUCTURAS NARRATIVAS  
EN LOS CUENTOS DE ALARCON**

**UNED**

**Madrid, 1988**

## INDICE

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCION .....	5
1.ª PARTE: CUENTOS AMATORIOS .....	33
Capítulo I: Decorado y personajes actantes en los Cuentos Amatorios .....	41
Capítulo II: El ámbito temporal en los Cuentos Amatorios y su punto de vista .....	65
Capítulo III: El narrador y su punto de vista en los Cuentos Amatorios .....	95
2.ª PARTE: HISTORIETAS NACIONALES .....	119
Capítulo I: Decorado y personajes actantes en las Historietas Nacionales .....	135
Capítulo II: El ámbito temporal en las Historietas Nacionales y su punto de vista .....	145
Capítulo III: El narrador y su punto de vista en las Historietas Nacionales .....	179
3.ª PARTE: NARRACIONES INVEROSIMILES .....	203
Capítulo I: Decorado y personajes actantes en las Narraciones Inverosímiles .....	215
Capítulo II: El ámbito temporal en las Narraciones Inverosímiles y su punto de vista .....	225
Capítulo III: El narrador y su punto de vista en las Narraciones Inverosímiles .....	243
CONCLUSIONES .....	257

## INTRODUCCION

Montesinos, en una nota a la edición del libro que dedicó a Pedro Antonio de Alarcón le presentó como «un autor sobre el que pesa una condenación casi general de parte de nuestro público más culto, el que no tendría por qué compartir ya la inquina confesional, partidista, la que fuese...»<sup>1</sup>.

Verdaderamente, en el panorama general de la época en la que se incluye este autor, existen muchos escritores cuyo interés para el lector y el especialista ha hecho posible la publicación de un mayor número de estudios, mientras que Alarcón quedó en un segundo plano, a pesar de la buena acogida que tuvo entre sus contemporáneos.

Existía, pues, una laguna que colmar en el panorama de la narrativa del siglo XIX y por ello decidimos emprender este estudio.

La amplitud de la obra, que se compone de teatro, novelas largas, artículos de costumbres, cuentos y artículos periodísticos, hizo necesaria la delimitación del corpus para poder llevar a cabo un estudio en profundidad.

Nuestro propósito, en efecto, no era el de dar un repaso exhaustivo de toda la obra. No se podían además aplicar los mismos criterios metodológicos a la obra de ficción que al trabajo del periodista. Convenía, por tanto, delimitar y reducir el corpus

---

<sup>1</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977 (1.ª ed., 1955).

a un grupo de relatos cuya coherencia hiciera posible un estudio metódico de determinados aspectos de la obra.

Después de dedicarnos a la lectura de las Obras Completas, decidimos centrar nuestro trabajo en las novelas cortas de Alarcón, concretamente en las tres series tituladas *Cuentos Amatorios*, *Historietas Nacionales* y *Narraciones Inverosímiles*.

La selección estuvo en gran parte motivada por el interés que nos merecía el Relato Corto en sus aspectos formales y temáticos, al que ya habíamos dedicado otro estudio años atrás. Este corpus recoge más de 1.000 páginas y consta de 28 cuentos. No incluye diez textos que no se adecuaban al resto de la obra narrativa por su factura formal y temática que los hacía más próximos a los artículos de costumbres o a la escena teatral, según los casos<sup>2</sup>. No debemos olvidar que Alarcón ordenó sus cuentos muy tardíamente para la edición de 1881-82 y que sus criterios de selección no resultaron siempre coherentes<sup>3</sup>. Hemos seguido, sin embargo, su clasificación al no poder conseguir una ordenación cronológica que resulte satisfactoria. Como demostró Montesinos, partiendo de diversos ejemplos concretos, Alarcón no se limitó a corregir o arreglar sus primeras versiones publicadas en revistas, sino que refundió por completo textos que luego presentó en sus prólogos como pertenecientes a su primera juventud<sup>4</sup>.

Hemos llevado a cabo un estudio de las estructuras narrativas en los cuentos prescindiendo por completo de todo lo que no era texto literario en la versión publicada en la edición de

---

<sup>2</sup> Son: *Sinfonía*, *¿Por qué era rubia?*, *Tic... Tac*, *El rey se divierte*, *El año campesino*, *Episodios de Nochebuena*, *Mayo*, *Descubrimiento* y *Paso del cabo de Buena Esperanza*, *Soy, tengo y quiero*, *Lo que se oye desde una silla del prado*.

*El Libro talonario* resulta ser, como veremos, un caso híbrido.

<sup>3</sup> Dice JORGE CAMPOS, O.C., p. LXVIII, «Cuentos recogidos en volúmenes sin plan preciso despreciando la cronología y atendiendo un tanto a la temática, aparecieron como «corpus» que seleccionaba y anulaba ediciones anteriores».

Se está realizando actualmente en la Universidad de Zaragoza una tesis dedicada al estudio de las versiones y refundiciones de los cuentos de Alarcón que hará posible una mejor valoración de la cronología alarconiana.

<sup>4</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, p. 111.

1881-82 y partiendo exclusivamente de ello para enjuiciarlo desde un punto de vista inmanente (es decir, desde el texto mismo) aun sabiendo que, al iniciar este trabajo, se hubiera podido plantear el problema de la presencia del autor y abordar el estudio desde el punto de vista erudito, estudiando la crítica ya generada en torno al escritor elegido y situándole en su contexto socio-histórico, literario, personal, etc. Pero el enfoque que deseábamos adoptar era de otra índole, al creer que el análisis metódico del discurso de la obra de Alarcón haría posible, junto a otra serie de estudios parecidos, una visión global y precisa del discurso de la ficción decimonónica.

Todo esto nos llevó a considerar la sucesión de cuentos como un único y largo texto literario sometido a una misma metodología crítica que informa la totalidad del análisis textual y que vamos a precisar a continuación. Circunstancias previas y coetáneas nos llevaron a centrarnos muy especialmente en la crítica francesa, sin rechazar evidentemente, en algunos puntos concretos, la inmensa aportación de investigadores y críticos de otros países a la narratología, en estos últimos años.

Toda elección implica el abandono de otras vías que pueden resultar igualmente provechosas y esclarecedoras. No tenemos la pretensión de haber optado por el único y mejor camino, sino que nos conformamos con ofrecer lo que consideramos una alternativa útil para investigaciones futuras.

Una vez establecidas las consideraciones que nos impulsaron a emprender este estudio vamos a delimitar brevemente el género y el momento literario para pasar luego al apartado dedicado a los procedimientos metodológicos.

Como dice Ducrot, el estudio del Género debe hacerse a partir de las características estructurales del texto y no en función de la terminología<sup>5</sup>. Las incertidumbres de la terminología merecen, sin embargo, un ligero comentario.

<sup>5</sup> O. DUCROT y T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 193, «Genres littéraires».

«Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique et de l'antiquité jusqu'à

Alarcón puso como título general a sus cuentos el de «Novelas Cortas» para agrupar tres series, cada una con una denominación global diferente y que designan ficciones que no ofrecen diferencias formales notables: son cuentos (amatorios), historietas (nacionales) y narraciones (inverosímiles).

Dentro de cada serie, añadió el escritor, en algunos casos, un subtítulo, como en *La Comendadora*, «historia de una mujer que no tuvo amores»; en *El clavo*, «causa célebre» (que recuerda los folletines entonces de moda); *La última calaverada*, «Novela alegre, pero moral»; *Sin un cuarto*, «caso muy divertido»; *El libro talonario*, «historieta rural»; *El amigo de la Muerte*, «cuento fantástico»; *La mujer alta*, «cuento de miedo», y por fin *Los ojos negros*, «historia escandinava imaginada por un andaluz».

Esta indefinición terminológica no es, sin embargo, de extrañar para cualquier conocedor de la literatura del siglo XIX. José María Díez Borque constata que «la denominación de los géneros es muy poco precisa». Valera, por ejemplo, en su reseña sobre la novela de Pastor Díaz, alude constantemente al novelista como si fuera un poeta. Lo mismo ocurre en el artículo que dedica a «de la Naturaleza y Carácter de la Novela» (1861) en que califica de «Poemas» las de Fernán Caballero<sup>6</sup>. Tanto Walter Pabst en su libro *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*<sup>7</sup> como Baquero Goyanes en su imprescindible libro *El cuento español en el siglo XIX*<sup>8</sup> coinciden con lo que anterior-

---

nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles, n'ont jamais cessé de prêter à discussion. On considère aujourd'hui que ce problème relève, de manière générale, de la typologie structurale des discours, dont le discours littéraire n'est qu'un cas particulier.»

Establece como norma este autor: «ne pas identifier les genres avec le nom des genres. L'étude des genres doit se faire à partir des caractéristiques structurales et non à partir de leurs noms».

<sup>6</sup> JOSÉ M.ª DIEZ BORQUE, *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, tomo III (siglos XVIII y XIX), pp. 196-199.

<sup>7</sup> WALTER PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972. También E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, a partir de la página 16.

<sup>8</sup> MARIANO BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, y *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires, 1967. GERALD GILLESPIE, «Novella, nouvelle, novelle, short novel? A review of terms *Neophilologist*, 51, 1967.

mente decíamos. Como prueban estos estudios, ya existieron desde tiempos remotos, narraciones medievales similares al género moderno que hoy llamamos «cuento», pero se las llamaba entonces Fábulas, Fablillas, Ejemplos, Apólogos, Proverbios, Hazañas, Castigos, palabras que señalaban más bien la raíz didáctica del género<sup>9</sup>.

Igualmente, aparecieron durante el Romanticismo varias obras que se denominaron «Novelas» y estaban escritas en verso, sirva como ejemplo «El Caudillo de los Cientos», novela en verso (Madrid, 1865) de Antonio Arnau.

Esta falta de precisión entre el término elegido y su contenido afecta también a las traducciones, como en el caso de Byron traducido primero en prosa al español cuando el texto original estaba escrito en verso.

Volviendo a Alarcón, hay que destacar la influencia francesa en su faceta de escritor de novela corta, como ya indicó Montesinos: «La imitación de las técnicas de la novela corta cultivada en Francia durante la época romántica es muy cierta»<sup>10</sup>. Montesinos con estas palabras no hace más que repetir lo que el Padre Francisco Blanco García, crítico de la época, denuncia con cierta acritud como «la manía de la imitación francesa»<sup>11</sup>. Recordemos que hacia 1840 en Francia, según confirma Paulette Gabaudan<sup>12</sup>, época en la que la novela larga es un género ya establecido, todos los grandes autores adoptan el género corto por considerarlo más «libre»; tanto Chateaubriand como Vigny, Nodier o Balzac escriben novelas cortas que fueron luego traducidas en España<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, página 18.

<sup>10</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977.

<sup>11</sup> Padre FRANCISCO BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, tomo II, cap. XVII, p. 332, dedicado a los escritores de costumbres.

<sup>12</sup> PAULETTE GABAUDAN, *El romanticismo en Francia (1800-1850)*, Salamanca, Universidad, 1979.

<sup>13</sup> P. GABAUDAN, *op. cit.*