

# JUAN OCHOA: HACIA UNA COMPRESION DEL RELATO BREVE

por Angeles EZAMA GIL

## RESUMEN

El relato breve, una de las formas literarias más antiguas constituye en su configuración moderna, un producto del siglo XIX; momento éste en que el desarrollo del género se vio favorecido por factores tales como el auge del periodismo. Y, sin embargo, el cuento es objeto de una marginación crítica que obedece a motivos como: la inexistencia de una definición estable del género, la confusión terminológica o la diversidad metodológica. La falta de atención crítica se hace notar en el terreno del relato breve decimonónico, no abordado sino de forma parcial y a través de sus más destacados cultivadores (Alas, Pardo Bazán o Alarcón). Al lado de éstos, y en un segundo plano, se sitúa un amplio grupo de escritores, mediocres en la mayor parte de los casos, pero que contribuyen, con su obra, a escribir la historia del género.

Juan Ochoa (1864-1899) es uno de estos oscuros escritores de segunda fila. Con la aproximación a su breve obra narrativa (tres novelas cortas y una docena de cuentos) se pretende, por una parte, singularizar al relato breve como género, y por otra, si bien sólo en la práctica, delimitar las áreas concernientes al cuento y a la novela corta. Al primer objetivo responde el manejo de cinco principios estructurales (cuya base fundamental es el libro de Genette, 1972): tiempo, modo, voz, personaje y recurrencias. Al segundo se llega tras el análisis de éstos, que resultan formulados de distinta manera en el cuento y en la novela corta. El trabajo concluye señalando la escasa originalidad (manifiesta especialmente en el lenguaje) de un escritor que se mueve, la mayor parte de las veces, siguiendo modelos ajenos. Con todo, lo mejor de su producción es la novelita *Un alma de Dios* (1898), sin duda su obra más elaborada.

## ABSTRACT

Short fiction –one of the oldest literary forms– got into its present shape during the 19th century, when the development of the genre was favoured by such a circumstance as newspapers boom.

However, short story has been set aside by criticism because of some reasons as: need for a steady genre definition, confused terminology and too much diversity in methodology.

This lack of critical interest becomes more noticeable since short story hasn't been considered other than partially and only through its most outstanding exponents (Alas, Pardo Bazán or Alarcón).

Besides them –although in a lower level as most of all are second rate– we find an important group of writers who contributed significantly to the development of this genre.

Juan Ochoa (1864-1899) is one of these very little known authors. Our approach to his short fiction works (three short novels and a dozen of short stories) intends to attain two purposes: first, to individualize short fiction as a genre; and second, to delimit –only in practice– the areas concerning particularly short story and short novel.

For the first object, we have used five structural principles (on the basis of Genette's 1972 book): time, mode, voice, characters and concurrences. Then, we get the second aim after the analysis of these principles which show us that short story and short novel are not two different genres, but two different ways of making the same suppositions.

The final conclusion of our paper proves the scarce originality –specially concerning language– of a writer who very often followed foreign patterns. Nevertheless, we can point out that his best work was a short novel titled *Un alma de Dios* (1898), his most elaborated text without any doubt.

*Palabras clave:* Relato breve; tiempo; modo; voz; recurrencias.

En la historia de nuestras letras es el relato breve<sup>1</sup> género que ha gozado de escasa consideración crítica. Constituyendo una de las formas literarias más antiguas es, en su configuración moderna, un producto del siglo XIX, momento éste en que, además, el relato breve comienza a ser tratado desde el punto de vista teórico.

La marginación crítica de este género obedece a varios motivos. Es el primero la inexistencia de una definición estable del relato breve, que nos permita afrontar el análisis del mismo desde supuestos sólidos. Los críticos, ya desde el clásico trabajo de H.E. Bates<sup>2</sup> señalan la imposibilidad de llegar a una adecuada definición del género dado su carácter proteico, su capacidad para adoptar las formas más diversas<sup>3</sup>.

---

(1) La elección del marbete de «relato breve» responde al deseo de acoger, bajo un mismo título, al cuento y a la novela corta, dado lo borroso de las fronteras entre ambas formas, aún no caracterizadas, de modo inequívoco, como géneros independientes. Algunos intentos, v.gr. el de Jean Dupont («Notes sur l'ambigüité des termes de «cuento» et de «novela corta», *Mélanges à la mémoire d'André Joucle-Ruau*, 1978, vol. II, pp.655-670) adolecen de una excesiva rigidez. A efectos prácticos resultan más asequibles las notas que G. Sobejano expone en su consideración de la narrativa breve clariniana («Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento». *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, pp.85-86.

(2) H.E. BATES, *The modern short story. A critical survey*, Boston. The writer, 1941.

(3) No es, por ello, extraño, que a menudo se confundan con el poema en prosa, el artículo de costumbres o el drama.

El segundo motivo es múltiple: la consideración del relato breve plantea algunos problemas de índole lingüística (la dificultad de asumir una bibliografía creada para el ámbito específico de la literatura en lengua inglesa), terminológica (la diversidad nominativa redundante en gran número de imprecisiones), y metodológica (falta de unificación de la teoría en torno al relato breve), que muy frecuentemente, prefieren obviarse.

El problema metodológico es el más acuciante cuando de enfrentarse con el análisis del texto se trata. Los ensayos de aproximación al relato breve se hallan avalados por metodologías diversas (formalismo, estructuralismo, teoría de la recepción o deconstruccionismo), siendo dos las líneas críticas fundamentales: la que sigue los supuestos intuitivos formulados por E.A. Poe<sup>4</sup>, y la que aplica los sistemáticos, forjados por el más reciente estructuralismo.

Podríamos añadir, por último, un tercer motivo, y éste no de orden estrictamente literario: la errónea valoración a que el relato breve se ve sometido, por su comparación con géneros de mayor prestigio como la novela. Frente a ésta, el cuento resulta menospreciado, siendo a menudo motejado de «categoría menor» y ligado a formas populares y tradicionales como el folklore, la leyenda o el mito.

La falta de atención crítica se hace notar especialmente, en el terreno del relato breve decimonónico; constituye éste un hito fundamental en el desarrollo del género, que hasta ahora no ha sido abordado sino muy parcialmente (en estudios dedicados a sus más destacados cultivadores: Alas, Pardo Bazán, Alarcón, Valera).

Es precisamente en el siglo XIX cuando asistimos a la dignificación literaria del cuento, y a su configuración moderna, motivada por factores bien conocidos, y que señaló ya en su día el profesor Baquero Goyanes<sup>5</sup>. Son éstos: la potenciación del folklore por obra del Romanticismo (no ha de olvidarse la tan a menudo obviada relación-temática y formal<sup>6</sup> —entre cuento popular y cuento literario), y el auge del periodismo, que adquiere un papel trascendental en la difusión del cuento, especialmente en la década final del siglo<sup>7</sup>. Además, por estas fechas, señala G. Sobejano<sup>8</sup>, se aprecia una tendencia a la brevedad en todas las formas literarias, a modo de reacción contra el aluvión de voluminosas novelas naturalistas.

Del caudal ingente de escritores que cultivan el género en estos momentos,

(4) Es E.A. POE quien, a la altura de 1842, en su «Review of *Twice Told Tales*», marca las pautas de análisis del relato breve, que van a regir la teoría sobre el mismo durante más de un siglo.

(5) *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

(6) Vid. M. CHEVALIER, «Cuento folklórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés)», *Anuario de Letras*, 18, 1980, pp.193-208.

(7) Precisamente, a esta época corresponde la aparición de algunas secciones específicas en los periódicos, destinadas a albergar la producción cuentística, v.gr. «Cuentos propios» y «Cuentos ajenos» (*El Liberal*), «Cuentos del domingo» (*La Correspondencia de España*).

(8) G. SOBEJANO, *op.cit.*, p.76.



sólos unos pocos (los Alas, Pardo Bazán o Valera) han conseguido mantenerse en un primer plano, dada su calidad artística. Pero la historia de un género se compone no sólo de excepciones, sino también de una generalidad de escritores que, en la mayor parte de los casos, no consiguen superar la mediocridad. Es uno de estos oscuros escritores de segunda fila, el que hoy nos permite ilustrar esta pequeña cala en la historia del cuento decimonónico.

Juan Ochoa es, a buen seguro, un desconocido para los más<sup>9</sup>. Su corta vida (1864-1899), de la que dio cumplida cuenta M. Fernández Avello<sup>10</sup>, está marcada por el signo de la insignificancia. La excesiva humildad que parece ser el distintivo de su personalidad<sup>11</sup> le privó de esa brillantez que falta, asimismo, en buena parte de su obra literaria. Se desarrolla ésta bajo la égida del escritor Leopoldo Alas<sup>12</sup> amigo y maestro presente en los momentos decisivos de la vida literaria de Ochoa: él es quien le mueve a trasladarse a Madrid, quien propone al editor Gili la edición de sus novelas, y quien finalmente, da el «visto bueno» a éstas para la crítica<sup>13</sup>. Además, Ochoa conoce la obra de Alas a la perfección: sus postulados críticos constituirán, en buena medida, la base de su obra periodística, y sus textos narrativos (novelas y cuentos) le proporcionan los modelos de algunos relatos<sup>14</sup>.

Creación y crítica<sup>15</sup> no son en Ochoa sino dos formas distintas y comple-

(9) La atención constante que M. FERNÁNDEZ-AVELLO le ha dedicado, no sobrepasa, en la mayor parte de los casos, el ámbito regional. AVELLO, conocido también por el seudónimo de «Jesús Ochoa» se ocupa de Juan Ochoa en los siguientes trabajos:

– «Un escritor asturiano olvidado», *La Nueva España*, Oviedo, 29 de abril 1954, p.6.

– *Vida y obra literaria de Juan Ochoa Betancourt*, Oviedo, I.D.E.A., 1955.

– «Dos periodistas asturianos en Madrid: Juan Ochoa y Tomás Tuero», *Gaceta de la Prensa Española*, Madrid, n.º 96, febrero 1956, pp.19-21.

– «Recuerdo de Juan Ochoa Betancourt (1864-1964)», *BIDEA*, Oviedo, n.º LIV, pp.139-150.

– «Un cuento «casi» inédito de Juan Ochoa», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, IV, Universidad de Oviedo, 1979, pp.393-406.

– «Carta inédita de Clarín a Juan Ochoa», *BIDEA*, Oviedo, año XXXVI, n.º 105-106, enero-agosto 1982, pp.319-324.

También encontramos algunas noticias de Ochoa en estos dos artículos:

– «Ramón Pérez de Ayala», *Asturamérica*, Oviedo, n.º 12 y 13, diciembre-enero 1955, p.15.

– «Periódicos ovetenses cuyas colecciones han desaparecido». *BIDEA*, Oviedo, n.º XXX, abril 1957, pp.95-110.

(10) M. FERNÁNDEZ AVELLO, *Vida y obra literaria de Juan Ochoa Betancourt*, Oviedo, I.D.E.A., 1955.

(11) Así lo señalan Alas, Altamira y Fernández Avello, entre otros.

(12) El nombre de Ochoa se alinea junto con los significativos de T. Tuero, A. Palacio Valdés o Leopoldo Alas, en la obra del P. GONZÁLEZ BLANCO (*Historia de la novela española desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera Editores, 1909, pp. 495-535) cuando habla de una «escuela asturiana en el arte»; el marbete sería retomado posteriormente por M. BAQUERO GOYANES (*op.cit.*, pp.476 y ss.).

(13) Clarín, tan voluntariamente intransigente con los escritores noveles, juzga a Ochoa con benevolencia suma.

(14) Junto a la influencia de Alas, se han de señalar también las de Pereda y Galdós.

(15) Apenas revisten interés sus ensayos en el terreno poético, bajo las formas del

mentarias de hacer literatura: la primera tiende a soslayar la circunstancia histórica, mientras la segunda, se ofrece en claro compromiso con ella. La oposición es meramente apariencial, ya que la diferencia de planteamientos no excluye la presencia de algunas constantes (tales: el criticismo, el humorismo, el lenguaje de signo periodístico, y el modelo clariniano) que se repiten lo mismo en su obra crítica que en la creativa.

Ochoa parece moverse con más agilidad en el terreno de la crítica, cuyos recursos conoce y maneja con destreza. Sin embargo, su obra no es la de un innovador. De esta falta de originalidad<sup>16</sup> se resiente especialmente su obra creativa, donde el escritor parece aferrarse a cauces temáticos y formales preestablecidos, como para afirmar su paso, y sólo muy tímidamente deja filtrarse aspectos tan de actualidad como la temática regeneracionista o la estética deformadora.

Estas afirmaciones no son gratuitas: los argumentos a favor de las mismas proceden exclusivamente de la obra creativa del escritor asturiano; tres novelas cortas<sup>17</sup>, una docena de cuentos<sup>18</sup>, y algunos textos incompletos, ensayos inacabados de cuentos o novelitas que Ochoa nunca dio a la imprenta, y que fueron publicados por M. Fernández Avello<sup>19</sup>.

El análisis de la obra narrativa de Ochoa pretende alcanzar un doble obje-

cantar (catorce estrofas que fueron publicadas por R. Altamira en la edición póstuma de *Los señores de Hermida. Novela, crítica y cuentos*. Barcelona, Gili, 1900, pp.259-261) y el poema en prosa (las composiciones tituladas «La nieve», y «El Sol», publicadas en *La Justicia* los días 1 de enero 1893 y 3 enero 1893, respectivamente).

(16) A este respecto véase su defensa del plagio en un significativo artículo titulado «Sobre un folleto de Clarín». *El Atlántico*, 7 de mayo 1888.

(17) -*Su amado discípulo*, en R. Altamira, J. Ochoa y T. Carretero, *Novelas*, Madrid, 1894, pp.137-209.

- *Los señores de Hermida*, en *La España Moderna*, n.º 92-93-94, agosto-septiembre-octubre 1896. Posteriormente en: *Los señores de Hermida. Novela. Crítica y cuentos*, Barcelona, Gili, 1900, 27-173.

- *Un alma de Dios*, Barcelona, Gili, 1898.

(18) «Libertad», «Nube de paso», «La última mosca», «Historia de un cojo», «Un genio», «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)», «Ramírez, poeta lírico...» y «El vino de la boda», incluidos en la edición póstuma de *Los señores de Hermida...* (1900), pp.174-224. (Todos ellos habían aparecido antes en publicaciones periódicas).

«Una flauta» en *La Justicia*, 19 febrero 1893 (posteriormente lo recoge J.M. Martínez Cacho en la revista *Acanto*, Madrid, n.º 6, VI, 1947, y en *Antología de narradores asturianos (1894-1877)*, Asturias, Ayalga, 1982, pp.141-143.

«Información Moderna» apareció en *Madrid Cómico*, 25 de marzo 1898 (Manuel Fernández Avello lo localizó pero no consiguió ver el texto).

«Los días del Padre Mirandón» en *La Libertad*, Oviedo, 25-28-30 julio 1891. El texto ve la luz por segunda vez en el *Almanaque de «Barcelona Cómica»* para el año 1898, apareciendo ilustrado con dibujos de Navarrete. (Esta noticia es desconocida por M. Fernández Avello en «Un cuento «casi» inédito de Juan Ochoa», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, IV, Universidad de Oviedo, 1979, pp.393-406).

«Cómo fue herido un héroe» en *El Atlántico*, 24 febrero 1889. (Este cuento no había sido localizado antes de ahora por ningún crítico).

(19) Vid. M. FERNÁNDEZ AVELLO, *Vida y obra literaria...*, pp.123-146. Los textos son: una novela incompleta y sin título; y cinco cuentos: «Mi cuarto», «Bernardo Plin (recuerdos de un zapateño)», «Lila», y dos composiciones sin título.

tivo: por una parte, aislar algunas claves que nos permitan singularizar al relato breve como género, y por otro, si bien sólo en la práctica, delimitar las áreas concernientes al cuento y a la novela corta. Para ello, y en orden a lograr una interpretación lo más rica posible del relato, manejaremos cinco principios estructurales que, a nuestro entender, proporcionan las pautas precisas de dicha interpretación; son éstos, tiempo, modo, voz<sup>20</sup>, personaje y recurrencias.

## TIEMPO

La línea temporal del relato se quiebra con frecuencia en la narrativa de Ochoa, debido a la escasa consistencia de un presente que no se ofrece en su discurrir lógico, sino que se mueve a impulsos de los sentimientos de los protagonistas<sup>21</sup>. Este presente aéreo, inasible, posee un carácter subjetivo; de ahí la imposibilidad de determinar el tiempo transcurrido, y la inutilidad de algunas fórmulas temporales que, como una convención, atraviesan los relatos.

En la construcción de este presente, predominan los tiempos del «mundo narrado»<sup>22</sup>: imperfecto y perfecto simple, con las variaciones aspectuales introducidas por el pluscuamperfecto. El imperfecto posee un valor durativo, frente al puntual del perfecto simple; por ello, se utiliza como tiempo básico de la narración iterativa, siendo el perfecto simple el de la narración singulativa (v.gr. caps. I y II de *Su amado discípulo*). Además, el imperfecto señala siempre un segundo plano (consideración del entorno y los otros), y el perfecto simple es el tiempo preferido cada vez que la narración se detiene en algún conflicto importante para el protagonista.

El imperfecto concede a la narración un ritmo lento (v.gr. «Información Moderna»), y el perfecto simple la agiliza por medio del sumario, o la relación sucesiva de acciones (caps. IX y X de *Un alma de Dios*).

Si los tiempos del mundo narrado son los dominantes, los del «mundo comentado» aparecen con alguna frecuencia:

—En las «generalizaciones» del narrador encontramos ese «presente de las verdades eternas» de que habla Weinrich<sup>23</sup>, presente que aporta al relato algo de la tensión, compromiso y seriedad del mundo comentado, y que no limita la validez del discurso, sino que lo dilata e insiste sobre él; así el discurso parece más directo, más próximo, más verdadero. Estos presentes transparentan, de forma incuestionable, la figura de un «autor implícito» que

(20) Para estos tres aspectos vid. G. GENETTE, *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972.

(21) L. CHARNON-DEUTSCH así lo señala para el caso clariniano: «Time, rather than being measured by the clock is often estimated by succession of states of consciousness» (*The nineteenth-century spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, London, Tamesis, 1985, p.122).

(22) H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968, p.98.

(23) H. WEINRICH, *op.cit.*, p.164.



aporta al relato su experiencia directa de la vida: «no había presenciado Ana agitaciones y violencias entre sus padres, que tanto *se graban y punzan* en las almas infantiles»<sup>24</sup>, «La resignación que *es* la cuerda con que los espíritus buenos *se dejan* atar a la espalda el fardo de sus propios dolores,...»<sup>25</sup>.

-En las descripciones (muy raras veces). El comienzo de *Los señores de Hermida* constituye un buen ejemplo. Su utilización puede responder a un intento de señalar la atemporalidad de la descripción por la pretensión de hacer sentir más directamente al lector esa imitación del natural que el «autor implícito» lleva a cabo; pero la hipótesis más plausible es que se trate de un reflejo (más o menos consciente) del modelo perediano: su relato breve *La leva* presenta idéntica distribución de los tiempos verbales en capítulos I y II.

-En las apelaciones al lector: «Lector, si tienes la humorada de seguirme...»<sup>26</sup>.

-En las alusiones a la propia obra narrativa: «El día en que principia nuestra narración...»<sup>27</sup>.

-Y en el discurso del narrador cuando aparece como comentador de los sucesos del relato.

En los cuentos la irrupción de los tiempos del mundo comentado en el narrado, es muy rara, dado que el narrador está presente de forma más discreta, evitando tan transparente manipulación del material narrativo (y cuando pretende manejarlo más directamente, se introduce en el relato bajo la forma de narrador testigo o de narrador protagonista).

Las formas temporales señaladas dibujan el desarrollo lineal de un tiempo cuya trayectoria se ve alterada frecuentemente por anacronías de diverso tipo: retrospectiva (analepsis), anticipativa (prolepsis) e intemporal (silepsis)<sup>28</sup>.

Las analepsis son las más frecuentes y significativas, ya que el relato breve muestra una fuerte dependencia del pasado, que, en la mayor parte de los casos, se está proyectando sobre el presente de la narración. Estas retrospectiones son, en su mayoría externas (afectan a sucesos situados fuera del relato); más rara vez, internas (recapitulación de algún acontecimiento dentro del relato), y casi nunca, mixtas (comienzan fuera del relato y terminan dentro de él).

Las analepsis externas afectan por igual a las novelas cortas y a los cuentos, pero varían su función y significado.

En las tres novelitas se pone especial empeño en la elaboración de un pasado que se nos ofrece dosificado y escenificado (verdadero tiempo autónomo

(24) *Los señores de Hermida...* 1900, p.67.

(25) *Un alma de Dios...* p.166.

(26) *Ibid.*, p.9

(27) *Ibid.*, p.11.

(28) G. GÉNÉTTE define las silepsis temporales como «ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté spatiale, thématique ou autre» (*op.cit.*, p.12, n. 1).

que llega a suplantar al presente; vid. caps. IV-VI de *Los señores de Hermida* desarrollados en un tiempo tres años anterior al del presente del relato) destacando frente a un presente escasamente marcado.

La primacía del pasado en la novela corta podría obedecer a dos motivos: los personajes principales (excepto Ana Hermida) son todos individuos maduros (o con la vejez en perspectiva), que rememoran un extenso pasado; además, los tres relatos se inician con la historia de un fracaso (que el personaje habrá de ir asumiendo en el curso del mismo) cuyas causas se hallan en un pasado situado fuera del relato.

En los cuentos, el pasado suele transmitirse de una vez, y en unas pocas líneas. Además, se evoca con frecuencia a través de un solo aspecto o situación. Pocas veces tiene el valor de auténtico tiempo autónomo, escenificable, y con repercusiones sobre el presente (pensemos, v.gr. en «Una flauta» o «Cómo fue herido un héroe»).

Las analepsis internas son mucho menos frecuentes. Prácticamente no se utilizan en los cuentos, ya que éstos, por su brevedad (tantas veces esgrimida) no admiten la recapitulación constante de hechos sucedidos dentro del mismo relato. En las novelas cortas responden, a menudo, a fórmulas del tipo «hacia pocos días...», «como decíamos antes...», «decíamos que...».

El tipo de analepsis mixta es aún más raro; el único caso incuestionable es el de la narración de D. Jacinto en *Su amado discípulo*<sup>29</sup>.

Si la analepsis es, en buena medida, componente fundamental del relato breve, no puede decirse lo mismo de la prolepsis, escasamente utilizada<sup>30</sup>.

La anticipación temporal, de alguna frecuencia en las novelitas, es prácticamente inexistente en los cuentos. Además, en las novelas cortas las prolepsis suelen ser internas, mientras que en los cuentos, por la misma razón de su brevedad, remiten a un futuro que va más allá del relato (el fantasma del hambre en «Nube de paso», o la certeza de la muerte próxima en «El vino de la boda»).

La silepsis se caracteriza por la ausencia de marcas temporales precisas, sustituidas éstas por fórmulas reiterativas del tipo: «muchas veces», «en tales días», «casi todos los días»,..., que luego se concretan en «un día», «cierta ocasión», «aquella misma tarde»... A estas fórmulas acompañan con frecuencia adverbios temporales como «siempre» o «cuando», o verbos de costumbre como «soler», «acostumbrar»...

Si en la novela corta este recurso sirve de base al relato iterativos (siendo ésta su justificación), en el cuento, la silepsis permite sugerir más tiempo del que el relato (por su brevedad) podría desarrollar; así el presente puede ofrecerse como la realización concreta de un enunciado general que se sabe repetido de manera continuada (v.gr. los adulterios de D. Frutos en «Información Moderna», o las borracheras de Miranda en «Los días del Padre Mirandón»).

(29) *Su amado discípulo*, p.179-181.

(30) No obstante, algunas modalidades de relato breve hacen de la prolepsis uno de sus principios estructurales fundamentales, tales el relato policíaco o el fantástico.



La peculiar concepción del tiempo en el relato, que determina la quiebra del presente mediante numerosas anacronías, configura además el ritmo característico de la novela corta y del cuento.

La novela corta se construye en función del personaje, y dado que éste no es nunca un hombre de acción (la acción es escasa, y su motivación generalmente externa), el ritmo del relato será lento y pausado en su mayor parte, acelerándose sólo en los raros episodios en que el personaje toma por sí mismo una decisión que le lleva a la acción (esto se produce prácticamente en el capítulo o capítulos finales).

El análisis de los movimientos narrativos que nos permiten determinar el ritmo del relato, arroja el siguiente balance:

-Las elipsis son muy raras en la novela corta.

-Las pausas descriptivas, por el contrario, aumentan en cantidad y diversidad desde *Su amado discípulo*, hasta *Un alma de Dios*.

-En lugar de la tradicional oposición sumario/escena, creemos más productiva, para el caso de las novelas cortas, la señalada por G. Genette<sup>31</sup> entre narración iterativa y narración singulativa. La narración iterativa se prefiere al sumario (con el que se combina en ocasiones) porque indica una continuidad de acción (a menudo se refiere a un pasado que se continúa en el presente) y una cierta intemporalidad; se completa con la singulativa, que supone una concreción de la iterativa en un momento determinado (a menudo la narración singulativa lleva aparejada una escena).

Si a todo ello sumamos la arbitraria distribución del tiempo en el relato, que resulta de su dependencia respecto al personaje, podremos explicarnos por qué en *Un alma de Dios*, v.gr., entre los capítulos I y X no transcurren sino muy pocos días, y entre los capítulos XI y XII, unos dos años (aunque aquí tal desfase podría explicarse por influjo del modelo subyacente: el *Pedro Sánchez* perediano).

En los cuentos, el panorama varía un tanto:

-Las elipsis son muy frecuentes; pueden abarcar: minutos, horas, días y años.

-Las pausas descriptivas son escasas y muy breves.

-En la narración alternan las formas ya señaladas de narración iterativa y narración singulativa, pero el sumario aparece frecuentemente junto a la narración iterativa, a modo de resumen del contenido, y algunas partes del relato resultan escenificadas.

Todo ello concede a la narración un ritmo más acelerado que el propio de la novela corta.

El análisis de este primer aspecto revela una diferente formulación del tiempo en las novelas cortas y en los cuentos. Frente al que podría definirse como «tiempo vivido» de las novelas cortas, los cuentos ofrecen una perspectiva de «tiempo enunciado». El tiempo «vivido» depende en su configuración

---

(31) G. GENETTE, *op.cit.*, cap.III.

del personaje; tiende a afirmarse en un presente inasible (escasamente marcado) mediante el recuerdo de un pasado que pesa de modo decisivo sobre el personaje, mediante la recapitulación del pasado inmediato dentro del propio relato, y mediante un futuro resuelto en el marco del mismo; la *silepsis*, base de la narración iterativa, indica una continuidad que contribuye a reforzar la concreción de ese tiempo. El «tiempo enunciado» por el contrario, depende en su configuración del narrador; tiende a escaparse entre un pasado situado fuera del relato, y un futuro resuelto más allá del mismo; sugiere más tiempo del que, por su brevedad, podría desarrollar: la *silepsis* (enunciando un suceso que remite a otros muchos), la *elipsis* y el *sumario* (escamoteando algunas partes del relato) son los instrumentos de esta tendencia.

## MODO

Si bien podemos afirmar que la focalización resulta variable en el curso de estos relatos, es también cierto que, en la mayor parte de ellos, se aprecia una tendencia hacia la focalización interna (este tipo de focalización induce a confundir, con frecuencia, la voz del narrador y la del personaje focalizado). El hecho resulta especialmente notable en las novelas cortas, construidas para y desde el personaje: su punto de vista domina el relato, modificándose éste a tenor de aquél. La focalización interna se centra en el protagonista («Felipete», los señores de Hermida, Justo Cancienes) del que apenas si conocemos la apariencia (sólo algún rasgo asoma muy tímidamente). Los personajes secundarios («Levita», Marcelina, «Espinaca», D. Rosendo, D. Laureano,...) son observados en focalización externa.

Los cuentos ofrecen, a menudo, una perspectiva de focalización externa, especialmente aquéllos que se constituyen en testimonio social, o los protagonizados por animales. Algunos, no obstante, se decantan por la focalización interna («Nube de paso», «La última mosca»...).

La focalización interna permite que, en la novela corta, al lado de la forma del discurso comentado (propia del narrador), aparezcan las de discurso reproducido y traspuesto (propias, en distinto grado, del personaje).

La externa, por el contrario, hace dominar la voz del narrador a través del discurso comentado, y sólo en ocasiones asoma la del personaje por medio de una forma de discurso reproducido: el diálogo, forma apariencial que, no siempre nos transmite la verdad del personaje.

En las novelas cortas el discurso comentado es la forma dominante. Está puesto en boca del narrador del relato, siempre en tercera persona. Predomina en los capítulos introductorios, en las introducciones a todos los demás, y en aquéllos que implican un movimiento del personaje en el relato.

En cuanto a las formas de discurso traspuesto, hay que señalar la rareza del estilo indirecto puro (que actúa a modo de resumen de los pensamientos de los personajes, de cartas y de diálogos), y la frecuencia del estilo indirecto libre. Esta forma comienza a desasirse de la tutela del narrador, pero se halla aún muy mediatizada por él; así, en ocasiones es muy difícil deslindar la voz

del narrador de la del personaje. Su papel es muy estimable: sirve a la reflexión del personaje, o reproduce un recuerdo del pasado.

Las formas de discurso reproducido alcanzan distinta frecuencia de uso. El diálogo, con diversas funciones, es la forma más utilizada:

—Como expresión de los conflictos entre los personajes. Produce siempre un movimiento que hace avanzar al relato. Son una buena muestra los capítulos VI y IX de *Los señores de Hermida*, en que asistimos a la confrontación de D. José y Ana, que origina, posteriormente, un vuelco del rumbo del relato.

—Como procedimiento caracterizador de personajes.

A nivel general los define a todos, en el discurso, por la utilización de una serie de muletillas, interjecciones y expresiones diversas: el «no acumulemos» de «Felipete», el «¡recrístole!» de «Tolete», o el «¡caray!» de D. Justo.

A un nivel más reducido, es prácticamente la única forma que sirve para caracterizar a los personajes de las clases sociales más bajas; nos referimos a los marineros de «*Los señores de Hermida*», que se expresan en un registro de lengua vulgar.

Por otra parte, el diálogo (a modo más bien de discurso), revela en algunos casos una crítica de la oratoria decimonónica (más directa en sus artículos periodísticos) ejemplificada en personajes como el D. Jacinto de *Su amado discípulo*, o el A. Reboleño de *Un alma de Dios*.

—Para proporcionar al lector una información desconocida, obrando así a modo de murmuraciones. Esta función la encontramos únicamente en *Un alma de Dios*.

Por lo que se refiere al monólogo, su función es muy clara en las novelas cortas. Se trata, en líneas generales, de un monólogo teatral, tradicional, que se presenta, bien en primera persona, como discurso del yo, bien a modo de diálogo entre el yo y su conciencia (llámese ésta ideas, dolor o dignidad). El narrador suele introducirlo, pero luego deja hablar libremente al personaje, sin intromisiones.

El monólogo evoluciona en intención y significado de la primera a la última de las novelitas. Es precisamente en ésta, *Un alma de Dios*, donde adquiere una más rica gama de registros, funcionando como modo de análisis de los sentimientos del personaje; además, se consigue que el monólogo ocupe un mayor lugar, a costa del estilo indirecto libre, que reduce su frecuencia de aparición.

Encontramos también tímidos intentos de elaboración de un «monólogo interior» no llevados al extremo:

«...Pobrecilla —pensaba Cancienes conmovido—. ¡Qué triste vida te aguarda!... Ruiz Salinas ya te habrá olvidado completamente... pero ya llevará su castigo, sí señor, es seguro que lo llevará... y a todo esto, yo sigo con mis temores,— yo vivo sobresaltado, yo no sé qué me pasa. ¡Deber a la criada! ¡No tener carbón!... Pues sí; ino me había fijado! ¡Pero es verdad, caray! lo que me dijo Carmen de don Ambrosio... ¡Miren lo que son las cosas!... ¿Trabaja? no. ¿Trabaja su mujer? sí... Pues tiene razón, tiene razón Carmencita, ¡qué disparate!... ¡Tres meses a la criada!...».



En los cuentos, el panorama de las formas de discurso es bastante diferente.

El discurso comentado domina en aquellos cuentos relatados por un narrador en tercera persona («Libertad», «Información Moderna», «Nube de paso», «Ramírez, poeta lírico...» e «Historia de un cojo»), y muy rara vez en los que se presentan a través de un narrador en primera persona («Una flauta»).

Las formas de discurso traspuesto no tienen prácticamente funcionalidad al servicio del cuento, aunque en ocasiones el estilo indirecto libre sirve a la reflexión del personaje («Información Moderna»), o al recuerdo del pasado («Nube de paso»).

En cuanto a las formas de discurso reproducido, se ha de señalar la casi nula funcionalidad del monólogo (con breves apariciones en «Los días del Padre Mirandón» o «La última mosca»), y la importancia del diálogo, modo dominante en algunos cuentos, cuya función es primordialmente crítica o moralizadora.

Rara vez se encuentra un diálogo en que dos o más hablantes tengan la palabra por igual, intercambiando puntos de vista («Los días del Padre Mirandón»). Lo más frecuente es que sólo expresen la opinión de una de las partes, en un modo de discurso pronunciado ante un auditorio que asiente tácitamente, o interrumpe el discurso mediante: exclamaciones, preguntas, aplausos,... Posee una función crítica en cuentos como «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)», o «Cómo fue herido un héroe», y moralizadora en «El vino de la boda».

## VOZ

Tomando en cuenta la categorización de la voz narrativa ensayada por Genette<sup>33</sup> podemos definir al narrador dominante en la novela corta como heterodiegético-extradiegético; esto es, narra, desde un primer nivel, una historia en la que no está presente. Adopta la tercera persona (con algunas intrusiones en primera persona) y sus atribuciones son muy amplias: saca a la luz los pensamientos íntimos de sus personajes, juzga sus actitudes, comenta sucesos ya pasados, y realiza generalizaciones sobre la vida y costumbres. Estas características coinciden con las de la forma narrativa que Friedman denomina «Editorial Omniscience»<sup>34</sup>.

Este narrador utiliza algunos recursos de relato folklórico, como: fórmulas encarecedoras de la narración, clichés narrativos tipificados por el relato oral («Cuentan que...», «Se sabe que...»), o el tratamiento del narrador como guía del lector.

(32) *Un alma de Dios*, pp.103-104.

(33) G. GENETTE, *op.cit.*, cap.V.

(34) N. FRIEDMAN, «Point of view in fiction: the development of a critical concept», *PMLA*, LXX, 1955, pp.1169 y ss.

Su presencia no excluye la de otros narradores ocasionales: el homodiegético-intradiegético (personaje del relato que narra sus pensamientos o alguna parte de su vida), y el heterodiegético-intradiegético (personaje del relato que narra una historia que no es la suya).

El primero es el más frecuente, y su mejor exponente D. Justo (*Un alma de Dios*), que convierte su vida en un fantástico cuento de hadas para entretener a Rosita <sup>35</sup>. El carácter oral de este relato y su destinatario explícito (una niña) imprime a la narración algunos rasgos sobresalientes: hiperbolización, apelación constante al oyente, interrupciones por parte de este oyente (que se muestra impaciente), y en el contenido, elaboración de un cuadro fantástico, lleno de tesoros maravillosos.

Del segundo tipo resultan significativos Ambrosio Reboleño en su lectura del crimen aparecido en un periódico (juega con el recurso a la suspensión, tan característica del relato policiaco) <sup>36</sup>, o Rafaela Reboleño en su alusión al pasado, más que cuestionable, de Marcelina <sup>37</sup>.

En los cuentos, el panorama es un tanto distinto.

Los relatos titulados «Los días del Padre Mirandón», «Historia de un ojo», «Ramírez, poeta lírico...», «Nube de paso», «Libertad», e «Información Moderna», están narrados por un narrador heterodiegético-estradiégético, en tercera persona, muy semejante al que encontramos en las novelas cortas; pero, a su lado, no cabe ningún narrador esporádico.

Si el narrador pretende contar los hechos más directamente, no recurre a un narrador ocasional, sino que él mismo se introduce como personaje en su relato, motivando la narración de otro personaje («El vino de la boda», «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)», «Cómo fue herido un héroe», «Una flauta») o la suya propia («Un genio», «La última mosca»).

En los cuentos, o bien combina la voz del narrador (por completo, sin posibilidad de narradores ocasionales), o bien la del personaje (el narrador se limita a ser un mero elemento de apertura y cierre, reduciéndose al mínimo), pero no ambas.

El modo de expresión del narrador no varía sustancialmente de las novelas cortas a los cuentos.

El narrador suele recurrir, en sus intervenciones, al párrafo largo, ampuloso y grandilocuente, que resulta de la suma de diversos recursos amplificatorios: bimebraciones, enumeraciones, metáforas (la más productiva es la del tipo *A es como B*, que sugiere, más que identifica, y es la que responde a un menor esfuerzo de elaboración), alargamiento del periodo oracional mediante la inclusión de adjetivas de relativo que se suman, a modo de paréntesis especificativo, a la estructura oracional básica. Los párrafos descriptivos son especialmente indicativos de esta tendencia a la amplificación.

Entre los procedimientos repetitivos, mucho menos frecuentes, encontra-

(35) *Un alma de Dios*, pp.175-176.

(36) *Ibid.* pp.57-58.

(37) *Ibid.* pp.40-42.

mos algún caso de polisíndeton, y sobre todo, paralelismos oracionales, que producen una intensificación significativa del relato.

Apenas utiliza rasgos suprasedgmentales, aunque sí goza de amplia frecuencia de uso un signo gráfico: los puntos suspensivos; éstos poseen, en ocasiones, un contenido semántico implícito, pero son también fácil final de párrafo que evita las complicaciones del cierre.

Amplificación y repetición (sobre todo la primera) tienen por finalidad dejar bien delimitado el objeto del relato. Pueden ser recursos aprendidos de la oratoria decimonónica, a la que se critica, pero de la que no se puede escapar, porque el escritor se muestra incapaz de acuñar su propio sistema expresivo. También podrían proceder directamente del modelo periodístico, que presenta esa extraña mezcla entre el lenguaje político-administrativo, y el popular. Nos hablan, en todo caso, de una cierta incapacidad expresiva por parte del narrador, que se limita a sugerir, en vez de afirmar, y que no define nunca (muy raras veces) directamente al objeto de su relato, sino a través de otros objetos conocidos.

Y, sin embargo, el estilo del texto no resulta recargado, ya que el uso de este tipo de construcciones se compensa con la elevada frecuencia de aparición en el discurso, de expresiones (refranes, frases hechas,...) y términos acuñados por el lenguaje coloquial.

Todos estos rasgos definen por igual el lenguaje de las novelas cortas y de los cuentos, oponiendo la expresión lenta y medida del narrador, a la ligera y repetitiva de los personajes.

Pero, además, en el grupo de cuentos que exponen una situación existencial («Libertad». «Una flauta»,...) se da una acusada tendencia al uso de recursos repetitivos, que conceden un ritmo propio (insistente) a la narración: epanalepsis, anáforas, paralelismos, concatenación... Expresión extrema de esta tendencia es la recurrencia lingüística, especialmente apreciable en aquellos cuentos en que domina la voz del narrador.

## PERSONAJE

La narrativa de Ochoa se sitúa en la encrucijada de tendencias literarias que marcan la última década del siglo XIX, entre la novela regeneracionista, y la llamada «literatura de la crisis». Resulta, por tanto, sorprendente que, en fechas tan significativas, una obra literaria preste tan poca atención a las preocupaciones que este tipo de literatura suscita. Y es que, el escritor parece mostrar en el conjunto de su creación dos actitudes claramente diferenciadas: el compromiso (en su obra crítica) y el esteticismo (en la narrativa).

No obstante, Ochoa aborda la temática regeneracionista en algunos de sus cuentos, y, muy de pasada, en *Un alma de Dios* (publicada en fecha tan significativa como 1898), pero siempre manteniéndose dentro de los cauces técnico-narrativos decimonónicos (en su obra no se aprecia ningún intento de renovación formal similar a los que, unos años más tarde, registrará la literatura de la crisis).



Entre los cuentos, habremos de mencionar «Nube de paso» (expone el problema de la agricultura), y «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)» (crítica del político profesional). Es este último el mejor exponente del descontento del escritor, sintetizado en las palabras finales del relato: «Salí a la calle pensando cosas tristes...». «De hombres así es de quien debe esperar la patria»... ¡Oh, gran Carlyle, también en política lo absorbe todo la gran calabaza rotatoria de que tú hablaste!...»<sup>38</sup>.

En *Un alma de Dios* la temática regeneracionista no encuentra formulación directa. Puede estar significada a través de algún personaje, como D. Tomás Cornellana o Ambrosio Reboleño, o en las alusiones a Cánovas y Castelar; el tema electoral se destaca muy levemente, unido al personaje de A. Reboleño. Dada la brevedad de estas referencias, resulta sorprendente un texto anónimo publicado por la revista *Gedeón* en 1898 y que interpreta la novelita en clave política:

D. Juan Ochoa, que escribe incorrectamente, pero que no es ningún Sepúlveda, ha compuesto una linda novela titulada *Un alma de Dios*. Se nos figura que el Sr. Ochoa conoce el paño mucho mejor que el Sr. Gómez Carrillo, y desde luego afirmamos que no trabaja a la francesa.

*Un alma de Dios* no es la biografía del Sr. Groizard, ni de Gullón (D. Pío). Estos señores han ascendido más que el protagonista de la novela, y no ciertamente por méritos que Dios les otorgara, sino en clase de tortas; quiere decirse, a falta de pan»<sup>39</sup>.

En este marco, el personaje no es ni el que dibuja la novela regeneracionista<sup>40</sup> ni el protagonista de la literatura de la crisis, sino que se sitúa a medio camino entre uno y otro. Es un ser definido por el pensamiento y no por la acción, y cuya conciencia se halla en estado de crisis por fracaso en algún aspecto de la vida; sin embargo, su problema es individual, y nunca social: el personaje ha de enfrentarse consigo mismo, aceptar esa verdad que le resulta dolorosa, para así superarse. Es incapaz de actuar, pero acaba tomando una decisión que cambia el curso del relato y lo acelera en su final.

El protagonista del relato puede ser un individuo singular, con rasgos y conflictos propios, o constituir el modelo estereotipado de determinado grupo social.

El primero es, generalmente, un individuo perteneciente a las clases medias-bajas<sup>41</sup> y posee una importancia capital en el relato, avalado por las

(38) «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)», en *Los señores de Hermida...*, p.206.

(39) Anónimo, «El papel vale más», *Gedeón*, Madrid, año IV, n.º 25, 31 marzo 1898.

(40) Vid. Leonardo Romero Tobar, «La novela regeneracionista en la última década del siglo», *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1977, p. 189.

(41) Este tipo de protagonista puede estar representado también por un animal: el gato de «Historia de un cojo», la mosca de «La última mosca» o los jilgueros de «Liber-tad».

tendencias espiritualistas que dominan el panorama literario de la última década del XIX. Precisamente, la narrativa de Ochoa responde con bastante exactitud al modelo de novela psicológica <sup>42</sup>: pretende exponer una «catástrofe moral» que afecta de modo singular a un individuo perfectamente definido.

El segundo encarna la crítica de determinados grupos o costumbres sociales (el político profesional, el militar fanfarrón, el clérigo voraz, el adúltero o el parásito social) y suele pertenecer a las clases medias-altas. Su apariencia recuerda a la del tipo costumbrista.

El primero es el que encontramos, como personaje principal, en las novelas cortas («Felipete», D. Justo, Ana Hermida, «Tolete»...) y en los cuentos que exponen una situación existencial.

El segundo define a algunos personajes secundarios de las novelas cortas (Cornellana, Reboleño, D. Jacinto) y a los protagonistas de aquellos cuentos que encierran una crítica social (un coronel retirado, Miranda...).

La consideración del personaje parte del supuesto de que éste no es un mero actante, dispuesto a asumir una serie de funciones estructurales, sino uno de los aspectos más ricos del relato, aglutinador, en su elaboración, de aspectos diversos (su sola presencia, al menos en el caso de Ochoa, justifica el relato).

En la construcción del personaje, el narrador utiliza dos ingredientes: deformador el uno, humanizador el otro. El segundo intenta cubrirse mediante la atracción emocional que los conflictos suscitan en el lector. Al primero responde una distorsión de la realidad, que utiliza para sus fines: la cosificación y animalización de seres humanos, la personificación de cosas y animales (incluso sentimientos), y la presentación del personaje en situaciones grotescas o ridiculizadoras. En los relatos de Ochoa ambos aspectos se funden tan indisolublemente que, el ingrediente deformador no consigue vencer al humanizador en la definición del personaje.

El recurso a una estética deformadora (precedente indudable de la estética esperpéntica valleinclanesca) es escasa en los cuentos y constante en las novelas cortas. Parece responder a una evolución en el conjunto de su obra: se localizan ejemplos aislados en sus primeras narraciones, pero son sin duda dos de las últimas, *Un alma de Dios*, y «El vino de la boda» (1898 y 1897, respectivamente) las que mejor la ejemplifican.

En *Un alma de Dios* es característica una visión deformadora de la vida que, comenzando por la cosificación, animalización y personificación, llega a la caricatura.

La personificación afecta a objetos, partes del cuerpo humano, e incluso sentimientos.

La cosificación, menos frecuente, alcanza, por la excesiva hiperbolización de los rasgos físicos, a la persona de D.<sup>a</sup> Rafaela Reboleño, llegándose a la caricatura:

---

(42) Cuentos como «Libertad» o «Nube de paso» podrían ser, más bien, relatos «poéticos».

«Agarrada a la baranda la robusta mano, entreabierto la boca para dar desahogo al hervor y agitación del pecho, la imponente masa de carne, que tiene temblores de goma inflada y posiciones de globo, se pone en movimiento para ejecutar la tremenda maniobra; óyense poderosos resoplidos y roce de telas como de un velamen zurrado por el viento; las abultadas carnes ondulan; a veces se van hacia un lado, como carga de buque en mala estiva, y otras vuelven a buscar su centro»<sup>43</sup>.

La animalización se encuentra aplicada a casi todos los personajes; D.<sup>a</sup> Rafaela es una «gallina clueca» o un «basilisco»; D.<sup>a</sup> Sofía es una «mosca» («mosca almibarada»), y D. Justo «un pajarón».

Además de todo esto, se da una consciente visión grotesca de la realidad:

—A D. Justo el espejo le refleja «haciendo una grotesca mueca»<sup>44</sup>.

—Los objetos, en este caso un reloj, adoptan una actitud burlesca ante la situación del personaje: «La cara avinutada del payaso que se pasaba la vida guiñando los ojos... pareció reír de mejor gana al ver que don Justo, emocionado y tembloroso, sacó algún dinero...»<sup>45</sup>.

—La revelación externa de la infidelidad de Marcelina se produce en un Domingo de Carnaval, momento en que las máscaras aprovechan para decir la verdad bajo un disfraz (cap. VII).

En «El vino de la boda» la figura de D. Rosendo resulta una auténtica caricatura, casi una marioneta (el auténtico esperpento señalado por Valle):

«A Don Rosendo los ochenta años que tenía le había comido las carnes como ochenta perros de presa, dejándole lo mismo que un hueso metido en un envoltorio de franela y géneros catalanes... Don Rosendo andaba algo encorvado, como si llevara un baúl a cuestas; tenía en vez de cara, una castaña pilonga, y asentaba su cuerpo sobre la base caliente y mullida de unas zapatillas de alfombra, cuyas suelas, de tres dedos de grueso, daban al viejo la apariencia de un muñeco de esos que se mantienen siempre derechos, gracias a un peso que tienen en los pies»<sup>46</sup>.

El contrapunto a esta visión deformadora del personaje, es la emocionada caracterización del mismo que el relato nos transmite a través del espacio. Este responde con frecuencia a los estados de ánimo del personaje, resultando definidor del mismo en un doble plano:

1.- Paisaje externo que refleja la interioridad del personaje: reflexión, tristeza, alegría.

2.- Espacios interiores, que son la mayoría, y que aluden a la índole intimista del conflicto del personaje.

Solo en dos relatos se utiliza el espacio como elemento estructural: en «Ramírez, poeta lírico...» (cuento) y en *Los señores de Hermida* (novela corta).

(43) *Un alma de Dios*, p.11.

(44) *Ibid.*, p.76.

(45) *Un alma de Dios*, pp.91-92.

(46) «El vino de la boda», en *Los señores de Hermida...*, pp.218-219.



En el cuento, por su misma brevedad, no resulta frecuente el desdoblamiento espacial. En «Ramírez, poeta lírico...», éste, que responde a los dos movimientos de la trayectoria narrativa (deterioro y restauración), remitiría al modelo subyacente: la *Doña Berta* clariniana<sup>47</sup>.

En *Los señores de Hermida* el espacio se organiza en la sucesión Rocamar-Nuvareda-Rocamar, siendo Rocamar el escenario principal, en que se dan cita todos los personajes, y Nuvareda, el secundario, el del recuerdo, que sólo atañe a los Hermida. El paso de éstos de la ciudad a la aldea, marca la interiorización progresiva de los conflictos.

El paisaje externo sirve de escenario a algunos cuentos («Libertad», «Nube de paso»,...) pero sólo en «Ramírez, poeta lírico...» se produce esa fusión del alma y del paisaje, de tanto rendimiento en las novelas cortas.

El personaje de las novelitas vive encerrado en el opresivo marco de una capital de provincia (Robledo, Nuvareda, —a buen seguro trasposiciones literarias de Oviedo, como lo son la Vetusta clariniana, la Lancia de Palacio Valdés, o la Pilares de Ayala—) con la que se identifican, pero de la que escapan en una u otra forma: «Felipete», primero mentalmente, y luego en persona, a Madrid; D. José Rocamar; y los protagonistas de *Un alma de Dios*, a través de esa «geografía de papel» sigue los pasos de Ruiz Salinas.

Los personajes se mueven, casi siempre, en interiores, que, a la vez que reflejan la índole intimista de su conflicto, son refugio seguro contra las acometidas del exterior; las salidas suelen determinar algún cambio de importancia en la vida del personaje.

Las figuras que integran el universo literario de Ochoa, adoptan diversos registros lingüísticos, como punto de partida sobre el que elaborar su peculiar modo expresivo. Además, cada registro presenta marcas propias, por lo que se refiere a los recursos utilizados en el diálogo con el fin de señalar la diferencia entre la expresión del personaje y la del narrador:

1.- Habla vulgar. Es característica de los marineros que aparecen en *Los señores de Hermida*, y en escasa medida, de algunos personajes de *Su amado discípulo*: D.ª Jenara, «Felipete» o «Espinaca».

El recurso a este registro lingüístico es deliberado por parte del escritor, y se justifica por la imitación de la realidad que se pretende plasmar en la obra:

«Las palabras, locuciones y giros anticuados que tal vez le extrañen al lector en esta narración, no los achaque a prurito o afán mío de exhumar palabras, alardeando de arcaico. Escribir hoy el lenguaje de nuestros tatarabuelos, sólo por ser antiguo, me repugna por lo que tiene de falso y poco espontáneo; como me repugnaría un pintor que, ejecutando un cuadro de hoy, imitara la pátina de las obras antiguas, que es obra del tiempo y no del artista. Lo que ocurre es, que hay regiones en las cuales las clases *infimas* de la sociedad, conservan y usan palabras y giros de otros siglos que sólo viven allí (en los diccionarios están enterradas), adonde no llegan fácilmente los vientos otoñales que secan y arrastran las hojas

(47) La dicotomía Posadorio-Madrid, se reproduce en el relato de Ochoa en Nievea-Madrid. Además, ambos comparten idéntica imagen de la naturaleza en la despedida.

del bosque de que nos habla Horacio. Algunos tipos de los que yo he procurado esbozar, abusan de los enclíticos en sus diálogos; dicen además, *prea*, *moquero*, *murar*, etc.; y no les hago yo decir cosas tales ni siquiera como curiosidad filológica, sino como realidad actual, que yo he intentado imitar lo mejor que pude. - Nota del autor». <sup>48</sup>

Los vulgarismos más frecuentes son los fonéticos: pérdida de consonante *d* en posiciones inicial (*ice*, *onde*), intervocálica (terminación *-ado*: *enterao*, *encarnaa*) y final (*voluntá*, *usté*); reducción de grupos consonánticos (*indino*, *lición*); metátesis (*probe*, *causalidá*); hipercultismos (*dictámene*, *resúmene*). Se localizan algunos morfosintácticos; aglutinación de palabras (*pal=para* el; *nel=en* el; *tas=te* has), laísmos (*dígola*), formas arcaicas en partículas (*dimpués*, *entoavía*). Finalmente, los semánticos se concretan en el uso de términos populares por otros del habla coloquial (*fuellas* por pulmones; *morrá* por torta, sopapo; *escampar* por sanar), metáforas populares («tienes los respiraderos cantando como el pote»), refranes («son más los burros que nacen que las albardas que se hacen») y términos arcaicos (señalados por el propio autor: *prea*, *moquero*, *murar*).

No presenta, sin embargo, marcas del dialecto regional asturiano, si no es la tendencia a utilizar el perfecto simple por el compuesto para referirse a un pasado inmediato, o ese diminutivo en *-IN* que pronuncia «La Mandila» en su despedida del relato: «Angelín de Dios, angelín...».

El habla vulgar, tanto si echa mano del párrafo breve como del párrafo largo, secciona el discurso en frases breves, convenientemente sazonadas por diversas exclamaciones e interrogaciones, así como por suspensiones del diálogo. Estos rasgos (al igual que el empleo de refranes o frases hechas) no son exclusivos del habla vulgar, pero sí podemos comprobar, que en él se dan con mucha mayor frecuencia que en el habla coloquial; así, v.gr. es abrumador el número de interjecciones puestas en boca de estos personajes: las «icristole!» o «irecristole!» de «Tolete», las «iDiosla!», «idiez!» o «icontra!» de «Nolo» y las «iDios me libre!» o «iEl demonio duerme en pocas pajas!» de «La Mandila».

2.- Habla *coloquial*. Este registro es utilizado por la mayor parte de los personajes: los de *Su amado discípulo* (excepto Don Jacinto) y *Un alma de Dios* (excepto A. Reboleño y Cornellana), y por los señores de Hermida. Es también registro expresivo de los personajes de algunos cuentos: «Un genio», «El vino de la boda» o «Cómo fue herido un héroe».

Se caracteriza por el uso de formas de expresión populares, refranes incluso, así como de términos no excesivamente cuidados; no obstante, su frecuencia de aparición en el discurso es mucho menor que en el habla vulgar.

Echa mano de recursos repetitivos (epanalepsis, anáforas, anadiplosis, paralelismos) y expresivos (interjecciones, interrogaciones y suspensiones del

(48) *Los señores de Hermida...*, p.27-28, n.1.

diálogo<sup>49</sup> que conforman párrafos breves y entrecortados, los cuales conceden gran agilidad al diálogo.

Las únicas marcas son las impuestas por la índole del personaje que lo utiliza.

Es en *Un alma de Dios* donde los personajes presentan una caracterización lingüística más diferenciada:

–D. Justo, de carácter conformista, apacible y humilde, queda confirmado en sus expresiones lingüísticas:

–Muestra su conformidad en fórmulas como: «Eso es», «Es verdad», «claro», «naturalmente».

–Cuando se siente enfadado, incapaz de mayores violencias, recurre a los «¡caray!», «¡caramba!», «¡Por Dios!».

–Habla pausadamente, por timidez, y por dificultad de palabra.

–Su expresión está escasamente marcada por los recursos del habla popular.

–D.<sup>a</sup> Sofía recoge los escasos refranes y gran parte de las expresiones coloquiales del relato. Su tono es exclamativo, pero sin excesos; es de cariz indagatorio.

–D.<sup>a</sup> Rafaela se sitúa en el uso del lenguaje, a un nivel más bajo que cualquier otro de los personajes: se desboca en improperios y acusaciones que llenan sus parlamentos de interrogaciones y exclamaciones. Utiliza gran número de expresiones populares. En el diálogo se revela como personaje impulsivo, escasamente dado al razonamiento.

El resto de los personajes apenas si están marcados desde el punto de vista lingüístico.

3.- La *oratoria* político-administrativa decimonónica. Es un registro lingüístico más cuidado, más elaborado.

Los personajes que lo utilizan recurren al párrafo largo, grandilocuente y pomposo, pero vacío de contenido.

Se caracteriza por: caudal abundante de frases sonoras y rimbombantes, forma severa y grave, con grandes pausas, paréntesis y digresiones, repetición y amplificación sin medida. Suele ir acompañado de gestos acordes con la expresión; de ahí la apariencia un tanto teatral de los personajes en que se encarna (D. Jacinto, Reboleño, Cornellana, D. Próspero).

La utilización de este registro es un aspecto más de la crítica al sistema político de la Restauración (tan evidente en su obra periodística); su mejor exponente podría ser el discurso de Ambrosio Reboleño en el cap. I de *Un alma de Dios*:

«–Damas y caballeros: Fausto acaecimiento nos congrega aquí... Alegre suceso

---

(49) La suspensión es recurso frecuente tanto en el habla coloquial como en el vulgar: puede subrayar el contenido de las palabras precedentes, la vacilación o la duda, o suponer una interrupción brusca del discurso, con un contenido semántico implícito (a menudo humorístico).



nos reúne en apretado haz... Hermosa expansión es la que estamos presenciando... Yo, señores, que no he tenido vástagos y que...

Durante la pausa que siempre hacía Reboleño, después de soltar un *que seco* como un martillazo, oyóse la voz de uno de los empleados que dijo a otro:

—No olvide V., mañana aquella comunicación...

—Permítame V. Rodríguez— interrumpió Reboleño; prosiguiendo después:

...y que... no sé empíricamente lo que son días como éste, —me atrevo a levantar mi voz en esta que pudiéramos llamar, como el gran orador, asamblea del compañerismo... (Permítame usted, González...) para manifestar a mi queridísimo amigo Cancienes, el inmenso júbilo, la alegría...»<sup>50</sup>.

4.- *La retórica eclesiástica*. Es privativa de «Los días del Padre Mirandón». El lenguaje de los sacerdotes, observados en una circunstancia ajena a su habitual ocupación (borrachera) echa mano de las fórmulas, razonamientos y citas eclesiásticas, así como de expresiones populares.

## RECURRENCIAS

En el análisis de los relatos habremos de considerar dos tipos de recurrencias: las que afectan a fórmulas repetidas de composición del relato, y las que caracterizan a cada uno en particular.

Las primeras se reducen a un ensayo de sistematización de las fórmulas de apertura y cierre en el relato, así como a una propuesta de estructuras básicas para el mismo.

El comienzo del relato se puede codificar en los cuentos; no así en las novelas cortas (tal vez porque se atiende menos al detalle, y más al conjunto de la narración). En aquél puede responder a dos fórmulas distintas:

1.- Selaña la condición del personaje: Nombre propio (o nominativo común) + verbo SER + atributo. Este es el inicio de cuentos como «Información Moderna»: «Don Frutos era un señor...», o «Un genio»: «Sin duda era un genio aquel hombre».

2.- Señala la situación del personaje: Circunstancia + Nombre propio (o nominativo común). Así comienzan cuentos como «Una flauta»: «Se moría sin remedio el probo empleado D. Marcos», o «El vino de la boda»: «Cuarenta y ocho años de casados llevaban don Rosendo y doña Petronila».

El tono de estos comienzos es diverso: sentencioso, informativo, aseverativo, poético...

El final del relato es imposible de codificar mediante fórmulas.

En cuanto a las estructuras básicas de composición de la narración el panorama varía también de las novelas cortas a los cuentos.

Las novelas cortas responden siempre al mismo tipo de estructura: situación deteriorada que es asumida paulatinamente por el personaje en el curso del relato; la asunción total lleva, en el final del mismo, a un cambio de situación.

(50) *Un alma de Dios*, pp.21-22.

En los cuentos pueden señalarse tres modelos recurrentes:

1.- Situación que no experimenta alteración alguna desde el principio del relato. No sucede nada. Es el caso de relatos como «Un genio», «Los días del Padre Mirandón», «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)», «Información moderna» y «Cómo fue herido un héroe».

2.- Situación inicial, se ve deteriorada o alterada momentáneamente, reestableciéndose, al menos en apariencia, igual que al principio. Esto sucede en «Libertad», «Ramírez, poeta lírico...», «Una flauta» y «El vino de la boda».

3.- Asistimos al deterioro de una situación inicial que ya no vuelve a recuperarse («Nube de paso» e «Historia de un cojo»).

Las recurrencias que afectan a cada relato en particular, son de muy diversa índole, y varían de las novelas cortas a los cuentos.

En las novelas cortas son numerosas las recurrencias de objetos (v.gr. en *Su amado discípulo* los arcos del artista, cuya funcionalidad se aprecia a lo largo del relato), situaciones (v.gr. la «calaverada» de don Justo en caps. II y IX) y funciones de personajes (v.gr. D.<sup>a</sup> Sofía en cap. II y D.<sup>a</sup> Rafaela en cap. XII gestionan, respectivamente, las dos bodas de Cancienes). Con mucha frecuencia los objetos marcan los motivos que ocasionan un cambio entre la situación inicial y la final (v.gr. la caja en que don Justo guarda el dinero de los artesanos –cap. VI– es robada por Marcelina –cap. IX–).

En los cuentos, las recurrencias son más bien de carácter lingüístico: inciden siempre sobre términos fundamentales para la comprensión del relato. La brevedad de éste, que imposibilita en muchos casos el establecimiento de recurrencias amplias, se presta a la recurrencia de detalle, soterrada pero insistente. Como ejemplo podemos aducir el cuento «Libertad», cuyas recurrencias son las siguientes:

«¡cuánto *cantaron*...! Si ella se arrobaba en su *canción*...»

«Entonces comenzó el amor triste, el *cantar* llorando la queja inmensa... no la saludaron *cantando*»

«iban *cantando*»

«*cuatro* diablejos *tragones*»

«los *cuatro* *tragones*»

«allí estaban los *cuatro* *tragones*»

«para aquellos *golosos*»

«cebaron como siempre a los *golosos*»

«pasaron la noche *silenciosos*, encogidos, *inmóviles*»

«dos jilgueros *inmóviles*, *silenciosos*»

El peculiar ritmo interno que resulta de la utilización de este tipo de recurrencia, aproxima el relato breve al poema.

## TIPOLOGIA DEL RELATO BREVE

En orden a la clasificación del relato breve, resulta de interés acudir a la conocida distinción del cuento y la novela corta, en razón de su concepción de la trayectoria. Mientras que el cuento presenta una trayectoria única, la

novela corta propone varias, aunque sólo una logra desarrollarse de principio a fin, experimentando un cambio significativo en algún momento de la misma (no obstante, las trayectorias secundarias influyen, en distinta medida, sobre la principal).

Tomando en cuenta esta distinción, los cuentos de Ochoa (de trayectoria única) podrían ser clasificados en dos tipos: la «situación existencial» (tránsito de un momento crítico de un personaje individualmente evocado), y el «testimonio social» (reflejo de un estado crítico de una clase de personajes socialmente percibidos)<sup>51</sup>.

Las novelas cortas aunarían ambos tipos: la «situación existencial» en la trayectoria principal, y en algunas de las secundarias; y, el «testimonio social» sólo en algunas secundarias.

Una serie de cuentos, cinco de los doce del escritor («Un genio», «Información moderna», «Los días del Padre Mirandón», «Cómo fue herido un héroe» y «Rodríguez Chanchullo (D. Próspero)») se caracterizan por denunciar, críticamente, alguna circunstancia social externa al cuento; puede ser una clase o una costumbre. El relato va entonces mucho más allá de sí mismo, por cuanto el hecho relatado se proyecta sobre una realidad más amplia, que suele coincidir con la del propio autor. Este hecho había sido señalado por J. Cortázar<sup>52</sup>, y G. Sobejano vuelve a incidir sobre él, al hablar de la condición «partitiva» del cuento, «su capacidad para revelar en una parte la totalidad a la que alude»<sup>53</sup>.

Este tipo de relato es predominantemente escénico: presenta una situación, elegida al azar, de la vida de un personaje, y que no experimentará cambios en el curso de la misma. Sus personajes son seres de rasgos estereotipados, a los que siempre se muestra hablando, porque su forma peculiar de expresarse supone una crítica.

El narrador adopta un tono irónico y humorístico, apenas solapado, al referirse a los personajes; este tono resulta de la falta de compasión del narrador respecto de sus figuras literarias<sup>54</sup>; figuras que se mueven siempre entre las apariencias y la realidad.

Estructuralmente, el relato avanza de principio a fin, sin retrospecciones explicativas, porque es desde el presente, en su inmanencia, desde donde el personaje se define y desmiente: sus palabras y sus hechos están en abierta contradicción (resultan falsos, inauténticos).

En cuanto a los relatos que exponen una «situación existencial» son la mayoría: los siete cuentos restantes.

El relato no se explica ya por referencia a una realidad social amplia, ex-

---

(51) G. SOBEJANO, «Introducción» a M. Delibes, *La mortaja*, Madrid, Cátedra 1984, p.53.

(52) J. CORTÁZAR, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 255, 1971, p.406.

(53) G. SOBEJANO, *introduc. cit.*, p.53.

(54) *Ibid.*, p.35.



terna al mismo, sino de acuerdo con una realidad interna, existencial, cuya trascendencia puede ser individual o universal. Es individual si el suceso que afecta al personaje tiene validez en sí mismo para explicar el sentido del relato, y universal si el suceso es punto de partida desde el que realizar algún tipo de moralización (sobre la muerte en «La última mosca», y sobre la alegría, el amor y el bien en «El vino de la boda»).

Predomina la voz del narrador sobre la del personaje. Este es un ser individual, de rasgos propios, exponente de sí mismo (y nunca de grupos sociales más amplios), sin dobleces (todo él es pura realidad, sin apariencias), y por el que el narrador experimenta una aguda compasión; de ahí que el tono irónico y humorístico esté ausente casi por completo, dominando, por el contrario, los adjetivos y sufijos afectivos.

Estructuralmente, el relato remite a un pasado del que depende en diversa medida, pero que, en todo caso, se proyecta sobre el texto, iluminando aspectos oscuros del mismo.

El final suele ser cerrado, porque el protagonista está, generalmente, aquejado de alguna desgracia.

El análisis de la obra de Ochoa nos permite concluir afirmando la escasa originalidad de un escritor que se mueve, la mayor parte de las veces, siguiendo modelos ajenos. Además, los aspectos innovadores del quehacer literario contemporáneo no entran en su obra sino en muy reducida medida; así el recurso a una estética deformadora en la presentación de personajes, o la incidencia de las preocupaciones regeneracionistas.

La falta de originalidad se revela especialmente en los aspectos formales (sujetos por completo a un conservadurismo técnico), y sobre todo, en el lenguaje, aspecto este último que ofrece amplias posibilidades para el estudio del relato breve en escritores como Leopoldo Alas o Emilia Pardo Bazán, pero que aquí se muestra, casi por entero, inoperante. No obstante, se ha de señalar una mayor destreza en la elaboración del lenguaje de los personajes que en el del narrador, atrapado entre las rígidas formas de la oratoria decimonónica y las fórmulas periodísticas al uso.

Con todo, lo mejor de su producción es, sin duda, la novelita *Un alma de Dios*. Es la que ofrece una más perfecta asimilación de los modelos literarios contemporáneos, aquélla en que la estructura se constituye por un entramado más complejo de motivos, y aquélla, en fin, en que la caracterización del personaje, a través sobre todo de la estética deformadora, resulta más lograda.

La obra de Ochoa, por otra parte, se ofrece (a causa de su limitación) como estimulante punto de partida desde el que intentar una aproximación diferenciada al cuento y a la novela corta, formas ambas que, al menos en la práctica, quedan delimitadas por el distinto planteamiento de unos mismos principios estructurales. Tiempo, modo, voz, personaje y recurrencias son estos principios, cuya validez en orden a la formulación de una teoría del relato breve, habrá de ser cuestionada más adelante, tras comprobar si resultan aplicables al análisis de otros textos.