



## El comienzo y el desenlace en la estructura de los cuentos de Daniel Sueiro

Dr. Khemais Jouini

Universidad de Manouba/King Saúd University  
Arabia Saudí

[Khemais\\_jouini@yahoo.es](mailto:Khemais_jouini@yahoo.es)

---

El cuento presenta una serie de acontecimientos incluidos entre un principio, que muestra la situación desde la que suele desarrollarse la acción, y un desenlace, que presenta la solución al problema planteado. De ahí que los modos de iniciar un cuento y el de acabarlo se revelan de una importancia especial en su estructura [1]. Por su brevedad, comienzo y final están relativamente cerca [2]; de ahí que el comienzo (apertura, principio) y el desenlace (clausura, cierre) del cuento merecen nuestra atención y reclaman un tratamiento, ya que, tal como indica Horacio Quiroga, en el credo número cinco de su “*Decálogo del perfecto cuentista*”, “en un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas” [3]. En este artículo, nos interesa estudiar, pues, las diferentes maneras en que comienza y termina sus cuentos Daniel Suiro y resaltar la importancia de ambos procedimientos en la estructura interna del cuento.

## 1. El comienzo

El comienzo, el arranque de un cuento es un punto observado por una amplia mayoría de los estudiosos del género y se ha considerado como un lugar estratégico del texto, que determina la manera y el modo de su lectura. Así, Horacio Quiroga afirma que “de mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental” [4]; es decir, que el cuento no suele iniciarse de un modo cualquiera, ya que “es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento.”[5]

En efecto, el cuentista debe conceder mucha importancia a la entrada del cuento, y Juan Paredes Núñez considera que la mejor manera de hacerlo consiste en “herir la sensibilidad de un golpe; atrapar la atención del lector desde el primer momento, «desde las primeras líneas»” [6], característica considerada por Baquero Goyanes como uno de los elementos distintivos del cuento frente a los demás géneros narrativos [7].

La lectura analítica del corpus de relatos considerados [8] nos ha permitido constatar que la fórmula menos frecuente, pero a nuestro juicio la más efectiva, que utiliza Daniel Suiro para iniciar sus cuentos, es aquella la que irrumpe directamente en la acción. En efecto, este tipo de comienzos se adapta perfectamente a la corta extensión del relato, ya que su propia estructura no permite al autor ni dilaciones ni lentas aproximaciones al meollo del cuento. De este modo, una irrupción directa en la acción resulta la fórmula ideal para captar la atención del lector, ya que le intriga averiguar cómo se ha llegado a este momento del cuento y cómo finalizará. Y por esta razón, concuerda con lo que han señalado y afirmado Horacio Quiroga: “He notado que el comienzo “ex abrupto”, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor” [9], y Juan Bosch: “el cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción” [10].

Con este procedimiento, utilizado tan sólo en catorce de la totalidad de los cincuenta y seis cuentos analizados y tradicionalmente denominado comienzo *in medias res*, el relato parece empezar durante una acción iniciada anteriormente, y el autor retrocede para darnos a conocer la situación inicial para, luego, seguir el curso lógico de la acción, por lo que el cuento se desarrolla siguiendo un esquema temporal anacrónico. En este tipo de cuentos, *la analepsis* desempeña un papel importante en la estructuración del relato, llegando en el caso de «El cuidado de la manos...», «Gasolina...», «Gomas...», «Accidente...», «Oficio de difuntos», «Sobre el hambre...» y «Una amante disoluta...» a construir todo el cuerpo del relato. En este caso, el

comienzo *in medias res* contrasta con la extensión considerable de los restantes períodos del cuento, y ocupa a lo sumo una secuencia de dos o tres párrafos del texto del relato (una frase muy breve en «Sobre el hambre...») después de la cual se evocan los acontecimientos anteriores a este punto inicial.

Algunos de estos relatos ofrecen una variante del comienzo *in medias res*, al presentar, en su parte inicial, un *desenlace anticipado* [11] de la historia, que consiste en revelar el hecho al comienzo y posteriormente desarrollar las causas que lo motivaron, de modo que el verdadero comienzo estará cerca del final. Un ejemplo muy preciso de ello podría ser «Gomas o algo mejor que un frasco de champú», que comienza así: "Pelos, y algo más que pelos, los que me tuve que tragar para entrar con kilo un de aceite por la aduana de Algeciras sin que lo oliera siquiera aquel enjambre de moscardones verdes que me registró..."(pág. 440). Tras exponer lo mucho que le ha costado pasar la droga, el personaje-narrador explica a continuación que, para burlar la vigilancia de los aduaneros, envolvió el aceite obtenido del "hachís", repartido en pequeños paquetes, en la goma de preservativos que posteriormente traga uno a uno. «Para artista de cine" es otro caso, pues el cuento comienza con una frase muy breve: "José María abandonó sus estudios de Medicina para dedicarse al cine"(pág. 134) tras de la cual, el narrador se encarga de clarificar y aclarar todos los detalles que han conducido a esta situación.

Las características más destacadas de los cuentos con comienzo *in medias res* es que extienden el desarrollo de su acción a lo largo de una cronología considerablemente mayor, cuyo contenido gira alrededor de un suceso importante en la biografía del personaje, que coincide, mayoritariamente, con el narrador, tanto en el papel protagónico («La carpa», «El cuidado de las manos...», «Oficio de difuntos», «Gomas...», «Sobre el hambre...»), como en el de testigo («Gasolina...», «Una amante disoluta...»).

Sin embargo, empezar el cuento desde el comienzo, *ab initio*, es, en la cuentística de Daniel Suiro, mucho más frecuente que una irrupción directa en medio de la acción. Los acontecimientos del relato parten de un embrión de la historia y se encadenan hasta el final, respetando el orden causal de los sucesos, aunque en ellos existe alguna anacronía, cuyo valor es puramente anecdótico y no altera el desarrollo lineal progresivo de la acción, tal como hemos explicado en el apartado dedicado al tiempo. En este caso, la concisión del comienzo es la fórmula ideal a la que se atiene Daniel Suiro con el propósito de captar la atención del lector, es decir, tal como indican Alba Omil y Raúl Piérola, el cuento "no exige una preparación previa: va directamente al hecho y arrastra al lector hasta hundirlo en su materia desde el primer momento" [12]. De este modo las primeras frases se graban en la mente del lector, debido a su corta extensión, y captan su atención con mayor fuerza, predisponiéndole a esperar lo que viene a continuación. Así, por ejemplo, «San Antonio, "el guindero"» comienza despertando la curiosidad del lector mediante la interrogación del personaje: "Todavía era temprano, debían de ser las cuatro, las cinco, las seis o las siete, pero no más, y por eso le extrañó ver aquellas horas formada la cola delante de la iglesia. Conque se quedó parado en la acera y los estuvo mirando.

-Para una novena no puede ser -se dijo-, es demasiada gente. Y Viernes Santo hoy no es. ¿Qué coño pasa?" (pág. 126). Al lector no le queda más remedio que leer el cuento hasta su final para enterarse del motivo que ha despertado la extrañeza del personaje.

En «Los ojos del niño», el lector, al leer: "El niño comía sin levantar la vista del plato, sin atreverse a mirarlo. Tampoco hoy quería mirar a su madre, sabía que no podría mirarla abiertamente a los ojos sin echarse a llorar, o sin que se le empañara la vista, por lo menos. Pero a él no lo miraba porque no, no lo miraba porque no lo merecía, ya nunca más podría mirarle a la cara, y mucho menos frente a frente"

(pág. 383), debe proseguir su lectura para enterarse de que el niño seguía comiendo con las manos a pesar de las advertencias de sus padres.

En esta clase de cuentos se puede hablar, por una parte, de comienzos *no narrativos o estáticos*, es decir, que el cuento se inicia con una secuencia descriptiva del personaje o con un apunte que ambienta el escenario en el que va a desarrollarse la historia. Así, «El "Hincha" que paz descansa» comienza con precisa localización de las coordenadas espacio-temporales en que se va a desarrollar el relato ("*El miércoles, 23 de diciembre de 1960, en la ciudad de Zaragoza, Don Damián Blanco Pastor, de 45 años, llegó apresuradamente a su casa, hacia las nueve de la noche...*", pág., 97); y «La cansera» empieza con una localización ambiental, una situación y descripción física de los personajes que allí estaban, que nos recuerdan las técnicas de un guión cinematográfico ("*Había muy poca gente en la taberna. Ya era algo tarde. Estaban los dos de pie delante del mostrador, en una esquina callados. La rueda partida del queso, sobre un plato sucio, atraía a las moscas. El más bajo cambió un pie de lugar y levantó la cabeza. Era moreno y flaco. Tenía los zapatos salpicados de cal*", pág. 30).

Por otra parte, y mucho más frecuentes que los anteriores, se puede hablar de comienzos *narrativos o dinámicos*, es decir, que el autor sumerge al lector en el ambiente deseado sin párrafos introductorios al suceso principal del relato. Esta manera de iniciar el cuento, la más general y la más característica de la cuentística de Daniel Sueiro, muestra al personaje en plena acción. «Las siestas», por ejemplo, se abre sobre la imagen del personaje realizando su trabajo ("*Lleva la caretilla, vacía, tras él, como si la arrastrara; con los brazos extendidos a la espalda, hacia abajo, tirando de ella sin hacer fuerza, y va cantando. Vuelve cantando, empuñando luego enérgicamente los mangos de la carretilla, empujándola delante de él*", pág. 163); y el comienzo de «El hombre que esperaba una llamada» nos introduce de lleno en lo que anuncia el título ("*Llegó al bar de Cándido bastante temprano, hacia las once y media, y le dijo al camarero:*

*-No me voy a mover de aquí en toda la mañana, espero una llamada*", pág. 218).

Los cuentos narrados desde el principio suelen centrarse exclusivamente en una secuencia muy breve de la vida del personaje o del suceso referido por lo que el tiempo reducido es la característica más destacada de su estructura temporal, como se verá en el apartado siguiente dedicado a establecer una tipología de los cuentos de Daniel Sueiro.

Así, pues y resumiendo lo antes estudiado, podemos decir que el comienzo es un lugar estratégico del cuento y el análisis de este aspecto en la cuentística de Daniel Sueiro demuestra que le concede atención. Generalmente, sus relatos arrancan desde el principio, *ab initio*, y esto puede explicarse por la misma estructura lineal de gran parte de los cuentos; pero también resultan muy logrados los cuentos con una entrada *in medias res*, que sumergen al lector en medio de la acción. Este interés por imprimir una dinámica al relato es lo que explica la preferencia de Daniel Sueiro, dentro de los cuentos que arrancan *ab initio*, por comienzos *narrativos o dinámicos* sobre los comienzos *no narrativos o estáticos*.

## 2. El desenlace: cuentos cerrados y abiertos

Al igual en que el comienzo del cuento, mucho se ha insistido en la importancia del desenlace en la estructura del cuento [13], hasta el punto de que Juan Paredes

Núñez considera que “toda la estructura del cuento gira en torno al desenlace” [14], ya que, por una parte, permite evaluar el camino del personaje, lo que ha cambiado desde el comienzo, y, por otra, determinar el efecto y la resonancia producida en el lector. En efecto, toda la fuerza de un cuento reside en el desenlace, cuando la narración llega a su término, cobrando todo su sentido, que el lector espera con expectación para poder valorar debidamente los otros elementos del cuento.

En el conjunto de cuentos analizados se pueden dibujar, por lo que respecta al final del cuento, dos grandes grupos:

**2.1-. cuentos de final cerrado:** los más frecuentes en la cuentística de Daniel Sueiro, son aquellos cuya situación inicial se ve modificada en el transcurso de la acción y cuyas posibilidades narrativas acaban con la conclusión del relato. Enrique Anderson Imbert habla de desenlace *terminante* cuando “el problema planteado por el cuento queda resuelto, sin dudas, sin cabos sueltos” [15]. Los cuentos que abocan a un final cerrado y definitivo son, generalmente, aquellos que siguen el orden lógico de los hechos en su sucesión. Una de las estructuras cerradas minoritarias en el conjunto de los cuentos analizados es la que presenta la muerte como situación final de la acción; así se puede ver en «El maestro», «Último viaje en un tren nocturno», «¿Se le cae el pelo?» y «El "Hincha" que en paz descansa».

Sin embargo, en los relatos de estructura cerrada podemos hablar de *desenlace natural* o *normal* [16] cuando la situación final es la consecuencia lógica de la exposición de los hechos, es decir, que el cierre de la acción es el resultante más acorde y más adecuado al problema expuesto al principio y progresivamente desarrollado a lo largo del relato.

Por otra parte, en los cuentos de estructura cerrada y en menor frecuencia, se puede hablar de *desenlace desviado*, es decir, que la situación final propuesta por el escritor no es la que ha pretendido conseguir o mejorar el personaje al arrancarse la acción.

La estructura cerrada del relato es una característica de la cuentística de Daniel Sueiro. De la totalidad de los cincuenta y seis cuentos analizados cuarenta y uno siguen esta estructura, y esto se debe a que “el cuento es un orbe cerrado y finito” [17] y a que, tal como sostienen Alba Omil y Raúl Piérola, “el final debe cerrar herméticamente la estructura narrativa, sin dejar resquicios para aperturas, para ninguna explicación posterior, sopena de destruirla” [18].

Sin embargo, en el primer grupo que hemos denominado de *desenlace natural*, la estructura cerrada plasma la instantaneidad y fugacidad del suceso cerrado en sí mismo que narra el escritor y del que no existe un después; pero también refleja la situación del personaje apresado por un destino difícil de burlar y su imposibilidad de escoger otro camino más que el que propone el autor como podemos ver en los siguientes cuentos representativos de este grupo: «Hay que cerrar, Horacio» (El personaje principal, después de aguantar muchos meses sin clientela, decide cerrar su quiosco de bebidas), y «Hora punta» (El conserje García debe coger la vez en la fila del autobús para su jefe mientras él vuelve en el metro).

En el segundo grupo, el *final desviado* muestra la situación del personaje arrastrado por los acontecimientos pero que, en el último momento, consigue sobreponerse a la problemática que le acucia, como se puede apreciar en «De luto» (Mario se deshace del traje negro de su boda cuando, para justificar el hecho delante de sus compañeros, desea la muerte de su propia mujer), «El regreso de Frank Loureiro» (El protagonista vuelve otra vez a la emigración al no poder adaptarse de nuevo a su país) y en «La entrevista» (La protagonista se queda deambulando por la

ciudad y no acude a la entrevista que ha estado preparando durante muchas semanas y de la cual depende su mejora económica).

**2.2. cuentos de final abierto:** Minoritariamente representados con quince cuentos («La cita», «La rebusca», «La cansera», «Felipe, "el Marciano"», «El eucalipto», «El egoísta», «La carpa», «Para artista de cine», «Viaje en bicicleta», «El hombre que esperaba una llamada», «La entrevista», «Felis domesticus», «Cambio de rasante», «Algo de alguien en algún sitio» y «Encuentro en diferido»), son aquellos en que lo narrado es un fragmento que se secciona de un desarrollo más extenso, en el espacio y en el tiempo. Enrique Anderson Imbert [19] habla de *desenlace problemático* que deja sin resolver la situación de la que surge la acción del cuento. Sin embargo, en los cuentos «La cansera» y «Cambio de rasante», se puede hablar de *desenlace sugerido* [20], es decir, que se insinúa y se alude a una solución al desarrollo lógico de la acción pero que no llega a tener consistencia en el texto del relato. Así, por ejemplo, en «La cansera» Manuel intentaba convencer a su compañero de trabajo, Demetrio, para que vaya a entregarse después de haber acuchillado a su capataz; pero éste rehúsa y se va a casa a esperar a la policía. El cuento finaliza así: "*Demetrio se levantó y abrió la puerta de la alcoba.*

*-Si preguntan por mí -dijo-, llamas y me despiertas." (pág. 35), y en «Cambio de rasante» el siguiente final: " Y pensaba. Sabía que aquello habría que hacerlo todavía una vez más, y sabía que esa sería la última" (pág. 349).* Esto indica al lector que la escena de los jóvenes que se divertían, adelantando coches en zonas prohibidas, podría terminar con su vida en el intento siguiente, que se están preparando para llevar acabo.

Con la estructura abierta, el escritor pretende reflejar el fracaso de los sueños de los personajes y la poca probabilidad de conseguirlo algún día como es el caso para los protagonistas de «Para artista de cine» (José María se empeña en dedicarse al cine a pesar de su escasa preparación), «El hombre que esperaba una llamada» (Don Luis sigue pendiente de una llamada telefónica que no llega) y «Algo de alguien en algún sitio» (El joven muchacho, ante el asombro de la telefonista, necesita comunicarse por teléfono con cualquiera que sea).

Pero la importancia del desenlace en la estructura del cuento no reside únicamente en cerrar o dejar abierta y en suspense la acción, sino también en satisfacer las expectativas del lector "haciéndole sentir que valía la pena consumir el tiempo en la lectura" [21]. La crítica considera que la mejor manera de llenar las expectativas del lector es a través de un *desenlace sorprendente*, cuyo objetivo primordial es dar una nueva dimensión al relato, mediante una agravación inesperada y definitiva del conflicto desarrollado en el relato para que éste se grabe en la memoria del lector y llegue a lo más hondo de su sensibilidad. Enrique Anderson Imbert considera que un desenlace es sorprendente "cuando con un truco el narrador engaña al lector y en los últimos renglones lo desengaña con una salida inesperada [22].

Sin embargo, cabe señalar que mientras críticos como Juan Paredes Núñez [23] o Boris Eichembaum [24] elevan el desenlace sorprendente a un elemento estructural imprescindible para juzgar la calidad del cuento y lo consideran como otro rasgo caracterizador del relato frente a la novela; otros, como Gabriela Mora [25], Erna Brandenberger [26], Enrique Anderson Imbert [27] o Juan Bosch [28], sostienen que no todos los buenos cuentos culminan en un final sorprendente, ya que éste debe ser el que más conviene a la propia anécdota y lo que ha pretendido comunicar el autor, y no debe serle impuesto a la fuerza.

En algunos de los cuentos de Daniel Sueiro el factor sorpresa es importante en el desenlace de la historia, aunque gran parte de sus cuentos acaban suavemente, renunciando a cualquier efectismo final.

En el corpus de cuentos analizados podemos considerar a los cuentos cerrados, cuyo desenlace hemos denominado *desviado*, de final sorprendente en la medida en que, cuando el lector cree que la acción ha llegado a su final, previamente esperado, el personaje adopta una postura distinta a la que tenía en la situación inicial del relato.

De final sorprendente podemos considerar también a todos los cuentos abiertos. Cuando el lector cree que el cuento está llegando a su final, el escritor frena e interrumpe la acción, ofreciendo al lector, no una solución al conflicto, sino que la sugiere o la deja inconclusa, contrariamente a lo que esperaba el lector; y de ahí emana el carácter sorpresivo del desenlace del relato.

Sin embargo, en la mayoría de los cuentos de desenlace sorprendente, el efecto final del relato se consigue como resultado del desenvolvimiento interno y normal de la anécdota, pero con un elemento imprevisto que imprime un giro inesperado a la historia, provocando la sorpresa del desenlace, como en «El gas» (La experimentada niñera enseña a la joven principiante buenos consejos sobre el método de tratar a los señores y a los niños; el más sorprendente es hacer respirar a éstos el gas para que se duerman en seguida), «El plano» (Pablo Manzano se pierde en la ciudad después de haber estado estudiando el plano de la ciudad durante veinte días; al final de la noche y al seguir las indicaciones del guardia se da cuenta que ha habido pasado muchas veces delante de la pensión donde reside) y en «¿Se le cae el pelo?» (La alopecia que le está dejando sin pelo y la soledad que padece el joven protagonista le llevan a al suicidio de una manera un tanto extraña: atándose una bolsa de plástico en torno al cuello y abriendo junto a su nariz una pequeña cápsula de gas). En otros cuentos el final encierra la clave para entender la situación creada en el relato y aclara más el significado del título como en «Insomnio» en que el personaje narrador echa de menos el ruido de la cama de la pareja del piso de arriba, que noches antes le había quitado el sueño; al final dice:

*Sería todo lo pesado que se quiera, pero era también, ¿cómo te diría?:  
estimulante (pág. 584).*

En «Las siestas», además, la sorpresa final del relato se consigue con una significación distinta a la que expresa el personaje. Así, después de entrar en el chalet cercano a la obra con el pretexto de pedir agua, el peón Rafaé, dejándose llevar por un súbito acaloramiento, arroja sobre la cama a la criada que ha salido para abrirle, el narrador termina el cuento diciendo:

*Así que la dejó y salió, por la puerta de la cocina, sin beber el agua, y  
cuando llegó a la obra, Flores le pregunta:*

*-¿Qué...! ¿Estaba buena?*

*Y Rafaé contesta sin pensarlo, oyéndose a sí mismo, asombrado e  
incrédulo:*

*-Muy buena (págs. 180-181).*

Queda claro, pues, que el comienzo y el desenlace del cuento aparecen en estrecha relación y se convierten en unos de los elementos claves de su composición; y Daniel Sueiro parece consciente de ello. El comienzo, como hemos visto, determina la tensión que adquiere el relato, al despertar la emoción o la curiosidad del lector, y el autor lo consigue mediante la irrupción directa en el mismo centro de los sucesos, en el caso de los comienzos *in medias res*, y la concisión de la parte introductoria de sus relatos, en el caso de los comienzos *ab initio*, que es el procedimiento estructural que Daniel Sueiro ha utilizado en la mayoría de sus cuentos. Por su parte, el desenlace es

de mucha importancia en la concepción de la historia y de él depende el éxito del cuento. Este desenlace en los relatos de Daniel Sueiro es de formas diversas: la mayoría de las veces concluye definitivamente la historia y en pocas ocasiones la deja abierta; otras veces acaba suavemente sin efectismo final, pero en algunos se impone el final imprevisto que reorienta la acción en una nueva dirección.

## Notas

- [1] Empleamos aquí este concepto en el sentido que Utiliza Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pág. XVII, como “arquitectura esencial, forma constitucional, construcción fundamental y semejantes.”
- [2] LANCELOTTI, Mario: *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1973 3ª ed., pág. 43, afirma que “en el cuento, el principio y el fin se tocan de muy cerca” y Juan Bosch: pág. 18, señala que “el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento.”
- [3] QUIROGA, Horacio: “*Decálogo del perfecto cuentista*”, en , pág. 87.
- [4] QUIROGA, Horacio: “*Manual del perfecto cuentista*, en ob. cit., pág. 62.
- [5] BOSH, Juan: *Teoría del cuento*, Mérida, Universidad de Los andes, 1967, pág. 28.
- [6] PAREDES, NÚÑEZ, Juan: *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Propuesta, 1986, pág. 28.
- [7] BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad, 1988, pág. 61, señala esta condición del cuento en estos términos: “el lector de una novela podrá sentirse defraudado por el primer capítulo, pero quizás el segundo conquiste su interés. En el cuento no hay tiempo para eso, ya que desde las primeras líneas ha de atraer la atención del lector.”
- [8] Citamos por la edición de *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1988, prólogo por Darío Villanueva.
- [9] QUIROGA, Horacio: “*Manual del perfecto cuentista*, en ob. cit., pág. 62.
- [10] BOSH, Juan: ob. cit., pág. 18.
- [11] Para Juan Paredes Núñez: “*Del cuento breve y sus desenlaces*”, *Lucanor*, 1, 1988, pág. 106, el desenlace anticipado “se suele producir en cuentos que podemos llamar de explicación, pues la intriga se desarrolla como explicación de un suceso expuesto al principio del relato.”
- [12] OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A.: *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova, 1969, pág. 18.



- [13] Para Erna Brandenberger: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, pág. 376, esta importancia reside en que “el cuento literario está concebido partiendo desde el final y que su sentido exacto no se puede captar hasta llegar al final”. En la misma línea Omil y Piérola, ob. cit., pág. 14, consideran que “el buen cuento nace como una totalidad. Desde un comienzo, el autor ya tiene en sus manos la entidad entera, es decir, tiene previsto, sobre todo su final.”
- [14] PAREDES NÚÑEZ, Juan: ob.cit., pág. 34.
- [15] ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, pág. 99.
- [16] PAREDES NÚÑEZ, Juan: ob.cit., pág. 35.
- [17] LANCELOTTI, Mario: ob. cit., pág. 49.
- [18] OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A.: ob. cit., págs. 14 -15.
- [19] ANDERSON IMBERT, Enrique: ob. cit., pág. 99.
- [20] Para Juan Paredes Núñez, ob. cit., pág. 37, “este final se omite intencionalmente para intensificar el dramatismo de la intriga.”
- [21] MORA, Gabriela: *En torno al cuento. De la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985, pág. 130.
- [22] ANDERSON IMBERT, Enrique: pág. 99.
- [23] PAREDES NÚÑEZ, Juan: ob.cit., pág. 36, afirma que “toda la estructura de la relato está intencionalmente contenida y adecuada en busca del efecto de la sorpresa.”
- [24] EICHEMBAUM, Boris: “*Sobre la teoría de la prosa*”, en Tzevetan Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos aires, Signos, 1970, pág. 152, apunta que “es natural, en consecuencia, que un final inesperado sea un fenómeno muy raro en la novela (si se lo encuentra sólo revela la influencia del cuento): las grandes dimensiones y la diversidad de episodios impiden ese modo de construcción, mientras que el cuento tiende precisamente a lo inesperado del final donde culmina lo que precede”.
- [25] MORA, Gabriela: ob.cit., págs. 130 - 131, indica que “la vieja prescripción del “final inesperado” no es requisito esencial del cuento, sobre todo en la literatura contemporánea.”
- [26] Erna Brandenberger: ob. cit., pág. 376, resalta la importancia del desenlace del cuento, pero considera que “la afirmación de que el cuento literario culmina en un final sorprendente es demasiado contundente.”
- [27] Para Enrique Anderson Imbert, ob. cit., pág. 164, “el desenlace contundente, sorpresivo, no vale más, necesariamente, que el desenlace inevitable, esperado.”

[28] Juan Bosh, ob. cit., pág. 17, expresa la misma idea de los tres últimos críticos en estos términos: “el final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento.”

## Referencias bibliográficas

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad, 1988.

BOSH, Juan: *Teoría del cuento*, Mérida, Universidad de Los andes, 1967.

BRANDENBERGER, Erna r: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

EICHEMBAUM, Boris: “Sobre la teoría de la prosa”, en Tzevetan Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos aires, Signos, 1970, págs. 147 - 157.

MARTÍNEZ BONATI, Félix: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

LANCELOTTI, Mario: *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, 3ª ed.

MORA, Gabriela: *En torno al cuento. De la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.

PAREDES, NÚÑEZ, Juan: *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Propuesta, 1986.

\_\_\_\_\_ : “Del cuento breve y sus desenlaces”, *Lucanor*, 1, 1988, págs. 103 -114.

OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A.: *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova, 1969.

QUIROGA, Horacio: *Sobre literatura*, Montevideo, Arca Editorial, 1970.

© *Khemais Jouini 2005*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

