



La acción narrativa en *El raquero* de José María de Pereda

Ramón Moreno Rodríguez
CUSUR / Universidad de Guadalajara

Recepción: mayo 29 de 2023

Aceptación: julio 24 de 2023

Resumen

A partir del método semiológico en este artículo se estudia el cuento “El Raquero” de José María de Pereda. En concreto, fijé mi atención en la acción narrativa. De ésta elegí tres núcleos que representé en tres esquemas actanciales; después, se explican las funciones narrativas derivadas de los anteriores esquemas y se concluye con el estudio de las secuencias narrativas. A la par, se explica la relación que tiene Pereda con el costumbrismo, (estilo narrativo a caballo entre romanticismo y realismo) y su proyección hacia el naturalismo. No obstante, nuestras conclusiones no se relacionan con el método científico que propone Emile Zola, sino que la obra de Pereda presupone —es mi propuesta— una crítica social a sus paisanos porque la modernidad ha diluido ciertas figuras de la tradición folclórica española.

Palabras clave

Literatura española, Cuento decimonónico, “El Raquero”, Análisis semiológico.



Viajes en pandemia 7 (fragmento) | José Ángel Becerra Sáinz

The narrative action in El Raquero by José María de Pereda

Abstract

From the semiological method I studied in this article the story “El Raquero” by José María de Pereda. Specifically, I focused my attention on the narrative action. From this I chose three nuclei that I represented in three actantial schemes; then, I explained the narrative functions derived from the previous schemes and concluded with the study of the narrative sequences. At the same time, I explained the relationship that Pereda has with costumbrismo (narrative style halfway between romanticism and realism) and his projection towards naturalism. However, my conclusions are not related to the scientific method proposed by Emile Zola, but Pereda’s work presupposes —it is my proposal— a social criticism of his countrymen because modernity has diluted certain figures of the Spanish folkloric tradition.

Keywords

Spanish literature Nineteenth -century story, El Raquero, Semiological analysis.

1. ¿Cuento o cuadro de costumbres?

El breve texto “El Raquero” de José María de Pereda fue incluido en el volumen titulado *Escenas montañosas* y publicado por primera vez en 1864.¹ Dicho relato está a caballo entre lo que entendemos como cuento y cuadro de costumbres (Peñas Ruiz, 2014: 126).² Desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XXI, es sin problemas un cuento, pero a mediados del siglo XIX, cuando se le escribió, no era del todo un cuento puesto que el género, aparte de ser casi inexistente, los pocos ejemplares que se pergeñaban tendían a ser muy largos y discursivos.³ Solo unas décadas después, con los cuentos de Clarín y Blasco Ibáñez, entre otros, este género narrativo terminaría de consolidar sus estructuras.⁴ Y aunque no se asemeja a los cuentos que se escribían por esos años en que se editó el libro, sí se parece en mucho a otros breves textos que eran muy populares

- 1 Inicialmente este texto apareció en la publicación periódica santanderina *La abeja* hacia 1850, según el testimonio de don Marcelino Menéndez y Pelayo en su edición de las *Escenas montañosas*, y fue incluido en este libro en el año que indicamos. Cf. *Obras completas*, tomo 5, edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. *Vid. infra* la bibliografía. Lo registramos aquí por respeto al polígrafo santanderino, pero este cuento es imposible que se haya publicado en 1850 porque el tren no se empezó a construir sino hacia 1852.
- 2 Ana Peñas Ruiz en su libro *El artículo de costumbres en España* explica cómo el género periodístico llamado “cuadro de costumbres” e inaugurado por Ramón de Mesonero Romanos, devino prosa literaria para convertirse en cuento o en novela.
- 3 Muchas cosas tendríamos que explicar para tratar de definir la diferencia y la distancia que hay entre un cuadro de costumbres y un cuento; no es ese nuestro propósito por ahora. Sólo diremos que lo que Mesonero Romanos creó (según su propio decir) y llamó calcando la expresión francesa (*peinture de mœurs*), fue después tomado por otros autores e hicieron con ello lo que quisieron. Así sucede con las *Escenas montañosas* de Pereda que muy pocas cosas en común (como estructura) guardan con los textos de Mesonero, aunque nuestro autor señale indirectamente que su modelo es el cronista madrileño, pues parafraseó uno de los títulos más populares de éste (*Escenas matritenses*) para llamar a su libro. Cf. de Peñas Ruiz el estudio antes aludido.
- 4 Hoy por hoy hace falta un amplio y bien documentado estudio sobre la evolución del cuento español; es indispensable hacer un recuento desde los ejemplos medievales, los ‘cuentos’ del Infante don Juan Manuel, las novela ejemplares de Cervantes, hasta pasar por los géneros didácticos del siglo XVIII en los que tenemos muy importantes ejemplos como la ‘Monarquía columbina’ de Valladares Sotomayor y por supuesto, hasta llegar a la primera mitad del siglo XIX que entronizó el gusto (en cuanto a prosa breve se refiere) en las leyendas, los cuentos orales populares o los cuadros de costumbres.



y gustados por los lectores de las publicaciones periódicas, si bien es verdad que para la década de los sesenta, la moda estaba más que rebasada (Peñas Ruiz, 2014: 28). Nos referimos a los *cuadros de costumbres*.

Su filiación con éstos es mucha, ya el título del libro declara prístinamente tales propósitos pues sigue el que Mesonero Romanos diera a uno de los más famosos libros de cuadros de costumbres (Montesinos, 1965: 48), me refiero al llamado *Escenas matritenses* (1832). Así pues, aceptemos que este texto de Pereda se anuncia y reclama como un cuadro de costumbres y que no tiene sino como modelo a Ramón de Mesonero Romanos a quien nuestro autor admiraba mucho.⁵ No obstante, algunas diferencias tiene el relato de Pereda respecto de los abundantes cuadros de costumbres que, en la primera mitad del siglo XIX, se escribieron y es, principalmente, el que “El Raquero” cuenta una mínima acción narrativa, que con mucha frecuencia los cuadros de costumbres (y las ‘microfisiologías’ que entonces también fueron muy populares) no incluían.⁶ Así pues, sin dificultad alguna, estamos en la posibilidad de poder hacer un análisis de esta narración como cualquier otro texto de ficción literaria y que, como tal, puede ser sometido al análisis semiológico, que ese es nuestro intento.

2. Recuento de la acción narrativa

Una vez hecha esta mínima aclaración, empecemos con el análisis sintáctico de este relato, con la seguridad de que los resultados que obtengamos serán tan concretos y válidos como los análisis semiológicos que se puedan hacer de cualquier otro cuento moderno o contemporáneo.

5 En cuanto a la deuda costumbrista de Pereda, éste no solo reconoce su filiación con Mesonero Romanos, sino a Estébanez Calderón. Véase el estudio de Magdalena Aguinaga Alfonso *Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda*.

6 Este periodismo que está entre la prosa ficticia y la no ficticia, y que recibió el nombre genérico “cuadro de costumbres”, en realidad implica diversos subgéneros como las fisiologías, las microfisiologías y los panoramas. Hay vasta bibliografía al respecto; Peñas Ruiz es una de las más importantes estudiosas de estos breves textos, pero también lo es Montesinos, Rubio Cremades o Ayala Aracil. *Vid infra* la bibliografía.

Como la tradición del análisis semiológico lo establece, un texto literario puede ser abordado desde las tres áreas que conforman los análisis semiológicos. Es decir, que podemos hacer el análisis pragmático, sintáctico y semántico de nuestro cuento (Bobes Naves, 1985: 48). No obstante, y siguiendo los pasos y las razones que Bobes Naves tuvo para analizar *La Regenta*, nosotros nos limitaremos a efectuar un análisis que sólo incluya el sintáctico.⁷

Respecto del análisis sintáctico haremos un repaso de la acción narrativa para que una vez establecido este esquema, podamos realizar el análisis del modelo actancial de la historia narrada y, en consecuencia, derivar de éste las funciones que de la historia podemos colegir. Así pues, empecemos por la revisión del breve argumento que Pereda nos propone en su cuento.

La historia está dividida en tres partes señaladas con números romanos y separadas unas de las otras por unos saltos de línea, es decir, sin iniciar en página aparte el nuevo elemento, razón por la cual no los llamaremos capítulos⁸ sino sólo así, *secciones*.⁹ La primera parte la podemos dividir en cuatro segmentos que serían los siguientes.

En primer término, nos encontramos con una exhortación al lector previniéndolo de que la narración que a continuación se hará, ocurrió mucho tiempo atrás. En los cuentos infantiles equivale a 'Había una vez, en un lejano país'. Se enlistan seis oraciones yuxtapuestas para indicar lo que ahora pasa y antes no sucedía en ese 'apartado reino' del que se hablaba como si fuera una distante isla o una lengua de tierra en los remotísimos confines australes. Se re-

7 Hay muchas maneras de hacer el análisis semiológico de un texto literario, tantas como autores han incursionado sobre esta técnica analítica; nosotros, por las causas explicadas atrás, seguiremos el modelo propuesto por Bobes Naves.

8 Podemos definir, un tanto arbitrariamente, que los capítulos son segmentos de las novelas y no de los cuentos. Que un capítulo es una unidad autónoma de sentido determinada por los acontecimientos narrados, que en una novela puede haber tantos cuanto el autor desee; en este caso, estas llamadas por mí 'secciones', claramente corresponden cada una a una de las tres partes en que se puede dividir la acción de una historia narrada: presentación, desarrollo, clímax y desenlace. Cf. *La novela* de Bournef y Oullet, página 25.

9 En el análisis semiológico es costumbre (Aguinaga M, p. 233) llamarle a estos apartados 'secuencias', pero como nosotros —siguiendo a Bobes Naves— utilizaremos este término (secuencia) para referirnos a ciertos aspectos de las funciones, preferimos llamarles 'secciones'.



fiere al Muelle de las Naos, en la periferia de Santander;¹⁰ es decir, el puerto y barrio serán escenarios de la historia que en breve dará inicio su acaecer. En el segundo fragmento se describe el lugar donde la acción se desarrollará: el ya referido Muelle de las Naos. “Muchos de mis lectores se acordarán, como yo me acuerdo de su negro y desigual pavimento, de sus edificios que se reducían a cuatro o cinco fraguas mezquinas y algunas desvencijadas barracas que servían de depósitos de alquitrán y brea” (Pereda, 1864:18). El tercer trozo cuenta lo que sucedía en el Muelle de las Naos, en particular, habla de la gente que lo habitaba y dentro de ésta, destacadísimamente, los raqueros. En cuarto lugar, se explica lo que es un raquero, empezando por una definición etimológica en broma.

En síntesis, podemos decir que esta primera sección funciona como presentación de la historia; respondería a las preguntas el qué, el dónde, el quién. El desarrollo vendrá en la siguiente sección que responderá a la pregunta el cómo. Por otro lado, el narrador se ubica en un incierto presente que puede ser tomado como el tiempo de la narración y que se daría entre 1859 y 1864;¹¹ por otro lado, ese remoto pasado podría iniciar en 1833¹² y se prolongaría no más allá de 1850.¹³ O dicho de otra manera, el presente de la narración es —lo más adelante posible— en 1864 (año de la primera edición de *Escenas montañosas*, como ya se dijo al principio) o acaso cinco años antes (1859), aproximadamente.¹⁴

10 En efecto, el Muelle de las Naos existió y en efecto desapareció a mediados del siglo XIX, muchas crónicas así lo atestiguan, incluso, se conservan ilustraciones del mismo; hoy, dicho espacio tampoco está ocupado por unos patios de ferrocarril, es una zona ajardinada.

11 El ferrocarril de Santander se empezó a construir en 1852 y se terminó en 1857. Fue inaugurado por el rey consorte don Francisco de Asís y Borbón. Manuel Barrios, *Los amantes de Isabel II*, p. 43 y ss. *Vid infra* la Bibliografía.

12 Ponemos como límite más remoto el año de nacimiento de Pereda, porque el narrador alude que él y otros muchachos iban a dirimir sus conflictos personales a ‘puras trompadas’ a un lugar donde no los vieran los adultos, es decir, al Muelle de las Naos. Claro que aquí, en el cuento, lo dice el narrador y nosotros se lo estamos atribuyendo al autor. Más adelante haremos un deslinde entre autor y narrador, que para el análisis semiológico es fundamental.

13 En este año de 1850 se publicó “El Raquero” por primera vez, en *La abeja montañesa*, por ello es que nos parece que todo pasado remoto debe de entenderse como ocurrido antes del presente narrativo. *Vid supra* nota 1.

14 Aclaro un poco más por parecerme necesario. El tiempo de la acción (presente) se debe pensar que sucedió en el año de la publicación de *Escenas montañosas* (1864).

La segunda sección la hemos dividido en cinco segmentos. El primero nos habla del protagonista: cuáles son sus orígenes, cuál es su familia, qué nombre tiene, cómo es su aspecto, qué tipo de vestimenta usa y cuál es el barrio donde nació. Es una descripción jocosa que nos hace recordar el inicio de las novelas picarescas y se constituye como señas de identidad del estilo realista.¹⁵ La segunda fracción nos refiere cómo nuestro protagonista, a los siete años, abandona su casa de la Calle Alta por la violencia que contra él ejercen sus padres y migra al barrio del Muelle de las Naos, decidido a tomar el 'oficio' de raquero. En el tercer elemento se nos cuenta la primera aventura raqueril de Cafetera (léase, borrachera), del que nadie sabe su nombre primigenio. En este primer hurto —en eso consiste el oficio de raquero— se apropia de un puñado de estopa para calafatear y un escoplo que se usa para lo mismo. A continuación, nos enteramos de la primera contrariedad que padece y de las que iba huyendo: los abusos y despojos; es decir, una banda de raqueros lo aborda y le quita lo robado. En compañía de los muchachos que lo despojaron va en busca de un local dónde vender lo adquirido, establecimiento que encuentran a un costado de la catedral.¹⁶ Finalmente, en una especie de ritual de iniciación (Bettelheim, 1974: 17 y ss.) se consume el dinero obtenido por el hurto de Cafetera en anís y café para todos. De esta manera el prófugo de sus padres queda integrado al oficio o cofradía de los raqueros.

Este segundo apartado hace el papel de desarrollo de la historia cuyo punto central es el rito de iniciación a que es sometido

Si fuere necesario retrasar un poco la fecha, ésta no podría situarse sino en 1859. Esto es así porque la inauguración del tren de Santander —hecho determinante de toda la acción— se dio en 1857 y en el cuento se dice cómo es que el protagonista es encarcelado antes de la existencia del tren y liberado tres años después de su detención. Cuando Cafetera sale de prisión, el tren fue para él y sus amigos una terrorífica realidad.

15 Ya se ha dicho que el costumbrismo es un movimiento a caballo entre el romanticismo y el realismo (Zavala, 1982: 403-415), aunque don Marcelino Menéndez y Pelayo dice, no sin razón, que en Pereda existe un naturalismo muy propio mucho anterior a Zola, además de que el polígrafo no deja de reconocer también el influjo de la literatura picaresca en su paisano (*Monumento*, p. 10 y ss.)

16 Que los mozalbetes lleguen corriendo en un santiamén poco a poco le evidencia al lector lo que terminará por ser una realidad incontrastable: el barrio del Muelle de las Naos en realidad no estaba lejos (físicamente hablando) del centro de Santander, aunque la memoria infantil de quien lo recuerda y nos lo cuenta, así lo perciba.



el protagonista por una banda de raqueros. El tiempo es mínimo, acaso, unas horas.

El tercer y último apartado de este texto lo hemos fragmentado a su vez para analizar la acción en cinco elementos. Primero se dicen nuevas circunstancias de contextualización de las actividades de Cafetera, por ejemplo, en qué otras cosas invertía su tiempo en el muelle, aparte de intentar raquear lo que descuidaban los marineros. No progresa la acción. El segundo segmento nos cuenta cómo ejerce otros oficios, sin dejar el de raquero. Por ejemplo, ayuda a los lancheros del lugar, trabaja de mozo de pesca, su madre quiere hacerlo cofrade de unos pescadores, él se dedica a rentar embarcaciones; terminan estos párrafos cuando Cafetera concluye que nunca pasará de ser un pobre gañán por más que se esfuerce. La tercera división habla de cómo Cafetera decide dar un giro a su vida, como consecuencia y conclusión de su desaliento: dedicarse a robar cosas de más valor. El cuarto segmento se nos presenta como el clímax de la historia: Cafetera ha robado un reloj de marinería y decide venderlo pero no puede, no se atreve; el instrumento es carísimo, no obstante, fácilmente identificable porque tiene labrado el nombre de la embarcación. Después de varios intentos, y en un momento de distracción, cuenta a un desconocido de su maravilloso objeto y se lo ofrece en venta. Éste acepta comprarlo y le pide que lo acompañe para hacerle la paga. Al parecer es un policía o simplemente un delator. El quinto y último elemento de esta sección es el desenlace: Cafetera permanece preso tres años y es liberado una vez transcurridos los mismos. Al regresar a su viejo barrio del Muelle de las Naos lo encuentra transformado: han construido una escollera que ha hecho desaparecer el viejo muelle, han construido en ese terraplén la estación de ferrocarril, hay un nuevo empedrado y, sobre todo, llega cotidianamente el tren que es un monstruo aterradorizante. El mundo de Cafetera está tan transformado que ya no hay un espacio para él y para su oficio pues se ha llenado de calles, paseantes, viajeros, comerciantes, vendedores. Imposible volver a ser un raquero.

Tabla 1
Visión esquemática de la acción

| Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 |
|--|---|---|
| 1. Exhortación al lector 2. Descripción del lugar 3. Lo que sucede en el muelle 4. Qué es un raquero | 1. Quién es el protagonista 2. Cafetera deja su casa 3. 1er hurto de Cafetera 4. 1ª contrariedad de Cafetera 5. Consumo de las pesetas (ritual de iniciación) | 1. Otras actividades de Cafetera 2. Ejercicio de otros oficios 3. Cafetera cambia de estrategia 4. Roba un reloj (clímax) 5. Tras tres años de prisión, fin de su vida raqueril |
| Presentación | Desarrollo | Desenlace |
| Tiempo de la acción: Entre 5 y 8 años (1856-1864) ¹⁷ Tiempo remoto (previo a la acción): 17 años aproximadamente (1833-1850) ¹⁸ | | |

Fuente: Elaboración propia.

Para sintetizar el análisis de la acción, podemos decir que “El Raquero” posee una historia construida canónicamente con tres elementos: presentación, desarrollo y desenlace. El tiempo de la misma

17 Aunque me contradiga un poco con lo explicado más atrás de los tres años del tiempo presente, es necesario ampliar un poco más ese lapso. Si consideramos las marcas evidentes de tiempo dejadas por el narrador, tendríamos que aceptar que en el relato solo transcurren tres años, pues en el mismo primer año que huye de su casa, roba el reloj y es metido a la cárcel, en la que permanece esos tres años. No obstante, el tiempo psicológico le indica al lector que puede y debe ser un tiempo más dilatado, pues entre escapar de su casa, hacerse raquero, unirse a la banda de Pipa, conseguirse varios oficios, reencontrarlo su madre, intentar ésta hacerlo pescador en alta mar, robarse el reloj y ser denunciado a las autoridades, no pudo suceder todo esto en cuestión de unos pocos días, sino que, calculamos, acaso cinco años. Dicho de otra manera, si Cafetera huye con siete años de edad de su casa y es puesto en libertad tres años después del hurto del reloj, inevitablemente tendría 10; no es imposible pensarlo como un niño de tan corta edad saliendo de las prisiones, es más factible imaginarlo como un mozalbete de 15 o más años. Consúltese en Bourneuf y Oullet el sentido del tiempo en el discurso literario (Bourneuf y Oullet, 1989: 147-170).

18 Consideramos que hay un tiempo remoto (alrededor de 17 años) que no se alude directamente en la acción; de hecho, que no transcurre a lo largo de la historia, pero que el narrador tiene muy presente y da por descontado que el lector también tiene esa hiperconciencia. En fin, que nos parece este lapso determinante para el punto de vista y la intención última y moralizante del autor y que más adelante explicaremos. Quiero decir que el narrador conoció tiempo antes del presente narrativo el lugar donde suceden los hechos y que ese tiempo, que pudo transcurrir entre la fecha de nacimiento del autor (1833) y el año de la primera publicación del texto en una revista (1850) son determinantes para que el narrador tenga conciencia de la importancia y la valía de una figura folclórica santanderina que ha desaparecido o está a punto de desaparecer: la de los raqueros. Me explicaré más detenidamente en las conclusiones.



está ordenado cronológicamente y sucede en un lapso de entre cinco y ocho años. Se remonta a los orígenes del protagonista, se cuentan detalladamente los acontecimientos a partir de los siete años de edad de Cafetera, transcurren unos imprecisos cinco o un poco más de años y se le agregan en el desenlace tres más; es decir, nos imaginamos a Cafetera, al final del cuento, como un adolescente de unos quince años y esa edad la debió cumplir hacia 1857, año en que se inaugura el Ferrocarril de Santander-Palencia. Tiempos (1852-1857) en que se construyó la dársena que hizo desaparecer el muelle y en cuyos terrenos se instalaron los patios de la estación del tren, amplio terraplén que se transformó de ser un remoto barrio que sólo los pícaros visitaban, hasta convertirse en un espacio repleto de gentes y calles; tres años fundamentales que nuestro protagonista se los pasó en prisión.

Para terminar esta revisión del argumento de "El Raquero" y pasar al siguiente asunto, diremos que ultimadamente ni el remoto barrio del Muelle de las Naos estaba lejísimos, sino a un costado de la catedral, ni el tiempo previo a la transformación son remotísimas edades pretéritas, sino apenas unos pocos años; no obstante, esas son las convicciones del narrador y está persuadido de que el lector (que conocía el escenario y los personajes antes y después de la conversión) las comparte con él.¹⁹ También hay que agregar que la liberación de Cafetera y el que éste mire su barrio transformado lo podemos considerar un desenlace; no obstante, no hay que dejar de apuntar que la historia no queda cerrada, pues se interrumpe la acción y no sabemos qué es lo que el protagonista decidirá y hará una vez vistos los hechos consumados.

3. Tres núcleos y tres esquemas actanciales

El análisis que acabamos de hacer del argumento nos permite establecer, a partir de la propuesta analítica de Bobes Naves (1985: 28-37), tres núcleos narrativos a partir de las acciones e interacciones que los personajes establecen entre ellos. El primero de estos núcleos sería el que Cafetera, hartado de la violencia de sus padres decide abandonar la casa en busca de la libertad que le ofrece el barrio del Muelle de las Naos:

¹⁹ Como ya se dijo, las consecuencias de esa dilatación psicológica del tiempo y del espacio serán explicadas más adelante.

Cafetera, que no era lerdo, comprendió al punto hasta dónde alcanzaba su privanza y lo que podía esperar de sus dioses lares; y como, por otra parte, sus libérrimos instintos se le habían revelado diferentes veces hablando con sus compañeros sobre la vida raqueril, se decidió por el arte en el cual hizo su estreno pocos meses después del último mendrugo que le aplastó la nariz (Pereda, 1864: 20).

El segundo se concretiza en el momento en que Cafetera descubre que a pesar del mucho trabajo que hace, su situación de miseria absoluta no tiene progreso alguno y se centra, como en el anterior núcleo, en una decisión trascendente que toma el protagonista para el desarrollo de los hechos (dedicarse a robar cosas de mayor calado):

Entonces comenzó a mirar con desaliento la mezquindad de la Dársena y la penuria de su explotación legal [...] En fuerza de meditar sobre su situación concluyó por tirar su cesto a la mar, y sin otras armas que su ligereza de manos y de pies, se lanzó a lo sublime del arte [...] De todo había en su nueva esfera de acción, especialmente de zozobras e inquietudes (Pereda, 1864: 28).

El tercer núcleo tiene como parte medular el descubrimiento que Cafetera tiene de la transformación de su barrio una vez que fue liberado. En este caso, el lector no puede saber si nuestro protagonista toma alguna decisión como en las otras dos situaciones, pero sin duda tiene muchas consecuencias ese hecho, aunque el lector deberá inferirlas porque el narrador no las dice, sino que cierra su discurso con una reflexión de tipo moralizante. Citemos lo que siente Cafetera cuando ve la transformación de su barrio

Después acá, aunque con la llegada de los trenes, a medida que la han visto repetirse, van familiarizándose bastante los raqueros, no ha sido hasta el punto de que éstos permanezcan tranquilos en el Muelle de las Naos. Por el contrario, empujados y oprimidos por el potente movimiento que la población ha tomado allí en los últimos años, van abandonando el territorio: ya tiene el raquero cien Argos que le contemplan, y no puede pasearse erguido como antes, señor de aquella ínsula remota (Pereda, 1864: 31-32).



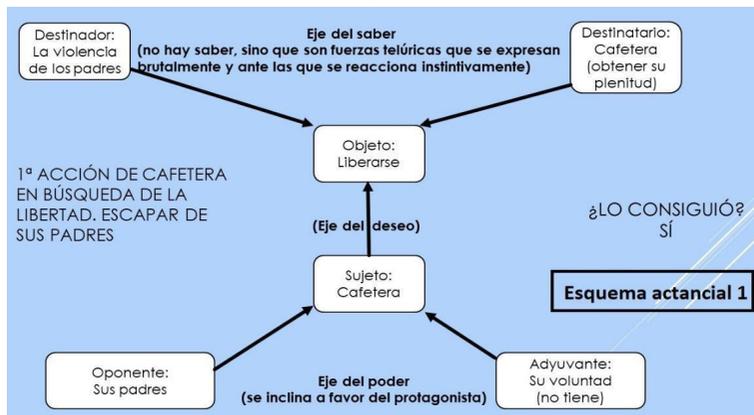
Creemos que a partir del establecimiento de estos tres focos narrativos podemos realizarnos algunas preguntas que, al contestarlas, apoyados en la intuición y el esquema actancial,²⁰ estableceremos con total transparencia cuáles son las funciones que la sintaxis literaria de este argumento nos propone (Greimas, 1987: 196-205).

Lo primero que nos preguntamos es ¿cuál era la intención del narrador al contarnos esta historia? También, ¿por qué la hizo de manera lineal cronológica en dos tiempos, uno supuestamente muy remoto y otro en presente? O, ¿por qué no cerró la acción contándonos el resto de las cosas que le sucedieron a Cafetera una vez puesto en libertad? Así mismo podemos interrogarnos ¿por qué la historia se contó en función de dos espacios físicos? Y finalmente, ¿qué significado tiene para el personaje y la historia contada la transformación del Muelle de las Naos?

Por lo tanto, hemos decidido proponernos analizar con el esquema actancial estos tres núcleos o focos narrativos y opinamos que el objeto que mueve a Cafetera a lo largo de la historia es la búsqueda de la libertad. Cada uno de los esquemas quedaría así:

Figura 1

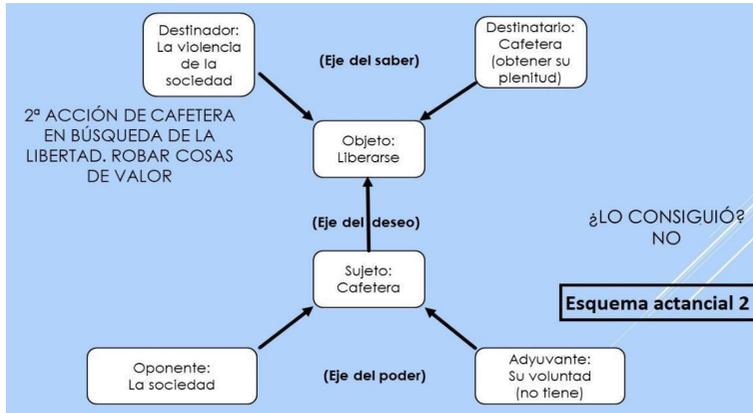
Esquema actancial de la primera acción de Cafetera



Fuente: Elaboración propia.

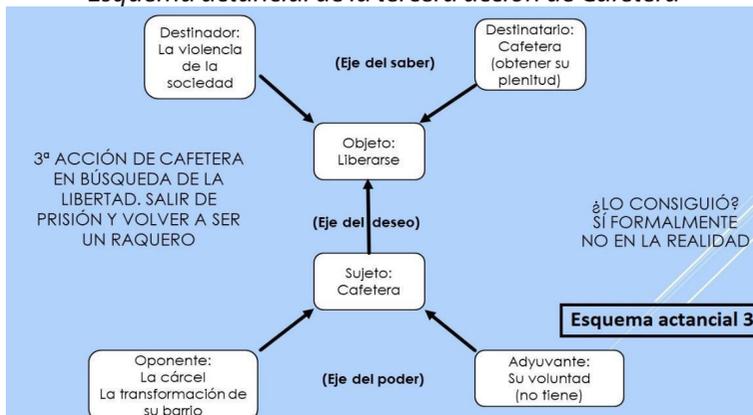
²⁰ La bibliografía para establecer qué es y cómo funciona el esquema actancial es ingente, aquí solo aludiré algunos autores por nosotros consultados, en el entendido que dicha estructura amenaza con hacerse infinita.

Figura 2

Esquema actancial de la segunda acción de Cafetera

Fuente: Elaboración propia.

Figura 3

Esquema actancial de la tercera acción de Cafetera

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, explicaremos los tres esquemas. El primero tiene como motor que detona los acontecimientos la decisión de Cafetera, cuando todavía es un niño de siete años, de escapar pues ya no soporta más los malos tratos, la violencia y el hambre que lo acosa todo el tiempo en su casa. Por lo tanto, el Sujeto es Cafetera



y el Objeto es la búsqueda de la libertad. El segundo eje lo constituye el Destinador que no es otro que la intuición que le hace ver al protagonista que es necesario escapar para sobrevivir si no mejor, por lo menos un poco menos mal; el Destinatario es el propio protagonista que se podrá beneficiar con la obtención de un poco de armonía y de paz si alcanza su objeto. El tercer eje, el del poder, se da cuando identificamos al Oponente, que son sus padres y a los que logra vencer fácilmente pues aprovecha la ausencia de éstos para huir y el Adyuvante tendríamos que decir que no lo tiene o acaso podamos establecerlo como la 'voluntad' o la 'intuición' del protagonista. En consecuencia, el sujeto puede alcanzar su objeto y, por lo tanto, la acción narrativa podrá progresar y continuar la historia que se nos está contando.

El segundo esquema tiene como foco la búsqueda de Cafetera, nuevamente, de la libertad. Ha descubierto que escapar de sus padres no ha sido suficiente para dejar atrás ese mundo de opresión. Como dice el narrador: "expuso su individual independencia a mil y un riesgos apuradillos [...] No se pegaba de trompadas con los suyos más de tres veces al día; su madre no lograba echarle la vista encima arriba de una por semana" (Pereda, 1864: 26). En consecuencia, la adquisición de la libertad que para él sería definitiva pasaba por robar cosas de mayor valor que la misma estopa que no daba sino para ir espantando el hambre, pero tan sujeto estaba a las prisiones de la pobreza y de la marginación como confines tenía su barrio, por lo tanto, decide cambiar la estrategia. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la violencia social, la marginación; Destinatario: el propio Cafetera. Oponente: el policía, la cárcel, la sociedad toda; Adyuvante: no lo tiene, acaso la voluntad o la intuición, como en el esquema anterior. Por lo tanto, tenemos que concluir que en esta segunda ocasión no logró su objetivo, y aunque en el primer caso dijimos que sí, este logro fue relativo pues con el tiempo descubrió que no le sirvió de mucho.

El tercer esquema repite el mismo foco o motor de la acción, el deseo de Cafetera de ser libre en oposición a su encarcelamiento. Sujeto: Cafetera; Objeto: libertad. Destinador: la cárcel; Destinatario, el propio protagonista. Oponente: la sociedad representada por la cárcel y por la transformación del barrio; Adyuvante, de nuevo, no

lo tiene, podría ser la voluntad pero eso ya no se sabe, por lo tanto, tenemos que decir que formalmente sí alcanza el objeto, pero en el fondo, en cuanto ve que ya no podrá ejercer su oficio, tendríamos que decir que no lo logra. Por lo tanto, en este tercer segmento sostenemos lo mismo que dijimos respecto del primero, que sí alcanza el objeto en lo formal pero no en lo fundamental.

Como se puede inferir de este triple análisis, creemos que la historia que nos cuenta el narrador de Pereda es la historia de un muchachito que nace marcado por la fatalidad de la marginación, la pobreza y el hambre, y aunque él luche por sacudirse esos tres yugos, en realidad nunca puede alcanzar la plenitud deseada. Por otro lado, se crea un fuerte contraste entre la miseria estática del personaje que lucha y una sociedad que se transforma a gran velocidad con la opulencia moderna que el ferrocarril implica. Para esta innovación enriquecida, el marginado es un estorbo y un obstáculo que lo mejor es dejarlo atrás o hacerlo desaparecer.

4. Las funciones narrativas a partir del análisis de la sintaxis literaria

Creo que ahora ya estamos en posibilidad de ensayar una primera propuesta de las Funciones narrativas de la sintaxis que nos relata esta historia y que nuestra autora ovetense también llama *análisis del discurso*. Entendemos por Funciones las causas o motores que aparecen detrás de las acciones de los personajes o los actantes (Bobes Naves, 1985: 37-60). Son las Funciones las causas últimas por las cuales los personajes o actantes hacen o dejan de hacer lo que el argumento de una obra literaria cuenta; por lo tanto, podemos decir que las Funciones que la historia de lo que le sucede a Cafetera se pueden resumir en la idea de que la rica y poderosa modernidad representada por el ferrocarril se enfrenta al atraso y a las costumbres (representadas en la figura folclórica del raquero) como unos obstáculos que son fácilmente doblegados y extinguidos.

Como explica Bobes Naves (1985):

El análisis funcional no es la aplicación de un modelo sintáctico a una historia para señalar las variantes, más bien es la inducción del modelo aplicado y de su significación teniendo



en cuenta que cada una de las unidades de que consta y cada una de las relaciones que se han establecido entre ellas son el resultado de la libre elección por parte del autor para expresar un contenido determinado (p. 60).

En consecuencia, concluimos que Pereda nos propone una secuencia de tres elementos o Funciones²¹ para alcanzar la libertad y que el personaje en los tres intentos es derrotado por el grupo social predominante y que es encarnado en tres figuras diferentes: los padres, el policía-la cárcel y el moderno ferrocarril. En consecuencia, y siguiendo a Zalba, tendríamos que decir que las tres funciones del presente cuento se configuran en torno de una actividad (huida, robo, salida)

- *Primera función:* Huida de Cafetera por la situación inicial de violencia, marginación y hambre que padece en su casa.
- *Segunda función:* Robos sustanciosos de Cafetera para que con los ingresos que pensaba obtener, alcance la libertad que no tenía.
- *Tercera función:* Salida de la cárcel de Cafetera, con el deseo de reincorporarse a su viejo oficio; descubrimiento que hace de que no podrá ser de nuevo raquero; por lo tanto, nunca alcanzará la tan deseada libertad.

21 Si bien Bobes Naves nunca define qué es lo que entiende por 'función', es evidente que este concepto tiene una noción un tanto vaga pero que nosotros podemos organizar en tres categorías: una actividad o un estado o un rol (Zalba, 2008: 23). En el caso de Cafetera, como ya dije en su momento, cada una de las funciones que se desempeñan en la acción narrativa de este cuento implican el paso de un estado a otro: 'Cafetera quiere liberarse de la opresión de sus padres'. Al final de esta primera función el cambio o transformación se da, pues el raquero logra su liberación y escapa de sus padres, eso lo transforma de ser un niño marginado y violentado de la Calle Alta a convertirse en un raquero, y así sucesivamente como ya se demostró páginas atrás. También es necesario que digamos que Bobes, aunque nunca lo dice, tiene como referente inevitable las teorías de Vladimir Propp explicadas en su libro *Morfología del cuento*. En éste, el ruso sostiene que las funciones son acciones concretas que los personajes realizan y cuyas resultas modifican o transforman por completo el resultado final de la acción: "encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes" (Propp: 24).

5. Cuatro secuencias narrativas

Como complemento del análisis sintáctico de este texto vamos a repasar brevemente algunas *secuencias narrativas* (Bobes Naves, 1985: 60-76) que nos permitirán reafirmar los resultados que hemos obtenido del análisis de las Funciones.²²

Como lo propone el análisis marxista, tendremos que decir que nuestro protagonista responde al concepto de *héroe problemático* que parte de una circunstancia que lo descobija de los principios morales de la sociedad en que se desarrolla y que por ello no tiene dificultad en romper y cuestionar dichos principios. Afirma Lucien Goldmann (1975) que la novela producida durante los tiempos en que dominó el liberalismo en Europa se caracterizó por retratar “un cierto número de individuos esencialmente *problemáticos*²³ en la medida en que su pensamiento y su conducta siguen dominados por valores cualitativos” (p. 30). En el caso de Cafetera, esos valores cualitativos estarían representados por la fidelidad al grupo y la identificación con su espacio, y en consecuencia, son ajenos e indiferentes a la productividad, la acumulación de capital, la admiración por la modernidad o el progreso. Afirma más nuestro teórico. Sostiene que al imponerse los principios burgueses de la producción y la acumulación de riquezas como normas morales es que se da ese conflicto que hace aparecer al héroe problemático en la narrativa del siglo XIX.

A partir de estos valores tuvo lugar el desarrollo de la categoría de la biografía individual²⁴ que se ha convertido en el elemento constitutivo de la novela, donde, sin embargo, ha tomado la forma del individuo problemático a partir de [...] la contradicción interna entre el individualismo como valor uni-

22 Bobes Naves entiende por ‘secuencia narrativa’ a un conjunto de relaciones causa-efecto. En el caso de Ana Ozores los ejemplos podrían ser las carencias de ésta, los medios que ella utiliza para superar esas pobrezas existenciales y el fracaso en que termina esa búsqueda. Es decir, la causa son las carencias y el efecto, la búsqueda de medios para suplirlas; la causa es la búsqueda de sustitutos de las carencias y el efecto el fracaso en todas las búsquedas. (1985, pp. 60 y ss.)

23 El subrayado es de Goldmann.

24 El crítico marxista nos induce a pensar (y tiene razón) que la narrativa a partir de este momento histórico construye sus historias en función de contar biografía individuales de héroes problemáticos, cosa que no sucedía con la narrativa del siglo XVIII hacia atrás.



versal engendrado por la sociedad burguesa y las importantes y penosas limitaciones que esta sociedad imponía realmente por sí misma a las posibilidades de desarrollo de los individuos (Goldmann, 1975: 31-32).

Por lo tanto, revisaremos algunas secuencias que nos propone el argumento ya analizado y que se concretan en determinadas anécdotas; éstas nos permitirán confirmar que nuestro personaje es un héroe problemático porque está inmerso en un moderno mundo cuyos valores no comprende y, además, se lo señala como un estorbo y un obstáculo para alcanzar la tan deseada modernidad. Es decir, que analizaremos pequeños elementos de la acción que van apareciendo a lo largo de la historia y que nos permitirán demostrar que las funciones de Cafetera subrayan la lucha estéril de nuestro personaje que está condenado a extinguirse porque hacia allá lo empuja la sociedad. Por comodidad llamaremos a estos pequeños fragmentos de la acción *anécdotas* (Bobes Naves, 1985: 60 y ss.) y vamos a revisarlos a partir de un esquema de relaciones causa-efecto. Es decir, la *anécdota* seleccionada será la 'causa' y nosotros inferimos el 'efecto'. Las secuencias motivo de nuestro interés son: la violencia física con que se tramitan todo tipo de tratos entre Cafetera y su mundo, la pobreza del grupo social al que pertenece, el robo de un reloj de marinería y la introducción del tren en el barrio del raquero.

Dice el narrador que los padres de Cafetera lo alimentaban con comestibles y bofetones: "Siete años contaría cuando su madre, conociendo que era apto para las fatigas del mundo, comenzó a darle los tres mendrugos diarios de pan envueltos en soplamos y puntapiés" (Pereda, 1864: 20). Esto que pareciera un elemento muy secundario de la historia, que al parecer busca encontrar una intertextualidad con la violencia de las novelas picarescas (a las que alude por el proceder narrativo) o la violencia que se ceba contra don Quijote²⁵ en las diversas aventuras que emprende (novela que también en este cuento es aludida) y que no hay duda buscan dotar de elementos humorísticos a estas historias, en el caso del cuento de Pereda tiene esta violencia unos tintes muy negros y omino-

25 La influencia cervantina en la prosa de Pereda ha sido identificada desde un primer momento, así lo dicen sus contemporáneos como Emilia Pardo Bazán en sus lecciones de literatura española o el ya aludido Menéndez y Pelayo. *Vid infra* la bibliografía.

sos, y son, sin duda alguna, elementos fundamentales para que se conviertan en rasgos funcionales. De hecho, el mismo narrador establece la relación causa-efecto que estamos explicando pues agrega líneas adelante de lo transcrito: “[Cafetera] se decidió por el arte en el cual hizo su estreno pocos meses después del último mendrugo, que le aplastó la nariz para nunca más enderezársele” (Pereda, 1864: 21). Independientemente de que esta secuencia que citamos sea también elemento que nos permite demostrar el llamado por Menéndez y Pelayo como *naturalismo perediano*, es también elemento fundamental para el desarrollo de la acción pues esta agresividad dará por efecto la huida y el consecuente destino de nuestro protagonista.²⁶

La pobreza material que aflige a los personajes es una constante que el narrador subraya una y otra vez a lo largo de diversas escenas. Por ejemplo, la vestimenta de Cafetera lo muestra claramente:

no había cumplido cuatro años cuando la tía Carpa le metió, de medio cuerpo abajo, en una pernera de los calzones viejos de su padre, dádiva que, añadida a una camisa que, también de desecho, le regaló su padrino el tío Rebenque, llegó a formar un traje de lo más vistoso” (Pereda, 1864: 20).

O en otro lugar se dice cuál es el mobiliario de la casa de este muchachito: “Cafetera estaba solo en casa, sentado sobre un arcón viejo, único mueble de ella, no contando el catre matrimonial” (Pereda, 1864: 21). Esta es una de las causas por las cuales Cafetera abandona el hogar, aunque al llegar al barrio del Muelle de las Naos, la miseria y la mugre es la misma que veía a diario en su casa:

Enseguida dio un par de chupadas a una punta que halló pegada a la testera del catre, mientras se amarraba con una escota los enciclopédicos calzones a la cintura; ocultó sus greñas bajo la cúspide de un gorro catalán; por último, lanzose calle abajo en busca de aventuras [...] cuando él, perdiendo de vista su casa, comenzó a respirar los corrompidos aires de la Dársena (Pereda, 1864: 21).

²⁶ Para la cuestión del naturalismo perediano cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Tomo VI, Madrid: CSIC., 1942: 245 y ss.



El robo del reloj es un hecho más especioso que el anterior y nos muestra la terrible dicotomía a la que se encuentra sometido nuestro personaje pues sabe que es propietario de un instrumento que vale mucho dinero,²⁷ tanto que él jamás lo ha visto junto, pero a la vez no puede deshacerse de él. Y aquel artificio que debería ser el elemento que él esperaba lo redimiera de su marginación, no sirve sino para terminar de hundirlo en la realidad en que se encuentra. Es el más mísero prisionero de su marginación y el mentado reloj servirá como elemento de su desdicha porque por causa de él y de la ingenuidad del muchacho, será delatado y encarcelado.

Esto traía volado al raquero, que no sabía cómo deshacerse de él, pues ni regalarle quería, ni tirarle al mar, sin indemnizarse de los peligros que corrió al trincarle [...] El obstáculo que oponía a su compra el comerciante era, aunque no se lo decía al raquero, el nombre del buque y el de su armador, diestramente esculpidos en la parte más integrante del aparato [...] Largos días pasó Cafetera meditando sobre el asunto (Pereda, 1864: 28).

Comentemos la última escena de nuestra historia, que cierra los acontecimientos con terrible pesimismo. La transformación de un mísero rincón de Santander al que muchos no entran por temor, incluidos los mismos policías, que en breve lapso de tres años se ha

²⁷ En la discusión de este cuento de Pereda ha sido motivo de múltiples reflexiones qué cosa es exactamente el objeto robado por Cafetera, que nunca queda claro el asunto al lector de nuestro tiempo, aunque en aquellos años del siglo XIX, y previos, en que los barcos eran a vela y muy pocos de vapor habían surcado las aguas peninsulares, debió serles muy evidente la calidad y aspecto del *estrumento*, como lo llama el mismo Cafetera. Pues bien, los estudios sobre el siglo XIX son tan amplios y complejos que es posible saber qué y cómo era dicho aparatejo. Sylvain Venayre, especialista francés en la marinería del siglo XIX los describe con suma claridad:

Consideremos el reloj, que Christophe Granger estudió justamente para la *Historia del mundo en el siglo XIX*, de donde retomo la demostración en su totalidad. A comienzos del siglo XIX, este objeto tiene ya una larga carrera marítima, científica y militar. Su uso nace de la búsqueda de la exactitud por parte de los intelectuales del siglo XVIII. El auge de la navegación científica exige, en efecto, la minuciosa determinación de las longitudes en el mar.

A partir de 1714, las autoridades inglesas dotan al país de un *Board of longitudes*, destinado a estimular los estudios en la materia. En 1765, el relojero John Harrison se las arregla para desarrollar un reloj para marinos con sólo dos segundos de error después de 42 días de navegación. Después de 1830, los relojes se imponen en las actividades ordinarias de los barcos mercantes (2017: 4).

transformado en una amplia explanada en la que hay comercios, tiendas, andenes, vías férreas, bodegas, comerciantes, calles, pasos, carretas que llevan y traen mercancías que se han de subir al tren o a los barcos y asombrado nuestro protagonista no alcanza a comprender lo que está pasando ni logra calibrar las consecuencias que para él acarreará tal metamorfosis, pues a raíz de ese cambio no puede haber para él otro efecto que su extinción como raquero.

La escollera de Maliaño, la estación del ferrocarril, el nuevo empedrado y otras reformas hechas precisamente mientras duró la condena de los pilluelos, era lo que ellos no podían comprender [...] Después acá, aunque con la llegada de los trenes, a medida que la han visto repetirse, van familiarizándose bastante los raqueros, no ha sido hasta el punto de que éstos permanezcan tranquilos en el Muelle de las Naos. Por el contrario, empujados y oprimidos por el potente movimiento que la población ha tomado allí en los últimos años, van abandonando el territorio (Pereda, 1864: 31).

Ahora que hemos concluido el análisis sintáctico es necesario tomar los resultados que hemos obtenido para hacer la síntesis de todos estos elementos.

6. Conclusiones

Como hemos visto, el cuento "El Raquero" se nos presenta como una historia sucedida en un tiempo muy remoto y en un lugar que podría ser conocido como el confín del mundo, no obstante, a medida que se van desarrollando los acontecimientos, el lector descubre que no es así, que en realidad los hechos ocurrieron hace muy poco tiempo (la acción concluye en 1857 y el texto se publicó en 1864, en el libro *Escenas montañosas*, y acaso se escribiera antes, porque como ya dijimos, afirma Menéndez y Pelayo que se publicó en una revista en 1850) pues termina el tiempo de la historia entre dos y seis años antes de su escritura, además de que ese remoto confín del mundo en realidad está a un costado de la catedral de Santander, es decir, que en verdad es y era un lugar muy cercano a donde ocurrían las principales actividades sociales de la ciudad cantábrica.

Como sabemos, en el texto literario "El mensaje estético se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es



decir, se propone atraer la atención del destinatario sobre la propia forma" (Ramírez Caro, 2002: 8). ¿Por qué esa actitud del narrador? Sin duda, tiene que ver con dos aspectos: Pereda quiere referir su relato como si fuera una típica historia que alude al brumoso mundo de los cuentos infantiles que inician con la consabida expresión: 'Había una vez, en un lejano país...'. Y este proceder le da un sentido fantasioso y mítico que crea un fuerte contraste con una historia de clara raigambre realista.

Es decir, Pereda gusta de crear fuertes contrastes narrativos para atraer la atención del lector, procedimiento que se habrá de repetir de otras maneras. Por ejemplo, crea una oposición también en el lenguaje alto y bajo en cómo se narra la vida de Cafetera que es un pobre mozo de cordel, pero en ella se utilizan términos propios de una alta ejecutoria real, o las constantes ironías que expresan las más terribles violencias pero que se redactan con el lenguaje formal del mundo de las academias.

En fin, Pereda disfruta mucho de construir sus historias con antítesis. Pero ese presentar lo cercano por lo lejano y lo reciente por lo remoto tiene también una segunda intención, como ya dijimos, y es ideológica: se le pide al lector que reflexione y que vea que eso que parece que sucede en un mundo lejano y distante y que por lo tanto podría serle indiferente al lector santanderino, en realidad es algo que está ahí, muy presente, que no se ha reparado en él por verlo como algo cotidiano y que quizá encierra una pequeña tragedia (la desaparición de las figuras folclóricas de los raqueros) y que nadie se da cuenta o no les importa o fingen que no se dan cuenta, cuando es algo tan vital y tan importante para la sociedad y la cultura de su momento.

Esta especie de llamada de atención es uno de los rasgos fundamentales, quizá el más importante, del costumbrismo. Esta corriente narrativa española fundó su temática, su estilo y su interés en reflejar un mundo que se alejaba poco a poco y que irremediablemente se estaba perdiendo o ya se había perdido del todo, y ven los narradores en este hecho una imposición de la modernidad que estaba transformando España. Es decir que la tradición y la modernidad se le presentó a España como una antítesis insuperable desde inicios del siglo XVIII y no se habrá de resolver tal dicotomía hasta

la segunda o tercera década del siglo XX. Para algunos escritores como los ilustrados, y tenemos en Cadalso el más claro ejemplo, la tradición era un problema y lo mejor era permitir la entrada de las modernas ideas políticas y económicas, y clama el coronel y literato por deslindarse del absolutismo tradicional que es un duro lastre que su país va cargando; por lo contrario, y ya lo vemos aquí en Pereda, el fenómeno es al revés, la tradición es un tesoro que no se sabe aquilatar porque la sociedad está encandilada con la modernidad que se simboliza ahora con el ferrocarril.

Como hemos visto en el análisis de la acción que hemos realizado a partir de la sintaxis literaria de este cuento, la historia narrada mantiene una estructura que con el paso de las décadas se convertirá en canónica de: presentación, desarrollo y desenlace; no obstante, esto que nos puede parecer hoy un esquema consabido y ya muy gastado, casi convencional, era de una gran innovación en ese momento en España; el cuento hispano no había tenido una notoria evolución y el siglo XVIII y el romanticismo de este país no llevaron a sus últimas consecuencias dichas formas cuentísticas.

Los relatos cortos previos al costumbrismo en España deambulaban entre la fábula moralizante, el relato misterioso, el cuadro de costumbres o las microfisiologías. Pereda parte del cuadro de costumbres para construir su texto, pero no se limita a reproducir la moda que Mesonero Romanos había consagrado veinte años antes, sino que lo retoma, lo modifica y hace su propia propuesta. Sin duda, permanecen algunos elementos convencionales, como el final moralizante, pero aun así la moraleja final de Pereda es una cuestión muy específica, que merece un estudio aparte.

Por otro lado, si consideramos este texto que nos ocupa como un cuadro de costumbres, podemos ver en él varias modificaciones fundamentales, en primer término, no es una construcción meramente estática, como sería una litografía o una acuarela, que es el principal proceder y gusto de los cuadros de costumbres; aquí, en "El Raquero", se cuenta una historia completa y el centro del interés no está, a nuestro parecer, en la recreación entre antropológica y folclórica del hecho o del personaje. A Pereda le importa el ser humano que hay detrás de esa curiosa figura harapienta, el cuadro de costumbres es el marco para desarrollar el personaje y la historia que cuenta.



Si en algún punto podemos centrar la motivación de Pereda para construir su historia, ese se encuentra en la lucha fracasada de Cafetera por sobrevivir a la desdicha: tres veces, como ya demostramos con el esquema actancial, es que el personaje lucha por alcanzar la felicidad y en las tres ocasiones fracasa; más aún, se demostró la gran soledad que padece Cafetera porque nunca encuentra un adyuvante que lo apoye para alcanzar esa plenitud; todo esto, sin duda, está muy lejos de los alcances de los cuadros de costumbres y nos presenta una prosa moderna y renovada.

Varias cosas nos han quedado en el tintero, pero es tiempo de ir cerrando estas conclusiones y, por lo tanto, solo haremos una última afirmación: la transformación del espacio escénico que analizamos cuando repasamos las recurrencias narrativas tiene un poderoso efecto en el lector pues el mundo del raquero se esfuma y esta figura harapienta y folclórica, si ya estaba desvalida por su indefensión y su miseria, ahora, al desaparecer el Muelle de las Naos, más le valdría morir porque para esos muchachillos no hay espacio posible.

Referencias bibliográficas

- Aguinaga, M. (1996). *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Aguinaga, A.M. (1995). "Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda". *Boletín de la Biblioteca Meléndez Pelayo*. Año 71, enero. Santander: Biblioteca Meléndez Pelayo.
- Aguinaga, A.M. (2004). La intertextualidad cervantina en los artículos periodísticos y primeros libros costumbristas de Pereda. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3. Ann Arbor: Michigan Universitate State.
- Bahamonde, Á. (1996). *España en democracia. El sexenio, 1868-1874*. Historia 16.
- Barrios, M. (1994). *Los amantes de Isabel II*. Temas de hoy. Madrid: Temas de hoy.
- Bettelheim, B. (1974). *Heridas simbólicas*. Buenos Aires: Barral Editores.
- Blanco, C.; Rodríguez, J. y Zavala I. (1979). *Historia social de la literatura española. Vol. I*. Madrid: Castalia.
- Bobes Naves, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- Bourneuf, R. y Ouellet R. (1989). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Feliciano Cruz, K. (2004). *El motivo del niño en tres novelistas españoles del siglo XIX: José María Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

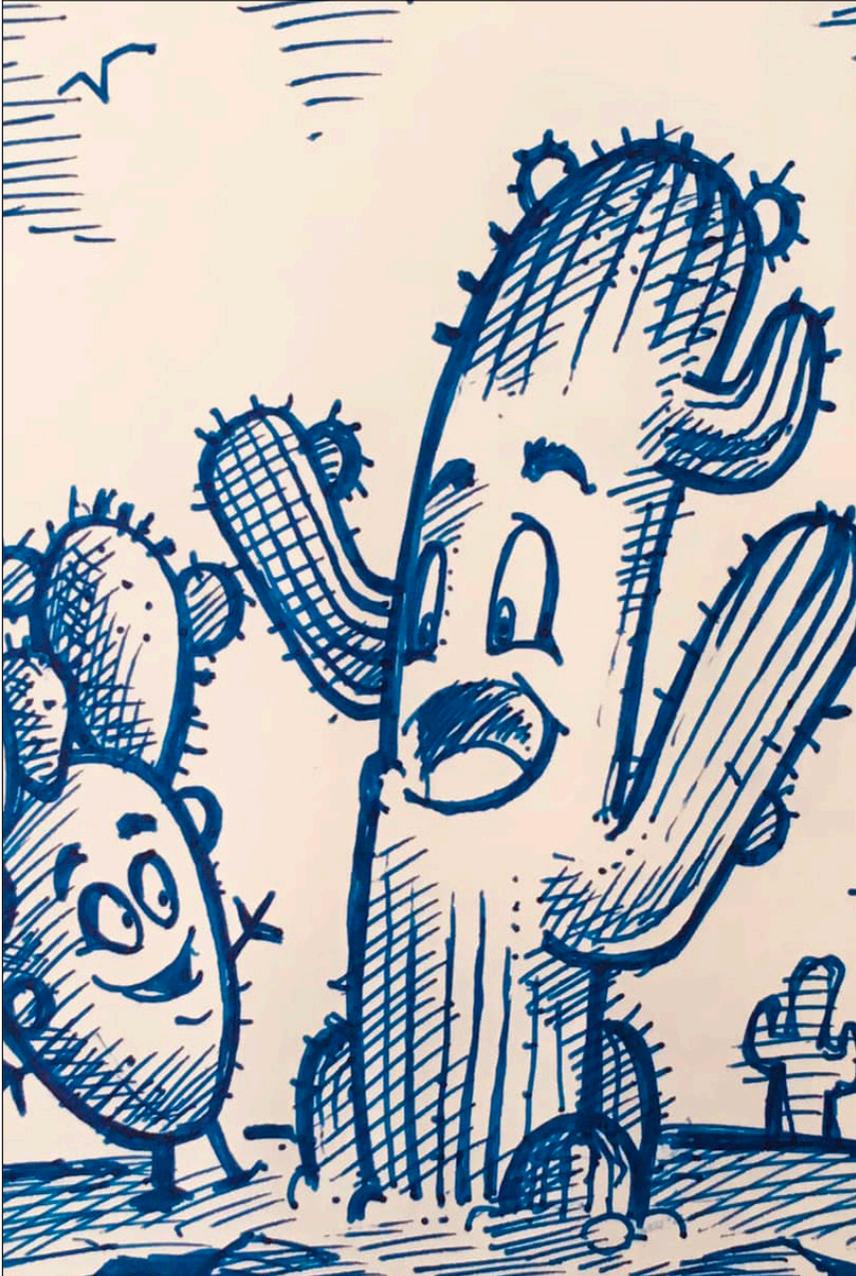
- García Castañeda, S. (2001). Las *reminiscencias* de Pereda. *Alegua*, XIV. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 85-96.
- García, F.J.L. (2001). Personajes a través de la comunicación no verbal: La Regenta de Clarín. *El rastro de la historia*, (9). http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria09/Clarín_.htm.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Greimas, A.J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Menéndez y Pelayo M. (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: CISIC, Vol. 6.
- Menéndez y Pelayo, M. (1911). Discurso leído ante el monumento a don José María de Pereda durante su inauguración en los Jardines de Pereda, Santander. Madrid: Librería General Victoriano Suárez.
- Montesinos, J.F. (1965). *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.
- Pardo Bazán, E. (1893). *Lecciones de literatura*. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Paz, Octavio (1991). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Peñas Ruiz, A. (2014). *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Madrid: Academia del Hispanismo.
- Pereda, J.M. (Ed. de Trueba y Quintana, A). (1864). *Escenas montañosas*. Madrid: Jubera.
- Pereda, J.M. (Ed. Menéndez y Pelayo, M.). (1891). *Escenas montañosas en Obras completas*, vol. 5. Madrid: Imprenta y fundición de Tello.
- Propp, V. (1993). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Ramírez Caro, J. (2002). Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica. *Revista comunicación*, 12(2). 76-95. <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1201>.
- Venayre, S. (2017). La vuelta por el siglo XIX. Una historia del mundo a través de los objetos. *Secuencia*, 104. México: Instituto José María Luis Mora.
- Zalba, E.M. (2008). Semiótica discursivo-narrativa: la 'narratología' estructuralista. *Semiótica*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Zavala, I.M. (1982). *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Madrid: Crítica.

Ramón Moreno Rodríguez

Correo electrónico: ramón.moreno@cusur.udg.mx | ORCID: 0000-0003-3607-0134

Mexicano. Doctor en Literatura Española por la UNAM. Profesor en la Universidad de Guadalajara, en la Licenciatura en Letras Hispánicas, campus Ciudad Guzmán. Líneas de investigación: Narrativa Española Reciente y Boom Latinoamericano. Su última publicación se titula "¿Políticos o escritores? ¿República o monarquía?" En la revista *Internaciones* de la U de G.

DOI: <https://doi.org/10.32870/in.vi20.7151>



Viaje al interior (fragmento)
José Ángel Becerra Sáinz