



Problematización de la *parresía* en el cuento “Nadie” de Eduardo Antonio Parra.

Problematization of parrhesia in the story "Nadie" by Eduardo Antonio Parra.

DOI: 10.32870/sincronia.axxiv.n78.18b20

Jesús Santiago Said Ortega Camacho

Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Azcapotzalco (MÉXICO)

CE: antonszandor999@outlook.com / ID ORCID: 0000-0001-6323-0100

Esta obra está bajo una *Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

Recibido: 05/03/2020

Revisado: 27/04/2020

Aprobado: 05/05/2020

RESUMEN

En este trabajo se problematiza la voz del narrador omnisciente frente a la voz del personaje. En el desarrollo de este estudio se considera la *parresía* (el uso del decir veraz en términos de Foucault) como eje para la conducción de la credibilidad en cuanto a técnica de narración. De la misma manera, la estructura misma del relato ofrece una historia visible y dos historias ocultas que obligan al lector a buscar un objetivo a resolver en la diégesis de la obra. Así, ambas voces, tanto el narrador omnisciente como el personaje, ofrecen múltiples informaciones con respecto al pasado del protagonista que, progresivamente, van aclarando aquellas dos historias ocultas en la trama del relato.

Palabras clave: Verdad. Información. Focalización. *Parresía*. historia oculta. Historia visible.

ABSTRACT

In this work the voice of the omniscient narrator is problematized in front of the character's voice. In the development of this study, *parrhesia* (the use of truthful saying in Foucault's terms) is considered as the axis for the credibility of the narrative technique. In the same way, the structure of the story itself offers a visible story and two hidden stories that force the reader to find a goal to solve in the digesis of the work. Thus, both voices, both the



omniscient narrator and the character, offer multiple information regarding the protagonist's past that, progressively, clarify those two hidden stories in the plot of the story.

Keywords: Truth. Information. Targeting. Parrhesia. Hidden history. Visible history.

De manera superficial podría parecer que en “Nadie” se presentan tres historias, dos ocultas y una visible: la primera, que es la historia visible, se centra en la vida del Vikingo como un vagabundo que recorre las calles; la segunda, que es oculta, focaliza su vida pasada, cuando el Vikingo tenía un trabajo y vivía con su esposa y su hijo, y la tercera historia, que es también oculta, murmura el asesinato de una persona (un tal Fernando Aranda) y la tortura a la que fue sometido el Vikingo por parte de la policía, lo que es causa de su locura.

La manera en la que se narra la primera historia, la visible, es mediante un narrador omnisciente, cuya voz es objetiva y creíble, pues, además de narrar las acciones que realiza el Vikingo, refiere también sus pensamientos y las sensaciones que siente dentro de sí:

Sin notar el olor de las fritangas que sin embargo algo le alborota allá abajo, en el fondo del estómago. Sin sentir la lluvia, el calor o el frío mientras avanza. Sólo camina midiendo la banqueta a través de la cuadrícula de alambazón del carrito, sorteando con las ruedas bordos y baches. Como todos los días durante todo el día. (Cfr. Parra, 2013, p. 131).

La razón por la que creemos que el narrador omnisciente es una voz objetiva y creíble en el relato, se debe a que narra las sensaciones que experimenta el Vikingo de una forma que obliga a pensar que lo ha vigilado desde siempre; por ejemplo, cuando hace referencia al clima: “la lluvia, el calor y el frío”, y utiliza el verbo avanzar en tiempo presente; en otras palabras, el narrador quiere decir que el Vikingo camina todo el tiempo sin sentir el mal clima, lo que supone que el narrador lo conoce desde un tiempo más allá del tiempo inmediato de la narración; después lo remarca al decir: “Como todos los días durante todo el día.”

Ahora bien, la voz del narrador omnisciente, a mi parecer, es quien oculta mediante la sutileza las dos historias implícitas en el texto, pues este narrador solamente se encarga de referir



en tiempo presente las acciones que realiza el Vikingo a lo largo de cierto día y de una manera que resulta cotidiana. Las dos historias “ocultas” se nos presentan mediante los breves monólogos internos del Vikingo, en algunos parlamentos del protagonista y de personajes secundarios y, finalmente, mediante algunas fugaces insinuaciones del mismo narrador omnisciente, muchas de las veces de manera alusiva.

La segunda historia es una focalización de la vida pasada del Vikingo, sin embargo, es una historia que, si bien está oculta en el cuento, no forma parte del final sorpresivo, por lo que simplemente es un recurso más que sirve para darle cierto misterio a la trama. Viendo de otra manera esta segunda historia podría incluso resultar un artificio del escritor, quien intenta confundir al lector haciéndole creer que esta segunda historia (la vida pasada del Vikingo) podría ser parte del final sorpresivo. Sabemos ahora que no lo es, no obstante, no deja de ser una historia que está oculta en la trama a causa del sentido que le otorga el narrador y el mismo protagonista.

La tercera historia en “Nadie”, la historia secreta que es la clave de la forma del cuento, según Ricardo Piglia, está construida mediante monólogos internos del protagonista, algunos parlamentos de ciertos personajes secundarios, señalamientos del propio narrador y, básicamente, toma su forma en la misma estructura de la trama. El cuento ofrece las tres historias como si fueran una sola. La primera hipótesis que plantearemos en este momento, y que ya lo menciona Ricardo Piglia, es la siguiente: lo más importante en el relato nunca se cuenta de forma clara (Cfr. Piglia, 2001)). La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. El relato se elabora para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto (la vida pasada del Vikingo y el asesinato de Fernando Aranda).

Para que esto tenga una utilidad en la interpretación de la *parresía*, debemos primero identificar los dos sistemas diferentes de causalidad en el relato. Los elementos esenciales del cuento, de acuerdo a Ricardo Piglia, tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el cimiento de la construcción. Como fundamento teórico para el análisis estructural de la narración pienso valerme de la asimilación, los casos de doble significación de una misma función y los elementos subsidiarios de enlace entre las funciones



del cuento, como las informaciones y las motivaciones que marca Vladímir Propp en *Morfología del cuento* (Cfr. Propp, 2008).

Por asimilación Vladímir Propp entiende que es cuando ciertas funciones del cuento influyen en otras; por función comprendemos, pues, las partes fundamentales del cuento (treinta y un funciones postula Propp), y son las bases sobre las cuales está construido el desarrollo de la acción. Las funciones pueden ser definidas de acuerdo con sus consecuencias, independientemente de los personajes a quienes corresponde cumplirlas. Ahora bien, Propp postula asimismo los “elementos subsidiarios de enlace entre las funciones”:

Si dos funciones sucesivas son cumplidas por personajes *diferentes*, resulta evidente que el segundo personaje debe saber lo que ocurrió hasta ese momento. De ahí la elaboración, en el cuento, de todo un sistema de informaciones, que suele adquirir formas artísticamente brillantes; ocurre también que el cuento omita completamente esas informaciones: los personajes actúan entonces *ex machina*, o bien son omniscientes. Otras veces, el sistema de informaciones es empleado en ciertos pasajes donde, en el fondo, nada tiene que hacer. Esas informaciones serán las que, en el curso de la acción, vinculen las funciones entre sí. (2008, p. 97).

Acerca de estas informaciones, Propp las clasifica primeramente como “informaciones directas”: el antagonista se informa del héroe, el héroe sabe que es perseguido, burlas de uno y de otro, etcétera. La información, como tal, suele, algunas veces, tomar el carácter de diálogo. Para Propp, cuando un personaje se entera de algo respecto de otro, establece un enlace entre dos funciones sucesivas. “Si por una parte, para empezar a actuar, ciertos personajes deben *enterarse de algo* (información directa, conversación escuchada, señales sonoras, quejas, calumnias, etc.), con frecuencia los hay que se deciden a cumplir su función porque han *visto algo*” (p. 99). Estas informaciones son a la vez llaves para nuevas acciones que se desarrollan en el relato, lo cual, de una u otra forma, motivan a los personajes a realizar acciones y tomar decisiones en la trama. Propp define las motivaciones de la siguiente manera:



Entendemos por motivaciones tanto las causas como las intenciones personales que incitan a los personajes a cumplir tal o cual acto. Aunque suelen dar al cuento matices y relieve particularmente vivos, las motivaciones forman parte de los elementos más cambiables y más inestables del cuento. Además, como elementos, están definidos con mucha menor nitidez que las funciones o los elementos auxiliares de enlace.

La mayoría de los actos cumplidos por los personajes al promediar el cuento están naturalmente motivados por el propio desarrollo de la acción. Sólo el daño, como primera función fundamental del cuento, exige una motivación complementaria. (pp. 103 y 104).

Propp especifica que, aunque esas crueldades constituyen acciones (cuando el protagonista daña a otro personaje), no pueden ser consideradas como funciones en el desarrollo del relato. Son cualidades del héroe traducidas en actos, que sirven para motivar ciertas decisiones. Sin embargo, los actos del antagonista suelen estar desprovistos de toda motivación.

Ahora bien, en “Nadie” podemos identificar la manera en la que ciertas informaciones forman sistemas diferentes de causalidad. Para esto debemos identificar en el texto estas informaciones de las que estamos hablando. Para empezar, no vamos a distinguir las informaciones que nos proporciona el narrador omnisciente sobre la historia visible del relato, ya que resultaría inútil para nuestro objetivo, que es llegar a la problematización de la *parresía*. Sin embargo, podemos identificar las informaciones que se nos revelan en el texto sobre las historias ocultas.

Un primer ejemplo es la vida pasada del Vikingo: “la foto de una mujer y un niño decolorada por el sol” (Parra, 2013, p. 131). Esta información nos la proporciona el narrador de una manera alusiva. Si bien, nos da una idea de que esa foto que lleva en su carrito del súper se trata de la familia que tuvo en su vida anterior, es a la vez una información indeterminada, ya que el Vikingo, al ser un vagabundo, bien pudo encontrar esa foto en la calle y haberla recogido desinteresadamente, sin tratarse de su familia verdadera. Otra información de la segunda historia es la siguiente: “Camina por horas para agotarse, para no pensar. Para deshacerse de las imágenes de una vida que vivió hace muchos años” (p. 133). Esto es una información clara que nos revela un pasado remoto



del Vikingo en el que vivía una situación muy diferente a la de ser un vagabundo loco. Otra información, aún más reveladora, es ésta que nos proporciona el mismo narrador:

Antes traía más cosas: un portafolios con papeles de trabajo, una cartera sin dinero pero con documentos, un manojo de llaves, un peine, un reloj, una corbata. Eso fue en otra época, antes de vivir en las inmediaciones del Parque Delta. (p. 133).

De nuevo se trata de una información que nos hace imaginar una vida que vivió el Vikingo en la que fue una persona normal. Posteriormente sigue una nueva información que nos confirma las tres anteriores: “Años atrás lo hacía. Cuando pasaba las noches alrededor del Parque Delta junto con otros como él. Y antes de eso. En la época en que tenía nombre y vivía en una casa con una mujer y un niño” (p. 137).

La significación del final sorpresivo en el relato, que desarrollaremos al final de este trabajo, es el punto de cruce de las dos historias y se desarrolla en contraposición con la estructura del final cerrado del cuento tradicional. Parra trabaja la tensión entre las dos historias y las resuelve al final del relato; sin embargo, la historia secreta, a diferencia de lo que señala Piglia en el cuento moderno, se narra de un modo cada vez menos elusivo.

Ahora comenzaremos a enumerar las informaciones que nos proporciona el relato en relación con la tercera historia (el asesinato de Fernando Aranda y las causas de la locura del Vikingo). Algo que es importante señalar es que estas informaciones sobre las historias ocultas en el relato son escasas, representan un ligero porcentaje en el texto, incluso se podrían contar con los dedos.

Una primera información acerca del asesinato de Fernando Aranda, y que se repite con frecuencia a lo largo del relato, es la siguiente: “No veo. Nunca me fijo. No he visto nada, mi jefe, se lo juro. Por ésta. Ni siquiera miro las casas o los edificios, nomás los letreros de las calles para saber por dónde ando” (p. 131). Esta información es un primer acercamiento a la trama oculta, pero a la vez es una manera en la que el autor encubre a la misma. Así tenemos una aproximación a la médula del trabajo; ¿por qué el autor utiliza al Vikingo como un instrumento para ocultar la historia



secreta? Nuestra respuesta sería que el Vikingo es un personaje que funciona a la vez como narrador temporal de la historia secreta del relato, pero es un narrador poco creíble, no es confiable, por la simple razón de que está loco; en otras palabras, no podríamos creer que el Vikingo habla sinceramente ya que es un chiflado, por lo que no tiene el derecho a ser escuchado. Más adelante indicaremos la importancia que tiene el *status quo* en la *parresíazomai* o el uso de la *parresía*.

Otra información que se repite con frecuencia nos viene de la voz del Vikingo: “No soy nadie. No. Tampoco oí nada. Nunca oigo nada” (p. 131). Como ya lo indicamos, el Vikingo es narrador temporal de la historia secreta del relato, pero también es un instrumento que el autor utiliza para llevar a cabo el enigma: la historia visible la cuenta el narrador omnisciente, pero la historia oculta la presenta la mayoría de las veces el Vikingo, y es la misma locura del protagonista la que le otorga el enigma; entonces ¿podemos creer como lectores las palabras de un personaje que está loco? De esta manera se lleva a cabo el enigma del relato; la asimilación de su demencia y su forma elusiva de indicarnos lo que vio y lo que sufrió tiempo atrás es lo que le da sentido a la historia secreta del relato. Como lectores tenemos la incógnita de creer o no creer al Vikingo, no obstante, el Vikingo habla y actúa de manera inversa: todo lo niega y todo lo ignora, es decir, todo lo que vio y presencié lo evade con un discurso discrepante, por lo que, desde nuestra perspectiva como lectores, sabemos que lo que niega es una afirmación de aquello que niega. De esta manera asimilamos su demencia y aceptamos una forma de *parresíazomai* inversa, esto es, que el Vikingo habla sinceramente de forma invertida y de esta manera le damos el derecho a ser escuchado y por lo tanto le creemos.

Existen otro tipo de informaciones en el relato que, al igual que las anteriores, nos indican de forma alusiva la historia oculta. Un ejemplo de ello es esta información que se nos presenta en carácter de diálogo:

- No me jures nada. Mira nomás qué puerco andas hoy. Seguro rompiste una botella y te cortaste, pendejo. ¿No?
- Yo no soy nadie. No. No oí nada. (p. 132).



El uniformado cumple, como personaje secundario, una función de informante indirecto. Poco a poco el relato va construyendo los hechos de la historia secreta y les va otorgando sentido. Aquí, en este parlamento, tenemos una pista: el Vikingo tiene sangre seca, pero no sabemos cómo ni por qué la tiene. El narrador, siguiendo la construcción del enigma, indica ahora: “Para olvidarse de lo que sucede en las calles por la noche: de lo que sucedió anoche” (p. 133). Tenemos otra pista para la construcción de la historia secreta: ocurrió un hecho seguramente violento la noche anterior al tiempo inmediato de la narración. Es en esta parte donde nosotros como lectores cuestionamos el enigma, teniendo en la mente dos hipótesis: 1) el Vikingo realizó algún acto de crueldad y por eso tiene sangre seca en el cuerpo o 2) el Vikingo presenció un acto de crueldad y se manchó de la sangre de la víctima. Sin embargo, hasta esta parte de la trama, nosotros como lectores que seguimos cronológicamente los hechos, nos inclinaríamos por la primera hipótesis. No obstante, el narrador proporciona una importante información que esclarece de alguna manera el enigma del que sacamos las dos hipótesis:

Dirige la vista hacia las copas de los árboles y el graznido de un zanate le trae a la mente el recuerdo de un hombre huyendo entre las sombras. El hombre gritaba, como el ave ahora. Se oían insultos. Sí. ¿Fue ayer? ¿O fue otra noche? Su memoria herrumbrosa se esfuerza por atrapar el dato, pero hay demasiada niebla en ella. Reanuda la marcha en tanto niega con la cabeza. No, no he visto nada. Se lo juro, mi jefe. Yo nomás camino. No sé hacer otra cosa. (p. 133).

Se trata de una información proporcionada por el narrador acerca de la historia secreta. Esta vez el autor ya no se vale de la persona del Vikingo para contar la historia secreta, sino de la voz del narrador omnisciente. Este narrador, quien es objetivo y a quien sí creemos al cien por ciento, nos presenta la imagen de un hombre corriendo en la noche. Se trata de la víctima y claramente sabemos ahora que el Vikingo lo observó la noche anterior al presente inmediato de la narración. Lo que todavía no queda claro es si ese hombre era perseguido por el Vikingo o por otra persona; sin



embargo, hay una pista: “Se oían insultos”, pero ¿de quién? Hasta aquí la incógnita continúa. No obstante, el Vikingo es, al final, quien aclara por completo el enigma: “No, yo no soy Fernando. Fernando era ése. Se iba cayendo. Chocó conmigo y los otros gritaban su nombre. No vi nada. No soy nadie” (p. 134). A partir de esta información podemos ya reconstruir y aclarar el enigma: el Vikingo tiene sangre seca en el cuerpo; el presente inmediato de la narración indica una angustia del Vikingo por un hecho violento que sucedió la noche anterior; sus recuerdos evocan imágenes de un hombre que trata de escapar entre las tinieblas mientras se escuchan insultos; el hombre se llamaba Fernando y escapaba de algunas personas quienes lo insultaban, estaba herido y chocó por accidente con el Vikingo, lo cual explica las manchas de sangre sobre él.

Sin embargo, aunque este monólogo interno del Vikingo haya aclarado el enigma de la historia, está el problema de su demencia como limitante de su credibilidad, lo que es la problematización de la *parresía* en este relato; es decir, no podemos asegurar si realmente el Vikingo esté hablando sinceramente, no podemos saber hasta qué punto esté resguardando su integridad como inocente. Una de las características de la *parresía* es la de hablar en favor de la verdad sin importar que el *parresiastés* (el quien utiliza la *parresía*) afecte sus intereses individuales a causa de hablar con sinceridad. En este caso no sabemos si el Vikingo intente convencerse a sí mismo de ser inocente. No hay nada que nos garantice su inocencia; lo único que la garantizaría sería comprobar la existencia de aquellos a quienes mataron a Fernando.

En el desarrollo del relato, encontramos cuatro informaciones más sobre los recuerdos caóticos del Vikingo, lo cual, hasta esos momentos, no nos revelan nada sobre su inocencia, pero tampoco sobre su culpabilidad: “Caminar. Empujar. Como empujó al hombre anoche. Era Fernando. Sí. ¿Fernando qué? No soy nadie. No vi nada, mi jefe, se lo juro. Por ésta” (p. 135); y más adelante: “El borroso recuerdo de la noche anterior le provoca unas intensas ganas de sentir el humo del tabaco raspando su garganta, llenando sus pulmones” (p. 135). El enigma de su inocencia continúa hasta el clímax del relato. Antes de eso, existen unos cuantos parlamentos entre el Vikingo y un taquero, los cuales nos hacen sospechar aún más sobre la inocencia del protagonista. “Fernando iba



corriendo... –el vagabundo niega con un movimiento de cabeza y adelanta la mano que sostiene el cigarro—. Quiero fuego. Perdón, mi jefe. No vi nada. No soy nadie” (p. 136).

Más adelante es donde advertimos una especie de paranoia en el Vikingo, lo que nos motiva a sospechar de su inocencia e incluso a dudar de todo su discurso anterior:

– Oye, ¿qué traes en las manos, güey?

El Vikingo recorre con la mirada las manchas sanguinolentas del mandil del taquero. La mano que sostiene el cigarro comienza a temblarle. También las rodillas. Tiene prisa de alejarse de ahí, pero responde:

– Chocó conmigo. Lo empujé con las manos. Yo no sé nada. Nomás camino. Un paso. Otro. No soy nadie.

– ¿Quién chocó contigo?

– Se iba cayendo...

– ¿Quién?

– No vi nada, mi jefe. No entiendo. Por ésta. Tampoco oí. Ni nombre tengo, aunque sí tenía. Gracias por la lumbre. Un paso. Luego otro más. (p. 136).

Me gustaría colocar unos cuantos ejemplos más sobre las informaciones que nos proporciona el protagonista para hacer un análisis sobre su credibilidad, sin embargo, nos gustaría dedicar los últimos comentarios del trabajo para hacer los postulados acerca de la problematización de la *parresía* y las conclusiones a las que podemos llegar.

Para Michel Foucault, la *parresía* es un cuidado de sí, pero esto no consiste en un simple conocimiento de sí; más exactamente, quien cuida de sí resulta insurrecto de todo lo ya sabido, conocido y establecido. El cuidado de la palabra cobra importancia en el cuidado de sí, pues es el uso del decir verdadero. Hablar en favor de la verdad presume un riesgo. Por lo tanto, quien utiliza la *parresía* exige coraje de sí mismo, alguien que deja de lado sus intereses personales y el de los demás en virtud de exponer la verdad ante el mundo sin ningún velo. Pero no solamente eso; Foucault menciona que no cualquier persona tiene el derecho de hacer uso de la *parresía*. En la antigua Grecia las mujeres, los niños, los locos y los parias no podían ser un *parresíastés*, pues su



estado no les hacía creíbles; se pensaba que su estado “inferior” o “poco confiable” no les garantizaba la posesión de la verdad. Para que alguien tuviese el derecho de ser escuchado debía contar con cualidades morales (o sociales) que le hicieran creíble, es decir, que garantizaran la posesión de la verdad en su persona.

En la concepción griega de la *parresía*, sin embargo, no parece ser un problema la adquisición de la verdad, ya que tal posesión de la verdad está garantizada por la posesión de ciertas cualidades morales: si alguien tiene ciertas cualidades morales, entonces ésa es la prueba de que tiene acceso a la verdad —y viceversa—. El <<juego parresiástico>> presupone que el *parresiastés* es alguien que tiene las cualidades morales que se requieren, primero, para conocer la verdad y, segundo, para comunicar tal verdad a los otros. (Foucault, 2004, p. 40).

Foucault, además de lo anterior, postula que hay una forma de “prueba” de la sinceridad del *parresiastés*, y ésa es su valor: “El hecho de que un hablante diga algo peligroso —diferente de lo que cree la mayoría— es una fuerte indicación de que es un *parresiastés*” (p. 41). Entonces tenemos ahora dos elementos para considerar la problematización de la *parresía* en el personaje del Vikingo: 1) las cualidades morales que garantizan el derecho a ser escuchado y 2) el valor de decir la verdad que supone un riesgo.

Durante el desenlace de la trama, el Vikingo es acosado por una tal señora Chávez, jefa del vecindario, quien lo acusa injustificadamente por el asesinato de Fernando Aranda. Como lo mencionamos más arriba, el Vikingo está cubierto de sangre, no obstante, sabemos que él no mató al joven, sólo chocó con él cuando lo perseguían los policías. Y es aquí donde se encuentra la problematización de la *parresía* en el relato: el Vikingo no puede hablar con sinceridad ya que existen muchas causas que se lo impiden, y él lo sabe. El Vikingo no es un *parresiastés*, pues ni siquiera acusa a los policías ni refiere lo que presencié. Se limita a jurar y a decir que no sabe nada sobre lo ocurrido la noche pasada. Ahora bien, de cierta manera podría resultar que el Vikingo, además de ser un enfermo mental, un vagabundo y un alcohólico, su misma condición de paria le niega el derecho a ser escuchado. Podría resultar que el mismo Vikingo sabe que si habla con



sinceridad no servirá de nada, pues su condición moral le niega el derecho a ser escuchado; diciéndolo a manera de Foucault: no tiene la garantía de poseer la verdad en su persona. Por otra parte, como lo señala el narrador omnisciente, los recuerdos de cómo perdió la memoria surgen en un instante, una especie de anagnórisis, lo cual nos haría pensar también que tiene miedo de decir la verdad pues aquellos policías lo torturarían de nuevo.

Todas estas causas forman la problematización de la *parresía* en el relato: su demencia que le imposibilita hablar normalmente; su condición de vagabundo; su falta de memoria personal; su alcoholismo y el miedo que siente ante las represalias. En conjunto, son elementos que le niegan el derecho a ser escuchado e incluso a hablar con sinceridad.

Analizar la *parresía* en un cuento, una novela o cualquier texto de ficción escrito en prosa cuyo narrador es omnisciente o que simplemente no interviene en la trama, resulta algo problemático. Analizar la *parresía* en un texto dramático resulta más sencillo, ya que los personajes hablan de sí y para sí mediante el uso de parlamentos o apartes, al contrario de un texto en prosa donde existe un narrador que no habla para sí mismo sino en favor de la trama y los personajes. En este caso, intentamos analizar la *parresía* en la voz del protagonista y contrastarlo con la voz del narrador, y tratamos de responder a la siguiente pregunta: ¿cuál de estas dos voces es confiable y cuál no lo es? Además, problematizamos la *parresía* en la misma trama del relato: ¿cuáles son los elementos que niegan al protagonista el derecho a ser escuchado? Si bien, en este trabajo nos enfocamos en la forma, no dejamos de lado el fondo, pues la forma es quien complementa el fondo del cuento.

Referencias:

- Foucault, M. (2004) *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, traducción de Fernando Fuentes Megías, Barcelona: Paidós.
- Parra, E. A. (2013). *Desterrados*, México: Era.
- Piglia, R. (2001). Tesis sobre el cuento. En *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Propp, V. (2008). *Morfología del cuento*, México: Colofón.