



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Fernández Pérez, José Luis

Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano

Literatura y Lingüística, núm. 16, 2005, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201607>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano

José Luis Fernández Pérez
chileno,
Universidad Católica Silva Henríquez
jlfernand@ucsh.cl

Resumen

Este artículo pretende trazar algunos deslindes sobre el estatuto genérico del microcuento en la narrativa hispanoamericana contemporánea. A partir de un corpus extraído de una antología canónica, la *Brevísima relación del microcuento hispanoamericano*, de Juan Armando Epple, nos orientamos a dar cuenta de algunas invariantes propias de este formato narrativo, las cuales emergen de las recurrencias estructurales verificadas en un corpus de 30 microcuentos, y darían un estatuto propio a esta forma literaria. A modo de síntesis final, se postula un conjunto de patrones constructivos dominantes, así como algunos factores asociados a su recepción.

Palabras clave: – ficción breve – narratología – intertextualidad – procedimientos retóricos – competencias de lectura

Abstract

This article seeks to trace some demarcations around the generic statute of the short short stories in the contemporary Spanish American narrative. Starting from an extracted corpus of a canonical anthology, the *Brevísima relación del microcuento hispanoamericano*, of Juan Armando Epple, we guide ourselves to give bill of some constant characteristic of this narrative format, which emerge of the structural recurrencias verified in a corpus of 30 short short stories and they would give a statute characteristic to this literary form. By way of final synthesis, a group of dominant constructive patterns is postulated, as well as some factors associated to its reception.

Key Words: – short short fiction – narratology – intertextuality – rhetorical procedures – reading competitions

1. La suerte de las formas breves: fecundidad creativa y prejuicio de la crítica

Desde hace ya más de 30 años se ponía de relieve la importancia del cuento en la narrativa hispanoamericana, al tiempo que se llamaba la atención sobre el escaso interés que este despertaba en el mundo académico (Pupo-Walker, 1973; Anderson Imbert, 1979). Ya se había señalado que "mientras los críticos siguen acumulando teoría y manteniendo enconadas polémicas acerca de la novela, casi nadie se interesa por la problemática del cuento" (Cortázar, 1963: 383). En suma, conforme la cuentística daba muestras de un dinamismo merecedor de

mayor atención, el cuento permanecía relegado a un segundo plano, siendo aún percibido como un apéndice de la novela. Se desprende que el cuento hispanoamericano se hallaba sumido en una desafortunada encrucijada, manteniéndose prolífico y desatendido a la vez: en tanto un significativo caudal creativo hallaba expresión en su forma, el aparato crítico se mostraba desinteresado e inoperante para dar cuenta de su desarrollo, sobre todo en lo que a su evolución formal se refería.

Es posible advertir que el microrrelato (aquí lo llamaremos microcuento, siguiendo el rótulo utilizado por Juan Armando Epple, 1990) ha corrido una suerte similar, la que solo se ha venido revirtiendo en la última década. A pesar de la singular vitalidad del microcuento, tanto en Latinoamérica como en España, contrariamente a lo que podría esperarse, el estudio de estas formas ha sido frecuentemente desestimado, en tanto se las considera creación menor. De este modo se ha venido proyectando sobre los modelos de ficción breve el prejuicio ornamental que recae sobre los artefactos del miniaturista (Lagmanovich, 2003).

Hasta inicios de los '90, se hacía evidente la insuficiencia del aparato crítico frente al microcuento. Según la española Andrés-Suárez (1995, 86), frente a la progresiva reducción en la extensión de los cuentos, la crítica se había orientado a nominar y rotular, sin abocarse a examinar suficientemente en qué medida las características estructurales de esta forma narrativa podrían configurar un nuevo tipo de relato, con un estatuto genérico relativamente autónomo. A pesar de que el desinterés académico se ha ido revirtiendo sostenidamente en la última década, sobre todo a partir de los trabajos de Dolores Koch, David Lagmanovich, Irene Andrés Suárez y Lauro Zavala, entre otros, aún no se ha afianzado suficientemente una línea de investigación que haya permitido validar una denominación definitiva y única para estos formatos narrativos, a pesar de que se han intentado alcanzar consensos sobre este particular (Koch, 2004). Justamente la diversidad de nomenclaturas –minicuento, minificción, microrrelato, "cuentos en miniatura" o el más genérico "ficción breve", entre otros– puede tomarse como síntoma de la pervivencia de ciertos vacíos teóricos, al tiempo que se vuelve patente la singularidad de un formato que se presenta tan dúctil en el ámbito expresivo como resistente a la convergencia de miradas en el campo de la conceptualización académica.

2. El problema: hacia una delimitación genérica

A pesar de la variedad formal propia de este tipo textual, Andrés-Suárez (1995: 88–91) ensaya uno de los primeros acercamientos descriptivos sistemáticos sobre el microcuento, logrando una interesante síntesis de rasgos dominantes, perfilando así una matriz-tipo, cuyas invariantes

podríamos resumir del siguiente modo: personajes apsíquicos, anónimos o imprecisos; simpleza argumental, evitando el diálogo; prescindencia de cualquier elemento descriptivo o atmosférico; fluencia temporal como límite impuesto por la brevedad; difuminación de la referencia espacial concreta; papel protagónico del lenguaje; y tono satírico, con gran presencia de la ironía.

Al examinar los caracteres formales de la serie, se aprecia que la factura del microcuento está sometida en su totalidad a un acontecer escueto y reducido, el cual estaría sujeto al implacable dictamen de un laconismo retórico. Así, el modelo discursivo que opera en el microcuento sería, en lo esencial, el mismo que regula la poética del cuento moderno, a partir del paradigma instaurado por Edgar Allan Poe (Poe, 1842; Cortázar 1963 y 1969; Rosenblat, 1990), en el cual todos los componentes de la ficción obedecen a la economía de recursos como principio constructivo. Precisamente, la cuestión importante aquí es si, al extremar este principio, la forma-microcuento solo reafirma el paradigma del cuento moderno, haciendo de la brevedad una condición canónica, o si, en caso contrario, instaura una red de relaciones distinta en su estructura narrativa, delineando un nuevo tipo de ficción breve, merecedor de examinarse en su especificidad.

Considerando la estrecha dependencia entre el microcuento y el paradigma del cuento moderno validado en la tradición narrativa hispanoamericana (Andrés-Suárez, 1995: 87), queda por despejar la zona de indiferenciación entre ambos modelos de ficción, dilucidando el valor específico que asume el microcuento como estatuto propiamente literario. Es precisamente en este ámbito donde se inscribe este trabajo¹: entregar algunas claves que permitan definir el grado de autonomía alcanzado por el microcuento en la literatura hispanoamericana y, en consecuencia, caracterizar su estatuto genérico en el ámbito de la ficción breve. Clarificado el propósito central de este trabajo y las posibles orientaciones a desarrollar, establecemos los objetivos generales de esta investigación:

- a. Establecer las probables invariantes estructurales que dan forma al relato breve que aquí llamamos microcuento.
- b. Dar cuenta de algunas competencias lectoras que son actualizadas ante una producción narrativa con las características de la forma en cuestión.

3. Orientaciones metodológicas

El propósito central de esta investigación se inscribe en el estatuto genérico de una forma narrativa particular. Aunque esta investigación – dada la naturaleza del problema en estudio– se enmarca en el campo de

la teoría de los géneros² , involucra, a través del análisis textual, a diversas disciplinas que se hacen cargo del examen empírico del texto en sí mismo.

En lo que se refiere a la teoría de los géneros, es preciso definir los lineamientos que aquí adoptaremos como propios, sobre todo si se considera el desprestigio en que la disciplina cayó durante largo tiempo³ y la fructífera renovación que ha experimentado en las últimas décadas⁴. En la exposición que sigue clarificaremos algunos conceptos fundamentales y explicitaremos las opciones metodológicas que se privilegiarán:

Hacemos notar como un aporte fundacional en la teoría contemporánea de los géneros la definición de género literario desarrollada al interior del primer formalismo ruso. Siguiendo lo señalado por Tomachevski en su Teoría de la literatura, éste "sería un conjunto de perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse «rasgos de género». Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes" (Estébanez, 1996: 470).

La trascendencia de esta definición, radica en que se asienta la concepción histórico-descriptiva de los géneros, en desmedro de una óptica taxonómico-normativa. Con ello adquiere preponderancia el carácter evolutivo de los géneros y se refuerza la idea de que éstos experimentan diversas mutaciones a lo largo del tiempo, las cuales pueden ser descritas mediante la determinación de las sucesivas suplantaciones de rasgos dominantes por otros que se hallaban subordinados.

Destacamos la categoría de institución literaria que alcanzan los géneros, condición que determina su funcionamiento histórico de manera tal que éstos se instauran como auténticos códigos intraliterarios, regulando comportamientos y percepciones acerca de cómo escribir y cómo leer; en definitiva, organizando la comunicación literaria entre el(la) autor(a) y la comunidad lectora a la que se destina el texto en una determinada época. Más allá de las posturas extremas, representadas por la tradición normativo-mecanicista de la doctrina aristotélica y por la crítica idealista que negó la existencia de los géneros –representada en Benedetto Croce– , "el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución aunque sea para negarla; es una marca previa para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario

un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico" (Garrido Gallardo, 1988: 20).

Adoptando una perspectiva histórico-descriptiva para aproximarse a los géneros, creemos que cualquier definición en este tipo de estudios debe privilegiar la dimensión operativa –basándose en el análisis empírico de virtuales series genéricas–, evitando la especulación teórica carente de correlato textual⁵. En tal sentido, concebimos el género literario como un conjunto indivisible de rasgos de composición que contempla aspectos formales, temáticos y de tono, que se configura como modelo estructural imitable y se constituye en norma histórico-literaria, sirviendo como punto de referencia para la producción y recepción textuales.

Considerando la teoría genérica como una disciplina de análisis textual empírico (Schaeffer, 1988: 178), entendemos la investigación sobre géneros literarios básicamente como un estudio de taxonomía textual que se orienta a la determinación de una red de similitudes existentes entre un conjunto de textos, las cuales debieran presentarse de manera concomitante en distintos niveles –modal, formal y temático a la vez–.

Como se podrá prever, al dar primacía al encuentro directo con el texto, necesariamente se privilegió en primer término la descripción individual de cada microcuento, para luego ir extrayendo los valores tendenciales que permitieran ir estableciendo algunas constantes dignas de atención a nivel de grupo textual. El enfoque adoptado se nutre, en lo fundamental, de una visión integradora de la semiótica literaria –que suma a su natural interés por el texto el estudio de la decodificación lectora– (Jofré, 1990). Puesto que nuestro problema dice relación con un código intraliterario, esto es, el estatuto genérico de una forma narrativa determinada, nos parece muy atendible una conceptualización que se haga cargo, a partir de la descripción estructural, de los elementos implicados tanto en la producción como en la recepción textuales⁶. Siguiendo a Jofré (1990: 188), si concebimos la literatura como un campo cultural, constituido como sistema de signos y prácticas textuales, la teoría literaria pasa a ocuparse de los procesos de significación textual que acontecen en la interrelación entre el texto y el lector. A esta lectura semiótica concurrirán aportes de narratología francesa –Roland Barthes y Gerard Genette, principalmente– y conceptualizaciones de la teoría del lector –ámbito en el que nos orientaremos de acuerdo a los desarrollos teóricos de Umberto Eco–.

El corpus seleccionado correspondió a un conjunto de 30 textos extraídos de una de las antologías pioneras en la difusión continental de la ficción breve, como es la Brevísima relación del micro-cuento hispanoamericano, del académico chileno Juan Armando Epple. A partir

de la aplicación de una batería narratológica de base genettiana, se procuró determinar los patrones compositivos más recurrentes en la escritura de los microcuentos. Los análisis y comentarios se organizaron en torno a dos preguntas centrales: cómo está construido el texto; y cómo se deja leer para acceder a una recepción exitosa, que active sus potencialidades de significación. En un nivel más pormenorizado, los principales aspectos relevados en los análisis se relacionaron con:

- La función estructural de algunos elementos definidos por su posición al interior de los relatos, como los títulos y los remates o proposiciones de cierre.
- El nivel de indeterminación que presenta el plano del acontecer y las estrategias de composición que tornan significativos esos espacios de ocultamiento o ambigüedad.
- El modelo constructivo con que se presenta el relato) que puede coincidir o no con una forma narrativa canónica) y el uso que hace de él la programación autorial. El uso de procedimientos de intertextualidad y su efecto sobre el comportamiento del lector.
- Algunas competencias de lectura literaria específicas que son activadas por el programa de escritura detectado en los textos.

4. Sobre la lógica constructiva y la recepción de los textos

La elaboración retórica desplegada en los microcuentos analizados, supone una escritura concentrada, sometida a notables controles de precisión; en qué decir, qué sugerir y qué omitir se juega de manera gravitante su eficacia narrativa. El dosificado manejo de los informantes que dan forma a estas ficciones –a veces solo sugeridas o "apresadas" en los relatos–, torna muy fructífero el examen de estos textos desde la perspectiva de la recepción. En razón de su brevedad, o más bien, de su reducida escala de representación, los microcuentos presentan una serie de ambigüedades discursivas que enriquecen las posibilidades de lectura, al tiempo que problematizan la tarea del lector. Por lo mismo, nos ha parecido pertinente exponer en este apartado algunos trazos sobre las consecuencias que se derivan de sus patrones constructivos a la luz de la teoría del lector, incorporando para ello algunos de los aportes conceptuales y orientaciones metodológicas de Umberto Eco (1979 y 1981), sobre todo en lo que toca al rol activo de este como agente cooperador para la significación del texto.

Entre los rasgos característicos apreciados en los relatos analizados destacan la presentación de actantes difuminados, la carencia o disolución de referentes espaciales, la problematización del tiempo en el relato o la ausencia de determinaciones pragmáticas en los enunciados conversacionales incorporados a la ficción. Todos estos rasgos refuerzan

una amplia zona de indeterminación discursiva, contribuyendo a incrementar las grietas o vacíos de sentido al interior de los textos, aspecto que nos resulta muy decidor sobre el estatuto en que se desenvuelve la producción de estos y, por ende, su recepción, delineando un tipo de programación autorial y cooperación lectora particulares.

Las zonas de indeterminación discursiva dispuestas por el narrador presumen un modo de entender la literatura –o al menos, el modo de "hacer funcionar" el texto a través de sus patrones constructivos–, como también un modo de concebir el rol que desempeña el lector implícito que actualizará su campo de significación. Los intersticios de sentido son funcionales a la economía textual que orienta la escritura, dando forma a ficciones que se configuran contando con una participación extraordinaria del lector para la construcción de sus posibles sentidos. Aun cuando en algunos de estos microcuentos la lectura parece no ofrecer grandes dificultades de decodificación, el discurso propende a que el lector vacile y fluctúe en los espacios de incertidumbre, por lo que la faena de construir sentidos sustentables involucra, la mayor parte de las veces, un conjunto de habilidades específicas para completar o desambiguar lo narrado.

Entendido así el rol del lector, hemos apreciado cómo durante la lectura de estos relatos el receptor es interpelado a ensayar y seleccionar los contextos y circunstancias que van confiriendo un significado más acabado y coherente a distintos sintagmas o expresiones. Para ello despliega un conjunto de estrategias, que involucran la capacidad de anticipar o hipotetizar sentidos, como también la de reprogramar sus propias expectativas. La "completación" de lo no dicho o apenas insinuado indicialmente, por otra parte, se realiza mediante la actualización de aquellos virtúemas a los que la misma construcción del relato les va asignando mayores niveles de coherencia en relación al conjunto textual.

Los mismos relatos otorgan algunas claves que permiten el establecimiento de algunas relaciones paradigmáticas que es preciso efectuar para acceder a una lectura efectiva, orientando así la construcción de su propio sentido. Es precisamente el control autorial sobre el relato –y sobre la lectura, en definitiva– lo que determina la existencia de algunos puntos de apoyo que resultan relevantes para la cooperación lectora, entre los que se destacan los títulos y los remates o zonas de cierre.

El aprovechamiento semántico de los paratextos como organizadores de las expectativas de lectura es otro rasgo a destacar. En efecto, la posición preliminar de los títulos ante cuerpos textuales tan diminutos, dota a

estos elementos de una riqueza de significación que es crucial para programar el comportamiento del lector y, por ende, para hacer viable el funcionamiento del texto como construcción literaria. De ahí que sus formulaciones verbales sean de particular interés para la determinación inicial del marco de expectativas en el que se desenvolverá la lectura, aun cuando en no pocos casos la función específica de estos títulos se limite a anticipar el núcleo temático. A partir de lo detectado en el corpus, podemos sintetizar las principales funciones desempeñadas por los títulos como sigue:

- Anticipar el tono o registro en el que se desenvolverá la historia (poético, lúdico, paródico), insinuando la actitud que tendrá el autor-narrador frente al universo ficcional.
- Situar el texto bajo un canon genérico determinado –o a una tradición literaria–, perfilando la actitud enunciativa que este encierra y programando las expectativas del lector en orden a una decodificación cuyos parámetros ya han sido preestablecidos.
- Anunciar una referencia intertextual: personajes prestados, frases hechas o reciclajes de títulos ya conocidos, informan sobre la filiación cultural en la que se inscribe el relato (cultura libresca, oralidad tradicional, etc.).

Más allá de las funciones específicas que han asumido los títulos en el corpus analizado, es preciso remarcar el valor fáctico que contienen estos elementos preliminares, dimensión que aquí se ve acentuada por la extraordinaria brevedad de los relatos y el espesor semántico que los caracteriza. En tal sentido, la connotación inaugural que les es propia a los títulos supone, en este contexto de enunciación, la apertura de un espacio de sentido que se inscribe de manera más rotunda en la dimensión institucionalizada de lo literario, fijando el interés del lector ante los contornos reducidos de un cuerpo textual que se prefigura como un área dotada de autonomía de significación. En un nivel más específico, constatamos la funcionalidad semántica de los títulos, incluso en aquellos que aparentemente cumplen una función de mera referencia temática, la que en muchas ocasiones es revertida en el transcurso de la lectura. Con todo, la funcionalidad de estos elementos – independientemente de su complejidad o explicitud– constituye un notable ejemplo de los postulados señalados por Greimas, en orden a que cualquier unidad semántica contiene en sí misma un programa narrativo potencial.

Otro de los puntos de apoyo para una cooperación lectora efectiva son los enunciados de cierre, zonas que tradicionalmente corresponden al desenlace argumental. En estos microcuentos los sintagmas ubicados en la posición de cierre se han destinado a la definición de las resoluciones

que adopta la decodificación del relato, tanto en el plano de la historia como en el plano del discurso. En tal sentido, las funciones desempeñadas por los remates tienden a la reprogramación textual por parte del lector implícito, quien es convocado a actualizar una serie de marcas cuyas connotaciones no se presentaban del todo sustentables hasta esa instancia. De este modo, los enunciados de cierre aparecen asociados a funciones de interpelación, desciframiento retroactivo o incluso restauración de un espacio de ambigüedad.

Desde una perspectiva más global, los segmentos finales operan resolviendo las hipótesis que se venían desarrollando en el curso de la lectura, orientando el comportamiento del lector hacia una reasignación de significados, la postulación de un sentido y la proyección de este más allá del texto –por abstracción o extrapolación del discurso–. Por consiguiente, los enunciados de cierre se presentan como instancias decisivas para la construcción de sentido que realiza el lector al ejecutar la semiosis narrativa –esto es, actualizar y/o postular una programación para el discurso–. Es de notar que estos elementos cobran mayor relevancia aún al interior de una escritura que se postula a sí misma como un espacio de reflexión, abierto a los cuestionamientos del mundo representado y proclive a la problematización de lo propiamente literario.

Hemos venido enfatizando el riguroso control que ejerce el narrador sobre las expectativas del lector, lo cual se puede observar nítidamente en el complejo proceso de programación autorial que tiene lugar en la composición textual de estos relatos y que es actualizado en el curso de la lectura. Apenas el destinatario entra en contacto con el texto, se le otorgan algunas claves que le permiten entablar un pacto narrativo "adecuado" a la lógica que se instaure mediante ciertas marcas textuales que pueden corresponder a los valores asumidos por los títulos o las proposiciones iniciales del relato: a través de estas marcas el lector decodifica las reglas que orientarán su recepción, tanto en lo que se refiere al modo de representar el mundo narrado ("Soñabas con rosas envueltas en papel de seda...", verosímil romántico; "Trataron de podarle a diario el arbolito que le había crecido en la parte superior del omóplato...", verosímil fantástico), como en lo que toca al estatuto genérico del texto (títulos como "El grillo maestro" o "Flash" – convenientemente reforzados por otras convenciones específicas–, tipifican los relatos que se inician como una fábula o una noticia, respectivamente). La dificultad que se enfrenta con posterioridad radica en que frecuentemente el pacto narrativo suscrito se redefine abruptamente durante la lectura: para ello el lector implícito debe registrar ciertos hitos textuales que representan puntos de desvío con respecto al conjunto de reglas que se venían imponiendo desde la programación inicial. Se propone así un marco de recepción que luego es

desmontado o derogado por el texto mismo, delineando un tipo de ficción de notable fluidez semiótica.

En suma, el modelo constructivo propuesto en una parte significativa de los relatos examinados se asienta en el establecimiento de un pacto narrativo inicial, la posterior derogación del mismo a través de distintos procedimientos (uso de adversativos, marcas de relativización de verdad ante la información suministrada, indicios que niegan el verosímil anticipado, marcas de incoherencia sobre la focalización del narrador, etc.) y la consiguiente problematización del canon que ha sido desprogramado, ya sea a través de correferencias que asignan nuevas significaciones a los antecedentes (frecuentemente a los títulos) o de fórmulas de cierre que tienden a la ampliación de los espacios de ambigüedad.

Consecuentemente con lo expuesto, el lector inexperto o pasivo no estará en condiciones de actualizar las potencialidades significativas de estos microcuentos. La alta retoricidad a la que se verá expuesto lo inhabilitará para ejecutar los movimientos que la programación autorial le propone. Al pasar por alto los hitos textuales marcados por los guiños de la escritura, probablemente continuará buscando parámetros de coherencia de acuerdo a un pacto narrativo que ya no opera en la codificación del discurso.

Como podrá desprenderse de lo anterior, los microcuentos imponen una serie de condiciones para una cooperación lectora efectiva, por lo que cabe preguntarse por las características asignadas al lector modelo previsto en la programación autorial, cuestionarse por el conjunto de destrezas –establecidas textualmente– que lo definen como tal, habilitándolo para actualizar exitosamente la potencialidad significativa de estos microcuentos.

Al intentar una caracterización del lector modelo propuesto en estos relatos, resulta pertinente detenernos a delinear lo que aquí se entenderá por lectura exitosa, condición final imprescindible para objetivar los requisitos del lector modelo y estatuto de viabilidad que garantice la comprensión y deleite de los microcuentos. En este marco de definiciones, concebimos la lectura exitosa como un complejo proceso de decodificación literaria –que compromete destrezas de orden intelectual, procedimental e incluso actitudinal–, el cual debería garantizar: inicialmente, la posesión de códigos culturales de disímil procedencia, la capacidad de intervención en el curso de la lectura para ensayar en ella pactos narrativos de valor provisional (junto a una actitud reflexivo/lúdica que asuma los espacios de incertidumbre como parte del juego ficcional), la empatía que posibilite asumir la cooperación lectora como una tarea destinada a entablar lazos de complicidad con el narrador-autor y la

disposición a admitir puntos de ambigüedad irresolubles al finalizar el texto.

Descrita la forma ideal en que el lector modelo realizaría su cooperación textual, señalamos a continuación los requisitos que describen sus competencias en el ámbito más operacional de la lectura:

- Saber registrar las marcas textuales de inicio para referirlas al estatuto representacional o genérico al que corresponda. Esta habilidad supone una vasta enciclopedia personal, que permita la asociación con diversos referentes extratextuales –y aun extraliterarios– como también una sensibilidad lectora particular para descifrar las lexías que admiten una actualización más connotacional.
- Estar en situación de corregir el pacto narrativo suscrito que orienta su recepción sobre la marcha, adecuándose al código que le va sugiriendo la articulación del nuevo verosímil. Este movimiento estratégico requiere estar atento al estatuto de realidad en el que se desenvuelve el acontecer representado (cotidiano, onírico, fantástico, alegórico, etc.), para repautear con celeridad las reglas que rigen la propia lectura. Para ello, el lector debe decodificar omisiones, marcas indiciales y las eventuales contradicciones discursivas que se van presentando.
- Una lectura integradora de algunos de estos microrrelatos contempla la identificación y a veces el conocimiento directo del texto y/o modelo genérico que está sujeto a parodia, transformación o imitación: el conjunto de movimientos comprendidos en esta lectura asociativa se corresponde con la competencia intertextual, en el sentido que le ha dado Julia Kristeva. En consecuencia, debería estar en disposición de cuestionarse por la significación que alcanzan algunos de los desenlaces y enunciados de cierre, al resituarlos en un diálogo con diversos discursos culturales.

El examen de la interacción texto–lector en la lectura de los textos y la interdependencia verificada entre sus patrones de elaboración discursiva y la recepción que los mismos relatos proponen, constituyen una vía de acercamiento al microcuento que aporta información que estimamos decisiva para su tipificación genérica. Por de pronto, este enfoque da luces sobre la problematización de que es objeto la construcción de sentido en estos textos. Detección de simetrías y anomalías discursivas, adecuada captación de las redes de indicios y reasignación de significaciones ante la emergencia de inversiones lógicas y desplazamientos semántico–valorativos, permiten acceder a un horizonte de comprensión que se propone dificultoso, en ocasiones más introspectivo y a veces más lúdico. La factura de estos microcuentos convoca, en definitiva, una cooperación lectora caracterizada por su

agilidad asociativa –tanto en lo intratextual como en lo extratextual–, el concurso de una enciclopedia de amplio registro y la actualización de competencias cognitivas superiores al momento de resolver la construcción de sentido.

4. Caracterización del microcuento como nuevo paradigma genérico

4.1. La ultra-brevedad y el control autorial

"La palabra bien dicha, en una lucha algo precaria por la existencia, parece querer reafirmarse gracias a la brevedad."

Dolores Koch

Parece pertinente explicitar la relación existente entre el paradigma de la brevedad en la narrativa y la forma en que la autoría asume desde la textualidad misma rasgos particulares de producción, redefiniendo en cada caso lo que se comprende por contar una historia. Si el texto literario como institucionalidad supone per se una pronunciada asimetría entre el emisor y el receptor partícipes de la comunicación literaria (Brioschi y Di Girolamo, 1996), no es menos cierto que la economía de recursos constitutiva de la poética del cuento ha ido moldeando un modo particular de componer la materia narrativa (Poe, 1842; Friedman, 1958 y Cortázar, 1969, entre otros), lo que incide en que el postulado de la economía de recursos alcance nuevas dimensiones (Lagmanovich, 2003; Epple, 2004). El modelo constructivo asociado al cuento exige del narrador una estrategia compositiva orientada a la condensación, lo que ha redundado en precisión léxica y dosificación sintagmática: así, históricamente, la técnica del cuento se ha ido desarrollando en torno a una estrategia escritural de "poda" desde el ya clásico axioma de la unidad de efecto planteado por E. A. Poe.

Ahora bien, en el campo del microcuento, constatamos que la brevedad representa no solamente una dimensión cuantitativa, sino más bien la exacerbación de este rasgo a nivel de patrón constructivo, razón por la cual la selección léxica y el dominio prolijo de las técnicas de elipsis se vuelven necesarias para el funcionamiento eficaz de estas cápsulas narrativas. De este modo, la economía de recursos, autoimpuesta y llevada al extremo, hace de la brevedad la base de la poética emergente, condicionando de antemano las potencialidades narrativas de un cuerpo textual que se asume limitado. Por consiguiente, podríamos prefigurar este patrón compositivo, que a partir de ahora denominaremos "ultra-brevedad", como una escala de máxima condensación en lo que a virtualidad narrativa y potenciación semántica se refiere. De este modo, los textos refuerzan sus espacios de significación mediante la incorporación de diversos valores connotativos, propiciando el contacto

alternado con zonas de ambigüedad semántica y con otras más unívocas en su referencialidad, asegurando así el control pragmático del autor sobre el proceso de la lectura, ya sea instaurando pactos ficcionales, desmontando o invirtiendo lógicas de representación, o instalando enclaves epifánicos, en los cuales se revelan incógnitas que resultan cruciales para reconfigurar la significación global del texto.

Aun cuando parezca obvio, no está de más puntualizar que la ultra-brevedad, en este contexto, es ante todo una condición cualitativa, un principio organizador del objeto narrativo que dice relación con una reducida escala de representación antes que con la cantidad de caracteres que componen un texto. Por lo mismo, "lo ultra-breve" del cuerpo textual se asume, desde el rol del productor, como un a priori que es, a un mismo tiempo, desafío compositivo y posibilidad de experimentación formal. En efecto, la imposibilidad de caracterizar personajes o desarrollar atmósferas a través de pausas descriptivas, se vuelve oportunidad, en tanto se diseñan estrategias elípticas o alusivas, para bocetear una coordenada temporo-espacial o delinear el rol que desempeña un actante, todo esto en la medida en que aquella referencia sea necesaria para una lectura exitosa cuando el lector tome contacto con la virtualidad narrativa propuesta. En suma, la búsqueda afanosa de la máxima condensación y la tendencia al esquema sintético, constituyen, más que un rasgo aislado, la evidencia de la mutación estructural que ha operado sobre el paradigma del cuento (Lagmanovich, 2003) y la base formal sobre la que construye su identidad el microcuento.

4.2. Relevancia semántica y pragmática de títulos y cierres

En el corpus de microcuentos analizados, comprobamos que los paratextos, en particular, los títulos y los remates o cierres constituyen enclaves de gran importancia para la constitución de sentido de los relatos. En consecuencia, constituyen piezas de artificio que son sustantivas al examinar las constantes formales de estas producciones, por lo que una somera descripción de su funcionalidad literaria resulta de gran interés.

Ya se ha apuntado que los títulos operan como organizadores previos, ya sea anticipando un tono o registro de enunciación ("Si el placer se midiera por las apariencias", "Denle la palabra"), estableciendo un claro vínculo intertextual con una alusión a un texto canónico o tradicional ("Helena y Melenao", "La Bella Durmiente del Bosque y el Príncipe") o aludiendo a los formatos y convenciones de un tipo textual predefinido ("Retrato", "Flash", "Padre Nuestro...").

Una de las funciones que los paratextos-título desempeñan con mayor propiedad en los microcuentos analizados es la de instaurar una expectativa de lectura. A pesar de, o más precisamente, a través de su laconismo, los títulos, en tanto gesto enunciativo inaugural, pueden convocar diversas connotaciones a través de sus lexías, a veces anticipando un escenario histórico-ideológico ("Estado de sitio", "Golpe"), insinuando un motivo a través de un cliché ("Rosas") o adhiriendo a las convenciones de otros géneros de la tradición literaria ("La hormiga"). Lo que sin duda no es patrimonio restrictivo del microcuento, cobra aquí mayor relevancia, dado que, en razón de la reducida escala de representación y el espesor semántico de los cuerpos textuales, en no pocas ocasiones se confiere al título la responsabilidad de entablar un pacto de ficción determinado con el lector, no solo anticipando referentes o actitudes de enunciación, sino que haciéndose parte de la decodificación del texto, como clave de lectura o valor indicial que más adelante será objeto de correferencias a través de procedimientos catafóricos.

A modo de ejemplo, podemos referir títulos de una estructura gramatical bastante representativa, como "Cierta individualidad" o "Elecciones insólitas", simples sintagmas nominales por medio de los cuales no solo se anticipa el motivo nuclear, sino que además se instala una incógnita (¿en qué radica aquella individualidad, que emerge extraña desde su relativización inicial?; ¿en qué consistirá lo insólito?), la cual solo es despejada totalmente en los remates del cuerpo textual, con lo que los títulos pasan a resemantizarse, al ser completados por la acción misma del lector al finalizar la lectura. En tal sentido, no parece un dato menor, que, una vez concluida la lectura, muchas veces el título aún permanece ante la vista del lector: la concisión y densidad del microcuento se ofrecen a la relectura o a la meditación activa "sobre el texto", con el texto a la vista, por lo que un segundo contacto inmediato con el microcuento podría estar contemplado dentro de la pragmática dominante programada por la misma escritura. Así, la cercanía visual favorecería un desplazamiento cognoscitivo revisionista, instaurando cierto tipo de metacognición asociada a esta práctica de lectura.

Por la dinámica anteriormente descrita, se vuelve necesario profundizar en el examen del funcionamiento de los enunciados de cierre. En una porción significativa de los textos revisados, se ha detectado que estos operan con un funcionamiento catafórico, pues resemantizan el nudo del acontecer o el lugar de enunciación del emisor. Veamos algunos ejemplos: "y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son" (T2, "Amor 77, de Julio Cortázar"); " Mientras la Inocencia guarda en su vagina todo el secreto del fracaso amoroso del conquistador del condado" (T6, "La grande", de Norberto Fuentes); "Porque si los miro me quedo

ciega,¿sabés?" (T7, "En el fondo, todo es cuestión de historia ...y de coraje", de Eduardo Galeano); "En vida nunca reparó que en que su única aportación a la Humanidad fue la de aumentar su número" (T8, "Precocidad y genio", de René Avilés Fabila); "Moriré de cinco años y ella de veinticinco; a nuestros funerales asistirá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron crecer"(T9, "10", de Cristina Peri Rossi); "No siempre la cocción mejora las vituallas" (T11, "Lo crudo y lo cocido", de Luisa Valenzuela); "Llegada la hora de evaluar los resultados del tratamiento, abrieron la puerta. Una espesa selva en miniatura invadía aquel cuarto" (T14, "Cierta individualidad, de Magaly Martínez Gamba); "El niño fue hasta la puerta de la casa. Todo el país que le cabía en la mirada tenía un tinte violáceo" (T15, "Golpe", de Pía Barros); "Las balas, piadosas, llegaron antes que la desesperación; antes de que pudiera dudar de su vocación de servicio" (T17, "Denle la palabra" de Andrés Rivera);"Él le iba a decir perdón pero luego pensó que mejor lo haría cuando estuviese grande" (T21, sin título, de Tomás Rivera; "Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena" (T25, "La trama", de Jorge Luis Borges) o "Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos" (T30, "La Bella Durmiente del bosque y el Príncipe", de Marco Denevi).

Los enunciados citados corresponden en efecto a segmentos ubicados en las zonas de cierre de los cuerpos textuales, excipit al decir de Gennette (1995), y su rasgo distintivo es la función estructural que desempeñan en la construcción de la semiosis narrativa de los microcuentos, pues visibilizan lo anteriormente oculto o reafirman lo que el narrador ha mantenido solo al alcance de la sospecha o de la conjetura del lector. Reparando en el tipo comunicacional de estos segmentos, puede observarse que todos, por lo general bajo la forma de aseveraciones, presentan una alta referencialidad en relación a los enunciados que los preceden en sus respectivos relatos.

En consecuencia, el procedimiento catafórico en los excipit o zonas de cierre se configura en una invariante estructural digna de atención, pues, por una parte, da cuenta de la función elíptica o dosificadora de la información que desempeña el narrador y, por otra, permite hacer patente el tipo de desplazamiento al que es sometido el lector, el cual se ve impelido a sostener la incertidumbre y/o modificar sus pautas de comprensión del texto durante la lectura, para acceder a una codificación semánticamente integradora solo al tomar contacto con las zonas de cierre: siguiendo a Zavala (2004), aquí lo súbito es la contracara de lo diferido, por lo cual los remates sostienen una lectura que pareciera extenderse cognitivamente e imaginativamente más allá del cierre fático de la instancia lectora. Desde esta perspectiva, la dialéctica entre incipit y excipit, presenta algunas afinidades con el enigma (Jolles, 1971).

4.3. Principales procedimientos retóricos comprometidos

4.3.1. La antítesis y el discurso paradójico

En varios microcuentos se ha podido comprobar una construcción antitética o contraposición paradójica en la arquitectura del relato, configurando así mundo acechado por absurdo, la inestabilidad o la imposibilidad.

"Rosas", Alejandra Basualto

Soñabas con rosas envueltas en papel de seda para tus aniversarios de boda, pero él jamás te las dio. Ahora te las lleva todos los domingos al panteón. (Epple, 1990: 24)

"Flash", Juan José Arreola

Londres, 26 de noviembre (AP).— Un sabio demente, cuyo nombre no ha sido revelado, colocó anoche un Absorsor del tamaño de una ratonera en la salida de un túnel. El tren fue vanamente esperado en la estación de llegada. Los hombres de ciencia se afligen ante el objeto dramático, que no pesa más que antes, y que contiene todos los vagones del expreso de Dover y el apretado número de las víctimas.

Ante la consternación general, el Parlamento ha hecho declaraciones en el sentido de que el Absorsor se halla en etapa experimental. Consiste en una cápsula de hidrógeno, en la cual se efectúa un vacío atómico. Fue planeado originalmente por Sir Acheson Beal como arma pacífica, destinada a anular los efectos de las explosiones nucleares. (Epple, 1990: 98)

Si en "Rosas"(T1) el obsequio soñado por la amada solo se hace realidad frente a su tumba, en "Flash" (T13) se nos participa un comunicado oficial que intenta explicar una catástrofe nominando al artefacto mortal como "arma pacífica", con lo que solo se amplifica el absurdo provocado por "el sabio demente", desautomatizando y volviendo evidente un oxímoron gastado en los usos periodísticos. Caso aparte constituye; "El eclipse", de Augusto Monterroso (T24), relato en el cual un erudito fraile pretendía engañar a sus captores valiéndose de sus conocimientos astrológicos, pero los indígenas terminan por descubrirlo y solo al final, mientras lo sacrifican, el lector comprueba de improviso, al igual que la víctima, que los "naturales" dominaban los secretos de su ciencia. En "La trama", de Jorge Luis Borges (T25), por último, la tensión resulta menos evidente, pues la contradicción se desplaza del nivel historia al nivel discurso, en tanto se yuxtaponen dos secuencias que nos imponen de dos asesinatos.

En ambos casos los crímenes comportan una traición y van seguidos de sendas glosas que nos remiten a dos registros de transmisión (alta literatura/ interjección oral), de tal modo que la muerte aparece como una fuerza igualadora, aun cuando subsiste la marca cultural que proyecta sobre estas traiciones la diferenciación.

Más allá de las variantes que por cierto presenta el empleo de la antítesis en estos relatos, resulta incontrarrestable su presencia y funcionalidad narrativas. Puesto en relación con los universos representados, el discurso antitético resultante favorece la construcción de un verosímil crítico y problematizador, lo que ayuda a delinear una referencialidad atenuada o incierta y que, en último término, le insinúa al lector que las cosas no son lo que son, representando un mundo poroso y hostil en su inestabilidad, móvil por definición, donde la realidad es cancelada (Grupo u, 1987) o al menos se instala en un terreno conjetural, convertida en hipótesis permanente, siguiendo la impronta de los universos ficcionales borgeanos. En tal sentido, se ve corroborada la aproximación de Noguerol (1996), para quien la paradoja, al extremar las contradicciones del mundo, se instala en las prácticas textuales desestabilizadoras de la posmodernidad.

4.3.2. La hipérbole y el discurso de la desmesura disruptiva

Otra figura que participa con cierta frecuencia de los procedimientos compositivos de los microcuentos estudiados es la hipérbole. Nos parece oportuno recordar que este recurso retórico opera como un mecanismo deformador del verosímil (Estébanez, 1996) o, fundamentalmente, como un procedimiento de intensificación sémica (Grupo u, 1987), ya sea por defecto o por exceso (Marchese y Forrandellas, 1986).

Desde esta perspectiva, se pueden seleccionar algunos ejemplos de hipérboles que precisamente contribuyen a generar rupturas en la construcción del verosímil desde la representación temporal ("el tiempo se ha estacionado y ninguna cosa del mundo podría hacerlo correr", en "10", de Cirestina Peri Rossi, T9), desde la alteración del espacio ("una espesa selva en miniatura invadía aquel cuarto", en "Cierta individualidad", de Magaly Martínez Gamba, T14) o desde la reconstrucción de las leyes que rigen el mundo físico ("los hombres de ciencia se afligen ante el objeto dramático, que no pesa más que antes y que contiene todos los vagones del expreso de Dover", en el ya citado "Flash", de J.J. Arreola, T13). A partir de usos como los descritos, el mecanismo de la hipérbole favorece la configuración de espacialidades alteradas, en los que se representa una desproporción o anomalía que confiere una nota de extrañamiento a los universos representados. No obstante, son escasos los textos en los que la hipérbole se vuelve un eje

articulador del relato o patrón compositivo. Uno de ellos corresponde a "Retrato", de Adolfo Bioy Casares (T3):

Conozco a una muchacha generosa y valiente, siempre resuelta a sacrificarse, a perderlo todo, aún la vida, y luego a recapacitar, a recuperar parte de lo que dio con amplitud, a exaltar su ejemplo, a reprochar la flaqueza del próximo, a cobrar hasta el último centavo. (Epple, 1990: 28)

Como se habrá podido apreciar, esta pieza que se articula como un antilogio de estructura bisagrada. La primera mitad del texto corresponde a un panegírico que exalta la figura idealizada de la amada mediante una acumulación de atributos (en lo que nos parece además una clara alusión intertextual a un motivo clásico de la literatura, en particular del romanticismo), tras lo cual se presenta una enumeración de disposiciones y actitudes en sintagmas adjetivos que confrontan y niegan absolutamente los calificativos anteriormente emitidos, todo esto teniendo como sutil punto de articulación la conjunción copulativa "y", sin que jamás se explicita sintácticamente la adversación que comprende el conjunto. En este caso particular, resulta evidente que la hipérbole se constituye en estrategia compositiva para construir un hipotexto que contraviene el tipo canónico que le sirve de referencia primera (Gennete: 1995), configurando así la alabanza fingida que deviene en diatriba encubierta. De este modo, el hipotexto resultante se construye a partir de la concurrencia de la deformación hiperbólica y la estrategia elíptica comprendida en la elaboración irónica.

4.3.3. La ironía y el distanciamiento crítico

Recordemos que la operación irónica implica "decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar" (Marchese y Forrandellas, 1986: 221), en tanto que otros autores remarcan su vínculo estrecho con el eufemismo (Grupo u, 1987: 223). En varios microcuentos se ha hallado una elaboración humorística que se construye desde el cultivo del sutil arte de afirmar lo contrario de lo que la intención comunicativa sugiere, jugando a decir sin decir, inclinándose por la crítica que se articula desde lo implícito, delegando en la competencia literaria del lector la activación de los valores contextuales que completan el sentido insinuado desde los pliegues del texto.

Es así como la ironía participa del cuestionamiento al paradigma moderno-ilustrado enquistado en el discurso histórico, que confiere dignidad solo a los sujetos cuyas proezas se consagran en la posteridad de la palabra escrita ("En vida nunca reparó que su única aportación a la

humanidad fue la de aumentar su número", en "Precocidad y genio" de René Avilés Fabila, T8) o denuncia oblicuamente la legitimación del varón voyeur en la vía pública al comparar su inadvertida acción con el proceder de un famoso asesino en serie ("Nuestro Landrú no mata a las mujeres, tan solo las come con los ojos mientras ellas pasean por la calle Florida. Le resultan así más apetitosas que si estuvieran asadas", en "Lo crudo y lo cocido", de Luisa Valenzuela, T11). En otro texto (T20, "El grillo maestro", de Augusto Monterroso), la crítica se desliza hacia las lógicas de reproducción social en la cultura escolar ("El director, que era un Grillo muy viejo y muy sabio (...) se retiró, satisfecho de que en la escuela todo siguiera como en sus tiempos"), mediante un procedimiento irónico que caricaturiza la imagen del director como sinécdoque que representa el estancamiento de las instituciones educativas.

Con todo, queda de manifiesto que "la ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado" (Marchese y Forrandellas, 1986: *ibid.*), lo que implica que este rasgo no solo constituye un patrón compositivo intratextual, sino que la mayor parte de las veces implica una modelización pragmática del discurso, pues programa las condiciones de decodificación integrando elementos de otros textos y prácticas de lectura asociadas a esta vinculación.

4.3.4 La parodia y el gesto desmitificador

El conjunto de alusiones, claves de pertenencia cultural y diversas convenciones textuales presentes en los relatos en estudio, ha demandado una mirada que sitúe estas producciones en un marco más amplio de correferencias. La presencia de alusiones y registros discursivos que remiten a otros textos, sobre todo considerando su funcionalidad al interior de la concisa formulación narrativa, hacen de la intertextualidad un tópico insoslayable para la comprensión del funcionamiento de los microcuentos.

En el corpus se constata que un grupo significativo de textos están contruidos sobre la base de una estrategia de reciclaje literario, en lo que sería comprendido, siguiendo a Gennete (1995) como relaciones de hipertextualidad.

"Helena y Melenao"(T4), Marco Denevi

Helena jamás volverá junto a Melenao. Un marido que para vengar su honor complica a tanta gente y a tantos dioses demuestra que tiene más amor propio que amor. (Epple, 1990, 31)

"La Bella Durmiente del Bosque y el Príncipe" (T30), Marco Denevi

La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al Príncipe. Y cuando lo oye acercarse simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos. (Epple, 1990, 199)

Estas construcciones paródicas comprometen desvíos en los esquemas culturales dominantes: si en T4 se propone el destronamiento de la figura del héroe, en T30 se deconstruye el estereotipo femenino encarnado en la figura de la dondella del cuento de hadas; a ello deben sumarse sin reservas otros textos que, si bien no imitan modelos literarios, igualmente juegan a construir comicidad a partir del absurdo o la inversión de los modelos imitados, tal como se ha referido al analizar microcuentos como "Retrato" o "Flash", una alabanza que agravia y una nota de prensa que desconcierta, respectivamente.

Los textos que se presentan ante el lector están destinados, en su calidad de hipertextos, a ser consumidos y comprendidos en relación al hipotexto, el modelo original. Se comprende que en ambos casos lo que importa es subvertir el modelo imitado a partir de la adopción de una lógica de inversión, en un gesto enunciativo desmitificador propio del espíritu carnavalesco. En estas relaciones textuales lo que prevalece es la parodia y el efecto de dislocación resultante, procedimiento compositivo que está en la base de lo cómico. En términos de funcionalidad narrativa, el discurso paródico, instituido en principio constructivo, se sostiene sobre un mecanismo de transcodificación, el cual opera sobre la yuxtaposición o parcial supresión de registros.

En una línea de comprensión más amplia, los mecanismos de transcodificación se inscriben en una visión contemporánea del hecho literario, en tanto el texto es concebido como un diálogo permanente con su tradición, abierto a diversos préstamos y reciclajes. Estos desplazamientos de la escritura pueden asumirse como "una práctica cultural que deconstruye los archivos y los reorganiza desde nuevos protocolos", como acertadamente lo ha advertido Pollastri (2004). La presencia de un espíritu paródico nos instala en una nueva axiología estética, en la cual, por cierto, ya se da por derrumbado el metarrelato de la originalidad romántica y los textos del canon ya no son enfrentados con una mirada reverencial. El narrador de microcuentos prefiere incorporarse a la tradición desde la periferia, interpelando el canon desde una postura crítica y lúdica a la vez, como se evidencia en el texto de Andrés Gallardo sobre el Quijote ("Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura", T28, en Epple, 1990: 189), incorporando a la vez el humor y la autorreflexividad a la recepción literaria. En este contexto de producción simbólica, el trabajo de reescritura al que se someten los

microcuentos parecieran integrarse a un programa cultural de "recreación de las construcciones narrativas fundamentales de nuestra cultura", según Lagmanovich (2003).

4.4. Indeterminación discursiva y cooperación de un lector activo

Tanto la extrema brevedad de los textos como los procedimientos compositivos que sostienen su narratividad, inciden en una enunciación de referencialidad difusa, donde coexisten el desplazamiento connotativo, la ambigüedad programada y la simple omisión como técnicas constructivas. A la presentación de personajes innominados o reducidos al rol que les posibilita su limitada interacción, se suman referencias espaciales difusas y organizaciones del acontecer fragmentarias.

La indeterminación discursiva cuenta con que las grietas o vacíos de sentido constituyen una recepción problematizada, en lo que vemos un gesto enunciativo de importantes implicancias, en tanto se concede al lector un lugar protagónico en la actualización del texto y se asume la instancia de la lectura como un acto de deleite intelectual integrador, que concita competencias cognoscitivas y sensibilidad estética. Por ende, como ya lo había hecho notar Francisca Noguerol (1996), el microcuento hispanoamericano exige el concurso de un lector activo, que es desafiado emocionalmente durante la lectura, en la medida que se ve impelido a reprogramar sus expectativas y diseñar estrategias de decodificación al concluir el contacto con el texto.

Frente a la ultra-brevedad y la compleja arquitectura de estas historias minimalistas, cabe interrogarse sobre el valor compositivo del silencio. En tal sentido, sospechamos que la lectura de microcuentos, como actividad cognoscitiva, se extendería más allá del contacto visual con el texto, por lo que la lógica pragmática que instala el tipo textual incorporaría la dinámica de ocultamiento y develamiento propia de los clásicos enigmas (Jolles, 1973: 120).

Como se ha podido apreciar, en este modelo de ficción breve la densidad semántica que deriva de la constricción de los recursos narrativos, junto al sofisticado dominio de los procedimientos de significación, hacen que la completación de la anécdota y su recodificación final operen en un espacio textual elíptico, en un campo en off que solo se constituye como tal con la activa cooperación del lector implícito, en los términos que ya se ha reseñado.

5. Hacia una matriz genérica del microcuento hispanoamericano

Al finalizar este trabajo, tras haber realizado el análisis del corpus de microcuentos, estamos en condiciones de enriquecer, con el beneficio del tiempo, la caracterización de estas formas narrativas ultrabreves emprendida hace ya una década por Irene Andrés Suárez (1995).

- Ultra-brevedad, máxima concisión autoimpuesta a favor de la poeticidad:

La brevedad extrema es condición asumida por los productores y la comunidad lectora. Por consiguiente, resulta constitutiva y esencial para una descripción del microcuento contemporáneo y no puede obviarse en una síntesis de este tipo por considerarla un rasgo superfluo. Por el contrario, la debida comprensión de este fenómeno, permite aquilatar en todas sus implicancias la exacerbación de una retórica que ha desarrollado un lenguaje contractivo y "vertical", que halla en la estrategia condensadora un terreno fértil para desarrollar una estética narrativa más próxima a la elaboración poética, en donde se tiende a maximizar las potencialidades connotativas del lenguaje, acentuando el eje paradigmático de la lectura, tal como ya lo visualizaba Cortázar (1963 y 1969) en su propuesta cuentística.

- Artificiosidad lingüística:

La condensación de las secuencias narrativas ha demandado una elaboración retórica importante –cuyos mecanismos y patrones ya hemos examinado–, por lo que en estos formatos la anécdota cede ante la potencia expresiva del nivel discurso, potenciando una codificación compleja, que se hace cargo de los interlineados y aun de los silencios del texto, así como de desplazamientos retóricos y préstamos lingüísticos de diversa procedencia, para sugerir los sentidos que esta no alcanza a comunicar secuencia o explícitamente. Un estudio más detallado de este rasgo, debería hacernos retomar la clásica reflexión sobre la poeticidad de Roman Jakobson, por lo que estimamos que los terrenos de hibridación entre el microcuento y la poesía contemporánea constituyen un campo aún abierto y fértil para nuevas miradas y (re)visiones.

- Anunciar una referencia intertextual: personajes prestados, frases hechas o reciclajes de títulos ya conocidos, informan sobre la filiación cultural en la que se inscribe el relato (cultura libresca, oralidad tradicional, etc.).

- Virtualidad narrativa:

En el ejercicio escritural se ha abandonado la clásica estructura triádica de la secuencia narrativa –situación inicial, nudo y desenlace–, en beneficio de un patrón que ha hecho suyo el programa de la protosecuencia minimalista o incluso del fragmento (Lagmanovich, 2004). Con una notable elasticidad, se han ensayado formas que, desde una perspectiva enraizada en la lingüística del texto, nos obligarían a

abandonar su sindicación al estatuto narrativo –ya sea porque la secuencia se halla incompleta, o porque hay solo representación descriptiva, o simplemente, porque la textualidad se asume como comentario–, pero que, a pesar de haberse situado en las fronteras de la narratividad, han incorporado a su lógica de construcción la apelación a contextos o a otros textos, instalando la narratividad mediante la cooperación del lector, contando con el concurso de su enciclopedia para la configuración de la secuencia narrativa íntegra.

- Predominancia de los actantes-tipo:

Dada la reducida escala de representación en la que se desarrollan estos textos, en efecto prevalecen los actantes-tipo, que responden a un canon preestablecido, por lo general asociado a la configuración de una crítica social. Puesto que no están dadas las condiciones de textualización que permitan pormenorizadas configuraciones, por lo general definen su condición a partir de su adhesión a un rol y el desempeño que realizan en este, por lo que se presentan más bien como valores correlacionales, pues definen su identidad sobre todo en la interacción (con las instituciones, con el colectivo, con los otros, consigo mismos).

- Espacios diluidos pero narrativamente significativos:

En efecto, los espacios se encuentran difuminados en relación a las posibilidades del cuento. No obstante, las coordenadas temporo-espaciales alcanzan aquí una enorme riqueza semántica e, incluso en algunos casos, cierta funcionalidad sintáctica. Las escuetas referencias espaciales, al aparecer estrechamente integradas a la acción, tienden a moldear las expectativas de lectura, desambiguando o redefiniendo sucesos y procedimientos, colaborando también en la construcción de los roles actanciales. Como se ha observado en el corpus, en lo que refiere a los tipos de espacialidad, estos se presentan variados, aun cuando en su significación, la mayoría confluye a la representación de cierto nihilismo, pues suelen ser territorios degradados, en los cuales los derroteros llevan a la anulación del sujeto o a una situación de problematización paralizante.

- Funcionamiento orientado al quiebre de expectativas:

La teleología del microcuento se encamina a la problematización. Para ello instala quiebres lógicos o incorpora anomalías en la construcción del verosímil, nutriéndose de las técnicas del cuento fantástico, del chiste e, incluso, en algunos casos, de la lógica del enigma, cuando la decodificación del relato constituye de suyo un problema o misterio por resolver. Por consiguiente, resulta claro que este tipo de formatos incorpora una inquietud cognoscitiva. El factor sorpresa, que aparece como una constante o invariante constructiva no se orienta únicamente a una fruición de divertimento, sino que también compromete una apelación a la reflexión por parte del lector. En tal sentido, el microcuento es tributario de la orientación autorreflexiva del cuento moderno.

· Finalidad crítica y espíritu experimental:

En consonancia con lo anterior, el microcuento hispanoamericano está presidido por un afán de ruptura. En él se inscriben propuestas más inclinadas a la denuncia política y a la polémica cultural junto a otras, más interesadas en la controversia con las lógicas del poder institucional en general o en la desmitificación del canon literario. Sea con el afán de visibilizar la desnudez del rey o con el propósito de poner en cuestión verdades habitualmente incuestionables(adas), la escritura del microcuento se inscribe dentro una escena cultural que tiende a hacer converger, y a anular en cierto sentido, tradiciones que históricamente se han percibido como contrapuestas, como "el arte comprometido" y "el arte por el arte". Tal vez una de las dificultades mayores que ofrece el género radica en la capacidad de travestismo que presentan sus textos. Por cierto, el microcuento hispanoamericano ha reciclado permanentemente diversas formas breves de la tradición y del repertorio discursivo contemporáneo (conversacional y medial) en una permanente búsqueda de nuevas variantes o soluciones retórica-expresivas.

Notas

1 Este artículo corresponde, en lo fundamental, a una versión sumaria de la Tesis de Magister en Letras "El microcuento ante el cuento en la narrativa hispanoamericana (bases para una delimitación genérica)", presentada en el 2004 en la Pontificia Universidad Católica de ChiLiteratura y Lingüística N° 15, págs: 87-106le. Aquí nos hemos centrado en el develamiento de los rasgos dominantes del microcuento, excluyendo la relación comparativa con el cuento moderno, el paradigma de origen), que en la investigación original se desarrolla desde una revisión histórico-metatextual.

2 En la historia de la teoría de los géneros es posible distinguir tres períodos de evolución: la época clásica –desde los textos de Platón y Aristóteles hasta el s. XVIII, etapa caracterizada por la influencia de la Poética aristotélica sin contrapeso alguno–; la época de oposición crítica –iniciada con los pensadores del romanticismo– y la época de renovación –iniciada con los aportes del formalismo ruso y ampliada con las nuevas teorías contemporáneas del texto–.

3 El descrédito del área se debió a la implementación mecánica de la preceptiva clásica, cuyas dificultades para asimilar nuevas formas hicieron del género una noción normativa fundamentalmente apriorística, restringiendo su comprensión y restando productividad a su estudio.

4 En la actualidad se realizan investigaciones de género enfocadas desde los actos de habla, en perspectivas pragmática y semiótica (M.L. Ryan y

W. Raible), o bien como horizontes de expectativa del público lector (W.D. Stempel), o como 'modalidades textuales de género' dentro de la lingüística del texto (García Berrío).

5 De acuerdo a lo postulado por J.M. Schaeffer (1988), creemos que la teoría de los géneros ha incurrido en excesos cuando ha olvidado que se debe a sus objetos históricos, lo que ha contribuido a una progresiva disolución del problema literario en medio de diversas disputas en la teoría del conocimiento, la lógica y la ontología, allanando el camino hacia terrenos donde prevalece el apriorismo conceptual y la divagación estéril antes que la descripción rigurosa.

6 Desde los años 70', el post-estructuralismo evidencia que la renovación de los estudios literarios viene por el lado de la crítica textual y de la estética de la recepción. De esto se desprende la tendencia hacia los modelos complementarios, es decir, orientaciones ocupadas tanto del mensaje como del receptor.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique,(1979). Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires: Marymar.

Andrés-Suárez, Irene, (1995). "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines", en Fröhlicher, Peter, y Georges Güntert (eds.), (1995).Teoría e interpretación del cuento, Constanza: Peter Lang .

Barthes, Roland y otros, (1986). Análisis estructural del relato, Puebla: Premiá,

Brioschi, Franco, y Costanzo di Girólamo (1988). Introducción al estudio de la literatura, Barcelona: Ariel.

Cortázar, Julio, (1963). "Algunos aspectos del cuento", en Pacheco y Barrera, (1993). Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 381 – 96.

_____,(1969). "Del cuento breve y sus alrededores", en Pacheco y Barrera, (1993). Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 399 – 407.

Eco, Umberto, (1981). Lector in fabula, Barcelona: Lumen.

_____,(1979). Obra abierta, Barcelona: Ariel.

Epple, Juan Armando, (1990). Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano, Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.

_____,(2004). "La minificción y la crítica", en Noguero Jiméñez, Francisca (2004). Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-24.

Estébanez, Demetrio, (1996). Diccionario de términos literarios, Madrid: Alianza, 1996.

Friedman, Norman, (1958). "¿Qué hace breve un cuento breve?", en Pacheco y Barrera, (1993), Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 85 - 105.

Garrido Gallardo, Miguel A., (1988). "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Garrido, M. A. (1988), en Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp. 9 - 27.

Genette, Gérard, (1988). "Géneros, «tipos», modos", en Garrido, M. A. (1988), Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp.183 - 233.

_____,(1989). Figuras III. Barcelona: Lumen.

_____,(1995) Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1995.

Grupo u. Retórica general. Barcelona: Paidós, 1987.

Jauss, Hans Robert, (1996). Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid: Taurus, 1986.

Jofré, Manuel, (1990). Teoría literaria y semiótica, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Jolles, André, (1972). Las formas simples, Santiago de Chile: Universitaria.

Koch, Dolores, (2004). "¿Microrrelato o microcuento? ¿Minificción o hiperbreve?", en Noguero Jiméñez, Francisca (2004). Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-52.

Lagmanovich, David (1997). "Marco Denevi y sus 'Falsificaciones'", en Revista Chilena de Literatura 50 (1997) : 65 - 77.

_____,(2003). Microrrelatos, Buenos Aires–Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur.

Marchese, A. y Forrandellas, J., (2000). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, Ariel.

Noguerol, Francisca (1996). "Micro-relato y posmodernidad", en Revista Interamericana de Bibliografía, XLVI, pp. 49–66.

Poe, Edgar Allan (1842). "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento", en Pacheco y Barrera, Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 295 – 309.

_____,(1945). "Sobre la trama, el desenlace y el efecto", en Pacheco y Barrera, Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 313 – 14.

Pollastri, Laura, (2004). "Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina", en Noguerol, Francisca (comp.). Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 53–63.

Pupo–Walker, Enrique, ed., (1973). El cuento hispanoamericano ante la crítica, Valencia: Castalia, 1973.

Raible, Wolfgang, (1988). "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual", en Garrido, M. A., Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco Libros, pp. 303 – 309.

Rojo, Violeta, (2004). "De las antologías de minicuento como instrumentos de definición teórica", en Noguerol, Francisca (comp.). Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15–24.

Rosemblat, M. Luisa, (1990). "Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en Pacheco y Barrera, (1993), Del cuento y sus alrededores, Caracas: Monte Ávila Editores, pp.227 – 45.

Ryan, Marie–Laure, (1988). "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Garrido, M.A. edit., Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp.253 – 301.

Schaeffer, Jean-Marie, (1988). "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Garrido, M. A. edit., Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp. 155 – 79.

Stempel, Wolf-Dieter, (1988). "Aspectos genéricos de la recepción", en Garrido, M. A.(edit),Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp 235 – 51.

Todorov, Tzvetan (1988). "El origen de los géneros." en Garrido, M. A.(edit),Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco Libros, pp 31 – 48.

Zavala, Lauro, (2004). "Las fronteras de la minificción", en Noguero Jiméñez, Francisca (comp.), Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 87–93.