

Boccuti, Anna

Los atajos de la ficción

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [107]-119

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114794>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANNA BOCCUTI

LOS ATAJOS DE LA FICCIÓN

I.

Entre las características propias del discurso ficcional, como sabemos, se encuentra la de poder organizar las categorías del tiempo narrativo según reglas que obedecen únicamente a las necesidades de la ficción, sin preocuparse por el tiempo real; con palabras de Calvino “en literatura el tiempo es una riqueza de la que podemos disponer con comodidad y con desapego”¹.

Tanto en la novela como en el cuento, el orden de la narración y la duración de los acontecimientos se encuentran constantemente alterados por mecanismos como “analepsis”, “prolepsis”, “elipsis”, para retomar la terminología propuesta por Genette², dilatados por medio de digresiones o reducidos a un adverbio. Estos procedimientos dan lugar a fenómenos de tensión y distensión, aceleración y ralentización del ritmo narrativo que intervienen en la constitución de la estructura narrativa y, por lo tanto, en el sentido global de la obra.

Las diferencias entre novela y cuento, sobre las que se han detenido largamente autores y críticos, también se hallan en estos efectos de tensión e intensidad, que no se pueden desconocer para escribir un “buen cuento”, por lo menos según lo que afirma Cortázar en su ensayo “Algunos aspectos del cuento”:

Y la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige³.

¹ “[...] in letteratura il tempo è una ricchezza di cui possiamo disporre con agio e con distacco”; CALVINO, Italo. *Lezioni americane*, Miláno: Mondadori, 2006 [1988], p. 53.

² GENETTE, Gérard. *Figure III. Il discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 2000 [1972], pp.87–88.

³ Cfr. CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento [1972]. In *Obra crítica*. Ed. Saúl SNOWSKI. Buenos Aires: Alfaguara, 1994, pp. 365–385, p. 378.

La novela y el cuento no divergen esencialmente ni por tema, ni por procedimientos retóricos o sintáctico-estilísticos, sino por el objetivo que gracias a ellos se busca y por la función que desempeñan con respecto a la significación, a las prácticas de lectura que determinan y a los efectos que provocan en el lector, víctima de “este secuestro momentáneo”.

Lo que pasa al llevar al extremo el proceso de “condensación” narrativa y al reducir el cuento de pocas páginas a pocas líneas, ha sido, en los últimos años, objeto de insistente atención por parte de la crítica, que ha analizado las características constitutivas de estos textos (definidos “minicuentos”, “minirrelatos”, “microficciones”, “microrrelatos”, “cuentos ultracortos”, “textos hiperbreves”⁴) y ha señalado entre ellas intertextualidad, ironía, hibridación de los géneros, complicidad del lector, expresión de la estética post-moderna⁵.

Sin embargo, más provechosas para mi enfoque resultan lecturas como las de Campra y Lagmanovich⁶ que no se centran únicamente en la brevedad como elemento fundante, sino que tratan de investigar, más allá del número de palabras, el funcionamiento específico de esos refinados mecanismos narrativos. Al examinar un *corpus* de textos breves, incluso brevísimos, retomo entonces las posiciones de la que Epple ha definido la “línea narrativista” abierta por Lagmanovich⁷, preocupado por destacar los “microrrelatos” de los demás “minitextos en prosa”, no necesariamente de carácter narrativo.

⁴ Sobre la nomenclatura, cfr. LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 2006, II, n° 3-4, mayo, pp. 37-51.

⁵ Cfr. ZAVALA, Lauro. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1-4, pp. 67-78; KOCH, Dolores. El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monteroso y Avilés Fábila. *Hispanérica*, 1981, X, n° 30, pp. 123-130; EPPLE, Juan Armando. Brevisima relación sobre el mini-cuento. In *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Ed. Juan Armando EPPLE. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1999, pp. 14-20; TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1-4, pp. 79-93; NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1-4, pp. 49-66.

⁶ CAMPRA, Rosalba. Las medidas de la ficción. *Anales de literatura hispanoamericana*, 2008, en prensa, que he podido leer inédito gracias a la gentil concesión de la autora; LAGMANOVICH, David. Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1-4, <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>.

⁷ EPPLE, Juan Armando. La minificción y la crítica. In *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 14-24, p. 24. A la línea “narrativista” se opone “una estética transgenérica, que le asigna a estos textos [los microtextos] una condición de descentramiento o hibridación.”

II.

Una de las preguntas que surgen de la lectura de un texto breve⁸ es si éste mantiene siempre la sustancia narrativa y cómo logra hacerlo conciliándola con la brevedad. Para este propósito, en mi opinión, se revela esclarecedora la construcción temporal del relato, porque permite analizar más a fondo su funcionamiento y establecer así ciertas diferencias.

Esto puede verse claramente a partir del texto de Charles Simic “Traveller in a strange land”, que forma parte de *The dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*, colección de escritos, todos de extensión inferior a una página (por lo tanto ellos también microtextos) inspirados en la obra del artista estadounidense Joseph Cornell:

Una paloma blanca picoteaba sobre los escalones de mármol de la biblioteca, vigilada por dos leones de piedra. Es como en un sueño, pensé.

Después, la vi sobre la mesa en la vidriera de la oficina de la cartomántica picoteando los ojos del rey de corazones.

Después, se había posado sobre el hombro de un hombre negro que iba en bicicleta al amanecer por la Sexta Avenida.⁹

El texto registra las sugerencias despertadas en el autor por una imagen, la de la paloma entre dos leones de piedra sobre una escalera, y no hace sino seguir mentalmente los desplazamientos del pájaro. El efecto causado por la traducción de una imagen en palabras es sin duda literario, sobre todo cuando se la transmite con conciencia y voluntad estética. Lo que un tiempo se llamaba “prosa poética”, ahora cabe dentro de la categoría, ya etiquetada como híbrida y transgénica, de la microficción. Lo que Simic hace, en realidad, es simplemente sacar una instantánea, formular un fragmento de narración que, sin embargo, no llega a narrar una acción, como lo indica la serie de gerundios y los tiempos verbales en forma durativa, ni tampoco a constituir una unidad orgánica dotada de significado narrativo autónomo. Más que contar un suceso, Simic ilumina de manera estática un detalle e igualmente estática resulta la construcción del tiempo: más que la narración, entonces, aquí lo que parece predominar es la visión, como en la fotografía¹⁰. Como subraya María Amalia Barchiesi a partir de las observacio-

⁸ Dado que no considero que a mayor brevedad corresponda siempre mayor calidad o destreza literaria, no me voy a dedicar sólo a textos “hiperbrevés”, como denomina Lagmanovich los cuentos entre las 20 y las 40 palabras; la brevedad que he elegido analizar oscila entre los textos de una página a los de pocas líneas. Sobre el cuento “hiperbrevés” cfr. LAGMANOVICH, David. *La extrema brevedad...*, cit.

⁹ “A white pigeon pecking on the marble steps of the library watched over by two stone lions. It’s like a dream, I thought. / Next, I saw it on the table of the storefront fortuneteller pecking the eyes of the king of hearts. / Next, it perched on the shoulder of a black man riding a bicycle at daybreak down Sixth Avenue.” SIMIC, Charles. *The dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*. New York: New York Review Books, 1992, p. 5. La traducción es mía.

¹⁰ Estos textos funcionan como una especie de écfrasis a las obras de Cornell, cuyo principio de composición Simic intenta reproducir en su propia poética: “It is worth to point out that

nes de Bazin, la fotografía embalsama el tiempo, parece impedir su corrupción deteniendo el instante¹¹.

De otro tipo, en cambio, algunos de los textos brevísimos incluidos en las antologías dedicadas a la microficción en ámbito hispanoamericano, de las que cito algunas del venezolano Miguel Gomes¹²:

“Psicoterapia (I)”

—...ya basta de preliminares. Abra el inconsciente y diga: aaaaaaaaaaaaaa...

“Tarde de domingo”

—Algunas personas se ejercitan en el arte de ser humanas; otras se obstinan en ser parientes

En estos casos, no nos encontramos frente a un cuento, más bien frente a un epigrama, a un aforismo o a una sentencia: todas formas emparentadas con la microficción¹³ pero no siempre de carácter narrativo. Tanto es así que la antología de Juan Armando Epple presenta una serie de “cuentos” de Augusto Monterroso reunidos por el escritor guatemalteco mismo bajo el título de “Aforismos, dichos etc.”¹⁴. En los cuentos escogidos como ejemplos, lo que leemos es un chiste, un juego de palabras realizado gracias a la interferencia y superposición de los códigos (por ejemplo el de la medicina y el del psicoanálisis) así como en el discurso del humor¹⁵, en detrimento de la narración propiamente dicha.

Cornell worked in the absence of any aesthetic theory and previous notions of beauty. He shuffled a few inconsequently found objetos inside his boxes until together they composed an image that pleased him with no clue as to what that image will turn out to be in the end./ I had hoped to do the same.” La ausencia de previsión en la composición es antitética a la exactitud calculada del cuento breve. Cfr. SIMIC, Charles. *The dime-store...*, cit. Vale la pena recordar que en la traducción italiana este libro se titula *Il cacciatore d'immagini* —el cazador de imágenes— con una metáfora tradicional para aludir a la fotografía.

11 BARCHIESI, María Amalia. *Las babas del diablo* de Julio Cortázar: traducción de una poética fotográfica. In *Immagine Segno – Parola. Processi di trasformazione. Atti del Secondo Colloquio Internazionale “Testo e contesto”, Macerata 23–26 ottobre 1996*. Macerata: Giuffré Editore, 1999, Vol. II, pp. 517–535, p. 524.

12 Entre las más recientes se destacan las de LAGMANOVICH, David (ed.). *La otra mirada. Antología del relato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005; MINARDI, Giovanna (ed.). *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2005; POLLASTRI, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Editorial Menoscuarto, 2007; ROTGER, Neus; VALLS, Fernando (eds.). *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos, 2005. Los cuentos “Psicoterapia (I)” e “Psicoterapia (II)” de Miguel Gomes se citan del apéndice antológico que cierra el volumen de NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (ed.), *Escritos disconformes*, cit., pp.365–366.

13 Sobre las formas breves en la literatura, cfr. JOLLES, André. *Formes simples [Einfache Formen, 1930]*. París: Editions du Seuil, 1972.

14 EPPLE, Juan Armando (ed.). *Brevísima relación...*, cit., pp. 131–132.

15 Sobre los mecanismos del humor, cfr. KOESTLER, Arthur. *L'atto della creazione [The Act of Creation, 1964]*. Roma: Astrolabio, 1975 y ATTARDO, Salvatore. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter, 2001.

Lo implícito que el lector tiene que reconstruir, aludido mediante el título, no provee elementos suficientes como para delinear una historia, más bien sirve para indicar el contexto de enunciación, para señalar la identidad del enunciatario y, consecuentemente, para sugerir modalidades de lectura útiles a fin de deducir el significado del enunciado que, sin embargo, se agota en el instante mismo de la comprensión, como pasa con el chiste. La participación activa del lector para la realización del texto, la reticencia y la elipsis, la ambigüedad semántica no son privativas sólo de la microficción, como ha subrayado Campra¹⁶, sino también de modos literarios como lo fantástico o lo humorístico (predominante en estos textos) y no son suficientes para poder hablar de formas narrativas.

En estos textos no asistimos a ninguna acción: no hay un inicio, ni un desarrollo, ni un final, ni siquiera una frustración del final, por lo que no pueden considerarse plenamente expresión de formas narrativas.

III.

De género radicalmente distinto son en cambio aquellos cuentos cuya estrategia se basa en vertiginosas alteraciones temporales que invitan al lector, durante todo el cuento, a participar en la descifración del sentido. Son estas las microficciones que, como preconizado por Epple:

sin establecer vínculos con modelos genéricos o temas ya decantados por la tradición, presentan en pocas líneas un inquietante universo de sentido que se reconoce como expresión original de un cuento literario¹⁷

Hondas elipsis en la narración hacen que el cuento, pese a su brevedad, abarque toda una vida o remonte hasta al origen de la historia, o cuente una novela entera en nada más que una página: significativamente Giorgio Manganelli elige como subtítulo para su libro *Centuria* (1979), que recoge 100 cuentos, todos exactamente de una página, *Cento piccoli romanzi fume*¹⁸. El escritor italiano aprovecha al grado máximo todas las libertades de la ficción y así juega desenfadadamente con los tiempos del relato, cruzando el presente de la narración con

¹⁶ CAMPRA, Rosalba. Las medidas de la ficción, cit.

¹⁷ EPPLE, Juan Armando. *Brevísima relación...*, cit., p. 17.

¹⁸ “[...] quella donna che attraversa la strada [...] quella donna è abbastanza giovane sebbene io mi rifiuti di rivolgerle qualsiasi domanda e pertanto, nell’atto stesso con cui attraversa la strada, cogliendo l’effimera e neutra complicità dei semafori, didascalie della sua vita le si attaccano al corpo [...]. Questa donna ha amato quattro uomini: ed ora amministra una vita solitaria ma non deserta. Mancano trecento metri alla fermata. Ha amato un suo primo uomo quando, ancor giovane ha imparato se stessa dialogando con un uomo di musica. [...]. Due anni dopo [...] ebbe un’avventura [...]. Ne ebbe un figlio. Eccolo.” MANGANELLI, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fume*. Milano: Adelphi, 2007 [1979], p. 56; la traducción es mía.

digresiones al pasado y culminando en fin en el cambio repentino al futuro, que instala la aventura en el tiempo del lector:

[...] esa mujer que está cruzando la calle [...] es mujer es bastante joven si bien yo me niegue a plantearle cualquier pregunta y sin embargo, en el acto mismo de cruzar la calle, recibiendo la efímera y neutra complicidad de los semáforos, acotaciones de su vida van pegándose al cuerpo: [...] Esta mujer amó a cuatro hombres: y ahora lleva una vida solitaria pero no desierta. Faltan trescientos metros para la parada. Amó a un primer hombre suyo cuando, todavía joven se aprendió a sí misma dialogando con un hombre de música. [...] Dos años después [...] tuvo una aventura [...] De esta tuvo un hijo. Helo aquí.

El tiempo de la enunciación, al comienzo simultáneo al de la acción (“esa mujer que está cruzando la calle [...] esa mujer es bastante joven si bien yo me niegue a plantearle cualquier pregunta”) se aleja de este último radicalmente. De la misma manera el narrador también, de interior a la historia, se convierte en una voz omnisciente exterior. El tiempo de este cuento muestra ralentizaciones y aceleraciones que originan ritmos diferentes, hasta precipitar rápidamente en el final: “Ahora que la mujer está muerta —ya tomó ese ómnibus, pero a esta altura el asunto no tiene ninguna importancia— camina por los laberintos del Sceol...”

Los procedimientos temporales a los que he aludido al comienzo en relación con la novela vuelven entonces en los cuentos breves también, determinando, además de la ingeniosa complejidad de su construcción verbal, la refinada cince-ladura de su prosa y los efectos de sorpresa y desconcierto en el lector: los saltos temporales se hacen más audaces y más deslumbrantes sus resultados.

El aspecto temporal ínsito en la brevedad se va definiendo pues como un elemento clave para su constitución: más que de brevedad, por lo tanto, se podría hablar de “rapidez” del cuento, en la acepción de Calvino¹⁹, poniendo el énfasis no tanto en la materialidad del texto sino en su recepción, entendida como el acto de la lectura y sus efectos. Cuentos rápidos, entonces, en lugar de cuentos breves, como sugieren elocuentemente el título de la colección de la italiana Eliana Elia, *Poco più di cento rapidi racconti* (2002) o el de la chilena Raquel Jodorowky, *Cuentos para cerebros detenidos* (1974) que en la traducción italiana se convierte en *Racconti rapidi per cervelli detenuti e/o coleotteri*²⁰.

Esta rapidez se hace posible gracias a lo que llamaría los atajos de la ficción, que en el nivel retórico, semántico y pragmático acarrearán un aumento de la densidad, la “intensidad”, según la terminología de Cortázar²¹.

La acumulación y la elipsis son dos de las soluciones retóricas que permiten “llegar antes”, es decir acercar, en la narración, elementos distantes en el espacio y en el tiempo. Gracias a estos “recorridos más cortos” las microficciones pue-

¹⁹ Cfr. CALVINO, Italo. *Rapidità. Lezioni...*, cit., pp. 37–62.

²⁰ ELIA, Eliana. *Poco più di cento rapidi racconti*. Roma: Fahrenheit 451, 2002; JODOROWSKY, Raquel. *Cuentos para cerebros detenidos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974 (*Racconti rapidi per cervelli detenuti e / o coleotteri*. Trad. Gianni TOTI. Roma: Fahrenheit 451, 1997).

²¹ Cfr. *supra*, nota 3.

den contar, en pocas palabras, el devenir de la Historia a partir de los mitos de la Creación o las sucesiones de dinastías inventando versiones nuevas en que los nombres de reyes y épocas aparecen deformados, suspendidas en un pasado remoto en el que se superponen elementos reales e imaginarios, como en “Recuento de linajes”, de la argentina Rosalba Campra²²:

La historia suele comenzar hace mucho tiempo, y en tierras lejanas, como ahora se contará.

La estirpe de los albemitas reinó durante nueve mil trescientos años. [...] Combatieron victoriosos contra los acadios, los sumerios, los hititas y los cartagineses, pero cuando al final fueron vencidos por los olénidas, cada uno de ellos reescribió la historia a su manera, por lo que de los albemitas se conoce sólo el nombre. [...] Más felices, los lazaríes invadieron las vegas de Elbor en el año 487. [...] Segunda y última raza de los reyes de estas tierras, en cambio, fueron los Hualpas. Se dividen en Hualpas directos, de Fitrún Curá a Inti Cué; Hualpas hereditarios, de Millamain a Tacu Manquel; Ultimo Hualpa, Anca Lieu; Hualpas de oficio, de Manuel Ardiles a Esteban Zappetti. De Zappetti en adelante se aplicó el sistema electoral, por lo que generalmente subieron al poder las juntas de Pacificación y allí se quedaron, hasta hace un rato.

El cuento traza una línea que atraviesa continentes y milenios para terminar en el presente americano: el listado de las dinastías de los Pampas, reales o imaginarias no hace diferencia, acaba con Esteban Zappetti —nombre cuyo origen hace referencia a la masiva emigración italiana a las tierras americanas entre el siglo XIX y el siglo XX— y a las Juntas de Pacificación, eufemismo por las dictaduras militares. La expresión “hace un rato” que cierra el cuento, acentúa su aceleración temporal, remitiendo a un pasado muy próximo, en contraste con la imagen con la que el texto empieza (o sea la sucesión de estirpes tan remotas en el tiempo que de ellas se ha perdido hasta la memoria) y el presente de la enunciación.

Transmitir la historia de la humanidad en pocas líneas parece ser uno de los ambiciosos retos favoritos de los “micro-cuentistas”, como prueba la cantidad de cuentos dedicados al tema. Entre estos, uno de los más vertiginosos es sin duda “Historia”, del argentino Mario Goloboff, que extrema los procedimientos de acumulación y elipsis ya observado en “Recuento de linajes”:

Hunde la daga el aqueo en el cuello del troyano, mientras Tulio Josefo se alza para defenderse y, una vez salvado, ocupar con sus huestes las tierras galas. De allí partirán cruzados que, cuando vuelvan, serán destruidos por la armada inglesa a la que diezmarán bombas nazis. Responderán los aliados y, al desembarcar en Sicilia, destruirán, en el fragor de la lucha, un villorrio con una vieja casona en cuyo principal friso el troyano Eneas clava su puñal en el pecho del griego²³

La Historia del cuento procede tumultuosa de la edad clásica a la medieval, hasta la Segunda Guerra Mundial: el presente de la narración se encuentra en

²² CAMPRA, Rosalba. *Formas de la memoria*. Córdoba: Lerner, 1989.

²³ GOLOBOFF, Mario. *Historia. Las cosas por su nombre* (en prensa). Se trata de un cuento inédito que he podido leer por gentileza del autor.

el origen de la civilización occidental (“hunde la daga en el cuello del Troyano”) y un adverbio (“mientras”) basta para anular el tiempo que separa el triunfo de los Griegos de los de los Romanos. Una oración parentética (“una vez salvado”) comunica de manera sintética el resultado de la batalla y alude a la futura expansión del Imperio romano. Aun más marcada e hiperbólica la elipsis de la oración central, en la que se suceden, como si fueran contemporáneos, los cruzados, la armada inglesa, el ejercito de los nazis. El ritmo de la narración es rapidísimo, como la acumulación de subordinadas que evocan imágenes y cambio de tiempos inesperados.

La velocidad que el futuro verbal imprime al cuento, a partir del segundo párrafo sufre una interrupción en la que se genera un deslumbrante final. El regreso al presente verbal parece sugerir que los distintos momentos de la historia, la contemporánea y la antigua, coexistan (“Responderán los aliados y, al desembarcar en Sicilia, destruirán, en el fragor de la lucha, un villorrio con una vieja casona en cuyo principal friso el troyano Eneas clava su puñal en el pecho del griego”) y confiere al cuento una evolución parabólica y circular: el relato se cierra con la vuelta a una escena especular del comienzo. Al lector le toca la tarea de colmar los vacíos dejados por estas acrobacias temporales, reconstruir la cronología de los hechos y descifrar el sentido del cuento a partir de las alteraciones que esta cronología sufre.

Una condensación análoga del tiempo histórico, aunque con un objetivo bien diferente, se encuentra también en el final de “La manzana”, del venezolano Roberto Rodríguez²⁴:

Blancanieves clavó los dientes en la fruta y, a diferencia de lo esperado, no cayó al suelo fulminada por la muerte, sino que, por el contrario, sintió en su mente un hervor en el que se agitaron ideas pecaminosas de todo tipo. Sucede que, en una inusitada y absurda equivocación, la bruja mala le ha hecho entrega de una manzana del árbol prohibido (sí, el de la serpiente, el mismo bajo el que Newton descansará al momento de idear su compleja teoría).

La yuxtaposición de elementos provenientes de discursos distintos es funcional a la parodia elaborada en el cuento: este subvierte el cuento de Blancanieves e introduce en el texto “el árbol prohibido”, por medio del que junta, con finalidad humorística, dos momentos distantes no sólo en el tiempo sino también por las diferentes y opuestas tradiciones culturales que vehiculan: la religiosa y la científica.

En otros casos, la anulación de la distancia entre el pasado remoto de la Creación bíblica y el presente de la enunciación es necesaria para la comprensión del procedimiento en que se basa todo el cuento, como en “Creación”, de la argentina Ana María Shua²⁵:

²⁴ RODRÍGUEZ, Roberto. *Antifábulas y otras brevedades*. Caracas: Texto Sentido, 2004; en LAGMANOVICH, David. *La extrema brevedad...*, cit., p. 56.

²⁵ Cfr. SHUA, Ana María. *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 108.

El gran arquitecto despidió a su equipo. Durante seis días se encerró para trabajar en la maqueta sin ayuda. Pero el ingenioso, bellissimo juguete, no persuadió a los inversores. Furioso, el gran arquitecto pateó la maqueta con tal fuerza que todavía permanece en el espacio, mientras nos afanamos inútilmente sobre su superficie, modelos perfectos de un proyecto inviable.

La metáfora clásica de Dios como “el gran arquitecto” se revela como tal sólo cuando el lector se reconoce en el “nos afanamos” de la voz narradora. El ritmo del cuento posee dos tiempos: el primero, que se podría definir de preparación, está caracterizado por los verbos en pretérito indefinido, que marcan una sucesión de hechos en el pasado; el uso del futuro y los adverbios “todavía” y “mientras”, que implican respectivamente repetición y simultaneidad en las acciones, provocan una aceleración. El rápido cambio del pasado al presente produce una imprevista ampliación del campo de imagen, lo cual permite intuir el sentido global del cuento sólo en el final.

Este cuento presenta un ejemplo excelente de los efectos que la microficción quiere provocar en el lector y que deciden la organización del texto, es decir, la ruptura del horizonte de expectativa del lector. A éste se le pide que realice todas las inferencias necesarias para descodificar la ambigüedad del cuento, se le pide por lo tanto una colaboración constante, sin la cual es imposible obtener la significación.

Existen por supuesto distintos “grados” de ambigüedad y por lo tanto distintos grados de cooperación, para utilizar las palabras de Eco²⁶. En el cuento “Rosas” de la escritora chilena Alejandra Basualto, asistimos al juego temporal con un pretérito imperfecto, que implica un “entonces” en contraste con un “ahora” que descubrimos ser el de la muerte:

Sonabas 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 panteón²⁷.

En dos renglones encontramos dos momentos temporales distantes unidos por la voz del narrador, que se dirige a una muerta, como descubrimos en el final: la persona a la que se dirige el narrador al comienzo es la misma sobre cuya tumba se dejan las rosas.

La sucesión temporal del cuento se presenta como un veloz desplazamiento de videocámara, de una imagen amplia a una mucho más cerrada, que fija el significado del cuento.

La metáfora cinematográfica es la más adecuada también para otra serie de cuentos, en que la acumulación como estrategia para la construcción del relato funciona como en un plano secuencia, en el que la “cámara” se desplaza siguiendo la acción hasta la finalización de dicho plano, como se lee en “Sucedió en la Habana” de Rosalba Campra:

²⁶ ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 7ª ed. Miláno: Bompiani, 2000 [1979].

²⁷ BASUALTO, Alejandra. Rosas. In *La mujer de yeso*. Santiago de Chile: Documentas/Literatura, 1988, p. 80; citado de LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad..., cit., p. 40.

Dicen que cuando llegaron vieron las sirenas, y que tenían hocico de perro. También dicen que vieron los dragones, pero que tenían forma de hombre, y no echaban fuego por la boca, sino humo por la nariz, y que un cacique entre otras cosas les regaló su nombre para que pudieran decir dónde estaban asentando sus bohíos de madera y guano, porque eso nomás era la ciudad al comienzo, pero siendo además un bonito puerto, piratas y reyes dieron pronto en codiciarla, y ellos en defenderla con terquedad, y de ahí en adelante, habiéndole tomado gusto al alboroto, no cesaron hasta declararse independientes primero, y revolucionarios después, como documentan novelas, cuentos y poemas.[...]28

Para narrar en una única, larga, ininterrumpida oración la historia de Cuba desde la Conquista hasta la época revolucionaria, se recurre a la acumulación de subordinadas, como si una única escena registrara el tumultuoso y legendario avanzar de los tiempos.

Este recurso vuelve en los cuentos que convierten la construcción sintáctica entera en el medio privilegiado para obtener la rapidez. Como en “Confesiones de un heracliteano”, del venezolano Juan Andrés Calzadilla Arreza, se trata de cuentos articulados sin pausas, así como sin pausas fluyen las secuencias narrativas:

Sin embargo este río me parece el mismo cuyas aguas verdes bañaron tu cuerpo, y tu carne sinuosa se hizo relámpago de día, oh Dorotea, tú que solo en silencio has devenido, cuando pasas de una forma a otra, más ajena que ni nunca hubieras sido; tú de quien solo resta la imagen que guardo hasta que ella muera en la memoria, y que traje conmigo esta mañana al río en que me confundo, creyendo que es el mismo río29.

Para narrar el abandono amoroso y el recuerdo de la amada, que representa el tema del cuento, se utilizan las volutas del discurso filosófico. El conflicto entre identidad y devenir propio de la filosofía de Heráclito establece la argumentación con que se abre el cuento (“sin embargo este río me parece el mismo”) que parece “correr” como el río del *panta rei* de Heráclito. La consecución de principales y subordinadas, la alternancia entre tiempos y modos verbales (“me parece... bañaron... has devenido... cuando pasas... nunca hubieras sido... creyendo...”) modulan el ritmo de la narración, que presenta una estructura circular (“Sin embargo este río me parece el mismo... y que traje conmigo esta mañana al río en que me confundo, creyendo que es el mismo río”) como si se anotara la leve turbación de la conciencia causado por el recuerdo de la amada.

La imitación del discurso filosófico, su fluidez discursiva, que adapta el estilo al tema del cuento, satisface también las necesidades estructurales del microcuento, dando lugar a una narración-organismo casi perfecta.

28 CAMBRA, Rosalba. Sucedió en la Habana. In *Ciudades para errantes*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2007.

29 CALZADILLA ARREZA, Juan Andrés. *Conceptos de una filosofía de bolsillo*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004; en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 2006, II, nº 3–4, mayo, p. 56.

IV.

La rapidez como efecto de lectura y por lo tanto como criterio para la estructura narrativa está, por otra parte, compensada por ritmo y prosa extremadamente calibrados: como se ha visto, el cuento prepara cuidadosamente su final relampagueante, su vertiginosa e inesperada conclusión. Como he intentado subrayar, el micro-cuento se muestra de a poco y se deja ver y entender completamente sólo en el final.

El discurso narrativo de la microficción se juega en la oscilación constante entre tensión y distensión, rapidez y exactitud: la perfección es la que caracteriza al género porque, como en los artilugios de relojería, todas las ruedecillas tienen que engranarse perfectamente para que el cuento funcione. La dimensión temporal se revela fundamental para el microcuento en este sentido también: no puede alterarse ni una sílaba, ni un segundo perderse porque todo está jugado en el tiempo fulmineo de un parpadeo.

Referencias bibliográficas

- ATTARDO, Salvatore. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter, 2001.
- BARCHIESI, María Amalia. *Las babas del diablo* de Julio Cortázar: traducción de una poética fotográfica. In *Immagine Segno – Parola. Processi di trasformazione, Atti del Secondo Colloquio Internazionale “Testo e contesto”*. Macerata 23–26 ottobre 1996, Macerata: Giuffrè Editore, 1999, Vol II vol., pp. 517–535.
- BASUALTO, Alejandra. *La mujer de yeso*. Santiago de Chile: Documentas/Literatura, 1988.
- CALVINO, Italo. *Lezioni americane*. Milán: Mondadori, 2006 [1988].
- CALZADILLA ARREZA, Juan Andrés. *Conceptos de una filosofía de bolsillo*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.
- CAMPRA, Rosalba. Las medidas de la ficción. *Anales de literatura hispanoamericana*, 2008, en prensa.
- CAMPRA, Rosalba. Sucedió en la Habana. In *Ciudades para errantes*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2007.
- CAMPRA, Rosalba. *Formas de la memoria*, Córdoba: Lerner, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento [1962]. In *Obra crítica*. Ed. Saúl SOSNOWSKI. Buenos Aires: Alfaguara, 1994, pp. 365–385.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 7ª ed. Milán: Bompiani, 2000 [1979].
- ELIA, Eliana. *Poco più di cento rapidi racconti*. Roma: Fahrenheit 451, 2002.
- EPPLÉ, Juan Armando. La minificción y la crítica. In *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 14–24.
- EPPLÉ, Juan Armando. Brevisima relación sobre el mini-cuento. In *Brevisima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Ed. Juan Armando EPPLÉ. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1999, pp. 14–20.
- GENETTE, Gérard. *Figure III. Il discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 2000 [*Figures III*, 1972].
- GOLOBOFF, Mario. *Las cosas por su nombre*. En prensa.

- JODOROWSKY, Raquel. *Cuentos para cerebros detenidos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974 [*Racconti rapidi per cervelli detenuti e / o coleotteri*. Trad. Gianni TOTI, Roma: Fahrenheit 451, 1997].
- JOLLES, André, *Formes simples*. Paris: Éditions du Seuil, 1972 [*Einfache Formen*, 1930].
- KOCH, Dolores. El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fábila. *Hispané-rica*, 1981, X, n° 30, pp. 123–130.
- KOESTLER, Arthur. *L'atto della creazione*. Roma: Astrolabio, 1975 [*The Act of Creation*, 1964].
- LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 2006, II, n° 3–4, mayo, pp. 37–51.
- LAGMANOVICH, David (ed.). *La otra mirada. Antología del relato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- LAGMANOVICH, David. Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano. *Revista interamericana de bibliografía* [online], 1996, XLVI, n° 1–4. In: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>.
- MANGANELLI, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fume*. Milán: Adelphi, 2007 [1979].
- MINARDI, Giovanna (ed.). *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2005.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1–4, pp. 49–66.
- POLLASTRI, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Editorial Menoscuarto, 2007.
- RODRÍGUEZ, Roberto. *Antifábulas y otras brevedades*. Caracas: Texto Sentido, 2004.
- ROTGER, Neus; VALLS, Fernando (eds.). *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos, 2005.
- SIMIC, Charles. *The dime-store alchemy: the art of Joseph Cornell*. New York: New York Review Books, 1992.
- SHUA, Ana María. *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1–4, pp. 79–93.
- ZAVALA, Lauro El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1–4, pp. 67–78.

Abstract and key words

Over the last years, the proliferation of both anthologies and critical works about microfiction in Spanish American literature has imposed the necessity of keeping on studying it not only as a sub-genre of the short story —as it has been considered until now— but also as an autonomous narrative discourse, therefore having its own peculiar discursive construction.

The handling of narrative time is among the most relevant specific characteristics of microfiction: microfiction chooses to represent narrative time by emphasizing textual mechanisms and, since it is based on “distillation” and sudden flashes, constantly calls on the reader’s cooperation to create the global meaning of the text, mostly relying on pragmatic knowledge.

This essay focuses on texts whose narrative shows vertiginous leaps in the construction of narrative time by resorting to rhetorical devices, such as ellipsis, that become the main structuring mechanism of the text. It is thanks to these “shortcuts” of fiction that microfiction, despite its briefness, can embrace very distant moments in time or tell the whole history of humankind from its biblical origins to present days in a few lines. Special attention is paid to the analysis of various intertextual elements that contribute to the connotation of these texts.

The aim of this essay is to open, by analyzing narrative time, new paths for the theory of microfiction, while providing a review of the latest Spanish American production.

Spanish American microfiction; narrativity; narrative time; ellipsis; intertextuality;
readers' cooperation

