

LAURO ZAVALA

**BREVE Y SEDUCTORA:
LA MINIFICCIÓN EN LA ENSEÑANZA DE TEORÍA LITERARIA**

Enseñar a través del ejemplo mínimo

La minificción siempre ha tenido una vocación pedagógica.

En la práctica la minificción ha sido utilizada con mucho provecho como apoyo para la enseñanza de un idioma extranjero, para la adquisición de la práctica periodística, para el estudio de la identidad cultural, para el aprendizaje de la organización gramatical o para el reconocimiento de estilos psicológicos, perfiles ideológicos o géneros literarios.

En otras palabras, la minificción puede ser utilizada en diversos cursos de idioma, periodismo, sociología, lingüística, psicología, teoría del discurso o literatura.

En las líneas que siguen exploro algunos elementos característicos de la minificción que hacen que su empleo tenga ventajas sobre otros tipos de textos en el salón de clases de teoría, crítica y análisis literario.

En principio podría pensarse que los elementos literarios que pueden ser estudiados en la minificción son de dos clases distintas: por una parte aquellos que la minificción comparte con otras formas de narrativa y de escritura en general, y por otra parte aquellos que son específicos de la minificción.

Sin embargo, lo que tiene mayor interés en la utilización de la minificción como herramienta para estudiar teoría literaria se encuentra en el hecho de que esta disyunción no existe, pues, paradójicamente, los elementos comunes a la minificción y otras formas de la escritura pueden ser estudiados en ésta precisamente porque están ausentes, pues la naturaleza de la minificción es alusiva y metafórica, y su principal arte consiste en su capacidad para comunicar con mayor efectividad a partir de aquello que no dice.

A continuación propongo iniciar la exploración de tres conexiones entre teoría literaria y enseñanza del cuento ultracorto: la relación metafórica entre una clase y un cuento; el interés de las series de minicuentos para el estudio de reglas genéricas, y la posibilidad de crear una teoría del final en el cuento ultracorto.

Una Clase es Puro Cuento

Antes de entrar de lleno a considerar algunos elementos característicos de la minificción en relación con la literatura en general, tal vez conviene detenerse un

momento a señalar algunas características similares entre todo proceso de estudio de la literatura y la escritura del cuento en general.

Una clase es puro cuento. Es decir, una clase en un curso de literatura (o de cualquier otra materia) comparte con el cuento varias características, que señalaré a continuación.

Una clase, como la lectura de un cuento, tiene una duración de media hora a dos horas, que corresponde a la extensión convencional indicada por el texto canónico de Poe en 1842.

Una clase es buena no sólo por lo que aprendemos, sino que lo aprendemos porque logra el *tono* justo para que lo aprendamos. Como en el cuento, ese tono puede ser más determinante que la materia misma para lograr un efecto en nosotros y también para que la disfrutemos. Este tono puede ser más importante que si la clase se organiza como una aria (dominada por una sola voz) o si la clase se organiza como un grupo polifónico (donde todas las voces se escuchan en distintos momentos).

Una buena clase tiene diversas epifanías, como el cuento moderno. O puede ser fractal, como el cuento ultracorto, que contiene muchos universos en su interior, más aludidos que desarrollados. El estudiante los desarrollará por su cuenta al explorar los temas que le interesan, y al descubrir, fuera de la clase, nuevas visiones (propias de la novela).

Una clase es como un cuento, pero la vida de cada estudiante, y su relación con otras clases y otras cosas, es como una novela.

Una conversación informal, una visita al museo, una tarde en el cine o una sesión amorosa con la pareja pueden ser experiencias similares a la lectura de un cuento. Pueden tener un inicio y un final precisos (como en un cuento clásico) o confundirse con lo que ocurrió antes y después (como en un cuento moderno). Pueden ser hechos memorables y epifánicos (como un cuento clásico) o fragmentarse en la marea de la memoria (como en el cuento moderno). Pero siempre tienen un tono específico.

Esto significa que a estas experiencias las recordamos con una imagen concreta, y están inmersas o ligadas a estados de ánimo determinados. Esta atmósfera puede ser lo que recordamos de ellas (como en un cuento moderno), o bien pensamos en la secuencia de acontecimientos que empiezan y terminan en un momento preciso, y nos llevan a formular alguna hipótesis acerca de su importancia personal (como ocurre de manera implícita en un cuento clásico).

Un curso es como una serie de cuentos, todos ellos con cierto aire de familia, como ocurre con los cuentos que son reunidos en un libro.

Dar o tomar una clase es como escribir o leer un cuento. El profesor escribe y los estudiantes leen. El profesor adopta un tono y un ritmo específicos, crea una atmósfera y determina dónde comenzar y cómo concluir. Los estudiantes se

interesan sólo por lo que les parece más importante o interesante, y recordarán imágenes que no están en sus apuntes de curso.

Porque en una clase, como en un cuento, lo más importante sólo está aludido, depende del lector, está fuera del texto y depende de lo que cada estudiante hará por su cuenta.

Si es seriado seguro que hay teoría

El origen de todo modelo teórico se encuentra en la comparación sistemática de un grupo de textos con rasgos genéricos similares y una considerable diversidad individual. Es decir, la minificción puede ser utilizada como material de estudio de problemas de teoría literaria, precisamente al estudiar diversos textos de manera comparativa.

Es por esta razón que resulta natural pensar en la utilización de series de minicuentos para la discusión de conceptos que podrían ser aplicados, también, a muchos otros tipos de textos literarios.

La coexistencia de diversidad, autonomía del fragmento y unidad genérica ofrece un terreno accesible para elaborar generalizaciones de carácter teórico que pueden ser extrapoladas a otra clase de textos literarios.

Hay distintos tipos de series de minicuentos. Entre ellos podrían mencionarse los bestiarios, los anecdotarios, los recetarios y los herbolarios.

A partir de ellos pueden estudiarse elementos de narratología, de estructura narrativa, de intertextualidad o de teoría de los géneros (incluyendo la naturaleza clásica, moderna o posmoderna de los textos), todo lo cual está íntimamente ligado al estudio de las estrategias de recepción literaria.

Los bestiarios tienen una larga tradición en Hispanoamérica, especialmente a partir de la Colonia. Una característica de los bestiarios es que su naturaleza semiótica es exactamente la opuesta de la tradición teratológica en otras regiones del mundo, especialmente en Europa Central y los Estados Unidos.

Los monstruos son versiones hiperbólicas de rasgos grotescos de la naturaleza humana, la cual es precisamente bestializada como parte de una tradición preliteraria, es decir, folclórica, colectiva y anónima, adoptando formas como las muy conocidas de los vampiros, hombres-lobo, gárgolas y otros arquetipos y variantes regionales. Por su parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido creados por autores individuales, ya sea monjes medievales o escritores profesionales, como parte de una tradición literaria, y su naturaleza consiste en una descripción alegórica, de carácter poético o humorístico, de animales reales a los que se toma como referencia para hacer una exploración lúdica.

Es digno de señalar que hasta ahora la escritura de bestiarios y de herbolarios han adoptado una distinción genérica: Por una parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido escritos por hombres: Juan José Arreola, Jorge Luis

Borges, René Avilés Fabila, Augusto Monterroso y los monjes naturistas que escribieron sus bestiarios durante los tres siglos de la Colonia. Por su parte, los herbolarios y los recetarios han sido escritos de manera sistemática por mujeres: Elena Poniatowska, Isabel Allende, Laura Esquivel. Esta distinción podría ser explorada para reconocer la existencia de conexiones entre la dimensión genérica y la estructura genológica y architextual de estas series.

La mayor complejidad y riqueza de los textos minificcionales se encuentra en lo que no dicen, es decir, en su fuerza de connotación y en su naturaleza alegórica. De ahí que el análisis de su riqueza literaria requiera el estudio de su naturaleza intertextual. Y la dimensión intertextual es, a su vez, la más compleja y comprensiva de la teoría literaria contemporánea.

Para una Teoría del Final Ultracorto

El final es el elemento más estratégico en la estructura general de todo cuento, pues determina la organización de su economía narrativa. El final está íntimamente relacionado con el título y el inicio del cuento.

La teoría clásica sostiene que en el cuento clásico se cuentan dos historias, una dominante y otra recesiva, y que esta última surge al final del cuento, de manera sorpresiva y a la vez en total consistencia con los elementos preparados en el resto del cuento.

En otras palabras, en el cuento clásico el final funciona como el mecanismo estructural que da coherencia al sistema de revelación epifánica de una verdad narrativa que necesariamente debe ofrecerse en las últimas líneas del texto.

A partir de este modelo estructural es posible reconocer las diferencias que existen entre el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento posmoderno. Pero es posible también añadir un modelo para el reconocimiento de estrategias específicas del final en el cuento ultracorto.

Si el elemento estratégico del final clásico es la revelación epifánica y sorpresiva de una verdad, lo primero que hay que notar en el cuento ultracorto es la diversidad de estrategias para señalar la presencia o la deliberada ausencia de esta epifanía.

En otros términos, lo característico del cuento ultracorto es su fuerza de alusión.

Es una escritura marcadamente moderna, literariamente poco inocente. Suele ser irónica y establecer diversas formas de complicidad con el lector. Por todo ello podría decirse que el genuino cuento ultracorto no es epifánico en el sentido tradicional. Esto último nos lleva a concluir que, como en el caso de la intertextualidad (estrategia necesariamente moderna), en el cuento ultracorto sólo existen dos posibilidades de final: moderno y posmoderno.

Esta hipótesis se comprueba si estudiamos un grupo suficientemente representativo y extenso de minicuentos, como los contenidos en las antologías de Edmundo Valadés, Juan Armando Epple, Violeta Rojo, Raúl Brasca y otras más en otras lenguas.

En el cuento ultracorto el final puede ser epifánico, pero no forma parte del texto mismo. Esto es evidente, por ejemplo, en las viñetas de Julio Torri, Guillermo Samperio o Eduardo Galeano. En estos casos, respectivamente, hay la sensación de *fragmentación*, *alegorización* o *condensación*. Si el texto es el *fragmento*, el *atisbo* o la *síntesis* de una totalidad mayor, el texto mismo señala hacia esta totalidad de manera implícita, y por lo tanto no requiere de una final definitivo. La conclusión está más allá del texto, en la totalidad a la que apunta. El cuento cumple una función deíctica, como catalizador del reconocimiento de la realidad ficcional a la que alude, sin pretender representarla.

Estos minicuentos tienen una conclusión irónica porque precisamente no tienen una conclusión definitiva. Esta lógica puede encontrarse ya en los cuentos de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández. Como se sabe, estos textos difícilmente cuentan una historia, sino que utilizan el esbozo de una situación como pretexto para jugar con las reglas narrativas.

El lector puede imaginar otras historias en las que esas formas estructurales están presentes, pero cada uno de los textos de estos autores es sólo un recipiente que puede ser llenado con la imaginación o la experiencia de lectura del lector activo. De esta manera los finales de estos cuentos ultracortos son tan enigmáticos como el resto del texto.

Esta es la tradición a la que pertenece también la serie de viñetas irónicas de Julio Cortázar, cuyas resonancias surrealistas nos recuerdan su naturaleza alegórica, y donde el final es sólo un gesto textual.

En el caso de los bestiarios, en general, los finales son un indicio del proyecto literario de cada autor. Los textos ultracortos del *Bestiario* de Juan José Arreola, elaborados con la precisión de un poema en prosa, se resisten a narrar una historia, y en cambio exploran las posibilidades de la eufonía alegórica.

Los bestiarios de Jorge Luis Borges y de René Avilés Fabila, en cambio, tienen numerosas connotaciones intertextuales como sustento mismo de la narración, por lo que las epifanías están apoyadas en el reconocimiento por parte del lector del juego irónico o de la recreación paródica que están implícitos en la mera descripción fantástica.

Este es el caso, también, de las fábulas paródicas de Augusto Monterroso, al final de las cuales se parodia la regla genérica de la moralización definitiva, sin dejar de conservar la forma que así propone una epifanía aparente. Este simulacro es característico de la ironía intertextual de la narrativa posmoderna contemporánea.

El capítulo 68 de *Rayuela* es un ejercicio de creación lingüística de carácter poético, donde el final es parte de un impulso idiolectal que se agota en sí mismo, como el tema mismo del texto, que en este caso es el acto amoroso de una pareja.

En conclusión, es posible señalar una posible formulación del tipo de final que es posible encontrar en un cuento ultracorto, precisamente en función de la polarización entre textos modernos y posmodernos.

El final **moderno** en un cuento ultracorto es un **final ausente**, ya sea por la naturaleza poética, fragmentaria o surrealista del resto del texto.

Por otra parte, el final **posmoderno** en el cuento ultracorto es un **final implícito**, ya sea por la naturaleza paródica, irónica o intertextual del resto del texto.

En todos los casos, el estudio de estas variantes permite aproximarse al cuento ultracorto como un espacio textual para el estudio de lo que está presente de manera elíptica.

Después de todo, el final no sólo es crucial en el cuento corto y ultracorto por la relación estructural con el resto del texto y con el resto del universo textual aludido, sino además por la relación estructural entre realidad y ficción que se pone en juego de manera definitiva.

¿Y dónde quedó el subtexto?

Estas notas sobre una posible teoría del final en el cuento ultracorto, sobre el interés de estudiar ultracortos en series, y sobre las similitudes entre un curso y un cuento son sólo una invitación para iniciar una exploración más sistemática sobre un género de la escritura que empieza a ser reconocido por su importancia literaria y que, al parecer, tiene cada vez más lectores en todas las lenguas.

REFERENCIAS

- Allen, Roberta: *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press, 1997
- Arreola, Juan José: *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995
- Avilés Fabila, René: *Los animales prodigiosos*. México, UAM Xochimilco, 1997
- Brasca, Raúl: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, 1996
- Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1962
- Epple, Juan Armando, ed.: *Brevísima relación del cuento brevísimo*. Washington, Revista Interamericana de Bibliografía, 1997
- Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, 1997
- Zavala, Lauro: *100 minificciones hispanoamericanas*. México, Alfaguara, en prensa.

