

Ejes y figuras

Sánchez Carbó, José

2010

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/4082>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

Ejes y figuras



*Estudios sobre problemas
de teoría literaria*

Norma Angélica Cuevas Velasco

(coordinadora)

Martha Elena Munguía Zatarain

Renato Prada Oropeza

Norma Angélica Cuevas Velasco

José Sánchez Carbó

Rodrigo García de la Sienra



Universidad Veracruzana
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Redes de investigación

Índice

Prólogo

Norma Angélica Cuevas Velasco9

La sátira: utopía, enunciación y risa

Martha Elena Munguía Zatarain 17

Articulación discursiva de un personaje histórico.

La configuración novelesca de Lope de Aguirre

Renato Prada Oropeza 73

La transfiguración narrativa como

apertura de la teoría *en* la literatura

Norma Angélica Cuevas Velasco 133

La tipología de las colecciones de relatos

integrados: ni tan abierta, ni tan cerrada

José Sánchez Carbó 173

Benjamin y Agamben frente a la destrucción de la experiencia (y a la experiencia que está por venir)

Rodrigo García de la Sierra 209

La tipología de las colecciones de relatos integrados: ni tan abierta, ni tan cerrada

José Sánchez Carbó

Universidad Iberoamericana Puebla

A PARTIR DE LOS años setenta, la crítica centró su atención en una serie de obras caracterizadas principalmente porque sus partes (capítulos, fragmentos, relatos o cuentos) podían leerse de manera autónoma o interrelacionada; de ahí que las ubicaran entre la novela y el libro de cuentos no relacionados. Desde entonces, dicha crítica ha intentado definir una nomenclatura adecuada a su constitución, reconocer los elementos que posibilitan tanto la autonomía como la interrelación de los relatos y proponer una tipología. Como se verá a continuación, este último aspecto resulta discutible las más de las veces.

Antes de revisar las diferentes propuestas tipológicas, conviene justificar el porqué del uso de la denominación "colección de relatos integrados", del concepto "relato" en vez de "cuento" y, por último, definir la modalidad.

Los críticos han propuesto nomenclaturas relacionadas con la palabra "cuento": "*short store cycle*" (Forrest L. Ingram y Susan Garland Mann), "*short story secuence*" (Robert M. Luscher y Gerald J. Kennedy), "*short story composite*" (Joel Silverman y Rolf Lundén), "*short story compound*" (Joseph Reed), "*integrated short story collection*" (Pleasant Larus Reed y Timothy Alderman), "cuentario" y "colección de cuentos integrados" (Gabriela Mora). Y algunas próximas a la novela como "*rovelle*"¹ (Dallas Lemmon) y "*composite novel*" (Maggie Dunn y Ann Morris). De cualquier forma, todas sugieren una unidad a través de la combinación de partes independientes y destacan el cariz nuevo del conjunto.

La denominación de "colección de relatos integrados" no condiciona el orden de las partes como la de ciclo o secuencia, y el término relato está relacionado con la autosuficiencia propia del cuento. El sustantivo "colección" insinúa un conjunto ordenado de elementos y el adjetivo "integrados" se refiere a la constitución de un todo por partes. Así, se pondera por igual la parte y el todo, hecho característico de las colecciones integradas.

El término "relato" en lugar de "cuento" evita una polémica relativa al sentido amplio del concepto "cuento". Para algunos críticos, el cuento es

¹ "*Rovelle*" resulta de combinar *roman* (novela) con *nouvelle* (cuento).

un género maleable capaz de aglutinar “páginas a medio camino entre el texto narrativo y el fragmento, la viñeta, el ensayo, el apólogo, la fábula, el instructivo o el poema en prosa”.² Por otra parte, el término relato “ha sido utilizado ya sea para referirse a algo *más* que un cuento (un cuento experimental), a algo *menos* que un cuento (una narración sin valor literario) o a algo *diferente* a un cuento (ya sea un texto híbrido, un cuento muy extenso o incluso un poema en prosa)”.³ Aparentemente no existe diferencia entre una y otra concepción; sin embargo, “relato” es un concepto amplio capaz de abarcar al de “cuento”. Si el lector no coincide con la “maleabilidad” del cuento, puede objetar que cierto texto no es tal: en cambio, sí podría aceptarlo como relato.

Ahora, la colección de relatos integrados es una modalidad literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro relatos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado.

2 FRANCISCA NOGUEROL, “Juntos pero no revueltos: La colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas.” Texto cedido por la autora, 2004, s.f.

3 LAURO ZAVALA, *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005, p. 19.

Nomenclaturas y tipologías

En 1971, Forrest L. Ingram sentó las bases teóricas para el estudio de las colecciones y defendió el carácter genérico de las mismas atendiendo a criterios históricos y estructurales, lo que representó un avance sustancial en el estudio de la modalidad. En *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, localizó varias obras de este tipo en un gran espectro en el que, en un extremo, yace la novela y, en el otro, el volumen de cuentos no relacionados, y las definió como *short story cycle* o ciclo de cuentos.

Ingram define al ciclo de cuentos como “a book of short stories so linked to each to other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”.⁴ Destaca la intención del autor de reunir en un libro cierto número de relatos para distinguirlo de otros donde, por ejemplo, es el editor quien los agrupa. En este caso, los elementos paratextuales ayudan a reconocer el volumen reunido por un editor: los títulos o subtítulos anticipan el tipo de antología (histórica, generacional, temática, de movimientos literarios)

4 FORREST L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Mouton, The Hague/Paris, 1971, p. 19.

y las introducciones o prólogos informan sobre los criterios de selección.

Estimar la intención del autor importa puesto que es quien estructura la obra. El inconveniente surge cuando Ingram se apoya en esta distinción para clasificar sus tres tipos de ciclos cuentísticos: "compuestos", "arreglados" y "completados". Según este crítico, en los "compuestos", el autor concibe desde el principio una serie de cuentos ligados; en los "arreglados", él encuentra algunas similitudes entre sus cuentos (repetición de un tema, la aparición de un mismo personaje o el protagonismo de un grupo representativo o generacional) y decide reunirlos en un mismo libro; y en los "completados", se percata de las similitudes o recurrencias a partir de una serie de cuentos diversos y decide arreglarlos para entretejerlos.

El problema con esta tipología radica en la dificultad de rastrear el proceso de creación del libro ya sea por falta de información, estudios sobre el autor analizado o incluso por la mala memoria del propio escritor. Por ejemplo, el mexicano Hernán Lara Zavala comenta del libro *De Zitilchén*: "No fue sino hasta que tuve dos o tres cuentos de este corte listos que me surgió la idea del libro. Entonces busqué conscientemente una unidad".⁵ Aún con esta infor-

⁵ HERNÁN LARA ZAVALA, *Antología personal*, uv, Xalapa, 1990, p. 9.

mación, cuesta trabajo ubicarlo en la tipología de Ingram. También puede presentarse el caso extremo de que el escritor no recuerde exactamente el proceso de creación de su obra. Al preguntarle a Tununa Mercado sobre la estrategia que siguió para conformar *Canon de alcoba* como una colección integrada su respuesta fue significativa: hacía diez años que la había publicado y no recordó si fue al final cuando observó las similitudes entre los cuentos o si fue su marido o un editor quienes la ayudaron a organizar el libro.

En esta misma línea, Susan Garland Mann destaca como rasgo esencial de los ciclos la simultánea condición de autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los cuentos. A partir de esta cualidad, Garland propuso clasificar los volúmenes temáticamente. Sin embargo, reconoció que son ilimitadas las posibilidades.⁶ Consciente de la imposibilidad de clasificar los textos a partir del tema, Garland concluyó que el amplio panorama sólo revelaba la diversidad y vitalidad de los ciclos de cuentos.⁷

En el libro *The United Stories of America*,⁸ Rolf Lundén opina que las nomenclaturas propuestas por

6 SUSAN GARLAND MANN, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, Greenwood Press, New York/Connecticut/London, 1989, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 14.

8 OLF LUNDÉN, *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1999.

Ingram (ciclo) y Luscher (secuencia) identifican *dos variantes de cuentos compuestos*, ya que el concepto de ciclo denota la idea de cierre o retorno —muchas veces ausente en libros de cuentos compuestos— y el de secuencia evoca el desarrollo progresivo de sentido que experimenta el lector, también perceptible en la novela. De ahí que defienda la denominación de cuentos compuestos —Lundén reconoce que Raymond Joel Silverman acuñó el término en 1970— como más neutra, ya que no restringe formas de articulación ni condiciona el proceso de lectura. Entre la variedad de cuentos compuestos distinguió que las categorías de “ciclo”, “secuencia”, “grupo” y “*novella*” son propensas a la combinación y la excepción.

La categoría de “ciclo” sugiere cuentos compuestos organizados donde la última historia presenta una resolución que remite a la primera; la “secuencia” delata en unos casos una organización cronológica —las historias configuran un claro sentido de avance en el tiempo— y, en otros, espacial —la unidad de los cuentos radica en el escenario donde se desarrollan las historias—; la de “grupo” denomina un conjunto de cuentos unidos débilmente: su estructura es abierta y las conexiones no obvias, incluso algunos relatos resisten la integración en la totalidad, por lo que exigen una mayor participación del lector; por último, la “*novella*” propone caracterizar obras unidas a través de un mismo marco o narrador.

El mismo Lundén reconoce que hay obras que, dadas sus características, fácilmente pueden ser adscritas a más de dos tipos. Así, *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, puede clasificarse como *novella*, ciclo y secuencia, e *In Our Time*, de Ernest Hemingway, como grupo, ciclo y secuencia. Por esto resuelve que la variedad de los cuentos compuestos resiste el encasillamiento dentro de categorías limpias, aun cuando ciertos patrones generales pueden ser distinguidos.⁹

Las teorías hasta ahora revisadas de ciclos, secuencias y cuentos compuestos se vinculan con el cuento. Sin embargo, Maggie Dunn y Ann Morris, en *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, optan por relacionar la modalidad con la novela, lo cual supone un nuevo tipo de implicaciones. Consideran que la novela compuesta es “a literary work composed of shorter texts that —though individually complete and autonomous— are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles”.¹⁰

El aporte más significativo de Dunn y Morris es la clasificación de los principios de organización patentes en las novelas compuestas que para ellas se resumirían así: espacio, protagonista simple, pro-

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ MAGGIE DUNN y ANN MORRIS, *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Twayne Publishers, New York, 1995, p. 2.

tagonista colectivo, pautas de historia o motivos similares y, finalmente, la narración de historias (*storytelling*).

El espacio es un elemento de referencia importante, ya sea real o mítico. El personaje puede repetirse en todos los textos como protagonista, testigo o narrador. Otra posibilidad es que éste figure esporádicamente, aunque sea el centro de la historia. El protagonista colectivo, como su nombre indica, representa un grupo literal o metafórico. Las pautas de acción de las historias de los personajes resultan un principio de organización como también lo son las referencias intertextuales a otras obras literarias. Dentro de este principio, la repetición de una imagen, un símbolo o una trama pueden convertirse en motivo de unidad. Por último, el principio de quién cuenta la historia es el más elusivo.

Dentro de la crítica hispanoamericana, Enrique Anderson Imbert considera que este grupo de obras no constituyen un género distinto, aunque cita una cantidad significativa de libros de cuentos integrados, principalmente de la literatura argentina. Anderson recupera la idea de ciclo de Ingram y propone una cuarta categoría de ciclos: “descompuestos”, “desarreglados” o “descompletados”, para incluir casos como el de *Paso del unicornio* (1956), de Daniel Devoto. Explica que éste es un “cuentario deliberadamente caótico”, ya que el autor:

juega a que se murió dejando una veintena de *Cuentos de muerte* para la hija de un rey. Ahora él, el muerto Daniel Devoto, doblado o enmascarado en B.W. que es el editor, editor que es el autor, autor que es D.D., B.W. Y D.B.W.D., publica la obra póstuma con prólogos y contraprólogos, notas y contranotas, ensayos autocríticos y glosas eruditas, todo esto distribuido bajo los signos del zodiaco.¹¹

Anderson va más allá al clasificar las distintas formas en las que un cuento se relaciona con otros textos: “enlaces de encargo”, “cuentos intercalados”, “cuentos asimilados por novelas”, “armazón común de cuentos combinados”, “armazones de cuentos combinados”, “marcos individuales” y “cuentos relacionados” que no están reunidos en un mismo libro. Centró su atención en las tramas, por lo que sólo especificó “las formas que saltan a la vista” como los armazones y los marcos.¹²

En un estudio pionero, Gabriela Mora ratificó la perspectiva genérica. Denominó a la modalidad como serie o colección integrada, ya que este nombre sencillamente sugiere “la correlación entre las partes, y [ésta] sería la condición mínima que apartaría a este tipo de colección de cuentos no relacionados”. Mora desestima las denominaciones de Ingram y

11 ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, 2ª ed., Ariel, Barcelona, 1996, p. 116.

12 *Ibid.*, p. 119.

Luscher porque más bien “podrían nominar *subtipos especiales de la serie integrada*”.¹³ Asimismo adopta, con ciertas reservas, la definición propuesta por Ingram. Las colecciones de cuentos presentan “paradigmas de relación” como la “repetición de motivos, símbolos, temas, tipo de narrador, y sobre todo escenario común y la aparición de personajes en los diversos cuentos del libro”.¹⁴ A éstos agrega el sustrato histórico cuando es manejado por el escritor como símbolo alegórico. En muchos casos, aun dejando de lado el vínculo con la Historia, el tratamiento del espacio es esencial para reforzar una visión de la realidad.

Además de contribuciones como la denominación y la idea del espacio como alegoría, Mora coincide en general con lo antes expuesto: la necesaria intención autorial, la importancia interpretativa del lector en los mismos, y agrega que una colección realizada por un editor puede cumplir con las características más típicas de la modalidad. También destaca el efecto de totalidad como clave importante para diferenciar la colección integrada de una no relacionada, y promueve la idea de que ciertas colec-

¹³ GABRIELA MORA, *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Danilo Alberto Vergara, Buenos Aires, 1993, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

ciones exigen una lectura sucesiva para no perder su sentido.

Para Gabriela Mora, existen tres tipos de colecciones integradas —cíclica, secuencial y restringida, fragmentaria o parcial— con la observación de que una misma colección puede inscribirse en más de una categoría.

Por su parte, Lauro Zavala y Laura Pollastri consideran la minificción como otra manifestación de textos integrados. El primer elemento que resalta Zavala es la extensión: “el hecho de que la minificción esté ligada a otros géneros muy breves (aforismo, haikú, epigrama, soneto, etc.) significa que un elemento formal (la extensión) está ligado íntimamente a su contenido”.¹⁵

Los tipos de series textuales que reconoce Zavala son básicamente tres: novela fragmentaria, minificciones integradas y ciclos de minificción. Agrega el caso de los cuentos dispersos o intercalados en novelas, las antologías, las compilaciones y los cuentos inscritos en otras tradiciones genéricas. Descartamos como posibles colecciones integradas estos últimos casos ya que, por una parte, los cuentos dispersos no constituyen un grupo de cuentos reunidos en un mismo volumen y, por otra, no fueron reunidos por el autor sino por un editor o antologador.

¹⁵ L. ZAVALA, *op. cit.*, p. 10.

En el caso de la novela fragmentaria, Zavala aduce que es una serie textual por la brevedad de los capítulos, el carácter no secuencial que presenta y porque excepcionalmente los capítulos pueden ser leídos de forma independiente. Sin embargo, como veremos más adelante, cada parte precisa del conjunto para tener sentido, a diferencia de las colecciones de relatos integrados que, en general, trabajan con autonomía de sentido.

Las minificciones integradas, en forma similar a la novela fragmentada, conforman una novela construida a base de minificciones. Para Zavala, constituyen un género fronterizo en muchos aspectos: son a la vez novela fragmentada, ciclos de cuentos y series de minificción; cada minificción a su vez incorpora elementos literarios (narrativos, poéticos y ensayísticos) y extraliterarios (viñeta urbana, crónica de viaje, manual de instrucciones, etc.); además, permiten la interacción entre formas literarias modernas y posmodernas. Un ejemplo paradigmático de minificciones integradas sería *La feria* (1963), de Juan José Arreola. De igual forma que en la novela fragmentada, los textos requieren en general de su contexto. En la novela de Arreola es posible distinguir cómo los textos que desarrollan una historia (la del zapatero que se convierte en agricultor, la del adolescente que confiesa sus pecados al sacerdote o la muerte del Licenciado) difícilmente resisten la lectura de manera independiente.

Zavala define los ciclos de minificción como “series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formados por parodias y pastiches genéricos así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos”.¹⁶ Dentro de esta variedad, distingue ciclos de ciclos (con la extensión de un volumen), ciclos breves (secciones que generalmente forman parte de un libro) y bestiarios.

En esta línea, Laura Pollastri aprovecha nociones teóricas de los relatos integrados para estudiar miniseuencias de microrrelatos —lecciones integradas por el autor en unidades menores al libro— y microrrelatos integrados, que coinciden con las propuestas de ciclos breves y minificciones integradas de Lauro Zavala. Pero hace énfasis en la función del lector, también representado en la figura de editor o crítico. De ahí que incluya series de textos reunidos por un compilador que no tienen necesariamente la extensión de un libro. Cita como ejemplo la serie “cervantina” que el crítico David Lagmanovich armó con textos de Marco Denevi (“La verdad sobre Cervantes”), Juan José Arreola (“Teoría de Dulcinea”) y Franz Kafka (“La verdad sobre Sancho Panza”), así como las secciones “Sirenas” y “Dinosaurios” creadas por Lauro Zavala en la antología *Relatos vertiginosos* (2000). En este mismo sentido, también resalta el problema de la definición genérica presente en obras

16 *Ibid.*, p. 28.

como *La feria* —tradicionalmente considerada una novela pero que podría revisarse como minificciones integradas—; *La sueñera*, de Ana María Shua —aceptada como colección de microrrelatos aunque tiene estrategias similares a las de *La feria* de Arreola— y *Haikus*, de César Aira —que por su extensión (64 páginas) resulta una pequeña colección de microrrelatos que también podría estudiarse como cuento largo fragmentado.

Para Pollastri no es lo mismo una colección creada por el autor a la estructurada por un editor. De hecho, los ejemplos que cita evidencian la existencia de “diversos grados de cohesión y sistemas de cohesión de distinta naturaleza”,¹⁷ por lo que concluye que:

quizás las obras que comentamos no integren el corpus de los ciclos cuentísticos, pero también es cierto que lo tensionan, desordenan la biblioteca y a la vez reorganizan desde otros lugares, un corpus viable donde puentes y fronteras se confunden y del que, posiblemente, la literatura emerge más desordenada, pero más rica.¹⁸

Las aportaciones de Pollastri en cuanto a la función del editor o compilador, más allá de ampliar la teoría

17 LAURA POLLASTRI, “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”, en *El ojo en el caleidoscopio*, eds. Pablo Brescia y Evelia Romano, UNAM, México, 2006, p. 89.

18 *Ibid.*, p. 109.

de las colecciones integradas, vienen a reforzar la idea de la antología como género literario propuesta por Zavala. Elaborar una antología, explica este investigador, supone tomar decisiones y definir criterios. De esta manera, el antologador:

propone una forma de lectura, un criterio de valoración y un marco para leer los textos que están siendo escritos en el momento de su publicación. Una antología no sólo propone una ventana para conocer diversas formas de escritura, sino que propone una unidad textual con un peso específico.¹⁹

Variedades tipológicas: integración técnica, implícita y explícita

La clasificación de las formas de integración más frecuentes, como vemos, es una de las asignaturas pendientes de la teoría de las colecciones de relatos integrados, ya que en general son cuestionables: la de Ingram, por basarse en la intención del autor durante el proceso de creación del ciclo; la de Susan Garland Mann, fundamentada en los temas, por la excesiva

¹⁹ L. ZAVALA, "Acerca del arte y la técnica de elaborar antologías", en *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla (1990-2000)*, ant. Jorge Abascal Andrade, BUAP, Puebla, 2003, p. 9.

cantidad de posibilidades; la de Rolf Lundén, por su ambigüedad; y los cinco principios propuestos por Maggie Dunn y Ann Morris, aunque atinan en los principios unificadores, están demasiado emparentados con la novela, por lo que algunos de sus ejemplos no podrían ser considerados colecciones integradas.

Con base en las teorías expuestas y en el análisis de las combinaciones posibles dentro del nivel textual, propongo una nueva clasificación: 1) colecciones de relatos integrados técnicamente; 2) colecciones de relatos integrados implícitamente; y 3) colecciones de relatos integrados explícitamente, con dos variables de desarrollo: el sincrónico y el diacrónico.

Esta tipología también se fundamenta en la acepción explícita e implícita utilizada por Genette para clasificar los tipos de elipsis. La primera queda claramente manifestada por el discurso; y la segunda, aunque no está expresada, puede ser inferida en el desarrollo de la historia.²⁰ Como se verá, en mayor o menor medida, esto es perceptible en la integración de los cuentos. La integración técnica, por su parte, quiere dar idea de que los aspectos formales, más que los de la historia, son los que proveen el sentido de unidad.

²⁰ CARLOS REIS y ANA CRISTINA M. LOPES, *Diccionario de narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios, Colegio de España, Salamanca, 1996, p. 72.

Esta propuesta permite combinar diferentes elementos de integración. Así, en el caso concreto de las colecciones de integración explícita, facilita considerar varios recursos de unidad a la vez —personajes y espacio, personajes y tiempo, personajes y tema— sin privilegiar o excluir alguna en especial.

1) Colecciones integradas técnicamente

La relación entre los relatos está determinada habitualmente por la utilización de ciertas estrategias o elementos formales. De esta manera, este apartado aglutina colecciones unidas por un marco, por anáforas discursivas o por recurrir a alguna modalidad narrativa específica, como biografías imaginarias, minificiones, diálogos o crónicas.

El marco supone la técnica más antigua de integración, pues ya lo encontramos en obras como *Decamerón*, *Cuentos de Canterbury*, *El conde Lucanor*, *Las mil y una noches* y *Noche al raso* (1870), de José María Roa Bárcena. En estos casos, los relatos carecen de conexiones internas, reúnen diferentes personajes y abordan temas variados. En cambio, están unidos por el volumen en el que fueron publicados, parten de un solo motivo (el obligado encierro de los jóvenes para librarse de la peste, una peregrinación para venerar a un santo, moldear la conducta de un noble, la astucia de una mujer para retrasar la hora

de su muerte y la avería de la diligencia, respectivamente) y de un espacio común (la casa de campo, el camino a Canterbury, el aposento del rey árabe y el camino de Puebla a Orizaba en México). El motivo y el espacio del marco, así como los personajes que narran las historias (diez jóvenes, los peregrinos, Scherezade y los cuatro pasajeros de la diligencia), configuran una leve trama que vincula entre sí los relatos.

Aunque cada historia puede leerse por separado con total autonomía, el marco en algunos casos amplía su sentido. Por ejemplo, en el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury*, la ocupación o la descripción física o psicológica de los narradores alumbra el tipo de historia que cada uno cuenta.

Esta forma de enlace actualmente es poco común, pero es posible encontrarla con alguna variante. Russell M. Cluff afirma que, si bien “en la modernidad las técnicas de enmarcar no desaparecen por completo —más bien se atenúan o se modifican—, ceden su importancia capital a otras maneras más orgánicas de vincular los cuentos”.²¹ Una muestra de tal atenuación es *Cuentos de Eva Luna* (1989), de Isabel Allende, deudor de *Las mil y una noches*, cuyos relatos son enmarcados por un prólogo en el que Rolf Carlé pide a la protagonista: “Cuéntame

²¹ RUSSELL M. CLUFF, “Historia de una tradición: El cuento enlazado en México”, en *El ojo en el caleidoscopio*, p. 186.

un cuento que no le hayas contado a nadie". Un caso más complejo es *Trafalgar* (1979), de Angélica Gorodischer, ya que cuenta con un marco y el protagonista de todos los relatos es Trafalgar Medrano.

Aparte de los marcos, también los cuentos pueden cumplir funciones de apertura y cierre. Un ejemplo son los relatos "Comienza el desfile" y "Termina el desfile", del libro homónimo de Reinaldo Arenas, que respectivamente marcan la caída del dictador Batista y la desilusión del pueblo ante el proceso seguido por la revolución cubana.

Otra estrategia de articulación técnica es lo que Miguel Gomes denomina anáfora discursiva: "Si bien las repeticiones de personajes y circunstancias pueden ya considerarse anáforas constructivas, me refiero a un fenómeno más propiamente elocutivo que se manifiesta en la reiteración de fórmulas, principalmente de introducción o conclusión".²²

Este hecho es poco frecuente, pero *Cuentos de Cipotes* (1946 y 1961), del salvadoreño Salvador Salazar Arrué (Salarrué), resulta un ejemplo paradigmático: en él "no sólo el discurso se mantiene coloquializante, infantil y regionalista en cada relato, sino que la primera frase siempre será 'puesiesque' (pues si

²² MIGUEL GOMES, "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. XVI, núm. 3, 2000, p. 556.

es que) y la última 'y sacabuche' (y se acabó)".²³ En esta línea, las veintisiete minificciones de *De Fátima y otros cuentos* (2000), del mexicano Jorge Abascal Andrade, están unidas formalmente por la extensión del relato y porque inician invariablemente con la aseveración de Fátima, la protagonista: "Es que tengo un problema."

Entre las colecciones que también revelan algún tipo de integración técnica sobresale *Las vocales malditas* (1988), de Óscar de la Borbolla, quien en un alarde de virtuosismo narrativo escribe cinco relatos utilizando en cada uno de ellos palabras con una única vocal; títulos como "Cantata a Satanás", "El hereje rebelde" o "Un gurú vudú" dan idea de ello. Para Ignacio Trejo, el volumen "es en realidad un ejercicio formal complicadísimo porque, aparte de enfrentar el riesgo de tener que incluir sólo determinada vocal, debe mantenerse la coherencia de la historia".²⁴

Una modalidad acorde a este tipo de colecciones resulta de la reunión de las biografías imaginarias —característica en *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges o *La literatura Nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño—, pues poseen

²³ *Ibid.*, p. 565.

²⁴ IGNACIO TREJO FUENTES, "El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?", en *Paquete: cuento (La ficción en México)*, ed. Alfredo Pavón, UAT/UAP/INBA, Tlaxcala, 1990, p. 187.

rasgos genéricos definidos como la voluntad enciclopédica y de síntesis, el empleo de exordios, la presencia de protagonistas infames y la utilización del humor, la ironía y el sarcasmo.²⁵

Otra técnica de vinculación narrativa resulta del empleo de la epístola, evidente en *Cartas apócrifas* (1997), de la panameña Gloria Guardia, libro que “consta de seis cartas escritas por seis mujeres de una variedad de países”.²⁶ Un ejemplo más de integración a partir de una estrategia formal se aprecia en *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias* (1986), de Juan Villoro, que en el subtítulo anuncia la modalidad narrativa que lo cohesiona. El libro consta de dieciocho historias imaginadas a partir de hechos reales y canciones de *rock* desde 1968 hasta 1985, periodo nada arbitrario, ya que está enmarcado por dos acontecimientos inolvidables en la historia reciente de México: la masacre de Tlatelolco y el terremoto de la ciudad de México, significativos por la participación solidaria de los ciudadanos en ellos.

Dentro de este espectro, pueden localizarse lo que Lauro Zavala identifica como “series fractales”

25 Véase VÍCTOR GUSTAVO ZONANA, “De *Viris Pessimis*: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. XVI, núm. 3, 2000, pp. 673-690.

26 SEYMOUR MENTON, “La identidad nacional panameña: Las búsquedas de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia”, en *El ojo en el caleidoscopio*, p. 173.

o “ciclos de ciclos”, en los que la extensión integra los textos. En ellos:

Cada texto es literalmente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a la serie que pertenece, y cuya similitud haría pensar que entre todos ellos existe un aire de familia.²⁷

Finalmente, *Historias conversadas* (1992), de Héctor Aguilar Camín, supone otra forma de integración. En ellas, las tramas de los relatos progresan a través de conversaciones que mantiene el escritor con diversos interlocutores en escenarios tan disímiles como las ciudades mexicanas de Chetumal, Monterrey, Atolinga (Jalisco) y el Distrito Federal.

2) Colecciones de unidad implícita

Estas obras se desarrollan por la reiteración temático-ideológica, la recurrencia de símbolos o moti-

²⁷ L. ZAVALA, *La minificción bajo el microscopio*, p. 150.

vos y la configuración de un personaje colectivo. Los motivos son evidentes en *Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez, o *Virtudes capitales* (1998), de Álvaro Enrigue. Los nueve relatos de *Cuentos de color* muestran los rasgos estilísticos de la prosa modernista: intensidad, ritmo, color, innovación sintáctica, recurrencia de situaciones y objetos exóticos y una nítida preocupación por un ideal de belleza; además, el título destaca el elemento que confiere unidad al volumen: el color de cada uno de los cuentos simboliza el tipo de historia que desarrolla. Por su parte, *Virtudes capitales* se caracteriza porque los tres relatos abordan la necesidad del hombre de volar, ya sea a través de estrategias físicas (“El amigo del héroe”) o espirituales (“El informe angélico” y “La ciudad de Dios”).

Un caso más complejo de integración implícita lo representa *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), de Carlos Fuentes. Linda Egan destaca que dotan de unidad al volumen los personajes trasladados del campo histórico al campo imaginario, la ficcionalización de figuras históricas, la estructura bipartita de los títulos de los cinco relatos, y, finalmente, las constantes menciones al árbol y su fruta —como símbolo de la cultura indoafroamericana—. Para Egan, el lector

tardará mucho o poco [...] en vislumbrar el engarce oculto del naranjo, pero una vez reconocido el *leit-motiv*,

el modo de leer los relatos se modifica y al lector le parece que se han transformado las convenciones genéricas de acuerdo con las que ha estado leyendo este libro.²⁸

Aquí también tienen cabida volúmenes relacionados por un espacio determinado siempre y cuando la intratextualidad no sea explícita. Ejemplo de ello son *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, o *Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti, en los que se aprecia el mismo escenario sin que la mención del lugar sea explícita ni los personajes reaparezcan en distintos relatos.

Esta gama se amplía considerablemente al incluir las colecciones de cuentos basadas en modalidades temáticas específicas. Existen modalidades subgenéricas reconocidas como la ciencia ficción o la literatura fantástica —*Las fuerzas extrañas* (1904), de Leopoldo Lugones—, el terror o lo sobrenatural —*Inquieta compañía* (2004), de Carlos Fuentes— y el policiaco —*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1988), de H. Bustos Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares)— que se distinguen por utilizar convenciones establecidas familiares al lector.

La conformación del personaje colectivo es evidente en la clase obrera mexicana que protagoniza *El*

²⁸ LINDA EGAN, "El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes", en *El ojo en el caleidoscopio*, p. 335.

regreso de la verdadera araña (1988), de Paco Ignacio Taibo II, y *El rey criollo* (1970), de Parménides García Saldaña, que describe las correrías de jóvenes “defeños” de clase media. Por su parte, Rosario Castellanos retrata en *Álbum de familia* (1971) a mujeres que cuestionan su vida desde la cocina, mientras Guadalupe Loaeza radiografía, en *Primero las damas* (1990), a la clase alta capitalina, que vive en zonas como Las Lomas, Polanco, San Jerónimo y Santa Fe.

Elementos como el estilo, el tono o la atmósfera por sí solos no definen la integración implícita. El estilo es un rasgo ambiguo que puede extenderse al corpus literario producido por un escritor. El tono (sentimental o intelectual, cómico o solemne, moralizante o cínico, trágico o grotesco) es esencial en muchos libros de cuentos no relacionados y, a veces, está íntimamente relacionado con el estilo del escritor. Piénsese, por ejemplo, en el humor manejado por Francisco Hinojosa o Jorge Ibarguengoitia en sus relatos. Y la atmósfera, por su parte, implica un grupo de variables complejas en las que la combinación entre vocabulario y forma de describir, así como entre la trama, el estilo y el ritmo, pueden crear ambientes de paz, sordidez o misterio, entre otros.

La mejor muestra de lo dicho se encuentra en los relatos mineros de *Sub terra* (1904), del chileno Baldomero Lillo, porque en ellos tono y atmósfera juegan un papel muy importante, pues en concordancia con las situaciones narradas revelan “una

aspereza casi mineral y su distorsión y horror incitan a la rebeldía y quizá a la acción".²⁹ En este caso, tales elementos intensifican la coherencia de la colección.

Más que en ninguna otra, en este tipo de colecciones la participación del lector resulta fundamental, pues es él quien deberá encontrar el común denominador en el conjunto.

3) Colecciones de unidad explícita

El rasgo definitivo de estas colecciones es la intratextualidad, básicamente identificable por la repetición combinada de elementos en el nivel de la historia: personaje, acción, tiempo o espacio, a los que se agrega el frecuente caso de volúmenes interrelacionados por estar protagonizados por los miembros de una misma familia. En las colecciones de relatos integrados explícitamente se distinguen dos tipos de desarrollo: diacrónico y sincrónico.

La denominación explícita patentiza la intratextualidad sin privilegiar ningún elemento, ya que en ciertos casos resulta polémico definir el elemento que favorece la trama del conjunto. Así, *Una casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros, está marcada desde

29 JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*, Alianza, Madrid, 1989, p. 197.

el título por la adscripción espacial, pero también es posible percibir en la misma cómo la pequeña narradora alcanza la madurez en una estructura cercana al *bildungsroman*. Del mismo modo, en *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1948), de Manuel Mujica Lainez, el subtítulo anuncia el elemento de unión de los textos, pero los personajes se encuentran unidos también por ser residentes de la quinta y miembros del mismo linaje; similar resulta el caso de *Crónicas reales* (1967), del mismo autor, donde el espacio —un país próximo al Mar Negro— y el linaje de los Von Orbs es la base de la cohesión.

El desarrollo diacrónico de las colecciones es perceptible cuando existe un avance temporal, es decir, una sucesión de eventos enmarcados en un periodo, independiente del orden en que éstos son presentados. El desarrollo diacrónico caracteriza bastantes colecciones donde un personaje es protagonista de la mayoría de los relatos —es el caso de *Huerto cerrado* (1968), de Alfredo Bryce Echenique—, aunque obviamente hay excepciones a este hecho como *Los cuentos de Lilus Kikus* (1954), de Elena Poniatowska. En *Huerto cerrado*, cada historia representa un momento en la vida del protagonista desde la adolescencia hasta la edad adulta. En cambio, el avance del tiempo es marginal en *Los cuentos de Lilus Kikus*, ya que los momentos protagonizados por una niña están marcados por el lugar en que transcurre la acción.

Fata Morgana (1989), de Bruno Estañol, con dos líneas de acción, resulta paradigmático de esta organización cronológica. Una de ellas inicia con el asesinato de un boticario y termina, en otro cuento, cuando se descubre al criminal; la otra, explica el rito de iniciación de un chico. Por su parte, *La frontera de cristal* (1994), de Carlos Fuentes, altera la cronología de la historia de la familia Barroso, pero termina presentando el imperio económico que ésta consolida entre México y los Estados Unidos.

Sincrónicamente, la unidad opera más en el orden espacial. Representativas de esta modalidad son *De Zitilchén* (1981), de Hernán Lara Zavala, *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga, e *Historias del Lontananza* (1997), de David Toscana. Las tres reúnen una serie de relatos sobre personas que habitan o frecuentan un lugar pero no delatan un sentido de avance temporal. Otra característica en este tipo de obras es que el narrador se reconoce como personaje en alguno de los relatos, siendo el escritor que elabora la historia del pueblo en *De Zitilchén*, el testigo de *Los desterrados* o el escritor frustrado de *Historias del Lontananza*.

La época de la acción también funciona como vínculo si los relatos están agrupados en relación con un momento determinado, como es el caso de la Revolución mexicana o la Revolución cubana. Este hecho es observable especialmente en *Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes, pues

todos los cuentos se desarrollan en los primeros años posteriores a la Revolución castrista aunque, como en otros casos revisados, también vinculan los veinticinco relatos el tema, el espacio, la acción y, en menor medida, la repetición de los personajes. Como salta a la vista, una gran variedad de colecciones arroja perspectivas históricas o de época. El tiempo histórico aludido puede ser la Revolución mexicana —*Relatos de la revolución* (1985), de Rafael F. Muñoz—, el periodo colonial en México —*Cuando había virreyes* (1956), de Artemio del Valle Arizpe—, la Independencia argentina —*La guerra gaucha* (1905), de Leopoldo Lugones—, la historia de la capital argentina —*Misteriosa Buenos Aires* (1950), de Manuel Mujica Lainez—, la historia de Cuba —*Vista del amanecer en el trópico* (1974), de Guillermo Cabrera Infante— o la Revolución cubana —*Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes—. Para Gabriela Mora, el marco histórico de las colecciones funciona de este modo como un “símbolo alegórico”.

El caso de las sagas familiares también es singular, ya que la persistencia de los miembros de una familia en los relatos propicia un desarrollo diacrónico (a través de varias generaciones) o sincrónico (una familia en un tiempo específico de la trama). En la literatura mexicana hay varias obras que ilustran ambas opciones: como los Ferri en *Infierno de todos* (1964), de Sergio Pitol; los Príncipe Beltrán en *Muros*

de *azogue* (1979), de Beatriz Espejo —quien retomaría la fórmula más tarde en *Cómo mataron a mi abuelo español* (1999)—; las tías poblanas de la narradora en *Mujeres de ojos grandes* (1990), de Ángeles Mastretta; y los descendientes de italianos en *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado* (1998), de Juan Sebastián Gatti. En la literatura hispanoamericana encontramos el caso de *Iniciaciones* (2006), de Israel Centeno, que narra historias de cuatro miembros de una misma familia: León (el primo), Andrés (el hijo), Amelia (la mamá) y Bárbara (la hija).

Por su parte, las historias que componen *Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes, están integradas por el espacio —la ciudad de México— y el tema de la familia de un modo complejo y con relaciones sutiles a través del General Vergara, su hijo Agustín y su nieto Plutarco, Luisito y Manuelita —una anciana excéntrica que fue sirvienta del General—, Federico Silva —dueño de una vecindad— y Bernabé, amigo de Luisito en la infancia y nieto materno de un ayudante del General Vergara durante la Revolución.

Otras alternativas

Cabe destacar que existen otras estructuras que, aunque no alcanzan a completar un volumen, repiten las características observadas en las colecciones integradas. Unas de ellas son las llamadas “seccio-

nes integradas”, “ciclos breves” o “minisecuencias de microrrelatos”, partes de una obra compuestas por relatos relacionados entre sí técnica, implícita o explícitamente. Este tipo es reconocible en los apartados “Cuentos de Hades” o “Mesianismos” de *Simetrías* (1993), de Luisa Valenzuela, o en las “Ocupaciones raras” de *Historias de cronopios y de famas* (1970), de Julio Cortázar, por citar algunos ejemplos.

Finalmente, otra opción que reconoce Ana Rueda son los denominados cuentos *tándem*, dípticos o trípticos en los que “la presencia de significado no se halla ni en un cuento ni en el otro, sino en el diálogo que el lector les hace entablar entre sí”.³⁰ Estos dípticos o trípticos pueden pertenecer al mismo libro o a diferentes volúmenes, como son los casos de “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”, de Horacio Quiroga, y “Hombre de la esquina rosada” (1935) e “Historia de Rosendo Juárez” (1970), de Jorge Luis Borges.

Dicha propuesta tipológica no es definitiva, como sucede con cualquier intento de clasificación. Sin embargo, considero que resulta una opción viable para identificar una gran cantidad de obras que están a la espera de ser leídas y analizadas bajo la perspectiva teórica de las colecciones de relatos integrados.

³⁰ ANA RUEDA, “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en Enrique Puppó Walker (ed.) *El cuento hispanoamericano*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 556.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 2a ed., 1996.
- CLUFF, Russell M., "Historia de una tradición: El cuento enlazado en México", en Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006, pp. 185-226.
- DUNN, Maggie y Ann Morris, *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- EGAN, Linda, "El Naranja, o los círculos narrados de Carlos Fuentes", en Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006, pp. 313-346.
- GOMES, Miguel, "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. XVI, núm. 3, 2000, pp. 557-583.
- INGRAM, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Mouton, The Hague/Paris, 1971.
- LARA ZAVALA, Hernán, *Antología personal*, UV, Xalapa, 1990.
- LUNDÉN, Rolf, *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.
- MANN, Susan Garland. *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. NY/Connecticut/London, Greenwood Press, 1989.

- MENTON, Seymour, "La identidad nacional panameña: Las búsquedas de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia", en Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006, pp. 163-184.
- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Albero Vergara, 1993.
- NOGUEROL, Francisca. "Juntos pero no revueltos: La colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas", texto inédito, 2004.
- POLLASTRI, Laura, "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico" en Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006, pp. 79-109.
- OVIEDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*, Alianza, Madrid, 1989.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios, Colegio de España, Salamanca, 1996.
- RUEDA, Ana, "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual", en Enrique Puppo Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 551-570.
- TREJO FUENTES, Ignacio, "El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?", en Alfredo Pavón (ed.) *Paquete: cuento (La ficción en México)*, UAT/UAP/INBA, Tlaxcala, 1990, pp. 181-189.

ZAVALA, Lauro, "Acerca del arte y la técnica de elaborar antologías", en Jorge Abascal Andrade (ant.), *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla (1990-2000)*, BUAP, Puebla, 2003, pp. 5-9.

_____, *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005.

ZONANA, Víctor Gustavo, "De *Viris Pessimis*: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock", en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. XVI, núm. 3, 2000, pp. 673-690.