

Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo

Gabriel Matelo

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Existe una producción teórica internacional acerca de este formato narrativo compuesto (ver bibliografía abajo). Se lo ha debatido como género ('puro', mestizo, híbrido, o fronterizo), entre la novela (por fragmentación, ruptura cronológica, pluralidad de puntos de vista, etc.) y la mera colección de cuentos (por integración formal y temática).

A partir de implementar modelos miméticos de representatividad, las diversas teorías se lo han apropiado como un nuevo canon nacional estadounidense, o canadiense, o subcontinental norteamericano; a partir de las teorías multiculturales y postcoloniales, como narratives of community de las mujeres y las diversas etnias; y, a partir del desarrollo de los minicuentos y microrrelatos, como género subcontinental latinoamericano. Simultáneamente, se ha postulado que el formato ha existido desde los comienzos mismos de las formas narrativas humanas, no solo occidentales, dándole incluso un giro hacia una lectura antropológica universalista del mismo.

Este trabajo se propone analizar la problemática de las (in)definiciones formales, categoriales, taxonómicas, y la proliferación de nomenclatura de este formato narrativo, así como los procesos de apropiación político-ideológica que ha sufrido desde estos usos y teorizaciones.

¿Cómo se inventa un género literario? Se comienza quizás con la percepción de diferencias en los textos que permita separarlos de la participación en géneros previamente existentes. Luego se le da nombre, se lo define, se fijan y legitiman sus rasgos diferenciales, se delimita el corpus de obras que participarían de él, se especifica la relevancia cognoscitiva de su institución y, a veces, su funcionamiento representacional y político en literaturas nacionales o regionales.

La confusa situación del género que en el título de este trabajo hemos denominado *short story cycle* para la teoría anglosajona y "cuentos integrados" para la latinoamericana ha sufrido un proceso tal de construcción.

La diferencia se percibe primero en los EE.UU. durante el siglo XX y la teoría que instituye esa diferencia en un género nuevo se desarrolla a partir de la década de los '70 con el texto de Forrest Ingram (1971). Hacia fines de siglo, la teoría latinoamericana comienza a utilizar la anglosajona principalmente para sus estudios en narrativa minimalista: los ciclos de minicuentos y microrrelatos.

Como he analizado en un trabajo anterior, en la literatura estadounidense, después de la caída del *romance* como género nacional canónico por ser un constructo de la hegemonía anglo; los teóricos casi unánimemente instituyen al *short story cycle* como el nuevo género nacional en términos de homología estructural con el imaginario figurado en el lema nacional: "*E pluribus unum*".

Simultáneamente, a lo largo de este medio siglo, ha habido usos y apropiaciones del género desde contextos, intereses y agendas políticas muy diversas: Gerald Lynch (2001) curiosamente lo proclama también género nacional canadiense; la teoría de literatura de mujeres, y la de la representación de comunidades socioculturales o étnicas ven en el género la posibilidad de

representar visiones de mundo alternas a la hegemonía masculina blanca occidental; además del uso experimental que ya se le había dado durante el modernismo y las vanguardias; y la posibilidad de representar la mirada descentrada y la indefinición, efectos de inestabilidad e indeterminación; e incluso, su uso en el campo de la ciencia ficción, en lo que se denominó *fix-up*; es decir, el agregado de cuentos previos de un autor para construir una obra que se pueda vender como novela.

En la mayoría de los trabajos teóricos latinoamericanos, la descripción del género, comúnmente denominado ‘cuentos integrados’, está generalmente unida a los estudios de las formas narrativas breves, fragmentarias y minimalistas, denominadas minicuento y microrelato, que los teóricos consideran casi unánimemente como una tradición propiamente latinoamericana. Miguel Gomes (2000) sugiere las causas sociales y estéticas de la conexión entre las series del género y la realidad de la región en la tradición literaria decimonónica de modalidades narrativas breves ordenadas en serie, con *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma como paradigma; en el surgimiento del cuento modernista hispanoamericano; en la incorporación del lector como co-productor de la obra; y en la representación de la cultura latinoamericana como mestiza.

Es por la versatilidad de su adecuación representativa y expresiva que al *short story cycle* se le legitima y prestigia como un género funcional a diferentes intereses expresivos, representativos y políticos, internos al campo y externos con el mundo. Además, se le construye una estirpe (Ingram, Kennedy, Mann, Lundén, Nagel, por lo menos) que se remontaría a la tradición oral en los comienzos mismos de la humanidad, en obras tan antiguas como las de los poetas cíclicos griegos, Homero, Ovidio, las *Mil y una noches*, epopeyas turcas, japonesas, africanas o sagas finlandesas, reapareciendo en la Edad Media, con *El Decamerón* o los *Canterbury Tales*.

Todo esto construye una tradición narrativa que, nacida en los albores mismos de la expresión humana, precede en mucho a la de la novela moderna, y resultaría, por tanto, más legítima y prestigiosa. Es así que el género resultaría, entonces, un formato básico desde un punto de vista antropológico que en los comienzos de la narrativa oral humana habría servido como dispositivo compositivo de pasaje de formatos narrativos orales cortos a otros más complejos, relacionados ya con la etapa de la escritura, y que apareciendo dispersamente en la historia de las literaturas mundiales, surgiría luego en los imaginarios moderno, posmoderno y poscolonial.

La delimitación taxonómica del género se ha hecho difícil al considerar que su territorio se ubica entre géneros pertenecientes a zonas diferentes de lo literario: la novela y el cuento (en el campo académico) y la colección de cuentos (en el campo editorial).

El rasgo fundamental de un ‘short story cycle’, en el que todos los teóricos acuerdan, es la simultánea autonomía e interdependencia de textos que componen una obra. El cierre de los textos individuales (sean cuentos, relatos, bocetos, etc.) los vuelve autosuficientes en estructura y sentido, y sin embargo, al estar interrelacionados de diversas y múltiples maneras producen efectos de composición que trascienden la mera yuxtaposición de una colección pero no llegan a proporcionar la unidad, el cierre, la homogeneidad y la coherencia internas de una novela en sentido estricto. Esta paradoja de una obra abierta compuesta por textos cerrados sería el rasgo diferencial que debería excluir el género de la tradición moderna de la novela fragmentaria, con la cual ha entrado en conflicto.

La nomenclatura con que se ha intentado nombrar el género es numerosa, indeterminante y con escasa adecuación descriptiva o explicativa de la realidad del corpus considerado en los estudios críticos. Rolf Lundén (1999) registra más de veinte nombres en inglés, entre los que se destacan, por la asiduidad en su uso, los de *short story cycle*, *short story sequence* y *short story composite*. Y en la teoría en español se han propuesto al menos una decena de nombres.

Estructuralmente el género posee una serie de dispositivos unificadores, como textos marco, enumeración de capítulos, prólogos y epílogos, patrones de estructura externa e interna, cronotopo en común en las historias, desarrollo de uno o más personajes en más de un texto, patrones temporales, rítmicos, temáticos o de motivos, unidad de estilo, tono o tema, *setting*, flashbacks y flashforwards, etc. Hay también, por otro lado, dispositivos de autonomización de los textos individuales que transforman el ciclo en una obra abierta: entre ellos, la fragmentación, yuxtaposición, títulos individuales, cierre narratológico de los textos componentes, etc. Entre estos tipos opuestos de procedimientos surgen ciertas tensiones estructurales de atracción y resistencia que resultan otro rasgo diferencial propio del género.

Por tanto, estos problemas de indeterminación en la nomenclatura, taxonomía, definición y delimitación territorial del género han llevado a intentar interpretarlo desde diferentes paradigmas.

En primera instancia, habría que observar que el recorte del género implica un cambio de percepción: la mirada de la teoría moderna en busca de la unidad homogénea veía en ellos o una mera *colección de cuentos*, si los elementos unificadores eran escasos, o una *novela*, si eran los suficientes para ello.

La mayoría de los teóricos anglosajones y latinoamericanos enfatizan el alto grado de trabajo de lector que requiere el funcionamiento del género. Al analizarlo, se insiste en el trabajo secuencial que, durante la lectura, va construyendo la obra en retrospectiva, es decir a la inversa de la mirada anticipadora y orientada hacia el final del cuento y la novela.

Sin embargo, este es el funcionamiento de una percepción de la obra que hipotéticamente se verificaría solo durante la primera lectura. Ciertas nomenclaturas del género, especialmente la de *short story sequence*, han sido especialmente tendenciosas en su énfasis en un trabajo de lectura secuencial. Sin embargo, el *short story cycle* tiene una propiedad estructural que lo singulariza. A diferencia del cuento y la novela, cuya secuencialidad es estructural, los ciclos pueden ser leídos como una totalidad distribuida de manera puramente espacial, incluso pictórica, en una amplia combinación de diversos tipos de textos en relaciones paratácticas e hipotácticas variables y diferentes, entre las cuales la secuencial es solo una de ellas.

El modelo espacial pictórico aparece en los inicios mismos de la percepción del género (en su versión modernista, el cubismo de *In Our Time* de Hemingway, por ejemplo) o en la representación de comunidades (*Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson entre muchos otros) y en el uso posterior étnico (*Estampas del valle* de Rolando Hinojosa e *...y no se lo tragó la tierra* de Tomás Rivera), etc. Solo en el caso en que la obra construya un relato de crecimiento o *bildungsroman* en sentido amplio (las dos primeras obras de Sandra Cisneros, por ejemplo) la direccionalidad de lo biográfico puede ser un factor de determinación en lectura que haga privilegiar lo sintagmático narrativo a lo simultáneo pictórico. Idealmente, los textos componentes de un ciclo no secuencial podrían ser desmontados y vueltos a montar en variadas combinaciones sin producir cambios profundos en el funcionamiento interrelacional interno que produce el todo. En la novela o el cuento, eso resulta imposible.

En ambas teorías se ha leído al género como híbrido-mestizo. Por un lado, en la teoría anglosajona, como híbrido estructural entre la mera colección o antología editorial de cuentos y la novela; por el otro, como representativamente mestizo según el modelo de percepción mimético empleado en la teoría latinoamericana (Epple, Gómes, Noguero, Pollastri y Zavala, 2006a). Estos autores usan las consideraciones sobre ciclos de la teoría anglosajona especialmente para aplicarlas a un formato considerado propio de la literatura latinoamericana: la minificción.

Si aplicamos al género el modelo de hibridación de Brian Stross (1999) se podría plantear que unidades discretas vistas como formatos genéricos puros previos (cuento, relato, boceto, diálogo, poema, etc.) se hibridarían en un formato nuevo que luego es percibido como una

nueva entidad pura, un género nuevo: el *short story cycle*. El proceso podría darse de dos maneras diferentes: integrando textos individuales en una unidad superior pero no orgánica, o desorganizando (según el paradigma biológico) la novela hasta la fragmentación y la yuxtaposición afuncional.

Pero en el caso del ciclo como género, lo que de sus padres puros pasan al híbrido, los rasgos de *apertura* y *cierre*, no funciona según el paradigma genético de lo dominante/recesivo, sino que coexisten en el híbrido: el *cierre* del cuento y la novela, como géneros literarios, y la *apertura* de la colección de cuentos, como artefacto editorial. Por tanto, el modelo biológico no parece adecuarse explicativamente al funcionamiento del género.

Se ha leído el género desde la geometría fractal. Lauro Zavala (2006b) distingue entre *fragmento* (producto de la ruptura de una totalidad en elementos de relativa autonomía textual), y *detalle* (producto de la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible). Para el autor, un tipo particular de detalle es el *fractal* (referido a todo texto que contiene rasgos genéricos, estructurales o temáticos que comparte con otros de la misma serie).

Sin embargo, si partimos de la definición misma de *fragmento* (según el diccionario de la RAE), como “parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas”, el término implica un objeto abierto, dependiente en estructura y en sentido del todo del cual se lo ha partido. No habría entonces fragmentos autónomos, cerrados y soberanos. La estética del fragmento pertenece a la teoría de la novela, no a la del ciclo; porque en este existe una cláusula que resulta relevante a su percepción como género: la autonomía estructural y de sentido de los textos componentes, sean estos cuentos, relatos, bocetos, poemas, o cualquier otro tipo de discurso.

Por otro lado, la definición de Zavala del formato ‘fractal’ no respeta la lógica recursiva de la geometría fractal. Un diseño fractal es aquel que surge a partir de alimentar una fórmula con su propio producto: básicamente un algoritmo recursivo de iteración. El ‘input’ carece de importancia. Es la fórmula la que matemáticamente determina el diseño estructural, el aspecto visible de la imagen que forma el fractal.

Por tanto, el modelo no resulta fácilmente aplicable ya que la gran mayoría de ciclos no tienen este diseño, excepto quizás en el caso en que el título del ciclo coincide con el de uno de los textos unitarios que incluye, como por ejemplo, *El llano en llamas* de Juan Rulfo o ... *y no se lo tragó la tierra* de Tomás Rivera, *Lost in the Funhouse* de John Barth, *Love Medicine* de Louise Erdrich, *Los desterrados* de Horacio Quiroga, etc. o el caso muy singular de la serie *Klail City Death Trip* de Rolando Hinojosa, compuesta como la iteración de ciclos de textos, unos dentro de otros, desde textos minimalistas unitarios hasta abarcar toda obra narrativa del autor en español e inglés.

Si imagináramos la existencia de una función matemática que origine el libro a partir del cuento que lleva su mismo título, se produciría primero una deconstrucción de la lógica de la parte y el todo: el texto matriz originaría el todo que lo incluye. Segundo, los otros cuentos deberían ser leídos recursivamente a través del cuento matriz. Si el cuento en cuestión estuviera delante o al final del ciclo se constituiría en prólogo, epílogo, o simplemente marco de la colección, como tantos otros ejemplos, pero no funcionaría como fractal. Es cuando se encuentra entremedio, una localidad variable, indeterminada e intercambiable, que el cuento vendría a llenar metafóricamente el requisito de autosimilaridad del objeto fractal.

El modelo que intentamos proponer aquí es uno de agregación, el modelo maquínico del rizoma (Deleuze-Guattari). Los rasgos de un rizoma se aplican adecuadamente al género. Los principios de conexión, de heterogeneidad, de multiplicidad, de cartografía poseen adecuación descriptiva de un funcionamiento de los ciclos que las novelas, los cuentos y las colecciones editoriales no poseen.

Potencialmente, un ciclo no respondería a un modelo estructural o generativo, sino que cualquier punto del mismo posee múltiples conexiones desjerarquizadas con otros puntos del ciclo en una multiplicidad variable. Su principio generativo de estructuración paratáctica deja indefinidos sus puntos de inicio, conclusión y centro. Es una forma narrativa de descentramiento, una 'esfera de Pascal'. Internamente existen enganches maquínicos en series o conjuntos parciales de textos que retienen en forma relativa su heterogeneidad y su soberanía territorial. La ruptura estructural de un ciclo es asignificante: no hay pérdida de un todo de sentido, sino la recomposición en otro, siempre parcial y variable, más sensible a la imposición del imaginario del lector, y factible de lecturas estructuralmente no lineales.

Un ciclo es un mapa: muestra la locación geográfica y circulación de los sentidos en la obra en una imagen simultánea. Modelos mimético-generativos como el estadounidense del "*e pluribus unum*" no resultan eficazmente explicativos; son apropiaciones culturales y políticas.

Un ciclo constituye una antigenealogía: como formato narrativo antropológico resulta ahistórico y no-evolutivo, aparece en cualquier tiempo y lugar, o ha existido siempre, disfrazado de usos y propósitos diferentes.

Para concluir, los problemas teóricos de indeterminación en la nomenclatura, taxonomía, definición y delimitación territorial del *short story cycle* que aquí hemos intentado analizar construyen al género como un dispositivo de múltiple apropiación y uso, tanto en la praxis literaria, como en su construcción académica como género, adaptable a todo el espectro de la producción narrativa, desde lo canónico a lo multicultural y a lo masivo.

Si la novela clásica fue construida como el género que expresó con más versatilidad el imaginario moderno, etno-eurocéntrico blanco, y masculino que prestigiaba la unidad homogénea, coherente, cerrada y soberana; los teóricos del *short story cycle* lo han propuesto como el género que mejor se adecua al imaginario post-estructuralista y postcolonial de las series múltiples, abiertas, interdependientes, inciertas, e incompletas en estructura y sentido, que indefectiblemente pueden ser enganchadas a otras máquinas sociales y políticas.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1980. "1. Introduction: Rhizome", en *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. París, Les éditions de Minuit, pp. 9-37.
- Epple, Juan A. 2000. "Novela fragmentada y micro-relato", *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*. Nº 1, primavera. Revista virtual, www.cuentored.org
- Gomes, Miguel. 2000. "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano". Pamplona. *Rilce*, pp. 555-583
- Ingram, Forrest L. 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague, Mouton.
- Kennedy, J. Gerald, (ed.). 1995. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press.
- Lundén, Rolf. 1999. *The United Stories of America. Studies on the Short Story Composite*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi. Rodopi.
- Lynch, Gerald. 2001. *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles*. Toronto/ Londres, University of Toronto Press.
- Mann, Susan Garland. 1989. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Westport, Greenwood P.
- Nagel, James. 2001. *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Noguerol, Francisca. 2008. "Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas", en Cervera Salinas, Vicente y Adsuar Fernández, María Dolores (eds.). *Alma América (in honorem Victorino Polo)*, yomo II, Murcia, Universidad de Murcia 2008, pp. 164-174.

- Pollastri, Laura. 2006. "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico", en Brescia, Pablo y Romano, Evelia (eds.). *El ojo en el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stross, Brian. 1999. "The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture", *Journal of American Folklore* 112 (445), pp. 254-267.
- Zavala, Lauro. 2006a. "La serie como proyecto literario", *Nueva Revista del Pacífico*, N° 51. Valparaíso, Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha.
- , 2006b. *La minificción bajo el microscopio*. México, UNAM.

CV

GABRIEL MATELO ES LICENCIADO EN LITERATURA DE LOS ESTADOS UNIDOS, UNLP. PROFESOR ADJUNTO ORDINARIO, CÁTEDRA DE LITERATURA NORTEAMERICANA, DEPARTAMENTO DE LETRAS, FAHCE, UNLP. PROFESOR DE LA MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA COMPARADA, SECRETARÍA DE POSTGRADO. FAHCE, UNLP. PUBLICACIONES RECIENTES: "EDGAR ALLAN POE Y SU MODELO DE PRODUCCIÓN LITERARIA", EN JUÁREZ, LUISA (ED.) *POE IN THE CENTURY OF ANXIETY*, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS NORTEAMERICANOS "BENJAMIN FRANKLIN" UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES (2011); "LA GRAMÁTICA DE LA REALIDAD. EL AZAR EN LA LITERATURA DE PAUL AUSTER", EN MONTEZANTI, MIGUEL ÁNGEL. *I CAME UPON IT IN A DREAM... ENSAYOS SOBRE CULTURA Y LITERATURA ANGLOSAJONAS*, VOL. II (2009); "APLICACIÓN CONTINENTAL DEL MODELO 'CIVILIZACIÓN & BARBARIE'. CONFIGURACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA EDICIÓN EN INGLÉS DEL FACUNDO", EN MINELLONO, MARÍA (COMP.). *LA DISTORSIÓN DEL ESPEJO: ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN EN TEXTOS DE LITERATURA ARGENTINA Y COMPARADA* (2008).
