

IV. La síntesis narrativa como objeto de análisis semiótico en el minicuento

La síntesis narrativa y la densidad sémica, dos rasgos vertebrales del minicuento o relato breve, serán tomadas aquí como materia de análisis en lo relacionado con el tiempo, el espacio, los personajes o actantes, la focalización y la competencia narrativa. Para ello partiremos de las teorías de diferentes autores aplicadas a algunos textos, como una aproximación teórica a este género.

1. El espacio

El espacio, como uno de los elementos en la estructura de un relato, está íntimamente relacionado con los personajes, los actantes y el tiempo en el cual se desarrolla la historia, manipulados por el narrador. En el caso del minicuento, generalmente el narrador omite los datos espaciales, para lograr un efecto estético; la escasez en la descripción de los lugares o entornos da la unidad de la síntesis. Esto depende del efecto que quiera lograr el escritor en cada relato; pues, como ya se ha señalado, el minicuento puede hacer énfasis en el personaje, en la acción, en la circunstancia, en el lenguaje o en el espacio mismo, como en el caso de *Casa tomada*, de Cortázar, o puede ser una metáfora del espacio onírico, afectivo, existencial, etc., como en el siguiente cuento de Arreola:

Gravitación

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles.

¿De qué se nutre mi contemplación voraz? Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada.

Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo. A veces el vértigo desvía los ojos de ti. Pero siempre vuelvo a escrutar en la sima.

Otros, felices, miran un momento tu alma y se van.

Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.

Juan José Arreola (1980: 266)

El espacio puede devenir símbolo, como en el caso de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. La descripción de estas, sus calles, sus casas, sus habitantes, hacen que el espacio narrativo se convierta en actante. O en su defecto, el espacio puede estar completamente omitido en la narración, veamos este ejemplo:

El final

Ocurrió aquella noche cuando el olvido perdió la memoria...

Nelson Osorio Marín (Díaz y Parra: 99)

El espacio puede también abarcar el universo, un país, una era, una ciudad, una habitación o muchos espacios a la vez:

La carrera

El hombre empezó a correr por toda la calle y de pronto se detuvo para tratar de recordar hacia dónde corría; así que sin lograrlo siguió corriendo; durante toda su juventud no había dejado de correr; corría cuando salía del baño, corría cuando salía del colegio, corría cuando salía de cine, corría cuando entraba al café, pero cuando llegó la hora del matrimonio y se encargó del hogar parecía que iba a dejar de correr; no obstante siguió corriendo; corría como huyendo de algo; de algo que le pisaba los talones; era como su propia sombra; el hombre corría cuando caminaba por la avenida, corría cuando doblaba por la esquina, corría cuando iba a tomar el bus, y cuando lo tomaba se bajaba precipitadamente antes de llegar a su destino porque le parecía que corriendo llegaría primero; el hombre corría, corría, corría, llegaba del banco, llegaba al almacén, llegaba al supermercado, llegaba a la farmacia, llegaba al puesto de periódicos y volvía a correr para llegar a su casa; corría para realizar lo que no había realizado y corría cuando había realizado lo que deseaba realizar; corría con un propósito definido y corría sin un propósito por definir; corría cuando pensaba llegar primero que la mañana; corría cuando pensaba llegar primero que el mediodía; corría cuando pensaba llegar primero que la tarde. Corría cuando pensaba llegar primero que la noche y volvía a correr cuando quería alcanzar la noche, la tarde, el mediodía y la mañana; corría a la salida de la casa, en la calle, en la carrera, en el ascensor, en el trabajo, y al salir del ascensor, al tomar la carrera, la calle y al entrar a casa, corría para andar más aprisa, corría para llegar a tiempo a la oficina y corría para salir pronto de ella; corría para que el tiempo rindiera y corría para acabar con el tiempo; corría para que dieran las ocho y corría cuando pasaban las ocho; corría para acabar con la soledad y la angustia y corría para que no llegara la soledad y la angustia; la vida le había alcanzado poco para correr, de manera que cuando presintió la muerte alcanzó rápidamente el ataúd que un día había traído, corriendo a

su casa previendo que no le alcanzaría el tiempo para esto y se acomodó dentro del cajón y antes de bajar la tapa y de morirse le dijo a sus hijos que lo llevaran corriendo al cementerio; pero cuando salieron corriendo con el cadáver por toda la calle tuvieron que dejarlo a medio camino porque ya se había podrido.

Andrés E. Flórez Brum (Bustamante y Kramer: 75)

Los conceptos de historia y discurso en el relato los ha desarrollado Todorov a partir de Emile Benveniste, y la espacialidad en el análisis de un texto está relacionada según esta teoría en dos planos: el plano de la historia o de la diégesis y el plano del discurso; es decir, la historia pertenece a la fábula o trama y el discurso pertenece al ‘texto narrativo significante’. Al respecto anota Todorov: “La historia no es algo que pertenezca a la vida, sino a un mundo imaginario del que sólo sabemos a través del libro. El discurso, en cambio, es una realidad, está hecho de palabras reales; de palabras dirigidas por el narrador a un virtual lector” (citado por Berinstain, 1982: 26).

En los minicuentos *Gravitación* y *El final*, el espacio y la temporalidad no se dan dentro del discurso, sino en los hechos que imagina o evoca el narrador; la síntesis del discurso literal provoca la interpretación intuitiva del receptor; el espacio no es denotativo, sino connotativo. Al contrario, en el relato anterior, *La carrera*, el espacio en la diégesis y el espacio en el discurso presentan un paralelismo, pues los espacios literales enumerados son los mismos de la historia, no son evocados, ni imaginados, ni simbólicos; son “informaciones” –al decir de Barthes– o datos referenciales que sirven para dar autenticidad a la realidad del referente, nombrando lugares que pueden existir o confundirse con la realidad, porque parecen verdaderos, no porque se adecúen al referente, sino porque el lector los acepta como posibles.

Podríamos decir que la síntesis narrativa del minicuento hace que el espacio en los relatos no esté en el discurso, sino en los sentidos que esa literalidad contiene o implica y que el receptor debe descubrir o descifrar.

2. El tiempo

Enmarcado dentro del tiempo epifánico contemporáneo, el minicuento se caracteriza por su intemporalidad y elipsis narrativa. En este tipo de relatos hay una doble temporalidad determinada por el narrador, que es un intermediario entre la historia y el lector, que comunica los sucesos pasados, organizando los elementos de la historia para contarlos en un 'presente' que a la vez delimita el pretérito de la diégesis (Berinstain, 1982: 93). El tiempo en el minicuento puede ser mítico, como en el siguiente relato:

El grillo maestro

Allá en tiempos muy remotos, un día de los más calurosos del invierno el Director de la Escuela entró sorprendentemente al aula en que el Grillo daba a los Grillitos su clase sobre el arte de cantar, precisamente en ese momento de la exposición en que les explicaba que la voz del Grillo era la mejor y la más bella entre todas las voces, pues se producía mediante el adecuado frotamiento de las alas contra los costados, en tanto que los pájaros cantaban tan mal porque se empeñaban en hacerlo con la garganta, evidentemente el órgano del cuerpo humano menos indicado para emitir sonidos dulces y armoniosos.

Al escuchar aquello, el Director, que era un grillo muy viejo y muy sabio, asintió varias veces con la cabeza y se retiró, satisfecho de que en la escuela todo siguiera como en sus tiempos.

Monterroso (Díaz y Parra: 21)

El tiempo también puede ser un fragmento, un instante del presente continuo, cuyo transcurso está denotado por las circunstancias que se narran en el discurso. En este caso también es intemporal, pues el relato puede suceder –para el lector– en cualquier momento. En el siguiente ejemplo, la historia y el discurso se desarrollan progresiva y paralelamente: “La narración se abre y se cierra en el tiempo diegético (de la historia) así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa” (Berinstain: 96).

El campeonato mundial de pajaritas

Abierto oficialmente el campeonato mundial de pajaritas el señor Pereira se dirige al proscenio, toma una hoja de papel, la dobla, la vuelve a doblar, y de los pliegues surgen lentamente una montaña y un arroyo y un arcoíris que desciende hasta que junto a él fulguran las nubes y finalmente las estrellas. Un gran aplauso resuena, el señor Pereira se inclina y baja lentamente a la sala.

Acto seguido se instala en el proscenio el señor Noguchi, quien toma en cada mano una hoja de papel, la mano izquierda dobla dobla, sale una paloma, sosteniendo el pico con los dedos anular y meñique y tirando de la cola con los dedos índice y medio las alas suben bajan suben bajan, la paloma vuela, entretanto la mano derecha dobla dobla, sale un halcón, colocando el dedo índice en el buche y presionando con el pulgar en las patas, las poderosas alas suben bajan bajan suben, el halcón vuela, persigue a la paloma, la atrapa, cae al suelo, la devora.

Grandes y entusiásticos aplausos.

Sube al proscenio el señor Iturriza, quien es calvo, viejo, tímido y usa lentecitos con montura de oro. En medio de un gran silencio el señor Iturriza se inclina ante el público, hace una contorsión, se vuelve de espaldas. La segunda contorsión la despliega, asume una forma extraña, y luego viene la tercera, la cuarta, la quinta contorsión, la apertura

del pliegue longitudinal, y la vuelta del conjunto. La sexta y la séptima contorsiones son apenas visibles pero definitivas, la gente va a aplaudir pero no aplaude, en el proscenio el señor Iturriza deshace su último pliegue y se transforma en una límpida, solitaria, gran hoja cuadrada de papel blanco.

Luis Britto García (De León: 76)

La correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso plantea, en algunas ocasiones, problemas denominados ‘anisocronías’ o desfases temporales, porque la instancia que narra es de duración inferior a la historia narrada, es decir, dentro del tiempo del discurso se halla comprimido el tiempo de la historia. Este es uno de los rasgos más frecuentes en la temporalidad narrativa del minicuento. Las grandes elipsis conforman la síntesis o el efecto estético:

Sin título

Se proclamó un día Quetzacoatl a su pueblo: “No quiero para mí más sacrificios humanos, deseo flores y frutos en mi altar”. El pueblo oyó al Dios atentamente y decidió, ante su cobardía, ofrendarlo en la piedra sangrienta. Ahora, de vez en vez las mujeres llevan flores y frutos a su tumba.

Javier Navarro (Bustamante y Kramer: 117)

La elipsis en el anterior relato está implícita en el término “ahora”; que de un tiempo mítico, salta a un presente continuo. Veamos un relato donde la supresión del tiempo o elipsis temporal (transcurso de la mañana al mediodía y a la noche) hace la síntesis, no solo en el tiempo, sino en la acción y el espacio narrativos:

El miedo

Una mañana nos regalaron un conejo de indias.
Llegó a casa enjaulado. Al mediodía le abrí la puerta de la jaula.
Volví a casa al anocheecer y lo encontré tal como lo había dejado: jaula adentro, pegado a los barrotes, temblando del susto de la libertad.

Eduardo Galeano (1989: 99)

La analepsis –o retrospección– y la prolepsis –prospección o anticipación– son formas de anacronía en el relato. En *El asesino*, de Juan José Arreola, se anuncia la futura muerte del emperador a manera de prolepsis, a la vez que hace analepsis por medio del recuerdo o tiempo pretérito (recuerdo del muchacho huyendo con un cuchillo de su cocina). Estas rupturas –anota Helena Berinstain– sirven para desarrollar lo pretérito, lo hipotético o porvenir, y evidencian más allá de la anécdota un juego retórico que pertenece al discurso narrativo y contribuye a proporcionar sentido y síntesis al relato (1982: 101):

El asesino

Ya no hago más que pensar en mi asesino, ese joven imprudente y tímido que el otro día se me acercó al salir del hipódromo, en un momento en que los guardias lo habían hecho pedazos antes de que alcanzara a rozar el borde de mi túnica.

Lo sentí palpitar cerca de mí. Su propósito se agitaba en él como una cuadriga furiosa. Lo vi llevarse la mano hacia el puñal escondido, pero lo ayudé a contenerse desviando un poco mi camino. Quedó desfalleciente, apoyado en una columna.

Me parece haberlo visto ya otras veces, rostro puro, involuible entre esta muchedumbre de bestias. Recuerdo que un día salió corriendo un cocinero de mi palacio, en pos del

muchacho que huía robando un cuchillo. Juraría que ese joven es el asesino inexperto y que moriré bajo el arma con que se corta la carne en la cocina.

El día en que una banda de soldados borrachos entró en mi casa para proclamarme emperador después de arrastrar por la calle el cadáver de Rinometos, comprendí que mi suerte estaba echada. Me sometí al destino, abandone una vida de riqueza, de molicie y de vicio para convertirme en complaciente verdugo.

Ahora ha llegado mi turno. Ese joven, que trae mi muerte en su pecho, me obsede con su leve persecución, debo ayudarlo, decidir su cautela. Hay que apresurar nuestra cita, antes de que surja el usurpador que lo traicione, dándome una muerte ignominiosa de tirano.

Esta noche pasaré solo por los jardines imperiales. Iré lavado y perfumado: vestiré una túnica nueva y saldré al paso del asesino que tiembla detrás de un árbol.

En el rápido viaje de su puñal, como en un relámpago veré iluminarse mi alma sombría.

Juan José Arreola (1980: 291)

Para concluir, el tiempo en la estructura del cuento breve tiene esa virtud de la elasticidad, al ser elíptico en el discurso y elástico en el sentido implicado. En la narración es intemporal, mítico o histórico.

3. Los personajes

Generalmente, en el minicuento actúan muy pocos personajes, casi siempre es uno solo. La economía en la descripción de la narración pasa por alto los detalles que puedan proporcionar los 'indicios', como por ejemplo las características físicas de los personajes, sus rasgos psicológicos; es decir, no están implicados o enunciados en el discurso, sin embargo están implícitos y se infieren de las acciones de los actores, de su conducta.

Generalmente los personajes no tienen un nombre y un apellido, lo importante son las acciones que ejecuten o en las que se ven involucrados, son personajes anónimos, pero a la vez son arquetipo o símbolo de una cultura.

La salvación

Esta es una historia de tiempos y de reinos pretéritos. El escultor paseaba con el tirano por los jardines del palacio. Más allá del laberinto para los extranjeros ilustres, en el extremo de la alameda de los filósofos decapitados, el escultor presentó su última obra: una náyade que era una fuente. Mientras abundaba en explicaciones técnicas y disfrutaba de la embriaguez del triunfo, el artista advirtió en el hermoso rostro de su protector una sombra amenazadora. Comprendió la causa. “¿Cómo un ser tan ínfimo –sin duda estaba pensando el tirano– es capaz de lo que yo, pastor de pueblos soy incapaz?”. Entonces un pájaro, que bebía en la fuente, huyó alborozado por el aire y el escultor discurrió la idea que lo salvaría. “Por humildes que sean –dijo indicando al pájaro– hay que reconocer que vuelan mejor que nosotros”.

Bioy Casares (Díaz y Parra: 66)

Las denominaciones “tirano” y “escultor”, explícitas en el discurso, nos sintetizan las características implicadas de estos personajes; además, los diálogos entre ellos, motivados por una acción externa –el vuelo del pájaro–, brindan la dimensión de los personajes o actores. Los gestos o actitudes pueden informar sobre los personajes, pueden definirlos. En el siguiente ejemplo, la metáfora que utiliza el narrador-personaje nos informa sobre otro actor y la acción conjunta entre ellos, una sensación para el receptor ya explícita en el título del relato:

Sensación

Antes del adiós, tenía el mismo lenguaje de una casa deshabitada, su mirada patética, sus puertas entrecerradas pero infranqueables, por eso en tus ojos me vi condenado a permanecer encerrado afuera, al borde de la locura.

Nelson Osorio Marín (Díaz y Parra: 52)

Veamos otro caso en el cual los personajes son definidos –por el contrario– por una cantidad de adjetivos que en el sentido implicado provocan la única acción del relato:

Inevitable

Él era signo de fuego, destellante, chispeante, fascinante, centelleante, rutilante, llameante, fulgurante, eclipsante, jugueteante, tintineante, deslumbrante, volátil e inasible.

Ella era signo de agua, ondulante, inundante, zigzagueante, provocante, esquivante, titubeante, amenazante, apabullante, ahogante, suave y fresca.

La relación fue un corto circuito.

Carmen Cecilia Suárez (Díaz y Parra: 57)

Las relaciones entre los personajes están determinadas por la red de acciones del relato; esto permite observar la evolución o degradación de ellos dentro de las distintas etapas de la narración. Los indicios o informaciones en el siguiente minicuento, a pesar de su parquedad, son suficientes para mostrar al receptor la naturaleza de los personajes y cómo cada uno está perfectamente definido por la acción que recae sobre ellos; en este caso, *la mujer* como actante que maneja el eje del poder:

Los deberes infinitos

Sucedió hace siglos de los siglos que la mujer más hermosa de la tierra, de cuya belleza se tenía noticia en todo el mundo, decidió favorecer a un hombre cualquiera.

De todas partes llegaron los hombres más famosos y diestros en el arte del amor y, además, los más ruines, los menos galantes. Se reunieron en la plaza principal de la ciudad. Llenáronla hasta el punto que si alguien se movía causaba el mal.

La mujer se enfrentó a la multitud ataviada con insinuantes ropas, y no pocos murieron asfixiados entre el calor de los demás.

– Sólo uno de ustedes tendrá derecho a mi cuerpo, dijo, y se dispuso a realizar un concurso para elegir el afortunado que habría de poseerla.

– Dejados entrar a mi mansión uno por uno, y fue acatada. El primero sintió que su corazón se partía al ver a la mujer de cerca.

– Por favor –le dijo ella con dulce voz– toma la manta que cubre aquella cama. Prepárala para nuestro acto.

El hombre corrió y arrancó la manta para llevarla ante la mujer.

– No has cumplido. Otra manta igual cubre mi lecho. Sólo cuando esté preparado me acostaré contigo.

El hombre corrió de nuevo, pero una tras otra se sucedían las mantas en la cama.

Uno tras otro iban entrando los hombres a la mansión y para todos la mujer hallaba un oficio infinito, como correr una cortina sucedida por otra o abrir una puerta, después otra y otra después, infinitamente.

Cuando todos los hombres estaban atareados en sus deberes infinitos, apareció uno delgado y pálido. Dijo venir del lugar más apartado de la tierra, dijo traer el sonido de la tierra. La mujer se acostó inmediatamente con él.

El hombre parecía morir en sus encantos y cumplió perfectamente su función, pero al haberla terminado tuvo que empezar de nuevo, porque ese deber, también como los otros, era infinito.

Luis Fernando Macías (Díaz y Parra: 58)

Los personajes en el minicuento son denominados “hombres” y “mujeres”. Son personajes simbólicos por las acciones; pueden ser también personajes históricos o míticos re-creados; pueden ser animales u objetos animados.

4. La focalización

Según Genette, la focalización es la mirada, es “quien ve”, que en ocasiones puede ser el mismo narrador. La focalización tiene un sujeto y un objeto (el focalizador y lo focalizado). La focalización puede ser interna o externa a la historia. La externa se siente cerca del agente narrador y su vehículo se llama “focalizador-narrador”. En el siguiente ejemplo el focalizador es externo a la historia, sin embargo, su mirada es interna, presenta la focalización desde adentro, penetrando los sentimientos y pensamientos de lo focalizado.

La pérdida

Helena soñó que estaba en su infancia y no veía nada. Manoteando en la oscuridad, ella pedía ayuda; pedía luz a gritos, pero nadie encendía las lámparas. En aquella negrura no podía ubicar sus cosas, que estaban desparramadas por toda la casa y por toda la ciudad, y ella buscaba lo suyo a tientas en la cerrazón y también buscaba algodón o trapos o lo que fuera, porque estaba perdiendo sangre a chorros entre las piernas, mucha sangre, cada vez más sangre, y aunque ella no veía nada, sentía aquel río rojo y espeso que se desprendía de su cuerpo y se perdía en las tinieblas.

Eduardo Galeano (1989: 183)

El grado de persistencia de la focalización en el anterior relato es fijo, es decir, el ángulo de focalización no se altera. La faceta de la focalización es psicológica, aunque el discurso es objetivo; el sentido implicado es emotivo. Una sola frase: “pedía luz a gritos”,

nos remite a la faceta emotiva; aquí encontramos la síntesis discursiva del minicuento, que permite registrar el tipo de focalización.

La focalización interna se presenta cuando el sujeto focalizador pertenece a la historia, es parte del universo representado. Un focalizador interno percibe el objeto desde adentro, en este caso, el focalizador es focalizado. Veamos:

La visita

Tocan a la puerta. Seguro es la misma persona que vino ayer, que vino anteayer, que ha venido todos estos días, que me asedia y me fastidia; iré a abrirle. Seguramente se sentará en mi silla, cogerá mis libros, fumará mi pipa. Antes de abrirle me asomaré a la ventana. Sí, ya lo veo, allí está. Ciertamente es el mismo. Puedo demorarme un momento pero volverá a llamar. Terminará por entrar. Lo que me sorprende es que desaparezca cuando entra y siempre sea yo quien hace sus movimientos.

Javier Tafur González (Bustamante y Kramer: 15)

En este minicuento, el focalizador-narrador nos presenta la mirada desde adentro de la historia, autofocalizándose, como la mano de Escher que se dibuja a sí misma. La síntesis discursiva en el final del minicuento permite ese efecto de desdoblamiento en la focalización, que a la vez hace de elemento sorpresa.

La faceta ideológica en el focalizador puede presentarse igualmente en la brevedad del discurso –inclusive a partir del mismo título del relato–; el focalizador externo penetra en los pensamientos del personaje, en este caso el caballo, para expresar sus caracteres ideológicos y cosmovisión, desde su triple posición como autor-narrador-focalizador:

Caballo imaginando a Dios

A pesar de lo que digan, la idea de un cielo habitado por caballos y presidido por un Dios con figura equina repugna al buen gusto y a la lógica más elemental, razonaba los otros días el caballo.

Todo el mundo sabe –continuaba en su razonamiento– que si los caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de jinete.

Monterroso (Díaz y Parra: 20)

La síntesis, como constante del minicuento en la focalización, cumple igualmente ese carácter que hemos venido señalando: la brevedad del discurso literal contiene o deriva del sentido implicado, es decir, a partir de una sola frase, de una palabra –prescindiendo de las extensas descripciones en espacio, tiempo, personajes–, se logra la dimensión sémica que connota la literalidad. Las acciones son los agentes que implican o determinan la naturaleza de las figuras y la focalización. La densidad del minicuento de Monterroso, *El dinosaurio*, obliga al lector a desentrañar el sentido implícito en el texto, que puede desencadenar un discurso semiótico complejo. Las dos acciones denotadas en la narración, “despertar” y “estar”, implican un focalizador externo a la historia, cuya mirada puede connotar tantas facetas como receptores que completen el proceso narrativo e interpretativo. Esto se relaciona con el concepto de competencia narrativa, en el cual “la ingenuidad de la mirada libre es mentira, cuando no expresión de una incompetencia declarada” (Argüello, 1994: 11), tanto en el escritor como en el receptor.

5. La competencia narrativa

La competencia narrativa es la descripción de las estructuras immanentes de un texto, que hace que se instale simétrica o asimétricamente con la del receptor; estas estructuras son

producto de los diversos hechos culturales y el resultado de la estructura del texto mismo (en Argüello: 27).

El estructuralismo ortodoxo, al reducir el texto al análisis estructural interno, con el propósito de explicar cómo las unidades estructurales producen sentido, descuidó la parte que pone en acción esas estructuras: la recepción. A partir de los aportes de sociolingüistas, como Labov y Hymes, y semiólogos, como Eco, Genette, Greimas y Barthes, y de algunas teorías generales de Jauss, Iser y otros sobre la recepción, se ha construido una teoría sobre la competencia narrativa (Argüello: 34).

Argüello anota que “La competencia narrativa es la capacidad que tiene un individuo para entender y construir un texto”. Esto implica la capacidad del escritor para construir una estructura narrativa compleja, más allá de la historia simple, de aventuras rápidas y de fácil comprensión para el receptor. Una alta competencia narrativa implica para el escritor un bagaje, una experiencia y un conocimiento profundo sobre las técnicas, artificios, estructuras que den al relato un carácter simbólico, que por supuesto no será de fácil lectura para el receptor que ha educado su mente con lecturas ingenuas, esto dará lugar a una recepción asimétrica del texto, es decir, se creará una ruptura en la comunicación o, en el caso contrario, el receptor hace una “transcodificación” del texto, es decir, hace una lectura acomodada a su propio lenguaje artístico (Lotman, 1988: 38).

Como se señaló, un texto simbólico, irónico, intemporal, metafórico y de alta densidad sémica, como el minicuento, requiere de un lector especializado, con una alta competencia narrativa y simbólica, poseedor de saberes, que sea capaz de completar el sentido o sentidos implicados. Semejante en la brevedad al videoclip –como producto de consumo en el mercado de los medios masivos de comunicación de la era posmoderna– el minicuento se diferencia por tener una alta competencia

narrativa; la semiosis infinita de estos cortísimos relatos implica un receptor igualmente ágil y rápido para capturar el sentido; mientras más breve sea el texto en su literalidad, más complejo y extenso será el sentido implicado; más alta la competencia del emisor y del receptor. Indudablemente, la extensión no implica competencia, pues hay minicuentos que caen en el chiste fácil y obvio; la competencia está en la construcción del tejido narrativo y la carga simbólica que proporcionan la unidad del relato.

La sintaxis dentro de la competencia narrativa tiene el siguiente proceso: un primer elemento es un *abstract* o sumario (Argüello: 43), que en el minicuento se presenta algunas veces en el título y en la relación que existe entre este y el contenido simbólico, como un nexa que produce sentido, subrayado además por un subtítulo que resume la historia, como en este relato:

El encontrador

(Cantata de uno que se gana la vida en la plaza pública)

Yo puedo encontrarlo todo, si me lo propongo. Un día encontré una hormiga, una sola entre todas las hormigas de este mundo y del otro: pude hallarla en la axila de la más bella muchacha muerta. He encontrado corazones que llevaban siglos perdidos, joyas y cartas que decidieron más de una guerra, y piedras y restos de comida, soy el encontrador, famoso en este mundo y en el otro, no cobro por mis servicios, vivo de lo que me den –en los entierros y en los bautizos–, puedo encontrarlo a usted –si usted quiere–, encuentro vidas que se pierden, gatos, ollas y niños. Luces, ríos, astros y momias, letras y números, puedo encontrarlo todo, y es por esto que nada en este mundo se ha perdido, ni en el otro, excepto yo mismo, pues no sé quién soy ni para qué diablos sirvo, y no estoy satisfecho conmigo, ni con mis encuentros, quisiera encontrarme, sé que estoy perdido, en cualquier esquina de este mundo –y del otro– y soy, sin embargo, El Encontrador.

Evelio José Rosero (Díaz y Parra: 90)

El segundo elemento en ese proceso de la competencia narrativa es la orientación, es decir, “la ubicación del receptor en los hechos: el espacio, el tiempo (época, periodo), los participantes (rol y relación de los personajes, etc.)” (Argüello: 44). En el caso del minicuento la orientación puede darse a lo largo del relato, y solo en el final el receptor estará orientado, o muchas veces la orientación no es literal, sino implicada, como en el ya mencionado cuento *El dinosaurio*. La síntesis de la narración puede provocar dos situaciones: orientar *a priori* al receptor u orientarlo *a posteriori*.

Respecto de la historia y sus conflictos, o relato detallado de las acciones, ya hemos expresado que las acciones en el minicuento son vertiginosas y de rápida solución, generalmente llenas de elipsis. En cuanto a la evaluación, comentario o impresión final, el asombro y la sorpresa son el cierre o remate del relato breve, si no explícito, sí en la interpretación o emoción de la recepción:

Pesadilla

El niño despertó, gritando horrorizado:

“¡Mamá, mamá, soñé que estabas viva!”

La madre, como todas las noches cuando escuchaba llorar a su espantadizo hijo, acudió a consolarlo, flotando imperceptible y ligera por el amplio cuarto adornado todo con espejos quebrados.

Humberto Senegal (Bustamante y Kramer: 145)

La intertextualidad con respecto a la competencia narrativa en el minicuento se presenta en las parodias, re-creaciones de personajes, épocas, circunstancias, en algunas ocasiones tomando citas como en los relatos de Borges, trastocando o adaptando mitos, por eso, según Bajtín, “la intertextualidad es una manera de dar carácter polifónico a la obra literaria” (en Argüello: 98).

Prometeo a su buitre predilecta

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti.
(Ella se obstinó en el hígado y no supo el corazón de Prometeo).

Juan José Arreola (1980: 144)

En síntesis, el minicuento es un texto literario que exige una alta competencia narrativa: la intertextualidad implica erudición o cognición por parte del emisor y del receptor de la obra para lograr, en consecuencia, una simetría entre las dos estructuras narrativas.