

Diego Muñoz Valenzuela: dos microcuentos como vía de expresión ideal para el efecto fantástico en el lector

**Diego Muñoz Valenzuela: Two micro-narratives as an
ideal expression way for the fantastic effect on the reader**

Jorge Concha Quintrileo
Temuco, Chile.

jorgeconchaq@gmail.com

Resumen: Este trabajo pretende explorar la afinidad que existe entre el género del microcuento y la condición transgresora de la literatura fantástica por medio de un análisis semántico, sintáctico y pragmático de dos microcuentos fantásticos del escritor chileno Diego Muñoz Valenzuela¹. El objetivo de dicho análisis es demostrar que el efecto del género fantástico revelaría dimensiones de la realidad propia y circundante en el lector, además de su contribución en la configuración de sentido de las obras, gracias a las propiedades de la arquitectura textual de las obras seleccionadas.

Palabras clave: Microcuento, género fantástico, espacios vacíos, efecto, lector.

Abstract: This paper aims to explore the affinity between the gender of the micro-story and transgressive fantasy literature provided by a semantic, syntactic and pragmatic analysis in two fantastic microstories of the Chilean writer Diego Muñoz an. The aim of this analysis is to demonstrate that the effect of the fantasy genre reveals dimensions of self and surrounding reality in the reader, in addition to its contribution in shaping meaning of the texts, thanks to the properties of the textual architecture of this selected works.

Key words: Microstory, fantastic genre, empty spaces, effect, reader.

¹ Ver corpus al final del artículo en apartado "Anexo".

Introducción



El género fantástico tiene como fundamento el quiebre de la realidad cotidiana debido a la irrupción de un evento completamente anormal o ajeno a la lógica de la situación inicial. En ese sentido, la sensación de extrañeza, miedo o turbación es acentuada por la brevedad de la modalidad del microcuento, que está basada en las omisiones necesarias para constituir los vacíos en la causalidad del evento fantástico. Así, los horizontes de expectativas que se construyen desde los títulos, aparentemente se reafirman hasta al momento de la transgresión fantástica, cuya

inexplicabilidad favorecida por las lagunas del discurso enfatizan el efecto de turbación o extrañeza en el lector, considerando también la naturaleza de los cierres de los textos escogidos, que no contribuyen al esclarecimiento del fenómeno que altera las cotidianidades. De esta manera, se erige una imagen de lector como co-creador en la configuración de sentido de dichos microcuentos, cuya recepción es el norte de la transgresión fantástica, mediante la cual se busca influir en la capacidad crítica del lector ante la realidad y ante sí mismo.



1. Construcción de un mundo ficcional verosímil fantástico

La piedra angular del mecanismo literario de la representación de la realidad como proceso creativo la instala Aristóteles en la *Poética*, donde clasifica las distintas manifestaciones artísticas de acuerdo a su modo, manera y medio. Sin embargo, la mimesis es transversal a todas ellas, en la medida en que constituye una imitación de las acciones humanas llevadas a cabo por agentes positivos o negativos (Aristóteles, s.f., p. 3). Sin embargo, no debe entenderse la mimesis como una fotografía pasiva del mundo, sino que se constituye como una actividad, un fenómeno dinámico de representación de la realidad.

Martínez Bonati (2001) establece que la mimesis implica la representación y lo representado (en todas las manifestaciones artísticas, no solamente en la literatura). En el caso de una pintura, por ejemplo, el objeto representado puede ser una persona, un espacio geográfico o un rincón común, en cualquiera de las dimensiones que ellos poseen. Así, una persona puede estar enojada, feliz o dubitativa, sin considerar cómo puede estar dispuesta y vestida. En el caso de un espacio geográfico, este existe en el día, en la noche, en el verano, en el invierno, etc. Y en el caso de un rincón común corriente, las condiciones reales de su existencia son también innumerables. ¿Qué es lo que lleva a cabo la representación, considerándola como proceso dinámico de construcción creativa? Actualiza un aspecto en particular y lo representa a través de un *modo*. De esta forma, podemos tener un retrato de perfil, una marina y una naturaleza muerta.

El fenómeno de la mimesis radica en que, cuando tomamos esta *representación como representación*, podemos ver el objeto ausente. La representación hace posible la presencia de lo que no está (lo que *ya* no está, lo que nunca hemos visto, etc.) por medio del ocultamiento mismo de la representación. Esto quiere decir que en el proceso de evocación que hacemos, nos concentramos en el objeto que se hace presente, no en su representación, a través de una *ilusión pactada*. En ambos microcuentos, la intención del narrador es que como lectores pactemos dicha ilusión con una realidad completamente cotidiana y simple: en *Doble de tiempo*, lo que mueve al protagonista es un día de simples ajetreos domésticos y en *Tren de alta velocidad* se

trata de un viaje en tren cuya única particularidad es que va sentado en sentido contrario al avance de la máquina. Hasta el momento de la transgresión fantástica, ambos textos descansan en una arquitectura ficcional de tipo cotidiano que será alterada posteriormente.

Lo representado en una obra literaria no tiene que cumplir por tanto con la condición de veracidad, sino que de verosimilitud. La verosimilitud para Pozuelo (1993) consiste en un pacto de credulidad asumido por el lector y que constituye el límite de toda ficción representada: ser creíble para el espectador/ lector. Indica que la verosimilitud debe estar presente en la obra literaria para conformar una mimesis, por medio de las siguientes características: sucesos bien contruidos (causales como diría Aristóteles), armonía en la ejecución de la estructura textual, una eficacia catártica y lograr el pacto de credulidad por parte del lector. Para que la poética ficcional sea operativa, se necesita de este acuerdo pragmático. Así lo señaló sabiamente Aristóteles: “Una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable” (Aristóteles, s.f., p. 27). La verosimilitud es de índole pragmática, pero tiene condiciones de poeticidad, que son las enunciadas anteriormente. Una obra es creíble si es capaz de construir coherentemente un mundo ficcional propio.

Sin embargo, ¿qué sentido tiene asumir ser un receptor de una historia que pudo o no haber ocurrido? Sin embargo, sí existe, pero en el plano mental del lector. Se trata de seres ficticios porque existen de un modo real, pero de una forma ilusoria (pensamientos). Pero para que el lector entre al mundo ficcional, debe “creer” en sus componentes a través de un pacto que firma con el texto. De lo contrario, solo nos enfrentaríamos a una imagen vacía, lo que constituiría una situación de percepción interior o autoconciencia, no de mimesis. Esto es posible porque ambos microcuentos plantean, hasta antes de la transgresión, mundos completamente coherentes en relación a las leyes que gobiernan el mundo racional de los lectores. Independientemente de que hayamos tenido la experiencia de salir de compras o de viajar en tren, resulta factible creer que eso es posible porque el mundo interno de los textos lo permiten, gracias a la actitud de normalidad que tienen los personajes hasta la transgresión.



La construcción de dicha poética en el género fantástico se enmarca en la paradoja ficcional de Aristóteles citada anteriormente, donde es preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble para generar el pacto de ficcionalidad con el lector. De acuerdo a García Ramos (1987), la complejidad radica en un tipo de literatura que aparentemente no depende de un referente para poder representar; por lo tanto surge el problema del funcionamiento mimético, ¿cómo opera en este tipo de literatura? ¿Cómo se puede llegar a establecer un pacto de verosimilitud con una literatura que supuestamente no cumple con los parámetros de lo creíble? ¿Cómo es que entonces el lector cree verosímil lo que lee en un texto donde se duplica el yo o el tiempo retrocede al punto en que un personaje se transforma en bebé?

Es importante mencionar la referencialidad espacio-temporal difusa identificada por Fernández (2005) en la matriz genérica que propone para los microcuentos. En *Doble de tiempo*, nunca se especifica la hora o el día de la semana, simplemente el narrador-personaje señala “Veo que comienza el atardecer” (Muñoz: 2016) y en *Tren de alta velocidad* la ambigüedad es mayor porque no se especifica absolutamente nada, ni siquiera es posible conjeturar cuánto dura el trayecto. Asimismo, no es menor que ambos personajes sean innominados, de los que solo puede delimitarse su sexo masculino: “Me siento en una banca, *perplejo*.” / “Despertó *convertido en un bebé solitario*”. Así, firmamos el pacto con un mundo tan fragmentario, que es susceptible de ser alterado por una realidad que no podemos comprender. Esta arquitectura ficcional tan particular de los microcuentos tiene correspondencia con lo que señalan Barceló (2008) y Fernández Bonatti (2001), quienes concuerdan en que es el narrador quien selecciona qué contar y qué omitir: hacemos un pacto ficcional propio de los microcuentos, donde no hay catálisis de ningún tipo, ya que la historia, de acuerdo a Epple (1984), no es contada, sino “sugerida”.

García Ramos (1987) aclara que cada género es verosímil dentro de sus propias leyes, en el contexto de lo señalado a su vez por Aristóteles: “Lo maravilloso es ciertamente exigido en la tragedia. La épica, sin embargo, proporciona más ámbito para lo improbable, el factor principal en lo maravilloso, porque en ella los personajes no son

visibles” (García Ramos, 1987, p. 27). De esto se desprende efectivamente que cada género es capaz de constituir su propia gramática de mundo ficcional y por lo tanto, puede generar un lazo de credibilidad con el lector. Es decir, para que un microcuento fantástico sea verosímil para el lector, debe representar una serie de acontecimientos completamente coherentes con las reglas que su mismo género establece.

La peculiaridad de los textos aquí estudiados es que dicho pacto es complementado por una hipótesis de lectura que se va armando y desarmando a medida que leemos, proceso que de acuerdo a Iser (2005), consiste en la protención y retención. En los microcuentos esto es fundamental, ya que el autor solo cuenta con unas pocas líneas donde debe establecer un mundo ficcional “cotidiano”, transgredirlo y luego “confundir” al lector con un final abierto o polémico. Ambos textos están contruidos sobre la ruptura absoluta de horizonte de expectativas. Así, se puede considerar la función de los paratextos en relación a lo que espera el lector de la historia. El título *Doble de tiempo* antecede a una situación doméstica dominada por la prisa: *Salgo muy apurado/ quiero volver pronto/ más me apresuro*. Cuando el protagonista llega “corriendo” al mercado, compra con “prisa”, no compara precios ni se fija en las marcas y vuelve a grandes “zancadas” a su casa. Así, las protenciones que sugiere el paratexto son de una idea de necesidad de tiempo ante la multiplicidad de tareas del hogar, imposibles de relacionar con una duplicación del yo como ocurre después. En *Tren de alta velocidad*, el título antecede una situación completamente corriente, donde el protagonista se ubica en un “sentido contrario”, sugiriendo incluso una metáfora por medio del siguiente discurso en estilo indirecto libre: “Se rio: no dejaba de ser una buena metáfora de la vida”. La protención que puede hacer el lector es de una analogía poética de la idea de viaje, tópico literario muy abordado desde la Antigüedad. Así, hasta el punto de la transgresión, el texto es capaz de erigir un mundo con una gramática cotidiana y de dirigir la lectura en ese sentido, para luego destruir todas esas protenciones y levantar retenciones a partir de un acontecimiento extraño que rompe con todas las leyes de una situación “cotidiana”. Estas nuevas hipótesis de lectura solo son posibles gracias a la transgresión fantástica, que se analizará en el siguiente apartado.



2. La transgresión fantástica como fuente de nuevas realidades

De acuerdo a Campra (2008), la transgresión fantástica del siglo XIX se ha erosionado a lo largo del siglo XX, pues se pasó desde una ruptura semántica a una sintáctica, es decir, a nuevas posibilidades. Esto contradice los vaticinios de Todorov (1981) en torno a una inminente muerte del género, ya que según él, su objetivo de dejar entrever las perversiones y tabúes de una época sería racionalizado por el psicoanálisis. No obstante, Campra (2008) establece que se ha evolucionado desde una hiperdeterminación (castillos abandonados, cementerios, iglesias) hasta mundos “exageradamente” cotidianos, como los del corpus aquí abordado. Sin embargo, como se esbozó anteriormente, dichas cotidianidades son construidas sobre una mecánica de “vacíos”, es decir, como señala Rojo (1996), mediante una “anécdota comprimida”. Los microcuentos pueden tratar una acción larga, pero siempre se es representada en compresión. Así, la historia es “sugerida”, no “contada”. Esta depuración en el lenguaje impide ramificaciones en la narración, tal como lo señala Epple (1984) con el concepto de situación narrativa única. Allí, la acción, tiempo y espacio están esbozados para que un lector competente los pueda completar.

En primer lugar, de acuerdo a las categorías semánticas establecidas por Campra (2008), podemos identificar las siguientes transgresiones en los microcuentos de Diego Muñoz:

Doble de tiempo representa una transgresión a las categorías sustantivas, donde los datos esenciales de la enunciación son alterados:

Yo/ otro: el personaje principal, luego de finalizar apresuradamente una tarea doméstica, se detiene con pavor ante sí mismo, sin entender como su “otro yo” aparentemente se dirige a hacer lo que él acaba de terminar.

Aquí: No es transgredido, porque ambos órdenes irreconciliables confluyen en un mismo lugar, que en el caso del texto estaría sintetizado en la casa y la calle.

Ahora/ Después: Las secuencias temporales se ven transgredidas cuando el personaje sale del mercado y nota que el tiempo está retrocediendo porque su otro yo repetirá sus mismas acciones inexplicablemente.

Tren de alta velocidad representa también una transgresión a las categorías sustantivas, donde los datos esenciales de la enunciación son alterados como sigue:

Yo/otro: El personaje principal vive una metamorfosis reversible que no volverá a repetir, como si aquello pudiera realmente ocurrir.

Ahora/ Después: La secuencia temporal determina la metamorfosis del personaje en una especie de viaje en el tiempo conducido por un tren que no lleva a más pasajeros.

Aquí/ Allá: Indudablemente el tiempo tiene un efecto en el espacio del tren, pues es allí donde ocurre la metamorfosis. Además, el título del texto hace referencia a su alta velocidad, que puede comprenderse como “a la inversa” luego de leer el segundo párrafo.

En segundo lugar, en el plano sintáctico, estos vacíos son muy importantes en las dos partes de los relatos abordados, primero en la ambientación cotidiana para los personajes y luego en las transgresiones que les toca experimentar. De acuerdo a Campra (2008), se trataría de los “eslabones perdidos” de la narración fantástica, ausentes en la transgresión semántica. En obras clásicas como *Drácula* (1897) o *La leyenda de Sleepy Hollow* (1820), el vampiro y el espectro rompen con el paradigma cotidiano de los personajes. Sin embargo, la causalidad que gobierna el pensamiento racional del siglo XVIII se ve respetada de cierta forma, por medio de un margen de “seguridad” que corresponde a la estética de la transgresión semántica. Gracias a un acerbo cultural validado, se puede “exorcizar” y “explicar” el miedo: los seres humanos que son mordidos por un líder se transforman en vampiros, a quienes se puede combatir con cruces, ajos o agua bendita. En el caso de los fantasmas, hay que buscar la causa que no los deja descansar en paz y ayudándolos en la tarea “pendiente” que dejaron en la tierra cuando estaban vivos, pueden morir realmente.

En todos estos casos, el acontecer fantástico se inscribe en la tipología de la explicación: no se niega la excepcionalidad del hecho en sí, su carácter



transgresivo en el orden racional, pero una causa suficiente da razón de su presencia. En el nivel más tranquilizador, se trataría de una reducción de lo real perturbante al nivel de lo no real (Campra: 119).

Estos elementos, junto con otros (talismanes, hechizos, drogas, etc.) pueden llegar a constituir una tipología de la explicación de la transgresión fantástica semántica, que estará ausente en la transgresión sintáctica, que es donde radica su peculiaridad.

En *Doble de tiempo*, el momento de la transgresión se anuncia con el siguiente enunciado: “Me *sorprende* que no sea de noche; al revés, está más claro que cuando salí” (Muñoz: 2016). El personaje se encuentra en una situación inusitada para su mundo, que lo conducirá a una situación fantástica: “Por la ventana me veo preparándome para salir” (Muñoz: 2016). Este es el punto en que las leyes de la gramática cotidiana se ven completamente alteradas por un suceso que el personaje no entiende en absoluto: “Me siento en una banca, perplejo”. (Muñoz: 2016). Por otra parte, en *Tren de alta velocidad*, el detonante fantástico es mucho más repentino: “Despertó convertido en un bebé solitario”. La diferencia con el microrrelato anterior es que no alcanzamos a percibir la sorpresa del personaje porque ya no es un adulto, así que es incapaz de demostrarla, a menos que conozcamos el resultado certero del viaje de vuelta.

Así, la poética de los vacíos de Campra (2008) se ve complementada fuertemente con la modalidad de los microcuentos, al señalar que dicha poética es reforzada por la economía de las palabras, donde la simplicidad produce el máximo efecto. En esto concuerdan teóricos del microcuento como Zabala, quien señala que la complejidad literaria y la capacidad de evocación son enormemente favorecidas por la brevedad. Además, enfatiza la fractalidad presente en estos textos, cuando “un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada” (Zabala: 2004). Sin embargo, esta brevedad y fragmentariedad propia de los microcuentos (Álamo: 2009), propician la transgresión fantástica gracias a lo establecido por Fernández (2005): uno de los procedimientos retóricos comprometidos en la estructura del microcuento hispanoamericano es la antítesis y su discurso paradójico. Al respecto señala lo siguiente:

...el discurso antitético resultante favorece la construcción de un verosímil crítico y problematizador, lo que ayuda a delinear una referencialidad atenuada o incierta y que, en último término, le insinúa al lector que las cosas no son lo que son, representando un mundo poroso y hostil en su inestabilidad, móvil por definición, donde la realidad es cancelada (Fernández: 2005).

Concuerda con lo anterior Lagmanovich (2009), quien señala que la “urgencia” es lo que determina escribir y leer microrrelatos, cuya razón de escritura son “mundos inexistentes, sintaxis imposible, orden natural del mundo torcido”, todo esto favorecido por su rasgo principal: la brevedad. En los textos analizados es posible identificar una naturaleza paradójica triple: la primera es de tipo comunicacional, porque no tienden a solucionar ni a cumplir con las expectativas del lector. En segundo lugar, de tipo ficcional, porque siguiendo lo señalado por Aristóteles, el lector firmaría el pacto de verosimilitud con estos microrrelatos no porque sean posibles, sino porque sean “probables” en el sentido de que sean coherentes con las reglas del mundo ficcional. Y en tercer lugar, porque presentan el conflicto entre dos órdenes completamente incompatibles, que es en lo que se profundizará a continuación.

Campra (2008) afirma que en toda narración se da un conflicto entre dos órdenes, donde uno resulta indudablemente ganador. Sin embargo, en la transgresión fantástica tiene lugar un “choque” entre dos realidades completamente irreconciliables. Por lo tanto, no tendría lugar una “sustitución” del orden perdedor por el ganador, sino una “coincidencia” problemática entre dichos órdenes. En el caso que nos concierne, se podrían representar como sigue:

	a	≠	b
<i>Doble de tiempo</i>	Sujeto que realiza sus labores domésticas		Sujeto que se duplica en el tiempo
<i>Tren de alta velocidad</i>	Viajero que se sienta en un tren		Viajero que envejece “al revés”.

Al respecto, Roas (2001), concuerda con Campra (2008) en su noción de lo fantástico. Afirma que éste tiene lugar cuando irrumpe lo sobrenatural en lo cotidiano y no hay explicación posible, por lo que se da una coincidencia en la importancia de los vacíos



en torno a la causalidad de lo fantástico. En *Doble de tiempo*, el personaje queda perplejo cuando se ve a sí mismo como un doble. Incluso afirma: “No sé qué hacer” (Muñoz: 2016), dando la razón a Roas en su concepto de fantástico como convivencia conflictiva entre lo posible e imposible cuyo efecto es la perturbación. En cambio, en *Tren de alta velocidad*, el fenómeno es mucho más ambiguo de definir, puesto que el narrador es externo, así que tiene un mayor control de la situación: “*Demasiado tarde para aprovechar* aquella segunda oportunidad” (ibid). Esto no quita la duda en torno el efecto en el personaje, quien no conoce los efectos que el viaje en tren va a tener él. Si lo hubiera sabido, no se hubiera hecho cuestionamientos tan simples como “Se sentó al revés” o no hubiera esbozado metáforas tan clichés entre el viaje en tren y la vida. Lo particular de este microcuento es que el final propone que el personaje volverá a su estado original: “*Demasiado tarde para aprovechar* aquella segunda oportunidad” (ibid). Es decir, volverá a ser adulto tras haber sido bebé por segunda vez. No obstante, ¿cuál es su reacción ante este escándalo racional? Es un nuevo vacío en el texto disponible para que el lector lo rellene.

Los microcuentos, en razón de su brevedad y concisión, no pueden decirlo todo dentro del rigor de selección léxica que los identifica. De allí derivan los espacios vacíos que los caracterizan. Asimismo, la transgresión fantástica del orden sintáctico abordada por Campra (2008), está basada también en la misma propiedad: la omisión. Señala que su peculiaridad (de la transgresión) radica en que el detonante de la tensión fantástica es gracias a “la elisión, el silencio en torno a la causa, intención o finalidad de un fenómeno” (2008: 125). Así, es posible esquematizar los silencios más significativos de ambos textos:

Doble de Tiempo

¿Quién es el personaje principal?

¿Por qué está tan apurado?

¿Por qué hay un doble de él en su misma casa?

¿Cómo se resolverá esta situación?

Tren de alta velocidad

- ¿Quién es el personaje principal?
- ¿Desde dónde hasta dónde viaja el sujeto?
- ¿Por qué tiene una metamorfosis?
- ¿Cuánto dura el trayecto?
- ¿Recordará que sufrió una transformación?

Así, es posible observar dos propiedades fundamentales de ambas transgresiones fantásticas. En primer lugar, corresponden a dos realidades con distintas leyes que chocan provocando una contradicción a la lógica de la realidad cotidiana. Roas (2001) contradice a Campra con respecto a la realidad alterada (o cotidiana) que prepara lo fantástico. Él señala que el fenómeno sobrenatural debe ser contrastado con la noción de cotidianidad que tienen los receptores del texto, mientras que Campra señala que hay que encontrar un término que describa la realidad que el texto postula y no su adecuación al lector, ya que la oposición Fantástico/ Realista no resulta explícita, no deja claro el nivel que está distinguiendo (formal, estético, etc.). No obstante, es factible la visión de Roas porque concuerda con la idea de construcción del mundo verosímil con reglas propias, que son las que precisamente se violentan abruptamente. Al respecto, señala:

El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto. (2001: 26)

La segunda propiedad de la transgresión fantástica en los dos microcuentos de Diego Muñoz corresponde a la no explicación o justificación del quiebre de lo cotidiano, es decir, estos silencios serían las zonas de “zozobra”, *incolmables*, ya que la naturaleza del silencio fantástico es no poder llenarlos y producir una interrogante que logre inquietar al lector. Es decir, se trataría de la dimensión pragmática que tiene el género fantástico y que se fortalecería en el contexto de estas dos obras breves.



3. Sentido de la transgresión

Al adentrarnos en los efectos que tiene un texto en el lector, es inevitable tener en consideración los importantes aportes de la Teoría de la Recepción en dicha discusión. Este enfoque ha sido un importante aporte en el estudio de las obras literarias en un contexto donde se sobrevaloró el análisis literario biográfico y el análisis estructuralista solamente centrado en el texto de acuerdo a su dimensión inmanente, dejando de lado la participación del lector.

Lo importante, de acuerdo a Ingarden, (2005) es que el valor artístico subyace a la estructura misma del texto, mientras que el valor estético tiene lugar en el efecto estético, en el proceso de recepción. Es el lector quien otorga sentido a la obra. De acuerdo a Iser, heredero de los postulados de Ingarden, una obra literaria se define como la relación donde convergen texto y lector, es decir, creación y recreación. Al respecto, señala que “el autor crea una imagen de sí mismo y otra de su lector. La mejor lectura es donde autor y lector están de acuerdo” (Iser: 2005).

Para el adecuado funcionamiento del proceso de lectura, el texto posee estrategias para hacer posible su comprensión, pero es el lector quien pone en funcionamiento dicha estrategia. Para eso, existen los puntos de indeterminación (nomenclatura de Ingarden) o espacios vacíos (nomenclatura de Iser), que corresponden a la “desinformación” de cualquier aspecto de la narración. Su función es incitar al lector a llenarlos y actualizarlos, incentivando su imaginación y creación, lo que en el caso de estos dos microcuentos fantásticos resulta fundamental.

En razón de lo anterior, Iser (2005) realiza una distinción fundamental para la discusión. Señala que la noción de texto corresponde al objeto real fijado por el autor, mientras que el concepto de obra es el concretado por el lector a través del “llenado” de espacios vacíos, instancia donde el lector se transforma en coautor de sentido. Esto tiene lugar durante y después de la lectura, mediante el proceso de protención, que corresponde a las expectativas que el lector se hace con respecto a los enunciados futuros y la retención, orientado a modificar los enunciados ya leídos cuando las expectativas se cumplieron o se frustraron.

Por lo tanto, de acuerdo a Iser (2005), el encuentro entre lector y texto posee un doble efecto: En el lector, porque se le abren posibilidades de concreción de los espacios vacíos y sobre el texto actualizado, que se convierte en obra en la mente del lector. Sin embargo, hay que considerar que el lector no posee una libertad completa para interpretar un texto. La intervención que él puede hacer es gracias a la indeterminación del texto, que es parte de su naturaleza y condiciona las posibilidades interpretativas del lector por medio de una estrategia de creación de espacios vacíos para su potencial concretización.

Al respecto, son muy importantes los aportes que Eco (2000) ha realizado en torno al concepto de lector modelo. En el texto *Lector in fabula*, señala que “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (Eco: 75). Es decir, un texto se encuentra incompleto porque debe ser actualizado por el lector, quien es el operario que pone en funcionamiento los códigos necesarios para construir el sentido. En el apartado anterior se puntualizaron los espacios vacíos más importantes del texto y a continuación se proponen las expectativas que se van proponiendo y destruyendo a medida que se va leyendo y “rellenando” el texto.

Microcuento 1

Enunciado del texto	Protención	Retención	Expectativas
“Doble tiempo” de	Posible referencia a una necesidad de tiempo en la vida contemporánea.	Se vincula con un individuo cuya prisa es explícita.	Cumplidas
Salgo muy apurado de mi casa, quiero volver pronto.	El personaje principal tiene una tarea pendiente específica fuera de su casa.	Dicha tarea debería estar lista ya, porque el sujeto está pendiente del tiempo, pero ni siquiera mira la hora.	Cumplidas
Veo que comienza el atardecer y más	La tarea pendiente debe estar lista antes	Se trataba de las compras de	Modificadas



me apresuro.	de que anochezca.	supermercado.	
Corro hasta el mercado y compro con prisa, sin regatear precios ni exigir marcas.	Se trataría del abastecimiento básico doméstico y por eso dan lo mismo marca o precios.	Efectivamente se trataría del abastecimiento doméstico general, pues son varios bolsos.	Cumplidas
Pago y salgo a grandes zancadas con mis bolsos.	El personaje vive cerca del supermercado, ya que no usa auto propio o locomoción colectiva, considerando que está apurado.	Primer indicio de transgresión fantástica	Modificadas
Me sorprende que no sea de noche; al revés, está más claro que cuando salí.	Quizás el personaje se demoró menos de lo que creía en hacer las compras.	No obstante, como ya estaba atrasado al salir de la casa, el hecho de que esté claro no significa que no tenga que apurarse.	Mantenidas
Troto hasta llegar frente a la casa.	Tarea terminada: dejar los bolsos con las compras en la casa.	¿Se trata de un espejo? ¿o de la visión distorsionada a través de la ventana?	Modificadas Primera ruptura del orden cotidiano
Por la ventana me veo preparándome para salir.	Se trataría de un doble del personaje dentro de su propia casa. Transgresión fantástica en la realidad cotidiana del personaje.	Y el protagonista no comprende lo que ha visto.	Mantenidas
Me siento en una banca, perplejo.	Pausa en la narración: duda ante lo observado a través de la ventana	No hay duda: efectivamente el protagonista tiene un doble.	Modificadas
Paso ante mí, corriendo, y ni siquiera me fijo	El doble no tiene conciencia de su esencia, solo el	Y así será porque no hay contacto entre ambos	Mantenidas

en mí mismo.	protagonista tiene conciencia de aquello.	personajes.	
Desaparezco en la esquina.	¿Irà a hacer el doble la misma tarea doméstica del protagonista?	No se puede saber porque no se puede muestra qué hay después de la esquina.	Modificadas
No sé qué hacer.	El protagonista no sabe qué actitud o acción tomar ante lo sucedido.	Final abierto: apertura de expectativas.	

Microcuento 2

Enunciado	Protención	Retención	Expectativas
“Tren de alta velocidad”	La narración tratará sobre un viaje.	Y empieza cuando el personaje ya está sentado en el tren.	Cumplidas
Se sentó al revés.	Podría estar sentado con las piernas arriba del respaldo	Está sentado correctamente, pero en sentido contrario.	Modificadas
O sea, contra el sentido del movimiento	Los asientos están los unos frentes a los otros.	Y posiblemente están reservados.	Mantenidas
Lo advirtió cuando ya no era posible cambiarse.	El pasajero advierte que no se puede cambiar porque no está satisfecho con su posición.	O quizás porque el tren ha comenzado a moverse y no es conveniente cambiarse en ese momento.	Modificadas
Era como si retrocediera en vez de avanzar.	El personaje irá observando el trayecto del viaje “al revés”.	Al parecer no, porque se empieza a quedar dormido y pierde interés en lo que ve.	Modificadas.
Se rio: no dejaba de ser una buena metáfora de la vida.	El viajero seguirá reflexionando sobre su vida y la realidad.	El personaje se empieza a quedar dormido y deja de pensar.	Modificadas



El vaivén y el paisaje deslizante y monótono lo fueron aletargando.	El personaje se quedará dormido y despertará cuando le pidan su pasaje o cuando llegue a su destino.	El personaje despierta transformado en un bebé.	Modificadas Transgresión fantástica
Despertó convertido en un bebé solitario.	Puede tratarse de un sueño donde se ve a sí mismo como un bebé.	El narrador no da señales de que vaya a despertar, por lo que la metamorfosis es real.	Modificadas.
Demasiado tarde para aprovechar aquella segunda oportunidad.	El viajero no sabe en qué se ha convertido, por lo que no puede sacar partido de su estado.	El tren llegó a su punto final y regresará, por lo que envejecerá de nuevo.	Modificadas.
El tren, irrefrenable, inició el trayecto de regreso.	El viajero volverá a su estado original.	Final abierto: apertura de expectativas.	

Ambas propuestas de concretización de lo sugerido por los enunciados por medio de expectativas cumplidas/ mantenidas/, modificadas antes, durante y después de las transgresiones, se enriquecen mucho más mediante el análisis de los cierres de ambos microcuentos. Campra (2008) delinea las propiedades del final trunco en el contexto de los vacíos como preguntas que se formulan con ninguna respuesta posible (en torno al evento fantástico). Así, es posible observar en ambos desenlaces:

- a) La falta de una secuencia gramatical que hubiera proporcionado un carácter unívoco a la historia.
- b) Queda sin respuesta una pregunta que ni siquiera el lector se había hecho al leer el título o el primer enunciado.
- c) El receptor debe aceptar este final como única secuencia de *completación* de ambos textos.

Al mismo tiempo, como dichos cierres corresponden a microcuentos, existen nuevos argumentos a favor de la idea del microrrelato como espacio de fomento del efecto fantástico. Larrea (2004) señala que brevedad, silencios en la narración y finales imprevisibles son factores decisivos en el efecto del texto sobre el receptor:

Las omisiones en el discurso dejan abiertas las posibilidades de completar cualquiera de los vacíos narrativos, los personajes perfilados en un trazo requieren una complementación por parte del receptor, "los no dichos" de la historia y de la narración, no sólo recortan las excedencias sino que extienden los significados de los vacíos semánticos más allá del texto. Todos los contenidos escamoteados se llenan de significado en este final incompleto. (Larrea: 2004)

Asimismo, Álamo (2009), dentro de los rasgos formales que atribuye al microcuento, indica que el final frecuente sería el de tipo abierto. Explica que "la reducción en los componentes explícitos del texto, la gran indeterminación en su mundo ficcional y la ausencia de estrategias completivas conducen a un tipo de final no completivo, abierto e interrogante" (Álamo: 2009). Por lo tanto, es posible observar cómo la brevedad narrativa, los espacios vacíos y los finales abiertos son los rasgos de un tipo de texto que favorece enormemente la participación del lector en la construcción del sentido. Y más aún si ha sido impactado por el efecto de la transgresión fantástica. Así, se procederán a analizar elementos de los microcuentos a la luz de sus cierres.

En primer lugar, los títulos de los textos pueden *resemantizarse* luego de leer los cierres según la función catafórica establecida por Fernández (2005). Así, luego de leer el cierre: "Desaparezco en la esquina. No sé qué hacer.", el paratexto "Doble de tiempo" ya no se condice con una expectativa de una situación de prisa ante un evento doméstico, sino con una transgresión fantástica de duplicación de un tiempo y un sujeto. Por otra parte, después de leer el enunciado final "El tren, irrefrenable, inició el trayecto de regreso.", el título "Tren de alta velocidad" no se refiere a un viaje como cualquier otro, sino que a un evento fantástico donde el retroceso en el tiempo es sufrido físicamente por un personaje, cuya reacción no conocemos. En ambos casos, la transgresión es insospechada a partir del título, solo se tiene conciencia de ella luego de leer el cierre.



En segundo lugar, los cierres de los microcuentos pueden visibilizar lo que estaba oculto antes de la transgresión fantástica, otorgando sentido a los indicios dados en el íncipit y el nudo. En *Doble de Tiempo*, la observación hecha por el protagonista “Veo que comienza el atardecer...”, hace que tome sentido la transgresión temporal cuando se anuncia la transgresión fantástica a través del siguiente enunciado: “Me sorprende que no sea de noche; al revés, está más claro que cuando salí.” Y permanece como anuncio un poco más porque es interrumpido por la secuencia que indica que el protagonista ha llegado a la casa. Y solo después de eso, él se ve a sí mismo, repitiendo sus mismas acciones y continuando posiblemente con las compras domésticas. Al mismo tiempo, es posible identificar un importante indicio en *Tren de alta velocidad* por medio de la siguiente marca textual: “Era como si retrocediera en vez de avanzar.”, que aparenta ser la sensación de alguien que simplemente va sentado en sentido contrario a la dirección de viaje. No obstante, luego de leer el cierre, evidentemente se está anunciando la transgresión fantástica de retroceso temporal en el cuerpo del personaje. La metáfora que piensa el viajero al respecto “no dejaba de ser una buena metáfora de la vida.”, deja de serlo al ser un hecho literal, lo que tiene su validación en lo afirmado por Todorov (1981), quien afirma que el género fantástico no tiene cabida para lecturas alegóricas o metafóricas porque anularía el efecto fantástico. Por lo tanto, la metáfora que relaciona el personaje puede ser un muy buen distractor del quiebre que viene en el segundo párrafo. Otra relación muy interesante que se puede hacer es de uno de los últimos enunciados del microcuento, “Demasiado tarde para aprovechar aquella segunda oportunidad.”, que *resemantiza* el enunciado “Lo advertí cuando ya no era posible cambiarse.”, enfatizando el escaso poder que tiene y que tendrá el viajero ante la transgresión fantástica dentro del tren. No es casual que en un texto tan breve el narrador quite poder al protagonista dos veces, antes y después de la irrupción fantástica.

En tercer lugar, es importante relacionar el vacío que dejan los cierres de estos dos microcuentos con el vacío en la causalidad del evento fantástico, corroborando así la naturaleza de dichos textos, donde efectivamente el mundo cotidiano “preparado” al inicio de los microcuentos se quiebra con la entrada de un orden que altera toda lógica

y razón. Además, siguiendo con Fernández (2005), dichos vacíos en los cierres sugieren una lectura que va más allá del cierre fáctico. Es decir, nuevamente se observa el carácter co-creativo de los microcuentos, que en el caso del corpus analizado, toma más sentido al tratarse la transgresión fantástica como apelación directa a un receptor. Así, se pueden proponer posibles continuaciones favorecidas por la poética del final trunco señalada por Campa (2008):

Doble de tiempo

“Desaparezco en la esquina. No sé qué hacer.”

P.C. 1: El doble volverá por la misma esquina con las bolsas del supermercado.

P.C. 2: El doble quedará perplejo cuando vuelva a la casa y vea a otro doble apurado.

P.C. 3: El doble no volverá y el protagonista nunca sabrá si lo que vio fue ilusión o no.

Tren de alta velocidad

“El tren, irrefrenable, inició el trayecto de regreso.”

P.C.1: El viajero se convertirá en adulto nuevamente y no recordará lo que vivió.

P.C. 2: El viajero se convertirá en adulto nuevamente y analizará su metamorfosis.

P.C. 3: Luego de que el viajero abandone el tren, otra persona sufrirá el mismo cambio.

Finalmente, resta mencionar el alcance que tiene el efecto fantástico en el receptor. Si consideramos que ambos microcuentos, en razón de sus propiedades, canalizan de manera efectiva el efecto de la transgresión fantástica, queda por considerar cuál es el objetivo de dicho quiebre cuando impacta al lector. El primero de ellos, se relaciona con lo afirmado por Roas (2008) cuando señala que el género fantástico transcurre en un mundo de una realidad “familiar” al lector, donde irrumpe lo imposible transgrediendo el paradigma cotidiano de éste. Por lo tanto, no es casual que como parte de esta realidad, los protagonistas de ambos microcuentos sean *demasiado cotidianos*, al grado de ser personajes planos, cuya complejidad radica en el evento fantástico que protagonizan, nada más. Así, en *Doble de tiempo*, aparece un sujeto innominado y carente de cuestionamientos muy profundos. Lo único que tiene en mente es ir al supermercado porque probablemente tiene más cosas que hacer y está atrasado. Así, el estilo de vida actual está muy alejado del análisis y de la reflexión del entorno y de sí mismo. De la misma manera, el viajero de *Tren de alta velocidad*



muestra una leve intención de análisis (que no deja de ser banal), cuando piensa “no dejaba de ser una buena metáfora de la vida”. Sin embargo, no tarda en quedarse dormido con el vaivén del tren, por lo que no se caracteriza por un alto nivel analítico. Ambos microcuentos retratan el vacío de la sociedad actual, donde es necesario el evento transgresor, en palabras de Roas, para desestabilizar la zona de confort de los personajes (y el lector). Como señala Barceló (2008), lo fantástico (lectura y escritura) no es para obtener una tranquilidad en torno a la solidez del mundo, sino para expresar los agujeros en la trama de la realidad. Por lo tanto, ambos microcuentos estarían reflejando un vértigo existencial donde personaje y lector toman conciencia de que “quizás” la realidad sería una construcción arbitraria, cuyos andamios se dejarían ver por medio de transgresiones, que en vez de explicar lo que hay más allá de lo que se ve en la mecánica vida moderna, lo sugiere de forma inquietante y enigmática.

El segundo objetivo de lo fantástico permite abrir brechas insospechadas en la mente de personajes y lectores. En los conflictos de órdenes inconciliables que se han estudiado en ambos microcuentos, es posible observar la aparición del ominoso acuñada por Freud. Al respecto, señala:

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo ominoso, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad (266).

El término ominoso se podría aplicar a todas las representaciones que están ocultas en el ser humano y que afloran, dando paso a la experiencia ominosa. Dicha vivencia estaría propiciada por el evento fantástico, como en el caso de *Doble de tiempo*, donde la idea del doble es precisamente abordada por Freud como un tema de lo ominoso. Así, el personaje está perplejo viendo a su doble porque en realidad está cara a cara con una parte de su personalidad que permanecía oculta hasta la transgresión; el personaje no permanece impasible ante esta visión de sí mismo y lo peor de todo es que su misma perplejidad le impide saber hacia dónde se “dirige” esta otra parte de sí

mismo, solo ve que gira por la esquina. En el caso de *Tren de alta velocidad*, una posible vuelta a la etapa pre-infantil nos pone también en contacto con un área de nosotros mismos que no conocemos porque no recordamos. De esta manera, lo ominoso se revela en el periodo de adultez cuando un hecho en particular (en este caso el quiebre de lo fantástico) nos sitúa en una parte de la mente que quizás guarda recuerdos y vivencias perturbadores.

Conclusión

Los autores considerados para el análisis de la transgresión fantástica concuerdan en que dicho quiebre requiere de una realidad previa, construida en torno a unas leyes de lógica y razón. Si bien difieren en la naturaleza de dicha gramática cotidiana (intratextual o extratextual), es posible concluir que lo fantástico se puede considerar como un concepto definible solo en contraposición a lo que transgrede. En ello radica la naturaleza transgresora de lo fantástico, puesto que revela elementos de la realidad que los seres humanos simplemente pasan por alto porque viven insertos en un sistema que no quiere que analicen lo que les rodea y menos a sí mismos.

La función transgresora-reveladora que toma entonces el efecto fantástico en los textos aquí analizados es por lo tanto sumamente fortalecida por las propiedades esenciales de los microcuentos seleccionados. Éstos se encuentran contruidos por un inicio completamente realista y cercano al lector, precedidos por un título que puede o no evocar un choque irreconciliable de realidades. Así, las expectativas que va armando el lector con cada enunciado son confirmadas, mantenidas para luego ser absolutamente modificadas gracias a un fenómeno inexplicable en su origen o intención, por medio de un proyecto de escritura que privilegia la brevedad y la sugerencia.

Así, la afinidad entre la modalidad del microcuento y el género fantástico se torna sumamente provechosa al momento de considerar los elementos que contribuyen en forma positiva a un efecto de inquietud o extrañeza en los lectores. Factores como las expectativas generadas a partir del título, las lagunas en torno a la causalidad de los



eventos, la discordancia de realidades nunca explicada gracias a la extrema brevedad de los textos y a sus cierres poco aclaratorios, permiten afirmar sin lugar a dudas que ambas obras lograrían impactar en un lector que firma el contrato mimético con una realidad supuestamente inquebrantable y no problemática.

El gran valor que se desprende de las transgresiones fantásticas aquí abordadas es que nuevamente gracias a la afinidad en las propiedades del microcuento y el género fantástico, es necesaria la participación de un lector activo para que el efecto tenga sentido. Como nada está completamente descrito o explicado en ambos textos, incentivan enormemente una potencialidad imaginativa difícil de generar ante textos donde no hay cabos sueltos. De esta manera, la interpretación de ambos microcuentos está basada en las conjeturas e inferencias que el lector hace con los pocos elementos explícitos que tiene: títulos, acciones, indicios y la reprogramación textual que puede realizar luego de leer el cierre.

Para finalizar, se concluye que existe una interesante paradoja en la lectura de ambos microcuentos fantásticos, cuya brevedad es solo aparente, pues permite un universo de significados gracias a una cohesión armónica entre los elementos que entregan al lector. Ambas obras admiten entonces una necesidad de *completación* entre autor y lector para generar un efecto que logre despertar a los personajes o lectores que no se percatan de lo que hay más allá de la realidad o más allá de sí mismos.

Anexo

Doble de tiempo
(Diego Muñoz Valenzuela)

Salgo muy apurado de mi casa, quiero volver pronto. Veo que comienza el atardecer y más me apresuro. Corro hasta el mercado y compro con prisa, sin regatear precios ni exigir marcas. Pago y salgo a grandes zancadas con mis bolsos. Me sorprende que no sea de noche; al revés, está más claro que cuando salí. Troto hasta llegar frente a la casa. Por la ventana me veo preparándome para salir. Me siento en una banca, perplejo. Paso ante mí, corriendo, y ni siquiera me fijo en mí mismo. Desaparezco en la esquina. No sé qué hacer.

Tren de alta velocidad
(Diego Muñoz Valenzuela)

Se sentó al revés. O sea, contra el sentido del movimiento. Lo advirtió cuando ya no era posible cambiarse. Era como si retrocediera en vez de avanzar. Se rio: no dejaba de ser una buena metáfora de la vida. El vaivén y el paisaje deslizante y monótono lo fueron aletargando.

Despertó convertido en un bebé solitario. Demasiado tarde para aprovechar aquella segunda oportunidad. El tren, irrefrenable, inició el trayecto de regreso.



Bibliografía

- Álamo, Francisco (2009). *El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas*. Recuperado el 29 de julio del sitio Web <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html>
- Aristóteles (s.f.) *Poética*. Recuperado de http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/aristoteles_poetica_001.pdf
- Barceló, Elia (2008). "Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos". En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi: Madrid
- Campra, Rosalba (2008). *Los territorios de la ficción*. Renacimiento: España
- Eco, Umberto (2000). "El lector modelo", en *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Luis (2005). *Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano*. Recuperado el 25 de julio del sitio Web http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112005000100007
- Freud, Sigmund (1975). "Lo ominoso". En *Obras Completas* (pp. 215-251). Amorrortu: Buenos Aires.
- García, Arturo. (1987). Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano. *Anales de literatura hispanoamericana*, (16). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8787110081A/23964>.
- Mariño Alicia (2008). "Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico". En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi: Madrid
- Lagmanovich, David (2009). *El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones*. Recuperado el 25 de julio del sitio Web http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Lagmanovich.pdf
- Larrea, Isabel (2004). *Estrategias lectoras del microcuento*. Extraído el 11 de diciembre del sitio Web <http://www.esfilologicos.cl/602/w3-article-92415.html>
- Muñoz, Diego (2011). "Tren de alta velocidad". En *Las nuevas hadas*. Simplemente: Santiago de Chile

- _____ (2016). *Doble de tiempo*. Extraído el 15 de julio del sitio Web <http://diegomunozvalenzuela.blogspot.cl/2016/06/doble-de-tiempo.html>
- Roas (2008). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi: Madrid
- ____ (2001). "La amenaza de lo fantástico". En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Arco: Madrid.
- Martínez Bonati, Félix (2001). "La estructura lógica de la literatura". En *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (pp. 35-54). Santiago de Chile: LOM
- _____ (2001). "Representación y ficción". En *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (pp. 103-128). Santiago de Chile: LOM
- Pozuelo, José María (1993). "La mirada cervantina sobre la ficción". En *Poética de la ficción* (pp.15-62). Madrid: Síntesis
- Rojo, Violeta (1996). *Breve manual para reconocer microcuentos*. Recuperado el 25 de julio del sitio Web <http://carpetadelc.pbworks.com/w/file/49689487/Breve%252520manual%252520para%252520reconocer%252520minicuentos.pdf>
- Sánchez Adolfo (2005). *Tercera conferencia: La Estética de la Recepción*. Facultad de Filosofía y Letras. pp. 49-62.
- Todorov, Tzvetan (1981). "Definición de lo fantástico". En *Introducción a la literatura fantástica* (pp. 18-30). Premia: México
- Zabala Lauro (2004). "Seis propuestas para un género del tercer milenio", en *Cartografías del cuento y la minificción*. Renacimiento: España