

Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos

Violeta Rojo

 **EQUINOCCIO**
Editorial UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Colección
Papiros

Narrativa

**Breve manual (ampliado)
para reconocer minicuentos**

Violeta Rojo

COLECCIÓN PAPIROS
SERIE NARRATIVA



La Colección Papiros, con sus series de poesía, narrativa y ensayo, y su serie especial Recorridos, está destinada a promover la creación literaria al difundir la obra de escritores reconocidos junto a la de jóvenes de comprobado talento.



BREVE MANUAL (AMPLIADO) PARA RECONOCER MINICUENTOS

Violeta Rojo

©2009 EDITORIAL EQUINOCCIO

Todas las obras publicadas bajo nuestro sello han sido sometidas a un proceso de arbitraje. Reservados todos los derechos.

Coordinación editorial
Carlos Pacheco

Coordinación de producción
Evelyn Castro

Administración
Nelson González

Diagramación
Cristin Medina
Luis Müller

Corrección
Wilfredo Cabrera

Impresión
Switt Print
Tiraje 1.100 ejemplares

Hecho el depósito de ley
Depósito legal lf24420098002055
ISBN 978-980-237-293-5

Valle de Sartenejas, Baruta, estado Miranda.
Apartado postal 89000, Caracas 1080-A, Venezuela.
Teléfonos (0212) 906 3162, fax 9063164
equinoccio@usb.ve
RIF. G-20000063-5

**Breve manual (ampliado)
para reconocer minicuentos**

Violeta Rojo

Prólogo de Luis Barrera Linares

Para mi hija Gabriela

Lamento escribirte una carta tan larga,
pero no tengo tiempo de hacerla más corta.

CARLOS MARX A FEDERICO ENGELS

Mínimo prólogo para un breve Manual

Hay una regla casi general en el mundo de los que tratan de acercar a otros a la literatura. La misma se relaciona con el asombro que les provoca el hecho de que alguien pueda dudar de las virtudes literarias de un texto consagrado como tal por el canon de la tradición o la crítica. Por ejemplo, casi puede resultar ofensivo para un profesor de literatura española clásica el hecho de que un lector cualquiera, no especializado, disienta del carácter artístico-literario de obras como *El Quijote* o *La Celestina*. Si, por ejemplo, el juicio proviniera de un estudiante de educación media, hasta pudiera resultar motivo de reprobación de la asignatura o al menos implicar alguna sanción que reprimiese tal osadía y buscare enderezar lo que a juicio del docente pudiera ser catalogado como un “entuerto cognoscitivo”.

Ocurren estas cosas siempre que dentro de las manifestaciones artísticas operamos bajo la guía de unos criterios preconcebidos acerca de lo que es arte y lo que no lo es; y sobre lo que a nuestro (pre)juicio es y no es literatura. O lo que es la cultura en general y los niveles de lo que en ciertos círculos ideológicos significa ser culto o “inculto”.

En relación con esto, jamás olvidaré el simpático pero igualmente reflexivo argumento de un estudiante de la Universidad Simón Bolívar que se atrevió a retar a una reconocida profesora

acerca de sus concepciones sobre la “cultura” y la “incultura” o “falta de cultura”. Siendo yo coordinador de la Sección de Lenguaje, el estudiante acudió a mí con el propósito de ejercer lo que en términos jurídicos podría considerarse su derecho a la defensa. Y no tuve más remedio que darle la razón. La profesora alegaba y argumentaba sobre lo escasamente “culto” que había resultado el estudiante en una evaluación oral en la que ella buscaba indagar conocimientos relacionados con obras literarias clásicas. En un obvio gesto de sinceridad (o de ironía premeditada, nunca lo supe) el alumno reconoció desconocer qué obras había escrito Miguel de Cervantes. Ante el reclamo sobre su “ignorancia” y su catalogación como “bachiller inculto”, la ira no se habría apoderado de mi colega si el evaluado no le hubiera a su vez preguntado si sabía ella quién había sido el fundador de la empresa Microsoft. Pues sencillamente ella reconoció no saberlo ni estar interesada en tal asunto y la reacción del estudiante fue contundente:

—Entonces, profesora, no sabemos quién es más inculto, si usted o yo.

Esto es materia para una larga reflexión acerca de lo que se considera cultura en algunos medios intelectuales, pero no es mi objetivo alargarme en ello. Sólo lo he traído a referencia por la relación que la anécdota guarda, primero, con el tema sobre lo cultural o literario y sus límites difusos y, segundo, con el modo como algunos lectores perciben la categorización del minicuento. ¿Es literatura? ¿No es literatura?

Desde nuestra concepción de docentes de una asignatura a todas luces huidiza y a veces incierta, quizás los solos nombres de Miguel de Cervantes y Fernando de Rojas deberían ser suficientes para que cualquier lector, de cualquier época, de cualquier espacio

(o al menos de cualquier espacio hispanohablante), en cualquier situación, aceptara sin remilgos que las referidas obras pertenecen al inventario de la literatura hispana. Y, en consecuencia, son parte de la noción de cultura que por lo general se maneja en los medios académicos tradicionales. Nada distinto ocurre con la literatura y lo literario. Y tal vez una revisión somera de las obras que arriba mencioné, el análisis de su organización interna (su inmanencia) y la consideración de sus contenidos nos provean de argumentos contundentes para demostrar que, en efecto, se trata de textos literarios vinculados a una tradición cultural muy bien tipificada preceptivamente, que en ningún momento se ha atrevido a negarles dicha categorización.

Personajes, acciones, sucesos, episodios, secuencias, figuras retóricas, lenguaje, alegorías y muchos otros factores nos servirían de base para convencer a cualquier lector profano del carácter de obras literarias de los referidos textos narrativos. Sin embargo, sus razones tendrán quienes alberguen dudas (o por lo menos se muestren suspicaces) al respecto, por cuanto es posible que en sus niveles de competencia estética (si la tuvieren) lo literario opere bajo unos parámetros diferentes de los nuestros. Es muy posible que una narración de Corín Tellado o Marcial La Fuente Estefanía les merezca también la misma categorización dentro de lo literario que cualquiera otra obra que haya sido escrita, publicada y difundida con finalidad estrictamente artística (si ello fuera posible). Digamos además que lo que hoy, en nuestro contexto histórico, estético y geográfico, no genera dudas sobre su nivel de “literaturidad”, mañana pueda ser considerado de otra manera. Pero con el minicuento no siempre es posible aplicar este mismo procedimiento. Ya veremos por qué.

Podemos recordar desde ya una premisa que nos ayude con la presentación de este Manual (ya no tan breve) de Violeta Rojo, que ahora es reeditado por Equinoccio: la literatura no nace, no es eterna por sí misma, más bien, se hace o se rehace permanentemente dentro de un contexto histórico y cultural determinado. No digo nada nuevo, sólo ratifico uno de los principios pivotes en mis incursiones por otro terreno tan movedizo como la propia literatura, la crítica literaria.

He recurrido a esta alusión porque quienes alguna vez hemos estado en el aula de clases y hemos intentado introducir algún minicuento o poema brevísimo como parte de nuestras sesiones académicas de literatura, nos hemos encontrado con el complejo problema de tener que demostrar ante los a veces incrédulos estudiantes que se trata de textos que han sido escritos por sus autores con propósitos literarios, aunque a veces el “análisis” que hagamos de ellos nos ponga en problemas a la hora de demostrar esta consideración. Me ha ocurrido (y supongo que le habrá pasado a muchos otros) con el minitexto más conocido de Augusto Monterroso (1976):

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí.

Cada vez que lo presenté, sin aludir a su autor concreto, me resultó muy complicado demostrarles a ciertos grupos de estudiantes universitarios o de bachillerato que “El dinosaurio” es en efecto un texto importantísimo de la literatura hispanoamericana y que desde su publicación ha sido considerado un clásico dentro del género de la llamada minificción o ficción súbita. Ni hablar del abrumadoramente breve texto “Dios”, del

mexicano Sergio Golwarz (1969), cuyo componente es sólo esa palabra: Dios.

Obviamente, las explicaciones y argumentos sobre por qué constituyen textos literarios son usualmente mucho más extensos que su brevedad discursiva palpable. Y si esto ha ocurrido con jóvenes que han sido escolarizados, que han ingresado a la universidad y que tienen conocimientos (explícitos o implícitos) sobre artes y literatura, imaginemos lo que habrá de resultar cuando se trata de otras categorías de lectores o lectoras menos “entrenados” para el “placer” o la “descodificación” de la literatura y sus particularidades. Aquellos que, por ejemplo, argumentan que si eso de que alguien despierte y todavía esté allí un dinosaurio es considerado literatura, entonces cualquier expresión cotidiana pudiera entrar en el mismo renglón. Ocurre con este texto y ocurre con muchos otros.

No obstante, también hay que decir que las dudas suelen disiparse cuando revelamos el nombre de los autores y el grupo escucha hablar sobre el lugar destacado que Monterroso y Golwarz ocupan dentro de la literatura mexicana y continental. Para ello, no hago más que mostrarles la data de algunas historias y manuales de la literatura, diccionarios de autores y recortes de prensa. O, más recientemente, los invito a jugar al buscador de información y a adentrarse en la red de redes. El solo nombre de don Augusto Monterroso aparecerá cientos de miles de veces, presentándolo en ocasiones como un ícono de la narrativa literaria breve. Cesan las dudas ante la evidencia de que quienes escribieron tan diminutas e inexplicables piezas tienen otras obras que les garantizan su estatus dentro de lo literario.

No obstante, debo confesar que con esa categoría tan particular denominada “minicuento” o “ficción mínima” (obsérvese

que la misma autora de este Manual ha venido modificando y enriqueciendo a través del tiempo sus juicios iniciales), no ha dejado de corroerme la duda sobre sus niveles inmanentes de literaturidad. Y, atención, he escrito “inmanentes” porque, cuando es el lector quien decide desde fuera del texto, se disipan todas las dudas. Es literatura lo que un lector sagaz debidamente entrenado considere como tal, a veces incluso a contracorriente de la academia y sus integrantes. Acudo a un ejemplo y pongo a prueba la experticia de quien lo leyere: ojeando un semanario venezolano del año 2002, me tropecé con el siguiente minitexto:

Amor en compañía

Murió su esposo y la viuda ordenó al sepulturero este epitafio:

“Imposible soportar tanto dolor...”

Antes de que el epitafio hubiera terminado, volvió a casarse y entonces llamó por teléfono al obrero.

“Mire, agréguele al final la palabra sola”¹.

Nada que envidiarle a ninguno de los minicuentos que aquí utiliza como ejemplos y compila Violeta Rojo. Es lo que creo. Hasta podría yo decir que tan o más ingenioso que algunos reconocidos textos minificcionales. Y así lo creo porque, si le aplico la definición que sobre minicuento nos da la autora, el texto se ajusta perfectamente a ella (brevedad, condensación, carácter proteico, economía, rigurosidad narrativa, elipsis, etc.). Digo entonces que lo que muy bien intenta demostrar Violeta es que una minificción es a veces como la chispa narrativa que ayuda al lector a construir mentalmente una historia que subyace bajo la superficie de un dinosaurio echado al lado de un

¹ Semanario *Quinto Día*, Caracas, 19-26 de julio de 2002, p. 3. No revela autoría alguna.

durmiente. Entonces cada lector es un Dios capaz de recrear la historia subyacente, a su modo y de acuerdo con lo que los psicólogos llaman el “mundo compartido”.

Mucho es lo que el lector le añade a esa chispa para que se dispare y en eso consiste precisamente la literatura (lo que se llama el pacto ficcional). El minicuento sugiere la historia que el receptor completa a su manera. No obstante, las palabras agrupadas por sí solas no dicen demasiado sobre el carácter estético de un texto; para que ocurra el hecho que hace nacer lo literario hace falta una conjunción de factores en la que el lenguaje es apenas una parte, lo demás viene por cuenta de: autor (intención de proveer un texto literario), lector (propensión a recibir el texto como tal), contextos (principios históricos, culturales, espaciales que rigen la literatura de una época), referentes (temas, alusiones, señales e indicios que miran hacia lo estético-literario), etc. Sin olvidar, claro está, el soporte y las bases conceptuales a través de los cuales se llega a los destinatarios.

Conclusión: un texto no es de por sí literario. La literatura es un universo de confluencia de factores. Un acuerdo que gira en torno de ciertos conceptos, principios y creencias. Y ello vale para todos los textos literarios, pero se percibe mucho más y de mejor manera cuando el texto es tan breve que genera dudas acerca de su categorización. De allí que, como sugiere Violeta, la supuesta “facilidad” para escribir un minicuento no es tan sencilla como aparenta cuando nos detenemos en la mera simpleza de las palabras. Podría yo agregar que el minicuento (no me resigno a llamarlo de otro modo, por muchos nombres que le den) es equivalente a un polivitamínico, una píldora fulminante capaz de originar una hecatombe cognoscitiva. Es, si se quiere, un género que explota

al máximo la política del saqueo: toma de aquí, sugiere de allá, recicla de más allá. Por eso es que no pocas veces exige complicidad y conocimiento compartido, como bien se explicará en los siguientes capítulos. No es que sea nuevo lo que siempre planteo, es que el autor haya encontrado la forma de decirlo de otro modo para lograr la seducción. Y no es simplemente porque sea breve, hay mucha brevedad intrascendente, es porque el escaso número de vocablos de un minicuento es capaz de lograr la contundencia con el solo efecto de una ráfaga. Por eso es una forma narrativa difícil, portentosa y definitiva. Bien que lo hace ver Violeta Rojo: todos los caminos de la literatura, independientemente de la condición genérica, del estilo y de la retórica, conducen al minicuento. Allí confluyen múltiples posibilidades estéticas, igual que se consigue el sendero hacia todas las tipologías literarias posibles. Parece poco pero es más que suficiente para que reconocidos autores, críticos, ensayistas, compiladores e investigadores le hayan dedicado el tiempo de estudio que aquí ha detallado la autora de este volumen en sus referencias documentales.

Quien se acerque a este manual-compilación podrá disfrutar de las delicias de este género (al que la autora categoriza como “des-generado”). Encontrará además muchas de las claves para indagar en torno de tan movediza tipología. Y hasta podrá detectar el modo como ella misma ha venido modificando sus propias concepciones, lo que se aprecia en algunos reajustes planteados en la parte denominada “Postdata”: nuevos juicios para conceptos anteriores, lo que, a su vez, bien dice del empeño de la autora en haberse dedicado a la minificción por varios años.

De mi parte, para contribuir con ella y con los lectores y lectoras de minicuentos, podría remitir aquí a algunos de los cri-

terios que alguna vez expresé como principios que me ayudan a conseguir argumentos sobre lo literario de las minificciones ante ciertas audiencias escépticas. Los expresé primero en un artículo que por encargo de otro minicuentólogo fanático (Lau-ro Zavala) redacté para la revista *Quimera* (N° 211-212, 2002) y más adelante en mi también muy breve volumen *Discurso y literatura* (Caracas: Los Libros de El Nacional, 2003, cap. V, pp. 152-161). Aparte de referirme primero a la necesidad de identificar un minicuento con un escritor aceptado socialmente como tal, resumía dichos parámetros en lo siguiente: presencia del elemento sorpresa o de alguna referencia extraordinaria, inusitada; relación título-desarrollo-cierre; organización sintáctica básica, directa y breve; base narrativa implícita o explícita; recurrencia a la elipsis y al juego intertextual, etc. Obviamente, no todos están presentes en todos los minicuentos, a veces dos o tres de ellos son suficientes. A las fuentes citadas remito a fin de no hacer de este introito una larga disquisición que desajuste tanto con la naturaleza del Manual como con la dignidad del texto narrativo brevísimo.

Pero, aclaro, todo criterio implica de hecho un mínimo nivel de competencia literaria que creo vale igual para cualquier tipología. No puede reconocerse la literatura (no importa si buena, mala o regular), si nuestra memoria semántica no contiene los mínimos datos requeridos para confrontar los rasgos de lo literario conocido (implícita o explícitamente) con lo desconocido que se nos ofrece como tal. Tampoco es recomendable creer que sólo es literario lo que nosotros pensemos que lo es: como todo hecho de lenguaje, la literatura es una convención social. En consecuencia, aceptar un minicuento como parte de la literatura y no como

un chiste implica también una convención socioestética, un triple pacto tácito entre autor, texto y lector.

Y puedo decir un poquito más, para estar en plena consonancia con Violeta Rojo y su *Breve manual para reconocer minicuentos* (ahora ampliado): la minificción en todas sus variantes ha logrado incluso apoltronarse cómodamente en el universo de la red de redes. Porque, para añadir más leña al fuego de la sabrosa confusión conceptual que lo rodea, también un minicuento es un hipertexto: sus palabras abren muchos caminos posibles hacia otros territorios de la literatura. Me pregunto entonces, y dejo la interrogante abierta para usted, lector(a): ¿serán las siguientes líneas un minicuento, un chiste o simplemente una minibroma?:

Al pie de la letra

La autopsia reveló una muchedumbre de clavos que le habían perforado el estómago. En el bolsillo de su pantalón encontrarían después la nota que un amigo bioanalista le había enviado el día anterior: “El examen de tu sangre revela una marcada deficiencia de hierro”.

No es válido responder “Todas las anteriores”.

Bienvenidos sean los lectores al gigantesco universo de la miniliteratura.

LUIS BARRERA LINARES

Introducción

Desde el siglo xx se ha hecho muy común un tipo de texto narrativo particularmente breve, que ni siquiera tiene aún un nombre definido, aunque se le ha designado de muchas maneras que van desde “minicuento”, “microrrelato”, “minitexto”, “microficción” y “textículo” hasta “relato enano”. En este trabajo lo llamaremos minicuento.

El minicuento es una forma contemporánea mas no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre y que hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces. Muchas de las razones por las que no ha sido analizada podrían ser consideradas a la vez causa y efecto: no es visto como una forma literaria seria, por ende no se estudia, pero cuando se estudia, como no es una forma considerada seria, se hacen análisis un tanto superficiales. Esto genera que sea una forma narrativa muy popular en el sentido de que se escriben muchos minicuentos que son muy leídos, pero que no ha tenido una crítica que la analice. Casi se podría decir que el minicuento no existe conceptualmente*.

Una de las primeras preguntas que surgen con respecto a los minicuentos es precisamente si son verdaderamente “cuentos”, ya que sus características difieren un tanto de las del cuento tradicional.

* Nota de 2008: En la bibliografía se verá que esta situación cambió totalmente en 10 años.

Para este trabajo analizamos una muestra de más de mil minicuentos de unos cuarenta y cuatro autores. A partir de este análisis, más el estudio de los escasos acercamientos críticos al minicuento como fenómeno, explicaremos las características esenciales del minicuento:

- a) Son muy breves, no llegan por lo común a las dos páginas impresas, aunque lo más frecuente es que tengan una sola página.
- b) Pueden o no tener un argumento definido. Cuando no lo tienen es porque el argumento está implícito y necesita de la intervención del lector para completarse.
- c) Suelen poseer lo que se llama “estructura proteica”, esto es, pueden participar de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una gran cantidad de otras formas literarias: reflexiones sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa, por no dar más que algunos ejemplos.
- d) Exhiben un cuidado extremo en el lenguaje. Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir situaciones en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir.
- e) Es común en ellos el uso de los “cuadros”, según la terminología de Eco (1981) o “marcos de conocimiento”, según la conceptualización de Van Dijk (1980). Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema

conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad y, en menor medida, de la metaliterariedad.

Es de hacer notar que cada una de las características del minicuento se relaciona con, o se debe, a las demás. Todas estas características están indisolublemente unidas a las otras.

Al final del trabajo incluimos una breve antología que constituye una pequeña muestra de minicuentos en los que son muy evidentes las características analizadas. Cuando se haga referencia a algún texto, pondremos la acotación A seguida del número de orden correspondiente.

En la sección “Postdata” incluyo siete textos sobre la minificción, publicados posteriormente a las dos primeras ediciones de este libro. Éstos amplían, completan y a veces contradicen lo planteado en el *Breve manual para reconocer minicuentos*. En cada caso hago referencia a las fechas de publicación. Por último, se incluye una bibliografía que me gustaría que fuera todo lo actualizada posible. Sin embargo, los volúmenes de producción minificcional y teórica son tan grandes en los últimos años que seguramente faltan referencias. Para esta actualización recibí información de varios colegas y también utilicé la bibliografía realizada por Lauro Zavala y publicada por partes en www.ficcionminima.blogspot.com. Cualquier error es mío y no de quienes tan amablemente me proporcionaron los datos.

Este trabajo fue, en su origen, mi tesis de maestría en la Universidad Simón Bolívar. Quiero agradecer la ayuda que me prestó un grupo de amigos, sin los cuales no hubiera podido iniciar, desarrollar y finalizar este trabajo: Carlos Pacheco, quien fue mi tutor, Luis Barrera Linares, Carlos Leáñez Aristimuño, Julio Miranda y Ednodio Quintero.

Para la reelaboración posterior fue de gran ayuda el clan de minicuentólogos, todos ellos encantadores y generosos: Raúl Brasca, Guillermo Bustamante Zamudio, Stella Maris Colombo, Luis Armando Epple, Henry González, la pionera Lolita Koch, David Lagmanovich, Miguel Gomes, Paquita Noguerol, Clara Obligado, Laura Pollastri, Nana Rodríguez, Graciela Tomassini, Lauro Zavala y los que se me quedan en el tintero y no nombro para evitar una larguísima lista.

Antecedentes literarios y críticos del minicuento

Me aterroriza la idea de que la tontería
acecha siempre a cualquier autor
después de cuatro páginas.

AUGUSTO MONTERROSO

Durante los últimos treinta años, aun cuando sus orígenes se remontan a más tiempo, la narrativa muy breve ha ido adquiriendo cierta importancia en la producción literaria hispanoamericana. Esta puede medirse tanto por la cantidad de relatos cortos que se publican constantemente en libros y en revistas especializadas, como por los destacados escritores que se han dedicado, en menor o mayor medida, a su cultivo: Vicente Huidobro, Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre, Julio Cortázar, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Augusto Monterroso, Marco Denevi o Juan José Arreola. Sin embargo, la crítica literaria, a excepción de algunos escasísimos especialistas, no le ha prestado atención. Quizás influya en ese desinterés lo que llamaremos, utilizando la expresión de Horacio, su “difícil facilidad”. Dolores Koch apunta en esta dirección cuando señala:

Si sus características principales no están ya delineadas, quizás se deba a que la atención crítica lo ha pasado por alto porque su brevedad inesperada le arrebató importancia. Si se llega a reconocer su existencia, se le considera como una anomalía inclasificable. (1986b: 162)

Tan poca atención se le ha prestado a este tipo de narrativa que no cuenta ni siquiera con un nombre definido para llamarla, y a la hora de hablar de ella hay que debatirse entre una multitud

de expresiones, muchas de las cuales pecan de ambiguas y caprichosas. Entre ellas podemos citar: arte conciso, brevicuento, caso (aplicado a la narrativa breve de Anderson Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, microrelato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (para la de Juan José Arreola) y textículos, entre otros muchos nombres. En la taxonomía peyorativa tenemos: relato enano, embrión de texto, resumen de cuento, cagarruta narrativa o chistecitos. En Estados Unidos el nombre varía entre *short short story*, *short shorts*, *shortsy*, *very shorts*.

Esta multitud de nombres indica varias cosas. Por una parte que, evidentemente, su característica más resaltante es la brevedad; por otra, que los límites de la narración muy breve no están bien definidos, y por tanto no se sabe qué son esas narraciones tan cortas o a qué género pertenecen. La consecuencia inmediata de esta situación es la inseguridad en la clasificación genérica, y por eso la duda entre llamarlos cuentos, relatos, textos o ficciones.

Por lo pronto, compartimos la opinión de Shapard y Thomas (1989: 12), según la cual: “entre los escritores para quienes el cuento ultracorto es una forma literaria naciente y completamente nueva están los que insisten en que esa forma sólo puede consolidarse, sólo puede nacer, si se le da el nombre apropiado”. Efectivamente, la definición de un nombre es importante. Pensamos que si este tipo de narrativa tiene tantos nombres es porque no se han determinado sus límites genéricos y hay incertidumbre

sobre dónde ubicarla. Una vez que esto quede claro, será fácil que tenga un nombre específico y, de igual manera, cuando tenga un nombre, se superarán muchas de las dudas y zonas oscuras sobre el minicuento, lo que quizás hará más fácil su estudio. Mientras no sepamos a qué atendernos con respecto a estas narraciones tan breves, cualquier tipo de conceptualización, definición y caracterización se dificulta.

Para este trabajo –quizás sin escapar del todo a la arbitrariedad, pero siempre la relación entre el significante y el referente es arbitraria– nos decidimos por el término minicuento. Lo llamaremos minicuento por varias razones. En primer lugar, éste es uno de sus nombres más habituales. Además, expresa dos de los rasgos diferenciadores más importantes en este tipo de narrativa: *es muy breve y es un cuento*. Creemos que la cantidad de términos con los que se intenta nombrar al minicuento, entre los que se incluyen las palabras texto, ficción o relato, se debe a que se piensa que los minicuentos no tienen las características del cuento. Por el contrario, el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género.

Los minicuentos, entonces, no han tenido el favor de la crítica, y son más frecuentes los juicios negativos que los estudios serios. Entre los primeros, el más habitual es el que considera que un texto tan reducido no puede llegar a la categoría de forma artística, ni tampoco a desarrollar un estatus literario “serio”.

Si a esto se suma su carácter paródico y humorístico habitual, y el que haya minicuentos en los que aparentemente no se narra ninguna historia, nos encontramos con que se le considera un

mero divertimento, un chistecito, algo agradable de leer, mas no verdadera literatura.

En resumen, la brevedad, que es su característica más evidente, es también la que genera que no se le tome en serio. Así lo ratifica Dolores Koch:

Precisamente, esta característica brevedad, que más los distingue con claridad, les arrebató importancia ante la crítica estudiosa. Con poca frecuencia aparecen en antologías. Un relato tan breve se considera modesto, o frívolo, o carente de envergadura. En el mejor de los casos se le toma por una anomalía excéntrica e inclasificable (Koch, 1986a: 4).

Esta opinión la comparte el escritor mexicano Edmundo Valadés (1990, 28): “Desestimado en mucho como creación menor, la del miniaturista, el cuento breve o brevísimo no ha merecido ni recuento, ni teoría, ni nombre específico universal”.

El minicuento no siempre ha sido bien considerado por la crítica. Así tenemos a Donald Yates (1973: 233) que dice, al referirse a la narrativa breve de Marco Denevi: “se puede expresar la reserva de que este subgénero en miniatura no es por su naturaleza vital ni trascendente”. Por su parte, el venezolano Juan Carlos Santaella (1992), al hacer un recuento de la narrativa venezolana de los últimos veinte años habla de una crisis “provocada por el agotamiento de ciertos experimentos narrativos, como el texto breve, que no condujeron a ninguna parte”.

Este juicio negativo al minicuento basándose nada más que en los malos ejemplos, preocupa tanto a los especialistas como a los escritores. Así, Epple (1990: 12) apunta que “Lo que ha dado en llamarse ‘cuento breve’ (...) no es simplemente una afición secundaria, apta para la nota humorística, el ingenio verbal o la

relación anecdótica, si bien muchos de sus cultores aficionados no superan esos niveles”. Mientras Augusto Monterroso en una entrevista con José Miguel Oviedo señala:

Entre mis alumnos de ninguna manera recomiendo que escriban cosas breves, las cuales desgraciadamente, en ocasiones resultan sólo meros ejercicios, melosos textos de los llamados poemas en prosa, o simples *boutades* sin justificación si antes no se ha intentado, en el terreno del cuento, algo más serio, algo que respete las reglas del género, hoy sin fronteras precisas para bien de unos pocos, pero para mal de muchos. (1989: 46)

Estas observaciones no carecen de importancia, teniendo en cuenta que fue precisamente Monterroso el iniciador del *boom* de este tipo de cuentos a partir del conocido minicuento “El dinosaurio” (A-6), en el que sólo se emplean siete palabras².

Pero no se debe solamente a la extrema brevedad el que la crítica no le haya prestado atención al minicuento. Otra de las razones que provocan esta situación es su carácter proteico o de ambigüedad genérica. En efecto, es difícil siquiera intentar encasillar a los minicuentos, ya que pueden tener características del cuento propiamente dicho, del ensayo, de la poesía en prosa, de géneros literarios arcaicos como la fábula o la parábola, además de otras formas narrativas no consideradas como literarias. Esto ha generado que no tengan nombre definido y que sean un poco dejados

2 Augusto Monterroso, en su libro *La letra e* (1987), publicó algunos minicuentos incluso más breves que “El dinosaurio”. Transcribimos dos ejemplos:

NULLA DIES SINE LINEA

Envejezco mal –dijo; y se murió.

PARTIR DE 0

0

Por supuesto, ninguno de estos textos posee el encanto de “El dinosaurio”, ni tampoco permiten en la misma medida la participación imaginativa del lector.

de lado, como una especie de extravagancia literaria, simpática, pero no como para tomársela en serio, a pesar de la gran cantidad de escritores nuevos y viejos de primera línea que lo cultivan.

El primer paso, entonces, debería consistir en tratar de definir qué es un minicuento. Cuestión difícil, ya que, como dice el escritor venezolano Armando José Sequera (1990): “Como ante la belleza o el amor, es posible saber cuando estamos frente a un minicuento, pero nos resulta sumamente complicada su conceptualización”.

Muchas de las definiciones que citaremos a continuación no sólo son diferentes, sino también contradictorias. Como veremos posteriormente son pocos los rasgos coincidentes, como si cada especialista hubiera analizado un corpus distinto o considerara minicuento diferentes tipos de texto en los que lo único común es la brevedad.

Así, para Juan Armando Epple “lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos” (Epple, 1990: 18).

Dolores Koch, por su parte, distingue entre minicuento y microrrelato, siendo el minicuento cualquier cuento muy corto, y microrrelato:

...un tipo de relato extremadamente breve. Se diferencia del cuento en que carece de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión (...) No se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota.

Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío

y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace de este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.

Por este motivo, pudiera decirse que participa del lirismo del poema en prosa, pero carece de su vaguedad ensoñadora. Se acerca más bien a la circularidad y autosuficiencia del soneto. Porque trata de esencias, participa también de la naturaleza del ensayo. Se distingue de éste, sin embargo, porque algún detalle narrativo lo descubre como ficción (1986a: 2-3-4).

Armando José Sequera (1990) describe al minicuento como “un texto narrativo con sentido completo, en el que se cuentan una o más acciones, en un espacio no mayor de veinticinco renglones, contentivo cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla”.

Edmundo Valadés discrepa de Koch y de Epple, en diferentes puntos, aunque destaca:

...su mínima pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal, como señala José de la Colina, para los que él llama ‘cuentos rápidos’. La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción. Y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. El personaje, repetidamente notorio, es aditamento sujeto a la historia, o su pretexto. Aquí la acción es la que debe imperar sobre lo demás (1990: 29).

Alba Omil y Raúl Piérola hacen una descripción impresionista: “El minicuento es una travesura donde se combinan inteligencia, palabra, destreza y cierta dosis de magia dentro de una estructura rigurosa, para extraerle a la expresión todos los

valores posibles; (...) es, en apariencia, anécdota pura, o narración condensada, pero sólo en apariencia” (Omil y Piérola, 1981: 125 y 126). Esta definición llama la atención sobre el lenguaje preciso y la anécdota comprimida, características que también rescata Domingo Miliani:

...el minicuento se nutre esencialmente del ritmo vertiginoso de la anécdota, esa suerte de macrohistoria cotidiana en la cual se lee el transcurso de las colectividades, por debajo de la historia grande y pesada de los tratadistas que inventan mitos a partir de héroes mayores (1987: 20-21).

Gustavo Luis Carrera (1992: 27) define muy brevemente al *short-short-story* o *short-short* o minicuento anglosajón diciendo que es un texto de “cien o mil quinientas palabras publicable en una o dos páginas de una revista. Se supone que es un drama intenso, con final sorprendente”.

Para el antólogo español Antonio Fernández Ferrer (1990: 11), el minicuento es: “La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de ‘un tirón’, abarcadora de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible pero con la máxima intensidad”.

Mientras que la revista *Zona* de Barranquilla, Colombia, en su radical manifiesto del minicuento expresa, entre otras cosas, que:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura (...) La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. (...) El

minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos (citado por Valadés, 1990: 28).

Sobre el minicuento norteamericano hay definiciones y caracterizaciones que pueden aplicarse perfectamente al hispanoamericano; aunque por lo general se refieran insistentemente al carácter proteico: [el minicuento es] “capaz de adaptarse a cualquier forma: el esbozo, la fábula, la parábola, una transcripción de diálogo, una lista...” (Charles Johnson en Shapard y Thomas, 1989: 247). Para Stuart Dybeck, el carácter proteico es “...esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad...” (en Shapard y Thomas, 1989: 255-256).

A partir de estas definiciones podemos observar que hay rasgos en común y también otros opuestos. Todos están de acuerdo en la brevedad del minicuento, tanto es así que en muchas de las definiciones ni siquiera nombran la longitud del texto, considerando tácitamente que si es un minicuento tiene que ser muy breve. Con respecto a la acción, término que en muchos casos incluye también anécdota, trama o argumento, las opiniones difieren entre acción sugerida (Epple), carencia de acción (Koch), una o más acciones (Sequera), acción imperante (Valadés), en apariencia anécdota pura (Omil y Piérola), ritmo vertiginoso de la anécdota (Miliani), intensidad narrativa (Carrera, Fernández Ferrer). A excepción de Koch, todos coinciden en la importancia de la acción, de la anécdota comprimida al máximo y la intensidad que esto produce.

En cuanto al carácter proteico del minicuento también hay discrepancias. Para Koch existe y es importante, igual que para

Sequera (en otro texto citado posteriormente), Miliani, Johnson, Dybeck y el manifiesto de *Zona*, mientras que Valadés lo niega. Otras características anotadas son: carácter narrativo (Epple), ficcional (Koch), oficio prosístico (Valadés), economía en la expresión (Valadés, Miliani). Tomando en consideración ciertos aspectos con los que coincidimos en las definiciones anteriores y el análisis de una gran cantidad de minicuentos (ver Antología), podríamos extraer una primera definición, que iremos completando según el desarrollo de este trabajo. Así, podríamos decir que el minicuento es una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas.

A partir de esta primera definición, también es fácil observar que el problema del minicuento, su falta de precisión a nivel teórico, su prohibición de entrada a los *géneros serios* descansa en dos puntos: por una parte su “excesiva” brevedad, por otra su carácter proteico, que lo convierte en un texto difícilmente clasificable, encasillable y, por ende, en algo demasiado banal y complicado. El carácter proteico, además, dificulta su definición como *cuento*, lo que genera que muchos de los nombres que se le dan no hablen de cuento sino de relato o simplemente de texto.

Orígenes del minicuento

Si bien el minicuento se ha hecho tan común en América Latina como en la América anglófona, entre ambas expresiones literarias hay distinciones importantes. Una de ellas se refiere a la longitud. Un *short-short-story*, por ejemplo, puede tener hasta cinco páginas,

mientras que según el criterio dominante entre nosotros un minicuento de esa duración sería un cuento, sin más. El minicuento hispanoamericano no sobrepasa en ningún caso las dos páginas. Para los norteamericanos, el minicuento se produce por la necesidad de proporcionar al lector textos cortos que quepan en espacios reducidos y no exijan mucho tiempo para su lectura. Según esta visión el minicuento sería algo así como *fast literature*, una forma rápida de consumo literario. Manuel de Cabral no ve esto como algo negativo:

El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola y, si la evolución no se detiene –que lo dudo–, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es, inevitablemente, el aforismo. Porque el hombre de mañana –casi dentro de algunas horas– será un hombre de mentalidad de telegrama. Tiene además la ventaja de que en este mundo vertiginoso, sólo unos minutos pueden dar que pensar todo el día, si queda tiempo (citado por Koch, 1986b: 176).

En esta misma línea, Robert Shapard explica que cuando hicieron una encuesta para determinar a qué razones se debía esta forma de literatura breve recibieron todo tipo de respuestas:

...achacaban la popularidad del nuevo cuento ultracorto a las exigencias de los compiladores y los directores de revistas; a una reacción contra la superabundancia de información que sufrimos en nuestro tiempo; a un estado de rebeldía continua contra el esquema convencional del cuento moderno, con su obligada exposición descriptiva y desarrollo de personajes, a nuestra conciencia de ser mortales (Shapard y Thomas, 1989: 12).

La otra razón que explica el auge del minicuento en el norte del continente es más empresarial. Los minicuentos pueden llenar esos espacios demasiado pequeños para un cuento convencional o

para un artículo, pero demasiado grandes para que queden en blanco. James B. Hall dice que “Los orígenes del género son oscuros, pero siempre hubo implicaciones de tipo comercial: la narración ultracorta encaja fácilmente en el espacio de una revista, rodeada de anuncios de alta prioridad” (Shapard y Thomas, 1989: 248).

Ahora bien, en nuestros países ninguna de estas razones es considerable. Para nosotros (latinos al fin: *ars longa, vita brevis*) la literatura no es de consumo rápido, ni las revistas no literarias suelen publicar cuentos. Por supuesto, no podemos dejar de mencionar dos revistas hispanoamericanas que se dedican exclusivamente a publicar cuentos: *El Cuento* (mexicana) y *Puro Cuento*¹ (argentina). En ambas revistas los minicuentos tienen una presencia permanente y, sobre todo, muy importante. Las dos revistas celebran concursos de minicuento (anual el de *El Cuento*, semestral el de *Puro Cuento*). Estos concursos tienen una gran receptividad, tanto así, que el promedio de minicuentos participantes en cada concurso de *Puro Cuento* suele ser de unos cuatrocientos textos. En estas revistas, sí es posible que los minicuentos sean utilizados como textos que pueden incluirse fácilmente porque encajan en un espacio pequeño.

Los orígenes del minicuento son desconocidos. Para algunos autores (Torri, Monterroso) la única forma de escribir es brevemente; para otros, el minicuento les permite narrar historias cortas que quizás no podrían desarrollarse en textos más largos (pienso en las *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar, por ejemplo); otros quizás querían recrear fábulas (Denevi, Cabrera Infante).

1 Valadés (1990) hace mención de la revista colombiana *Ekúóreo* dedicada únicamente a la publicación de minicuentos.

Nota de 2008: Todo lo referente a esta revista mítica puede encontrarse en Bustamante Zamudio. Guillermo y Harold Kremer (2008), *Ekúóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Sociedad Colombiana de Pedagogía.

En todo caso, podríamos decir que hubo una primera hornada de minicuentistas, entre ellos Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Poetas los tres, por cierto, que escribieron pequeñas historias entre su vasta obra. En la Antología podemos encontrar minicuentos de estos autores. Es curioso observar que son muy actuales. Aunque en el caso de “El nacimiento de la col” de Rubén Darío, si no supiéramos quién es el autor podríamos pensar que se trata de una parodia modernista. “Tragedia”, de Huidobro, es una muestra de minicuento con una anécdota condensada, un lenguaje preciso y escueto, además de una historia irónica y anticonvencional. “El mandarín” de Ramos Sucre es un minicuento con un carácter proteico muy marcado, en el que destaca el uso de la sugerencia y la elipsis².

Durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de minicuentos fue una opción individual en la que, coincidentalmente concurrieron, y concordaron varios autores. Esta sería la segunda generación, que podría comenzar con Julio Torri y Jorge Luis Borges. A partir de estos aportes y hasta los 70 entrarían en esta tendencia Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Anderson-Imbert, etc. A partir de los setenta aparecen los seguidores de éstos. Ya la escritura de minicuentos no es coincidental, sino de otro tipo, más bien imitativa. Como dice Tomachevski, “Es suficiente que una novela tenga éxito (...) para hacer brotar también las imitaciones; nace así toda una literatura de imitaciones, se crea un género de novela con alguna característica principal” (1982: 212).

2 Por cierto, “El mandarín” es sin lugar a dudas un cuento. Quizás sería interesante intentar rescatar la parte cuentística de lo que hasta ahora se ha considerado exclusivamente una obra poética. Miranda (1992c) también apunta a esta posibilidad.

En nuestro país el proceso se siguió justamente de esta manera. El iniciador en Venezuela fue Alfredo Armas Alfonzo, que causó gran revuelo con su libro *El osario de Dios*. Al año siguiente dictó algunos talleres literarios en Caracas de los que egresaron varios escritores de minicuentos: Armando José Sequera sería el más importante de esta hornada. Simultáneamente en Mérida, Ednodio Quintero y Gabriel Jiménez Emán, influidos por los textos breves de la revista *El Cuento* de México, empezaron a producir textos equivalentes³. En el año 1970 se publicaron también *Rajatabla* de Luis Britto García e *Imágenes y conductos* de Humberto Mata, en los que encontramos también textos muy breves. Creo que posiblemente este es el proceso que siguió el cultivo del minicuento en toda América Latina a partir de los setenta, aunque no se puede desdeñar que esta época fue también la del poema corto.

Miranda (1992b) incluye varias razones para el desarrollo del minicuento que van desde: “falta de tiempo para leer, ritmo urgente de la vida urbana, saturación informativa que hace deseable lo mínimo y esencial” hasta la derrota de la guerrilla, en el sentido de evadirse y contestar a la literatura política y comprometida de aquella época. Además de hacer constar que, salvo pocas excepciones, en Venezuela los minicuentistas suelen acometer empresas de más largo aliento una vez que dominan el pequeño género.

Si bien estas razones pueden ser lógicas, es posible que sean interpretaciones. El desarrollo de la escritura breve como una manera de reaccionar a cierta charlatanería de la literatura anterior es una constante.

3 Ednodio Quintero, además, fue ganador de uno de los concursos de minicuento de la revista *El Cuento*.

Con respecto al carácter de escuela del minicuento, en el sentido de que una vez que dominan el género pasan a formas literarias de más largo aliento, es difícil de comprobar, entre otras cosas porque no existen los escritores que se dedican única y exclusivamente a escribir minicuentos. Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Marco Denevi, Enrique Anderson-Imbert publicaron minicuentos, pero también cuentos y novelas. Augusto Monterroso, sumo sacerdote del minicuento, ha publicado seis libros, pero solamente uno de ellos (*La oveja negra...*) está dedicado –y no exclusivamente– al minicuento. Creo más en el minicuento como una forma expresiva que a veces se cultiva y otras veces no. Como cualquier expresión literaria, por otra parte.

Como criterio genético del minicuento parece más convincente la teoría de la literatura imitativa. Los minicuentos pueden encontrarse en la literatura oriental de hace varios siglos, en las tradiciones hasídicas, en los cuentos árabes, en textos surrealistas, en las fábulas de Ambrose Bierce y en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, por no dar más que algunos ejemplos. En la literatura hispanoamericana de este siglo, como dijimos antes, hay minicuentos a finales de los veinte, después en los años sesenta, y cierto auge en los setenta que se mantiene hasta hoy. Me parece que la eclosión de minicuentos desde hace veinte años se debe al éxito que alcanzó Monterroso con “El dinosaurio”, unido al de Cortázar con sus *Historias de cronopios y de famas*, que generaron la literatura de imitación.

En todo caso, creo que es difícil examinar los orígenes de cualquier nuevo género y determinar exactamente cómo, de qué manera y por cuáles razones se formó. Sin embargo, con el minicuento hay tantos datos escondidos que el estudio de esta forma literaria

se hace difícil. Por dar un ejemplo, en el número 21 de la revista *Puro Cuento* (marzo-abril, 1990) se publica un artículo de Edmundo Valadés en el que aporta dos datos importantes sobre el minicuento en Colombia: la publicación de la revista *Ekuóreo*, especializada en la narrativa muy breve y el manifiesto del minicuento publicado por la revista *Zona* de Barranquilla; referencias que hacen pensar en un importante desarrollo del minicuento en Colombia. Páginas antes del artículo de Valadés podemos encontrar otro de José Cardona López llamado “El cuento breve colombiano: una antología”, en el que no hay ninguna referencia a los datos proporcionados por Valadés, y donde además se nos informa que el minicuento en este país ha tenido escaso desarrollo y difusión.

La oscuridad que rodea los orígenes de una forma literaria tan reciente resulta particularmente curiosa, aunque es posible que se deba a la escasa atención, tanto en el campo de la crítica como en el de la historiografía, que ha tenido el minicuento.

El minicuento?

Una buena ley sería que el cuento no sea novela
ni poema ni ensayo y que a la vez sea ensayo
y novela y poema siempre que siga siendo
esa cosa misteriosa que se llama cuento.

AUGUSTO MONTERROSO

En el capítulo anterior ofrecíamos una lista de treinta nombres que se le aplican al minicuento. Si bien varias de estas denominaciones se relacionan con el término cuento, muchas otras oscilan entre ficción, relato o texto. Esto nos indica que para la crítica el término cuento se destina a un tipo específico y ya clásico de texto literario, que tiene unas características definidas; mientras que el minicuento, que es un texto tan pequeño, con características tan extrañas a lo tradicional, no puede ser considerado un cuento propiamente dicho. Epple apunta a esto diciendo:

...en general, todas estas expresiones escritas, estas historias fijadas en textos, habría que considerarlas como cuentos. ¿Qué es lo que las diferencia de otras expresiones escritas que el lector se resiste a entenderlas como ficción breve? ¿Cuál es el límite entre el chiste, el aforismo, el dicho y el cuento propiamente tal? (Epple, 1984: 34).

Este comentario nos da una de las claves para entender la dificultad de inserción del minicuento en el género cuento. Esta no es debida únicamente a la brevedad extrema, sino que es su forma cambiante la que produce la duda. Efectivamente, el minicuento adopta la apariencia de otras formas literarias tanto “mayores” (ensayo, poesía en prosa) como menores (las llamadas

formas simples⁴, ciertos géneros o subgéneros arcaicos) e incluso de formas escritas u orales no consideradas literarias (noticias de prensa, recetas de cocina, manuales de instrucciones).

Ahora bien, ¿qué tipo de texto literario podríamos considerar un cuento?

Enrique Anderson-Imbert (1979: 51) propone una amplísima definición cuando dice que un cuento es “cualquier página que decidamos llamar cuento”. Quizás esta definición ocupa un campo demasiado amplio, aunque podríamos restringirla un poco diciendo que cuento es cualquier texto que el lector reconozca como tal.

Si tomamos como cierta esta aseveración, tendremos también que reconocer que el minicuento es un cuento si así lo reconoce el lector. Para mayor precisión, sin embargo, examinaremos las diferentes teorías que explican las características del cuento, para cotejar éstas con las del minicuento. No debemos olvidar, sin embargo, que el cuento como género ha engendrado una asombrosa cantidad de definiciones y caracterizaciones, ninguna de ellas concluyente. Tanto es así que Pacheco (1993) llama al cuento “el más definible y menos definible de los géneros”. Empezaremos, entonces, por una pregunta.

¿Por qué los minicuentos no pueden ser cuentos?

La opinión más común y difundida sobre el minicuento, como dijimos anteriormente, es que es demasiado breve y que no alcanza suficiente espacio como para llenar ciertos parámetros o

4 Según la denominación de André Jolles en su libro *Las formas simples*.

modelos indispensables al género: desarrollar personajes, tener introducción, nudo y desenlace (según los cánones más clásicos); describir escenarios o personajes, complicar la acción, resolver el conflicto (Labov y Waletzky); o identificar los personajes, crear un problema, determinar una meta, iniciar la alternativa de solución, bloquear el logro de la meta o crear un estado terminal (Beaugrande y Colby).

En suma, y conformándose con lo elemental, un cuento debería narrar una historia, por pequeña que sea, en la que unos personajes desarrollan acciones. Según esto, un minicuento no es un cuento porque es tan corto que no llega a tener espacio para describir escenario y personajes, o para complicar la acción, o para determinar una meta y bloquear su logro, ni para desarrollar un estilo literario, ni para narrar una historia y, en muchos casos, ni siquiera para relatar una anécdota. En suma, no puede llegar a ser un cuento porque no le alcanza el espacio para contar algo.

En realidad, desde un punto de vista convencional, el minicuento no es un cuento tradicional. Pero que no sea un cuento tradicional no quiere decir que no sea un cuento. Lo que sucede con el minicuento es que narra sus historias de una manera distinta, más sugerente y elíptica –mediante el uso de cuadros, relaciones intertextuales, etc.–. Pero no por eso más simple. Como dice Tomachevski: “El cuento posee, por lo general, una fábula sencilla, con una sola veta narrativa”, aunque “la sencillez de la construcción de la fábula no tiene nada que ver con la complejidad y lo intrincado de las distintas situaciones” (Tomachevski, 1982: 252).

Oldrich Belic y Felix Vodicka en *El mundo de las letras* proponen distintas clasificaciones de géneros. Una de ellas consiste en géneros escalonados según su extensión, los cuales comprenden:

“ciclo de novelas, novela, novela corta, cuento, subcuento, microcuento, anécdota” (Vodicka y Belic, 1971: 114). Para estos autores, “cada una de estas formas difiere de las demás no sólo por su extensión, sino también por su construcción, por sus procedimientos específicos de composición” (*Ibid.*, 114). De acuerdo con esto, el minicuento sería una forma narrativa (o perteneciente al género narrativo) muy relacionada con el cuento, pero con una construcción y unos procedimientos de composición distintos. Esta diferencia es muy lógica, ya que el minicuento es un cuento no-tradicional. Por ende, si bien comparte con el cuento ciertas características básicas, posee también otras que son distintas.

¿Cuáles serían, *grosso modo*, las características esenciales del minicuento? Para empezar, la brevedad, por supuesto, pero también la práctica de un lenguaje trabajado y preciso, la utilización de una anécdota comprimida, el uso de cuadros o “marcos de conocimiento” y el carácter proteico (es decir, las múltiples formas o géneros que puede adoptar el minicuento). En principio, todas estas características son comunes tanto al cuento como al minicuento. Y digo en principio porque, si bien la brevedad es una característica esencial del cuento, la del minicuento es extrema para los patrones usuales; de igual manera que la anécdota es más comprimida que lo normal, que la utilización de los cuadros se hace casi indispensable y que se intenta llegar a una precisión extrema del lenguaje. Incluso, el cuento disfruta de cierto carácter proteico (las “distintas carrocerías del cuento”, las llama Anderson-Imbert) aunque no tan evidente como en el minicuento.

Ahora bien, ¿qué es el cuento? A pesar de los cientos de teorías y definiciones que podemos encontrar, no hay ninguna absolutamente concluyente y sigue siendo “esa cosa misteriosa que se llama

cuento” (Monterroso, 1989: 61). No obstante esto, hay cierta rigidez a la hora de juzgar qué texto no es un cuento. Así, una especialista como Koch (1986a y 1986b) explica que en su criterio hay dos formas distintas: el minicuento, que es simplemente un cuento muy breve y el microrrelato, que tiene otro tipo de características muy peculiares: “...estas breves piezas no caen dentro de los parámetros del cuento propiamente dicho. Por lo tanto, esa nomenclatura se ha rechazado en favor de la de ‘relato’”, (Koch, 1986a: 5). Juan Bosch, por su parte, cita al crítico literario chileno Hernán Díaz Arrieta, que observa una posición similar:

...junto al cuento tradicional, al cuento “que puede contarse”, con principio, medio y fin, el conocido y clásico, existen otros que flotan, elásticos, vagos, sin contornos definidos ni organización rigurosa. Son interesantísimos y, a veces, de una extrema delicadeza; superan a menudo a sus parientes de antigua prosapia; pero ¿cómo negarlo, cómo discutirlo? Ocurre que no son cuentos; son otra cosa: divagaciones, relatos, cuadros, escenas, retratos imaginarios, estampas, trozos o momentos de vida; pero, insistimos, no son cuentos (citado por Bosch, 1967: 26).

El cuento, entonces, sólo deja de ser esa cosa misteriosa e indefinible, cuando se le caracteriza por negación.

El minicuento, si bien tiene muchos puntos en común con el cuento literario tradicional, posee otros distintos, que se deben a que es un subgénero que se desprende del cuento. Y, como es habitual en estos casos, transgrede algunas reglas de su antecesor.

Características del cuento y del minicuento

Trataremos ahora de explicar cuáles son los puntos en común que tendrían el cuento y el minicuento. Por supuesto, con los

reparos de rigor, ya que seguimos sin tener una definición total y concluyente sobre el cuento. Como dice Anderson-Imbert (1979: 51): “Es un círculo vicioso: necesitamos saber primero cuál es el alcance y significado del concepto cuyo enunciado es el vocablo ‘cuento’, pues sólo sabremos qué es el cuento después de haber analizado esos objetos”.

Empecemos por la más clásica de las definiciones: “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a crear un solo efecto” (Menton, 1964). Si nos basamos en esta definición, llegaríamos a la conclusión de que el minicuento es, efectivamente, un cuento. Los minicuentos son narraciones ficticiales, creadas por un autor, obviamente se pueden leer en menos de una hora y, efectivamente, su brevedad y condensación contribuyen a crear un solo efecto.

Sin embargo, el minicuento tiene también otras características: es más breve de lo habitual, muchas veces se puede leer en menos de un minuto y a veces tiene características de otros géneros. Aunque, como veremos a continuación, comparte las categorías del cuento.

Pacheco (1993) define las categorías del cuento así: narratividad, ficcionalidad, extensión (breve), unicidad de concepción y recepción, intensidad de efecto, economía, condensación y rigor. Todas son aplicables al minicuento, aunque quizás no de una manera evidente.

Empecemos por la narratividad y la ficcionalidad. Pacheco define la narratividad explicando que “En tanto relato, y valga por legítimo el juego de palabras, todo cuento debe dar *cuenta* de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no ne-

cesariamente humanos) en un ámbito de tiempo y espacio”. Pero al dar esta definición el mismo Pacheco reconoce que es una categoría demasiado amplia, y que en ella podrían entrar entonces formas como “los chistes y las noticias del periódico, los partes militares y los informes técnicos, los expedientes judiciales y las narraciones deportivas”. Dado esto, la única manera de que se llegue al cuento es uniendo a la categoría de narratividad la de ficcionalidad y es ésta la que convierte la narración de una serie de acciones en un hecho literario. En suma, una historia pareciera que sólo se convierte en un cuento si es ficcional.

Exactamente esto sucede con el minicuento. En él se narran acciones, o por lo menos una acción, realizada por un personaje, a veces no definido, y ni siquiera nombrado, pero personaje al fin, en un espacio y en un tiempo. A veces esta narración tiene la forma de un chiste (un ejemplo claro sería “Cuento cubano” de Guillermo Cabrera Infante, ver A-4), pero no se queda en la primera categoría porque existe la ficcionalidad, que lo convierte en un producto literario. “Cuento cubano” narra un chiste, pero con una intención y calidad literaria de tan alto nivel, que pasa a ser otra cosa, una forma literaria, un minicuento. Algo parecido sucede con el cuento “Tabú” de Enrique Anderson-Imbert (ver A-5). Sobre esto dice Gerlach (1989: 76):

We might wish to deny ‘Taboo’ the status of story and call it a joke. Most readers will, after all, laugh before wondering whether it is a story. But ‘Taboo’ feels, to some extent, like a story. It has the voltage of a story; a whisper promptly leads to death. It recites an event, a rather striking one. And it is certainly complete.

La tercera categoría de la que habla Pacheco es la extensión, esto es, en nuestro caso, la brevedad, que genera directamente a su

vez otras cuatro categorías: intensidad del efecto, economía, condensación y rigor, y genera indirectamente la restante: unicidad de concepción y recepción.

La brevedad, entonces, es la característica más evidente tanto del cuento como del minicuento y la que genera a su vez casi todas las demás características. Pacheco apunta a una “relativa brevedad”, atendiendo a que son cuentos tanto los minicuentos de una página como los cuentos que tienen cincuenta páginas.

La unidad de concepción y la de recepción se relacionan, respectivamente, con el proceso creativo de la escritura y con la lectura, o la recepción del lector. Puede entenderse diciendo que el autor, debido a las características de concentración del cuento, “lanza” su historia de un golpe, y de la misma manera la recibe el lector.

En cuanto a economía, condensación y rigor, están íntimamente relacionadas con la brevedad. La brevedad genera que se narren las historias de una manera concisa y breve. Pero, también podría decirse que el interés de “echar un cuento” de la manera más concisa (económica) y breve (condensada) hace que se narre brevemente. Esto es importante porque la brevedad, la economía, la condensación y el rigor se deben unas a otras y no se sabe cuál fue la característica primigenia.

Estas son las características más propias del cuento y todas se relacionan con cierta rapidez y deslumbramiento y también con la elipsis, con lo no dicho.

En un cuento hay cosas que no hace falta decir y que incluso no se deben decir, ya que se estropearían la economía y la condensación. A su vez, la economía y la condensación, ese tener que decir “todo y sólo lo necesario para lograr su cometido” (Pacheco,

1993), generan el rigor en el estilo y en el narrar. Augusto Monterroso en una entrevista explica, a la pregunta de cómo llega a una escritura tan económica, lo siguiente:

Tachando. Tres renglones tachados valen más que uno añadido. Además, imagino que porque así es como pienso y hablo. Por otra parte, si se logra que no se note afectada, la concisión es algo elegante. Los adornos y las reiteraciones no son elegantes ni necesarios. Julio César inventó el telégrafo dos mil años antes que Morse con su mensaje: “Vine, vi, vencí”. Y es seguro que lo escribió así por razones literarias de ritmo. En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata tan sólo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido suene bien” (Monterroso, 1989: 68).

Podemos, entonces, y siguiendo la larga tradición de la metafóricación de las teorías del cuento, ver al cuento como si fuera una pelota. Tenemos una pelota llamada cuento. Esa pelota narra una historia ficcional, de tal manera que es como si el autor estuviera lanzándola a un contrincante. El contrincante es el lector. La pelota es pequeña (extensión), se lanza de un solo impulso (unicidad de concepción), se recibe de una sola vez (unicidad de recepción), el lector siente un impacto (intensidad del efecto), porque lo que atrapa es redondo, sólido, fuerte (economía, condensación, rigor).

Ahora bien, si nos imaginamos el cuento como una pelota de fútbol y el minicuento como una pelota de béisbol, podríamos pensar que quizás el impacto que recibe el lector será mayor en el caso del minicuento, ya que la masa está más concentrada y adquiere más velocidad, por ende, golpea más fuerte.

Los minicuentos tienen el elemento narrativo; el elemento ficcional; su extensión es breve –más que la habitual– y esta extrema

brevedad genera que se agudicen los demás rasgos: la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor. Además, puede ser reconstruido lineal y cronológicamente, narra una acción ejecutada por personajes, se desarrolla dentro de un eje temporal, despierta en el narrador el criterio de interés, posee intensidad, la historia es recuperable desde el punto de vista cognoscitivo y provoca impacto en el lector.

Según esto, entonces, el minicuento posee todas las características del cuento, pero a escala más reducida.

Minicuentos con fábula y sin fábula

A pesar de que el minicuento y el cuento tienen características en común, sigue habiendo reticencia en considerar un cuento textos como “El dinosaurio” de Augusto Monterroso (ver A-6). No sólo es demasiado breve, sino que aparentemente no está “contando” ninguna historia sino solamente registrando un hecho, una situación. Sin embargo, para Bosch (1967: 9), “el cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho”. Opinión que coincide con la de Matthews (1993): “...el cuento (...) muestra una acción, en un lugar y un tiempo determinados. Un cuento se ocupa de un solo personaje, de un evento único, de una única emoción, de una serie de emociones evocadas por una situación única”.

Pero a pesar de esto, es también indudable que existen minicuentos que aparentemente no tienen personaje (ya que éste no está desarrollado), en los que el evento es demasiado escueto y la emoción está simplemente sugerida (ver A-7 y A-8). Hay casos

extremos de minicuentos que son una simple enumeración, los hay que son un juego de palabras. En suma, hay minicuentos que tienen una situación narrativa única (como en los cuentos), pero también hay el caso de minicuentos en los que se nota la ausencia de una historia narrativa aparente.

Dado esto, podríamos postular, siguiendo a Tomachevski, que en el cuento hay dos tipos distintos: los minicuentos con fábula y los minicuentos sin fábula aparente. Para él, la diferencia entre obras con fábula y sin fábula está dada por la disposición de los elementos temáticos. Según su teoría (1982: 182) el tema “es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos” y estos elementos temáticos pueden disponerse de dos maneras: “a) un nexo causal-temporal liga el material temático” (cuentos, novelas y poemas épicos) o “b) los hechos son narrados como simultáneos, en una diversa sucesión de los temas, sin un nexo causal interno” (obras sin fábula, poesía descriptiva y didáctica, lírica, viajes). Para nuestros fines preferimos utilizar el término fábula según lo utiliza Kayser: el argumento de la obra, “la reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez” (Kayser, 1976: 98).

Epple (1990: 18) dice sobre los minicuentos:

Lo que distingue a estos textos es la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos.

Podríamos pensar, entonces, que hay minicuentos que son narraciones completas, o con fábula, y minicuentos que son narraciones incompletas, o sin fábula *aparente*. Estas últimas sí tienen fábula, pero ella, para desplegarse, necesita de la activa participación del lector.

En los tres minicuentos citados: “El dinosaurio” (ver A-6), “Había una vez” (A-7) y “Dolores zeugmáticos” (A-8) podemos observar este fenómeno. En los tres, aparentemente no sucede nada, pero en realidad sí hay acciones (como lo evidencian los verbos despertó, salió, llevándose, había, empezaba); hay referencias espaciales (allí, la puerta) y de tiempo (cuando, todavía, había una vez). Estas historias se narran mediante un mecanismo de elipsis y son inteligibles como narraciones gracias a la intervención del lector. En ellas lo implícito, lo no dicho, lo sugerido, es lo que conforma la narración, son minicuentos sin fábula aparente. Mientras que “Venganza”, de Ednodio Quintero (A-9), es un minicuento con fábula. Si comparamos los tres primeros minicuentos con el último, veremos que el mecanismo de elipsis está presente en los tres, pero en los sin fábula aparente la elipsis hace prácticamente invisible la narración, mientras que en el último la elipsis es la que genera el final sorpresivo.

Los minicuentos podrían ser comparados con un iceberg: sólo se ve una parte, pero las nueve partes restantes existen, son las que conforman y sostienen el cuento, pero están sumergidas, no se ven a simple vista. En el caso de los minicuentos sin fábula aparente esto es más evidente, no son cuentos sin argumento sino cuentos con una fábula implícita, que no está en el nivel superficial y que necesita del lector para surgir. La fábula se sugiere, pero es necesario que haya un lector que la complete.

Es posible que aquí esté uno de los impedimentos para que el minicuento sea considerado un cuento. El argumento es parte esencial del cuento, dice Anderson-Imbert (1979: 131):

...acción, trama y conflicto son una y la misma cosa. Todo cuento narra una acción conflictiva y sólo en la trama la situación adquiere movi-

miento de cuento (...) la trama puede ser más o menos simple, más o menos compleja, pero nunca falta en un cuento.

Opinión con la que coincide Mathews (1993): “el cuento no es nada si no hay una historia que contar; hasta puede decirse que el cuento no es nada si no tiene una trama...”. En algunos minicuentos tenemos una trama no evidente, no aparente, que hay que desentrañar, y eso da la impresión de que no existe.

Anteriormente, a partir de una cita de Anderson-Imbert, proponíamos que el minicuento es un cuento si así lo reconoce el lector. Pensamos que el género cuento debería considerarse ahora de una forma más amplia que antes. En este género estarían desde los cuentos más tradicionales hasta nuevas formas como el minicuento. El minicuento es una forma narrativa más breve que lo habitual que nace del cuento. Esa brevedad hace que se potencien al extremo rasgos que ya estaban en el cuento, aunque esa potenciación los convierta en algo aparentemente distinto. Al mismo tiempo, para su formación, el minicuento incorpora elementos de otros géneros literarios, e inclusive de formas no consideradas literarias. En consecuencia, el minicuento tiene características similares a las del cuento tradicional del que se desprende pero no iguales. Tiene variantes porque es una forma narrativa nueva y, como todas las formas literarias recién formadas, posee rasgos del género del que nació y otros nuevos. Es otro tipo de cuento.

Características del minicuento

Si bien el minicuento comparte algunas de las características del cuento, también posee rasgos diferenciales propios. Veamos cuáles son éstos según la crítica.

Refiriéndose principalmente al caso mexicano, en una tesis de doctorado y en un artículo, Dolores Koch ofrece dos listas complementarias. Así, para Koch, el minicuento tiene como características, además de la brevedad, que:

1. Ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa, cuya vaguedad o sugereancia permite más de una interpretación.
2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira.
3. Debe su origen, responde, alude a otras obras o al proceso mismo de la creación literaria.
4. Rescata fórmulas de escritura antigua, como fábulas y bestiarios.
5. Inserta formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y los medios modernos de comunicación (1986b: 165).

En su tesis doctoral, Koch (1986a: 227-229) agrega otras características: brevedad, preocupación por el lenguaje, universalidad (en el sentido de intertextualidad y metaliterariedad) y afán lúdico.

Otros autores postulan diversas características, coincidentes o no, aunque la brevedad extrema es esencial como primer acercamiento. Así, entre las características del minicuento podemos encontrar: impecable prosa, concentración y economía verbal (José de la Colina, citado por Valadés, 1990); acción concentrada

(Valadés, 1990); anécdota comprimida, desarrollo estricto de la trama (Miliani, 1987); estructura rigurosa, anécdota pura (Omil y Piérola, 1981); carácter proteico, destreza literaria, dominio del lenguaje (Sequera, 1990); intertextualidad, situación narrativa única, acción sugerida, transgresión de formas precedentes (Epple, 1984, 1990), concentración literaria (Fernández Ferrer, 1990); drama intenso, final sorprendente (Carrera, 1992); carácter proteico (Leal, 1973: 288); escritura para la complicidad del lector, despojada de lo superfluo y constreñida a lo esencial (Rangel Guerra, 1992: 38); carácter proteico (Charles Johnson y Stuart Dybeck en Shapard y Thomas, 1989); historia que invita a participar al lector, concentración de espacio y tiempo (Gerlach, 1989); esquema de acción posible (Anderson-Imbert, 1979: 43); carácter limítrofe entre narración y poesía (Miranda, 1992b).

En el manifiesto del minicuento, publicado por la revista colombiana *Zona*, se presentan rasgos coincidentes con lo anterior, así como nuevos rasgos y otras características:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión... El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente

hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas (citado por Valadés, 1990: 28).

Podemos observar que, aunque se diga en palabras distintas, todos ellos coinciden en ciertas características: brevedad extrema, relaciones intertextuales, carácter proteico, concentración de la anécdota, lenguaje depurado, entre otras. Estas son características básicas, comunes a todos los minicuentos, a pesar de las diferencias intrínsecas que hay en cada uno de ellos.

Ahora bien, estas características están íntimamente relacionadas unas con otras. Todas se interrelacionan de tal manera que ninguna de ellas puede faltar. En todos los minicuentos se dan, sin excepción, todas ellas, aunque, obviamente, haya otras características disímiles y variables dependiendo de la época, el autor, el país, etc.

La brevedad, entonces, sería la característica más importante por dos razones: por una parte, es el rasgo diferenciador más evidente del minicuento. Sólo con ver un minicuento y sin necesidad de leerlo ya salta a la vista que es un tipo de texto muy breve. Por otra parte, es una característica muy importante ya que de ella devienen todas las demás, esto es, se convierte en la característica esencial porque es la que da lugar a las otras, la que determina todas las demás. Así, la brevedad extrema determina un cuidado extremo en el lenguaje; y tanto la brevedad como el cuidado lenguaje, que no sería tan necesario si el texto no fuera tan breve, a su vez determinan una anécdota comprimida, comprimida por la brevedad y porque el lenguaje es preciso; a su vez todas estas características implican que debe existir un

sistema de cuadros importantes, que se utilizan debido a la brevedad, al cuidado en el lenguaje y a la anécdota comprimida y que, a la vez, son imprescindibles para conseguir la brevedad y la anécdota comprimida; y tanto el lenguaje preciso, como la anécdota comprimida, como el uso de cuadros, hacen que se utilice la intertextualidad, que a su vez provoca el carácter proteico de los minicuentos.

Todas las características engendran y a su vez son engendradas por las demás, por una y por todas. Cada una se debe a otra, que a su vez se debe a otra, que se debe a la primera, como en un juego de cajitas chinas o de muñecas rusas imposible en el que la más pequeña terminará conteniendo a la mayor. Todas son causa y efecto de las demás.

Brevedad

...el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar...

AUGUSTO MONTERROSO

Hasta ahora, en todo momento hemos hablado del minicuento como un cuento sumamente breve. Pero ¿en qué consiste esa brevedad? ¿Cuán corto es un minicuento?

Empezaremos por anotar que la brevedad es consustancial al cuento. El cuento siempre es breve; en inglés, hasta su mismo nombre lo indica. Así Pasco define el cuento diciendo "...a short story is a short literary prose fiction" (1991: 411), e indica: "brevity constitutes the most significant trait of this particular genre" (420). Baquero

Goyanes (1967) apunta que “para cualquier hispanohablante la sola mención del término *cuento* evoca instantáneamente un relato en prosa, cuya más ostensible característica es la brevedad”. Luis Barrera Linares (1991: 88) define el cuento diciendo que es “una clase de mensaje narrativo breve...”. Matthews (1993) afirmaba que “el cuentista debe ser conciso, la condensación, la vigorosa condensación le es esencial. Para él como para nadie más, la mitad es más que el todo”. Mientras que para Pacheco (1993) la brevedad no es en sí misma una característica del cuento sino “...más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento”.

Como dijimos anteriormente, la brevedad genera otros rasgos importantes en el cuento y condiciona el tema y la manera de abordarlo. Ciertas diferencias fundamentales entre el cuento y la novela no se deben solamente a las disparidades de longitud sino a que la brevedad cambia las reglas para elegir un tema y para acometerlo y desarrollarlo. Como apunta Tomachevski (1982: 252):

La característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la fábula, construirá la trama e introducirá la verdadera temática.

Efectivamente, al tener poco espacio, no se pueden contar largas historias. Según Bosch:

Hasta ahora se ha tenido la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno (1967: 24).

Claro está, al ser un solo hecho el que se narra, y evitar las digresiones retóricas, la trama del cuento adquiere una mayor importancia.

Según Anderson-Imbert (1979: 28), “la brevedad permite (...) que la trama del cuento sea la dominante ...”. Norman Friedman, en su ensayo “Qué hace breve un cuento breve” (1993), explica que la brevedad puede originarse por dos causas: o el material que conforma el cuento es “de alcance reducido”, o el material es amplio, pero narrándolo de una manera más breve, esto es, reduciéndolo, se logra un “máximo efecto artístico”.

Este principio de predeterminación temática dependiendo de la longitud o predeterminación longitudinal dependiendo del tema puede encontrarse en otros teóricos. Para Baquero Goyanes (1967: 49) un cuento es “fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve”. Para Friedman (1993) “una acción de cualquier magnitud dada, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea, más corta podrá ser su representación”, aunque especifica que la brevedad en el cuento puede deberse no sólo a que la acción sea reducida.

Ahora bien, si tenemos una longitud reducida y un tema adecuado a esta brevedad, el resultado debería ser la intensidad. Según Lancelotti, “la característica de la brevedad, aparentemente simple, es capaz de conducirnos a la noción más profunda y, por lo tanto, inmanente a aquélla, de la intensidad...” (Lancelotti, 1965: 33), además de generar también “unidad, (...) intensidad, estilo depurado” (*Ibid.*, 11).

Otra consecuencia de la brevedad es que en los cuentos la escritura debe ser mucho más precisa que en un texto más largo, ya que el espacio es tan pequeño que sólo pueden estar las palabras justas, sin excesos retóricos.

Es evidente que la brevedad en el cuento es generadora de otros rasgos inherentes a éste: así, la brevedad determina la escogencia del tema y la manera como éste es abordado produce la intensidad y determina cómo ha de ser el lenguaje a utilizar y el estilo. Como dice Barrera Linares:

...el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema... (1991: 88)

Ahora bien, si la brevedad es tan determinante para el cuento y produce tantos rasgos, mayor aún será su incidencia en el minicuento, ya que al ser su escala más reducida, potencia al máximo los demás elementos. Los especialistas en minicuento proponen distintas longitudes para esta forma narrativa. Según Koch (1986a: 4) la longitud en un minicuento “varía, pues no estando reconocido todavía como subgénero pendiente de una preceptiva, ha sido necesario esperar a que su mayor incidencia dicte los límites de su extensión”. Sin embargo, termina proponiendo que la longitud no debería exceder las “dos cuartillas, con una extensión ideal de 350 palabras”. Para Carrera (1992: 27), “cien o mil quinientas palabras publicable en una o dos páginas de una revista”. Miranda (1992b) da como máxima extensión dos páginas impresas. Sequera (1990) habla de un “espacio no mayor de veinticinco renglones, contentivo cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla”, y en otro texto (1987: 90) define “como cuento breve a aquel cuento que contiene más o menos doscientas palabras...”. Valadés (1990: 29) es menos parco:

...parto de la base tentativa (...) de considerar minificción al texto narrativo que no exceda de tres cuartos de cuartilla. Más no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en unas quince o dieciséis líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento.

Para Fernández Ferrer (1990: 10) “...el relato microscópico no sólo puede leerse, como quería Poe *at one sitting* –en una sentada; en una sesión–, sino que puede gozarse en su totalidad de una narrada, de un vistazo, de un tirón”.

Por nuestra parte, proponemos como longitud máxima de un minicuento el de una página impresa. Esta longitud permite tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de un solo vistazo. Esto acentúa la sensación de brevedad, ya que permite percibir la totalidad del cuento en una ojeada.

No podemos dejar de anotar, sin embargo, que cualquier intento de establecer límites precisos a la longitud de un cuento es arbitrario y sobre todo artificial. Los minicuentos idealmente tienen una página impresa, o menos. Pero en realidad no pierden su condición porque sobrepasen este límite en algunas líneas. Este intento de definición debería ser un indicador lo suficientemente flexible como para que permita excepciones.

La brevedad, obviamente, es la característica esencial del minicuento, nos permite detectar a simple vista a un minicuento y, además, como vimos anteriormente, genera todas las demás características o rasgos diferenciales del minicuentos. Esto se debe a que al ser extrema la brevedad, se *extreman* también todos los demás rasgos.

Para los escritores de minicuento, la brevedad es considerada de distintas formas. Para Augusto Monterroso:

Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (...) como quiera que sea, es cierto que hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos. En los cuentos uno tantea la buena disposición del interlocutor para escuchar una historia, un chisme, digamos, rápido y breve, que lo pueda conmover y divertir un instante... (1987: 26),

Mientras que Julio Torri, que hizo un arte del texto cortísimo, dice: “El horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias” (Torri, 1981: 33).

Es evidente que conseguir la brevedad es difícil y trabajoso. La brevedad produce imaginación, agudeza, sutileza, “es el alma del ingenio”, como decía Polonio en *Hamlet*. Por otra parte, la brevedad produce un cuidado mayor en el lenguaje, ya que al quitar todo lo retórico, lo innecesario, se deja el texto despojado pero al mismo tiempo potenciado en su efecto estilístico.

Lenguaje preciso

El cuidado extremo para conseguir un lenguaje preciso es otra de las características de los minicuentos. Obviamente, la brevedad, como apuntábamos antes, produce un mayor cuidado en el empleo de las palabras. Esta característica, además, es muy importante, porque es la que determina si estamos ante un buen minicuento o un mal minicuento. Como decíamos anteriormente, hay una cantidad de minicuentos que no pasan de ser pequeñas historias más o menos graciosas. Esa situación cambia cuando tenemos delante un minicuento formalmente trabajado.

La brevedad en la literatura genera una gran precisión en el lenguaje. Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir. Como manifestaba Julio Torri: hay que escribir *corto pero muy meditado*, [para] buscar así la perfección (citado por Koch, 1986b: 164). Enrique Anderson-Imbert (1990: 257) recuerda que su prosa “se disciplinó gracias a las lecciones de economía verbal que me daba, lápiz en mano, Pedro Henríquez Ureña”.

Conseguir contar una historia con tan pocas palabras es una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras.

Este dominio del lenguaje se extiende también a los complicadísimos juegos de palabras, al invento de neologismos y otros juegos del lenguaje comunes al minicuento.

Esta precisión en el lenguaje hace que un minicuento sea muy difícil de escribir, como reconoce la crítica. Miliani (1987: 21) explica que en el minicuento:

...no caben los discursos hipertrofiados de metáforas. Cuando la solución es lírica, la poeticidad queda circunscrita apenas a una imagen o una frase. Todo ello convierte el minicuento en una labor difícilísima, privativa de los virtuosos en el arte de narrar.

Armando José Sequera (1990), en su doble condición de crítico y narrador, explica que,

...los detractores del minicuento achacan su cultivo a pereza de los autores, porque ignoran que un buen minicuento amerita tanta destreza literaria como un buen poema o una narración más extensa. Escribir

un minicuento no es signo de pobreza del lenguaje, sino por el contrario una demostración de su dominio.

Por supuesto, escribir breve no significa escribir bien. Al hablar de la narrativa en Venezuela, Ednodio Quintero (1992) apunta:

En nuestro medio, aun cuando se ha cultivado (...) casi hasta el abuso la escritura breve, no siempre se han logrado resultados plausibles. La tan ponderada economía del lenguaje esconde a veces la incapacidad para aventurarse en espacios más arriesgados. Los hiatos y las omisiones son tomados como signos de genialidad. Llamémoslo síndrome del “diente roto”.

Italo Calvino, al hacer sus conocidas proposiciones para el próximo milenio, postula la rapidez. Al respecto dice:

Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, memorable (Calvino, 1989: 62).

En los minicuentos la búsqueda de esta expresión a la que se refiere Calvino es determinante, ya que si la expresión no es única debe ser sustituida por varias expresiones, y lógicamente esto atenta contra la brevedad.

Anécdota comprimida

Una historia en la que la anécdota está narrada de una manera sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción, posee

anécdota comprimida. Esta comprensión supone que hay datos que no se proporcionan, sino que simplemente se sugieren y corresponden al lector decodificarlos y desarrollarlos.

Por supuesto, dada la brevedad de los minicuentos, hablar de anécdota condensada parece una perogrullada. Teniendo solamente una cuartilla para desarrollar una historia, evidentemente la anécdota debe condensarse. Sin embargo, lo interesante aquí es de qué manera esa anécdota se condensa.

Quizás debemos empezar diciendo que cuando nos referimos a anécdota, estamos hablando de la historia (en el sentido de los formalistas) que se narra en el cuento. Igualmente podríamos utilizar los términos argumento, acción, trama, conflicto, situación (“... acción, trama, conflicto, situación, son una y la misma cosa. Todo cuento narra una acción conflictiva y sólo en la trama la situación adquiere movimiento de cuento” [Anderson-Imbert, 1979: 131]); o fábula, en el sentido que le da Kayser (1976: 98) de argumento de la obra, o “reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez”.

Como vimos en el segundo capítulo, al hablar del minicuento como cuento, todos los teóricos coinciden en la importancia de la trama en el cuento y en su concisión. Así, para Anderson-Imbert “la trama puede ser más o menos simple, más o menos compleja, pero nunca falta en un cuento” (1979: 131). Para Mathews (1993) “El cuento no es nada si no hay una historia que contar; hasta puede decirse que el cuento no es nada si no tiene trama...”.

Las tramas del cuento no son, necesariamente, menos complejas o más “cortas” que en la novela, por ejemplo, sino que la trama se reelabora y se trata de determinada manera dependiendo de la longitud de la narración. Como dice Friedman en “Qué hace breve un cuento breve” (1993):

Un cuento puede ser corto –para empezar con una distinción básica– por alguna o ambas de estas dos razones: el material mismo es de alcance reducido, o el material, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser reducido con el objeto de lograr el máximo efecto artístico.

Una acción de cualquier magnitud dada, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea, más corta podrá ser su representación.

Lo que quiero dejar aquí claro es que un cuento puede ser breve, no porque su acción sea corta por naturaleza, sino más bien debido a que el autor ha elegido –al trabajar sobre la base de un episodio o una trama entera– omitir algunas de sus partes. En otras palabras, una acción puede ser extensa en tamaño y ser aun contada en forma breve porque no toda ella está presente. Estos vacíos de lo omitido pueden encontrarse al comienzo de la acción, a lo largo de su desarrollo, al final o en una combinación de ellos.

Baquero Goyanes, sumándose a esto, explica que “Un cuento es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve” (1967, 49). Y en esto los cuentólogos (para utilizar el término de Anderson-Imbert) son terminantes: la trama en el cuento es concisa: “La brevedad permite (...) que la trama del cuento sea la dominante” (Anderson-Imbert, 1979: 28). “En el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas –exposición, nudo y desenlace– están tan apretados que casi son uno solo” (Baquero Goyanes, 1967: 50). “El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho” (Bosch, 1967: 9). Barrera Linares, al describir qué es un cuento (1991: 88), explica que la composición lingüística del cuento literario pareciera restringida “por la escogencia focalizadora de un solo tema, narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas”.

Si esto sucede en el cuento, será más evidente aún en el minicuento, que es mucho más breve que el cuento tradicional. Si pensamos en la anécdota como lo que en términos cinematográficos se llama una sinopsis, o como dice Kayser “la reducción del desarrollo de la trama a la extrema sencillez”, es fácil pensar que en un minicuento, que tiene tan poco espacio y tan pocas palabras para narrar una historia, ésta debe terminar siendo todo el minicuento. La anécdota pura se explica ya que debido a la brevedad y a la depuración del lenguaje no hay lugar para descripciones largas, escaparse por las ramas, introducir un elemento que no sea absolutamente necesario.

Esta característica es muy importante. Para Omil y Piérola, por ejemplo, en apariencia el minicuento se nutre de la anécdota pura y de la narración condensada, pero lo más importante es su estilo de gran economía verbal y “rigor de selección (...) en el plano semántico” (1981: 130), y el gran trabajo de elaboración que requiere:

El buen artesano de un minicuento se preocupa de elaborar (y esta palabra no está puesta al acaso) la materia de manera que cada término pueda ser computable en peso oro, sin el menor desperdicio y donde la entidad completa sea una pequeña obra sin fisuras. No importa, entonces, si la anécdota es propia o prestada, lo importante es apretar la situación entera en un puño y, además, imprimirle el sello personal (*Ibid.*, 126).

La anécdota de los minicuentos puede ser narrada de distintas maneras. Anteriormente nos referimos a los minicuentos con fábula y a los minicuentos sin fábula aparente. Allí explicábamos que, si bien hay minicuentos que poseen una situación narrativa única (para utilizar el término empleado por Epple para referirse a

la anécdota comprimida) hay también cuentos que aparentemente no tienen historia; ya no es que ésta se encuentre muy comprimida, sino que aparentemente es inexistente. Esto es, son cuentos que dan la impresión de que no cuentan nada. Anderson-Imbert dice que “cuando se dice que tal cuento no tiene trama lo que se quiere decir es que su trama es tenue en comparación con la de otros cuentos. Es un cuento con un mínimo de argumento” (1979: 132).

Estos minicuentos sin fábula aparente que necesitan la participación del lector para que la historia se haga patente son una especie de “extremo” de la anécdota comprimida. En éstos, no sólo se comprime la anécdota al máximo sino que, a través de un discurso que elimina todo lo superfluo, ésta es elidida de tal manera que se hace casi que desaparezca. En estos casos la historia es sugerida, no contada. O dicho en otras palabras: más que contada, dada a entender.

La condensación de la anécdota se logra, esencialmente, por medio de dos mecanismos: el uso de cuadros y el establecimiento de relaciones intertextuales.

Uso de cuadros

Para lograr ser breve, el minicuento debe utilizar un lenguaje muy preciso; para lograr ese lenguaje tan preciso, la anécdota debe estar comprimida; para lograr una anécdota comprimida es imprescindible el uso de los *cuadros* o *marcos* (*frames*).

Según Minsky (citado por Eco, 1981: 114) un cuadro es una

...estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada. (...) Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones. Algunas se refieren a lo que alguien puede esperar que ocurra a con-

tinuación. Otras se refieren a lo que se debe hacer si esas expectativas no se confirman.

Para Van Dijk (citado por Eco, 1981: 114) los cuadros son elementos de “conocimiento cognitivo... representaciones sobre el ‘mundo’, que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones”. Así un cuadro “determina unidades o grupos de conceptos que denotan determinados desarrollos de acontecimientos o de acciones que involucran distintos objetos, personas, propiedades, relaciones o hechos” (*Ibid.*, 114). Eco define el cuadro diciendo que “es siempre un texto virtual o una historia condensada” (*Ibid.*, 115) y pone por ejemplo la expresión *Juan debía organizar un party y fue al supermarket*. Según Eco, si se entiende qué es un *party*, cómo se organiza, qué es necesario para prepararlo y, también, qué se consigue y qué no se consigue en un *supermarket*, se comprenderá el sentido de la oración. Y, agregaríamos nosotros, se comprenderá con pocas palabras. En cambio, si hay que explicar tanto qué es *party*, como qué es *supermarket*, la brevedad no es posible. Eco (*Ibid.*, 116) considera que “la comprensión textual se encuentra ampliamente dominada por la aplicación de cuadros pertinentes”. Si bien esto es aplicable a toda la literatura, en el minicuento se trata de una necesidad perentoria. El escritor utiliza una gran cantidad de cuadros, de manera de no tener que dar explicaciones, partiendo de la base, por supuesto, de que el lector debe comprender todo el sistema. Como dice Anderson-Imbert: “el cuento es un texto desprendido de un contexto, es un relato desprendido de un correlato, pero ese desprendimiento tiene que apoyarse en ciertos sobreentendidos” (1979: 36).

Existen varios tipos de cuadros. En el minicuento se usan en gran medida cuadros que podrían llamarse intertextuales. Nuevamente Eco nos explica que “Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (116). Por eso hay que aplicar la competencia intertextual, la “periferia extrema de una enciclopedia” que “abarca todos los sistemas periféricos semióticos con que el lector está familiarizado” (116). Para Genette (1989: 10) la intertextualidad es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”, y siguiendo a Rifaterre “el intertexto es la percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que la han precedido y seguido” (*Ibid.*, 10). Para Genette existe también la categoría de la hipertextualidad que explica de esta manera: “Toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 13), y pone como ejemplos la *Eneida* y el *Ulysses* que son hipertextos (muy distintos entre sí) del mismo hipotexto: la *Odisea*. Es importante la referencia a Genette porque el concepto de Eco funciona para un fragmento de una obra, mientras el de Genette lo hace para obras completas pero, como el minicuento es tan breve, ambos conceptos pueden aplicarse.

Entre los cuadros intertextuales están los cuadros más grandes, a los que Eco llama *fabulae prefabricadas*, que son una especie de cuadros genéricos o esquematizaciones de reglas de género (“esquemas de la novela policíaca en serie o los grupos de cuentos populares en que aparecen siempre las mismas funciones (...) en idéntica sucesión”). Esto es, implican una suma de acontecimien-

tos que le suceden a una serie de tipos de personajes en un orden determinado. A éstos los llamaré cuadros genéricos.

Después están los cuadros-motivo, que no son rígidos en cuanto al orden en que suceden los acontecimientos. Eco pone por ejemplo el cuadro-motivo *muchacha perseguida*, en el que los actores son el seductor y la muchacha; hay una secuencia típica de acciones (seducción, captura, tortura) y un marco espacial ideal (castillo tenebroso).

En A-12, el “Cuento policial” de Marco Denevi corresponde a un cuadro-motivo de *crimen-castigo* en el que los personajes son «mujer rica/admirador pobre», en situación de *seducción/intento de robo/crimen/investigación policial* en el marco de *casa lujosa*. La sorpresa final está dada porque el caso se resuelve mediante una deducción policial lógica basada en una ficción.

Están también los cuadros situacionales, que “imponen restricciones al desarrollo de una parte de la historia, pero pueden combinarse de diferentes maneras para producir diferentes historias” (118). Para ilustrarlos Eco pone como ejemplo el duelo en el *western* o los pastelazos en las *slapstick-comedies*. En el minicuento “Había una vez”, de Javier Quiroga (A-13) podemos observar dos cuadros situacionales: *joven probando zapatilla* y «arresto típico de película». La prueba de que estas situaciones pueden combinarse y crear nuevas historias es evidente.

En el minicuento el uso de cuadros es imprescindible para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Pero además, si establecemos un discurso intertextual, utilizando cuadros, se logra una mayor brevedad. Koch indica que el minicuento “...no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquella en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario” (Koch, 1986a: 65).

Es por esto que hay una inmensa cantidad de minicuentos que tienen como protagonistas a héroes míticos, personajes literarios o arquetipos del cine. En la Antología podemos observar varios ejemplos. En A-14 “El nunca correspondido amor de los débiles por los fuertes” de Marco Denevi, los personajes son Perseo y la Gorgona. En A-15, “Las vírgenes prudentes” del mismo autor, son Salomón y la Sulamita. En A-16, la tortuga y la liebre. En “Opus 8” de Armando José Sequera (A-17), los enanitos y el príncipe. En este minicuento, por cierto, es evidente la elipsis narrativa generada por la intertextualidad. En ningún momento se nombra a Blancanieves, pero las referencias enanitos, príncipe y sarcófago de cristal nos remiten inmediatamente a la historia de Blancanieves, su llegada a la sucia casa de los enanos, la limpieza que hace en ella, el hechizo de la manzana que la hace dormir y que sólo se rompe con la llegada del príncipe. La *enciclopedia* del lector es la que posibilita que se entienda el reclamo del enanito, y por ende, el minicuento.

Debido a la brevedad y a la condensación de la anécdota, el autor debe conseguir un tema tan conocido que no tenga que dar largas explicaciones, ni deba perder tiempo ubicando al lector. Sólo bastan las referencias, por lo general de la mitología griega y romana, o a los personajes de las fábulas y de los cuentos de hadas. Es como si en casos como éstos se contara más con el horizonte de expectativa del lector (en el sentido del “conjunto de reglas preexistentes que orienta su comprensión [la del lector] y le permite una recepción apreciativa” ([Ducrot y Todorov, 1987: 179])).

Si consideramos que “los cuadros intertextuales son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen” (Eco, 1981: 120), podríamos explicar, en

cierta medida, tanto la gran erudición de los mejores minicuentistas como la dificultad para leer algunos de los minicuentos si no se cuenta con el bagaje cultural adecuado. Esta necesidad de una competencia en el lector es fácil de comprobar leyendo algunos minicuentos a miembros de audiencias diferenciadas, y constatando cómo en algunos casos «funciona» y en otros no, dependiendo del manejo de la referencia intertextual y el conocimiento del hipotexto. Esto puede observarse en el minicuento A-18 (además del ya explicado ejemplo de A-17). En “La búsqueda” de Edmundo Valadés se superponen las imágenes de noche/ruido de sirenas/ciudad con las de las Sirenas que cantaban en la *Odisea*. Si alguien no conoce la referencia *Odisea*/Ulises/Sirenas, no podría entender el texto. Pero si pudiéramos lograr un imposible y le diéramos a leer este minicuento a un culto señor del siglo XVIII, estudioso de la literatura griega, tampoco lo entendería porque no captaría la referencia a sirenas/ciudad.

Los *cuadros intertextuales* se pueden explicar también por la constante erudición (unas veces verdadera y otras falsa) de la que hacen gala los escritores de minicuentos. En éstos es común que se haga un constante juego cultural (en el sentido de relacionar conocimientos) con elementos de la literatura, el folklore, la historia, la música o la pintura. Pero, este juego cultural, la erudición y el conocimiento se utilizan para hacer humor. Como dice Augusto Monterroso (1985: 69), uno de los más connotados practicantes de este procedimiento, “lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír”. Se hacen parodias eruditas, se inventan libros y personajes (a la manera de Borges), se da una nueva mirada a los clásicos, desde otro punto de vista y quitándoles solemnidad, incluso se puede llegar a cierto chiste elegante, como en el caso de algunos

textos de Alfonso Reyes. Por supuesto, el humor de los minicuentos no es directo sino elaborado, basado en el equívoco cultural, que jamás daría como resultado una carcajada, sino una sonrisa.

En los textos anteriormente citados esto es evidente. En A-12 es absurda la conclusión policial porque llegan a la verdad basándose en una ficción. En A-13, el lector nunca espera que los dos cuadros situacionales estén juntos, y la unión provoca el humor. En A-14, el mito de Perseo y la Gorgona sufre una vuelta y se nos presenta a la Gorgona como una enamorada damisela. En A-15, la Sulamita toma una decisión salomónica y un tanto cínica, pero además el humor se expresa con la escogencia del título “Las vírgenes prudentes”, que remite a otro episodio bíblico.

Ahora bien, los cuadros, la intertextualidad y la hipertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector. Anderson-Imbert (1979: 132) dice que “a veces, el cuentista parece que hubiera renunciado a tejer su trama y que nos deja en cambio flecos e hilachas para que nosotros lo hagamos por él”. Anteriormente dije que los minicuentos funcionan como un iceberg, en el que sólo se ve una décima parte, pero que no hay que olvidar las nueve partes sumergidas que no se ven pero que son la base. Esto puede ampliarse con los conceptos anteriormente emitidos. No se trata solamente de que haya minicuentos sin fábula aparente que funcionan como un cuento-iceberg, sino que incluso los cuentos con fábula también tienen su parte sumergida, que está formada por todas esas referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros. Campos (1977: 28) se refiere a los poemas elípticos que son aquellos cuyos nexos debe establecer el lector. Entonces, los minicuentos también son elípti-

cos. Podría decirse, y eso no deja de ser cierto, que esta situación es común a toda la literatura, pero no hay que olvidar que, al ser tan breve, el minicuento requiere menos palabras y a menos palabras, mayor trabajo del lector.

Como dice Eco:

...el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (...) En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (Eco, 1981: 76).

Todos los especialistas en minicuento comparten este criterio. Para Koch (1986b: 162), el minicuento “requiere la participación activa del lector para completar su significado”. Para el escritor Juan José Arreola “la función del escritor debe ser poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la palabra sugerente” (citado por Koch, 1986a: 95). La misma Koch cuando habla de los minicuentos de Julio Torri dice que su “parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significados o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamara Julio Cortázar más tarde” (1986a: 38). Rangel Guerra (1992: 38) al hablar de Monterroso se refiere a la actitud del narrador al momento de escribir sus textos, tomando en cuenta al lector, es decir, el acto de escribir lleva implícita la complicidad del lector, cuya reacción y respuesta en cierto modo es parte de la obra mis-

ma, en la medida en que la lectura del otro complementa e integra el proceso de intención creadora del autor.

Mientras tanto Saúl Sosnowski, también hablando de Augusto Monterroso, explica que su modo de escribir consiste en “enunciar brevemente, sugerir desde los múltiples espacios en blanco múltiples lecturas de lo apenas vislumbrado constituye el velo, el acicate ante la mirada que revela” (Sosnovski, 1988, 153). Gerlach, al hablar de “Tabú”, minicuento de Enrique Anderson-Imbert, dice que

One of the reasons that “Taboo” seems like a story is that we sense point and can speculate sensibly on questions of character and motive. We must construct a good deal on our own, but the story provokes such construction (Gerlach, 1989: 79).

...a story is an invitation to construct explanations, explanations about causality, connections, motives. When we feel we are constructing them significantly (...) we sense story (*Ibid.*, 80).

Entonces, en los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Como diría Eco, son textos-mecano que permiten “construir a voluntad una multiplicidad de formas” (Eco, 1981: 81). Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minicuento puede construir las formas que quiera. El ejemplo del mecano es muy pertinente porque un mecano da una serie de herramientas con las que se pueden construir ciertas cosas; con un mecano se puede edificar una torre metálica, pero no un oso de peluche. Octavio Paz, al hablar del haiku se refiere a un ensayo de Donald Keene en el que éste habla de la participación del lector en el haiku; allí dice: “Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria” (Paz, 1973: 116).

Con el minicuento sucede exactamente esto, nos da una serie de elementos que podemos utilizar, interpretar de acuerdo con nuestro nivel cultural, nuestra enciclopedia, incluso con nuestra creatividad, pero partimos de unos elementos que no podemos interpretar arbitrariamente.

El minicuento tiene dos niveles de lectura. Puede leerse sin establecer relaciones, viendo, o leyendo y pasando la página, o puede verse o leerse estableciendo relaciones intertextuales, aplicando la «enciclopedia» y sacando más información, o en todo caso una información más rica de la que puede obtenerse siguiendo la primera opción. Por supuesto, la segunda opción no es alcanzable sin contar con un lector que sepa establecer relaciones entre hechos. Esto es, que aplique su cultura.

Carácter proteico

El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado.

MIJAIL BAJTÍN

Como dijimos anteriormente, a los minicuentos se les ha prestado tan poca atención que ni siquiera tienen un nombre definido. *Cien años de soledad* es una novela, *Trilce* es un volumen de poemas y *El gesticulador* es una obra de teatro, pero ¿qué es “El dinosaurio”? Los nombres que se le dan, como vimos anteriormente, oscilan entre diversas modificaciones de cuento, texto, relato y ficción, además de otros apelativos. Esta indecisión puede deberse a que

no hay seguridad de que los minicuentos sean verdaderamente cuentos, ya que tienen características de otros géneros: el poema en prosa, el ensayo, la fábula, el diálogo, el apólogo, el aforismo, entre otros. El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto *des-generado*. En apariencia no es exactamente un cuento, aunque tenga sus características, pero tampoco es un ensayo ni un poema en prosa, aunque se parezca mucho a estas formas. Pertenece o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad.

Entonces, aunque los minicuentos tienen algunas de las características de los cuentos tradicionales y siguen perfectamente los rasgos diferenciales del género, también tienen otro tipo de características. Así, entre ellos podemos encontrar desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las variaciones posibles de las llamadas “formas simples” y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante.

Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa, como podemos observar en los ejemplos de la Antología: “El sapo” (A-11) y “Camélidos” (A-30) de Juan José Arreola son descripciones de bestiario y también poemas en prosa, mientras que “Conservación de los recuerdos” (A-28) explica las costumbres de anima-

les fantásticos, igual que “Ictiocentauros” (A-29) de Jorge Luis Borges. “El trabajo N° 13 de Hércules” (A-19) de Marco Denevi es un mito revisitado. En “La reina virgen” (A-37), también de Denevi, se hace una falsificación histórica. Podemos encontrar también manuales de instrucciones: “Instrucciones para llorar” (A-26) de Julio Cortázar; definiciones de diccionario a la manera de Cabrera Infante (A-27); falsas historias bíblicas: “Desastroso fin de los tres reyes magos” (A-31); leyendas absurdas: “Tema para un tapiz” (A-38) y diálogos: “A la salida del infierno” (A-32). Así como estampas: “Vieja estampa” de Julio Torri (A-33); tradiciones: “Fantasías mexicanas” (A-34), del mismo autor; recetas de cocina: “Receta casera” (A-35) de Arreola y, para terminar, ensayos: “De funerales” (A-36).

Al minicuento, apunta Sequera (1990):

...se le puede confundir con subgéneros literarios o periodísticos tales como el chiste, el “breve” de prensa, el juego de palabras, el poema en prosa, y después de Julio Cortázar y Juan José Arreola, con el aviso clasificado, la oración, el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, el relato de una anécdota, la receta de cocina, la literatura de los medicamentos o las instrucciones para poner en funcionamiento cualquier objeto. También la noticia de prensa, la carta al correo sentimental o el horóscopo...

El des-género del minicuento es uno de sus rasgos más evidentes. Así Augusto Monterroso, al hablar de las leyes del cuento dice: “Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento” (En Monterroso, 1989: 61). Sabine Horl (1988: 73), al referirse a la literatura de Monterroso apunta: “Uno se ve confrontado con

una verdadera mescolanza de formas menores –ensayos crítico-literarios y filosóficos, sátira política y short stories, anécdotas, aforismos y fragmentos”. Según Jaime Labastida (1988: 84) “...la literatura de Monterroso rompe con la rígida clasificación de los géneros; (...) cada nuevo libro suyo exige de una nueva nomenclatura taxonómica...”. José Miguel Oviedo (1988: 118), al hablar de *La palabra mágica*, dice: “no hay ‘géneros’ definidos en el libro, sino justamente un entrecruzamiento de todos ellos...”. Según Leal: «De los cuentos de Arreola se puede decir (...) que se caracterizan por la flexible estructura y la variedad de formas (el diario, el anuncio, el bestiario, el apólogo, etc.) (1973: 288). Marco Antonio Campos (1989: 20)». por su parte, se refiere a la dificultad para determinar géneros en la literatura de Julio Torri, ya que en su obra se encuentran: “el ensayo y la reflexión breve y el relato y el poema en prosa y la paráfrasis y el aforismo y la anécdota y la nota suelta y el artículo y la semblanza”. Serge Zaitzeff, también refiriéndose a Torri, apunta que “...siempre prefirió el libro en el cual todo podía caber –tanto el ensayo como el cuento o el poema en prosa o el aforismo o la fábula” (1989: 83). Mientras que Koch asegura que:

No puede negarse que las prosas breves de Julio Torri son, en el mayor número de ocasiones, prácticamente inclasificables. Consideradas individualmente, hay una incidencia mayor de elementos que las acercan a las formas del ensayo breve, el poema en prosa, el epigrama o aforismo, el pensamiento o anotación de diario. La clasificación de algunos casos híbridos se hace tan difícil como inútil. El crítico queda despedido (Koch, 1986a: 48).

Johnson, al referirse a los minicuentos norteamericanos, dice que su estructura es “además, proteica, capaz de adaptarse a cual-

quier forma: el esbozo, la fábula, la parábola, una transcripción de diálogo, una lista...” (Johnson, en Shapard y Thomas, 1989, 247). Mientras que Dybeck, refiriéndose a estos minicuentos, dice que:

La pieza corta en prosa habita con tanta frecuencia esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad, que una de sus características de identificación ha sido precisamente lo proteico de su forma. (Dybeck, en *Ibíd.*, 256).

Stevick dice que “La parábola y el ejemplo son historias ultracortas. Lo mismo cabe decir de la anécdota. Y del sueño recordado. Y del chiste” (Stevick, en *Ibíd.*, 256). Para Robert Shapard “puede que la denominación cuento ultracorto sea relativamente reciente, pero sus formas son tan antiguas como la parábola, la fábula y el *exemplum*” (Shapard y Thomas, 1989: 12). Koch, refiriéndose a América Latina, relaciona al minicuento con una gran variedad de géneros:

...se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo (Koch, 1986a: 3).

...del ensayo breve y las anotaciones de diario a veces lo separa algún detalle imaginativo o fantástico que lo descubre como ficción, lo cual lo distingue también del poema en prosa al que tanto se acerca, pero añadiendo con frecuencia elementos que apuntan a la sátira, al humor negro, o al absurdo. Y de la viñeta se diferencia por carecer de la descripción de detalles exteriores que generalmente se asocia con ésta (Koch, 1986b: 162-163).

Es evidente que los minicuentos no tienen problemas de des-género, sino que esta forma cambiante y variable es uno de sus

rasgos diferenciadores, al que llamaremos, según el término de Charles Johnson (en Shapard y Thomas, 1989: 247), su *carácter proteico*. Si nos ponemos a examinar tanto la teoría como los cuentos, nos percataremos de que en realidad el género *cuento* (tenga la longitud que tenga) es un género proteico. Si los cuentos tradicionales pueden tener distintas carrocerías, tal como los definía Anderson Imbert, ¿por qué no puede tenerlas el minicuento?

Quizás porque en el cuento tradicional, las formas que enumera Anderson-Imbert están *insertas* en la narración, esto es, en el desarrollo del cuento se incorporan otras formas no narrativas. Mientras que en el minicuento, por ser tan breve, no hay manera de insertarlas, sino que *son* el cuento. Entonces, no es lo mismo un cuento en el que para narrar una historia se intercalen tarjetas de visita, por dar un ejemplo, que un cuento que sea una tarjeta de visita. Aunque, como hemos observado al hablar de las anécdotas sugeridas, el minicuento con apariencia de tarjeta de visita también narra una historia, pero de una manera distinta a la habitual.

En resumen, el cuento suele utilizar *elementos de distintas formas* para narrar su historia, en el minicuento el cuento puede *tener distintas formas*. Esto es más evidente aún con las formas menores, arcaicas, simples, que suele adoptar el minicuento. Efectivamente, los géneros preferidas por el minicuento suelen ser formas simples (que definimos así en el sentido de Jolles, 1972: 16, en el libro del mismo título):

...aquellas (...) que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la 'escritura', las que, aunque pertenecen al arte no llegan a ser obras de arte, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen

designarse con los nombres de hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *casus*, *memorable*, *märchen* o chiste,

y especialmente otras formas arcaicas, ya no utilizadas, como la fábula, la alegoría, el apólogo, el proverbio, la parábola.

Si analizamos las distintas teorías de los géneros veremos que una obra literaria no es nunca pura, siempre está influida por otras obras. A partir de esto podríamos decir también que un género no puede ser puro, ya que ha sido influido por otros géneros. Pero, además, que los géneros nuevos pueden formarse a partir de las influencias de unos géneros en otros.

El concepto de que los géneros literarios son rígidos y de que cada género puede ser clasificado de una manera muy precisa, aparte de muy poco factible no se corresponde con el estudio de un órgano vivo y cambiante como es la literatura. Como dice Tomachevski (1982: 214): es imposible “facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado período histórico”. Obviamente, al ir cambiando las formas de expresión literaria, los géneros no pueden mantenerse inmunes e incólumes. Es por eso que este mismo autor plantea que el estudio de los géneros debe ser descriptivo. Por supuesto, esto también significa que no hay géneros definidos, ni tampoco subgéneros ya que, “demarcations between modes of narrative, and between genres themselves are not firm” (Gerlach, 1989: 74).

Si tomamos la tesis de Victor Sklovsky (citado por Wellek y Warren, 1974) y consideramos que las nuevas formas de arte son simplemente la canonización de géneros inferiores, y a eso le agregamos el concepto de la eliminación de los géneros de Tomachevski (1982)

en el sentido de que un género alto puede desaparecer a partir de la infiltración en el género alto de los procedimientos del género bajo, podríamos establecer, mediante precisiones, algunos conceptos.

En primer lugar nos olvidaremos de géneros inferiores y superiores, altos y bajos, y consideraremos a los géneros, en esta ocasión, solamente como formas activas o como formas desaparecidas. Las desaparecidas serían las que ya no se utilizan tal y como eran en su origen, lo que anteriormente llamé formas arcaicas, simples y menores: fábulas, alegorías, parábolas, etc. Mientras que al cuento, el ensayo y el poema, que gozan de buena salud, los consideraremos formas activas.

Por tanto, a partir de Sklovsky y Tomachevsky es factible pensar que los nuevos géneros y subgéneros se pueden crear por la infiltración de formas activas o de formas desaparecidas en otras formas activas. Esto no hace que desaparezca la forma activa matriz sino que se cree una nueva, o quizás un nuevo género o subgénero. Esta nueva forma será distinta a las originales, pero al mismo tiempo conservará rasgos de las nuevas.

A la forma activa cuento se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo y varios tipos de formas desaparecidas: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. De esta manera va creándose un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen serlo (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves convienen mejor a su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros.

Sin embargo, estas formas activas o desaparecidas que se filtran no son, exactamente, tal y como eran tradicionalmente. No olvidemos que el minicuento es un subgénero moderno, por tanto,

las formas desaparecidas que se utilizan en él han sido mediatisadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Y esto sucede también con las formas activas. Entonces el cuento (tradicional, canónico) empieza a relacionarse con el ensayo, pero con cierto afán paródico o humorístico; la poesía, pero en prosa; quizás el teatro, ya que algunos de los minicuentos se limitan a un diálogo, pero no con sus rasgos diferenciadores absolutos. Con las formas desaparecidas el cambio es aún mayor. El humor, por ejemplo, está casi siempre presente. Entonces, las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos cotidianos, el chiste se “literaturiza”, la fábula en vez de ser moralizante es “amoralizante”, etc. Es curioso observar que esto cuadra con lo que observa Tomachevski a propósito de la infiltración de los géneros bajos en los altos. Según él:

Una característica típica de los géneros bajos es la utilización cómica de los procedimientos. La penetración de los procedimientos de los géneros bajos en los altos se caracteriza por el hecho de que, mientras hasta aquel momento eran utilizados con fines cómicos, ahora reciben una nueva función estética, que nada tiene que ver con la comicidad. En esto consiste la renovación del procedimiento (Tomachevski, 1982: 213).

Entre los especialistas, se hace evidente que el minicuento se interrelaciona con otros géneros. Corral (1985) dice que este proceso podría llamarse desplazamiento, imbricación, frontera, empotramiento, transgresión, disolución o mezcla de géneros y que esto tiene un origen histórico. No sólo porque el cuento siempre fue “desgenerado” sino porque ciertas formas breves, anteriores al

minicuento, ahora pasan a formar parte de éste. A este respecto apunta Fernández Ferrer:

Desde tiempos inmemoriales podemos encontrar en las diversas culturas géneros emparentados con el relato microscópico: el cuento popular brevísimo, el chiste, los “tantanes” (“Era tan... tan...”), la anécdota, la fábula, la parábola, el koán zen, los relatos sufíes, las tradiciones hasídicas... (Fernández Ferrer, 1990: 12).

Podemos ver que el minicuento resulta tan extraño, tan poco clasificable, tan alejado de lo tradicional porque es un nuevo género, o subgénero, se está formando otra forma narrativa. Como dice Fawcett (1991): “Existe un movimiento claramente orientado hacia la creación de nuevos géneros, al menos de manera parcial, a través de la fusión de los elementos más relevantes de los viejos géneros”. Y como anota Koch, refiriéndose ya específicamente al minicuento: “Las rupturas de las normas literarias tradicionales y su subsiguiente incidencia crean los nuevos géneros y subgéneros en que luego se divide la literatura para poder estudiarla” (1981: 123).

Hasta ahora, hemos visto que el carácter proteico del minicuento tiene dos vertientes. Por un lado, su vinculación al cuento, que en sus orígenes especialmente, pero también en su desarrollo, ha estado relacionado con otras formas narrativas y literarias. Por otra parte, su conexión con otros géneros viene dada por el carácter particular que poseen los nacimientos de nuevos géneros, que habitualmente se dan por la fagocitación de otros géneros. Ahora bien, existe un tercer factor importante en el carácter proteico del minicuento que se debe a su carácter de narración brevísima.

Una de las consecuencias lógicas de una narración muy breve es que en ésta no se puede perder tiempo dando explicaciones, situando al lector o describiendo situaciones, personajes o acciones. Todo debe estar narrado de una manera muy concisa. Esta concisión es ayudada, como vimos anteriormente, por los cuadros.

En el minicuento puede notarse la existencia de lo que llamaremos cuadros genéricos, esto es, un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se utilizan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito, entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito.

Estos cuadros genéricos servirían para que el autor dé al lector aún más datos, esta vez no de contenido sino de esquema narrativo. Esto es, si parte del marco consiste en referirse a la zorra y las uvas, que nos remitiría inmediatamente a una fábula conocida, esto puede ampliarse también dándole al texto cierto aire de parentesco con una fábula: la sintaxis, ciertas fórmulas tradicionales de comenzar el relato, la participación de los animales humanizados, la moraleja o la falta de ésta, etc. El lector, entonces, no tendrá solamente el cuadro intertextual de zorro y uvas, sino también el cuadro genérico de fábula, y amplía su estructura de datos que lo ayudan a formar, esta vez, una forma estereotipada.

Sin embargo, los autores de minicuento no reconocen su escritura como una forma genérica. Al respecto, Koch observa:

En general, puede observarse que Juan José Arreola, al igual que otros autores de microrrelatos, no ha tratado conscientemente de establecer un nuevo subgénero. Más aún, su intención parece originarse precisamente en un impulso contrario: el no acatar las tradiciones literarias o

las corrientes nacionales; el de resistirse a todo tipo de clasificación y encasillamiento (Koch, 1986a: 112).

Más agresivo es el manifiesto de la revista *Zona* de Barranquilla:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formándose su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno (...) No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas (citado por Valadés, 1990: 28).

Epple desarrolla una interesante teoría sobre las confusiones genéricas en los minicuentos:

Si bien una parte de estos relatos se adecúa al diseño tradicional del cuento, destacándose sólo por su extrema concisión formal, hay otros que resisten una clasificación genérica determinada, problematizando su legalidad discursiva. En estos casos, lo que tenemos son formalizaciones textuales de un tipo de exploración discursiva que se asienta en un género u otro como simple vehículo coyuntural, una escritura que responde también a una etapa de rearticulación expresiva donde aún no se han cancelado totalmente las formas discursivas tradicionales, pero tampoco se han decantado las nuevas modalidades literarias (Epple, 1990: 17).

Según este autor, los minicuentos se vinculan intertextualmente con dos tipos de formas: las simples (en el sentido de Jolles), orales, y otras más cultas:

En el “minicuento” que encontramos en la nueva narrativa hispanoamericana, extremadamente diversificada, se perciben relaciones dialogantes tanto con la tradición oral y folklórica como con la tradición llamada

usualmente “culto” (un término más adecuado sería “libresca”) (...) aunque hay muchos textos que pueden filiarse a la tradición más reciente de la “greguería” o que constituyen simplemente nuevas expresiones de “agudeza” o exploraciones paralelas a la antipoesía: proposiciones de antirrelatos (Epple, 1984: 33).

En un artículo posterior, Epple ratifica su posición:

Algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, recogiendo sus temas del folklore o la leyenda; otros son reelaboraciones de historias ya fijadas en textos clásicos, con los cuales establecen una relación intertextual; y otros basan su asunto en anécdotas, casos o sucesos de la experiencia contemporánea, propuestos como un universo imaginativo de significación autosuficiente (Epple, 1990: 13).

Los distintos autores relacionan los minicuentos con diversos géneros: Koch con el ensayo, el poema en prosa, la viñeta, la estampa, la anécdota, la ocurrencia y el chiste y las anotaciones de diario. Fernández Ferrer con el cuento popular brevísimo, el chiste, los tantanes, la anécdota, la fábula, la parábola, las tradiciones; Juan Armando Epple con el caso, la anécdota, el chiste, la reelaboración de mitos, la fábula, la parodia, la alegoría, el relato satírico, la greguería, el antirrelato y el cuento. Sequera con el chiste, el breve de prensa, el juego de palabras, el poema en prosa, el aviso clasificado, la oración (religiosa), el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, la anécdota, la receta de cocina, la literatura de las medicinas, las instrucciones de manual, la noticia de prensa, la carta al correo sentimental y el horóscopo. Por supuesto, cualquier lista de esta índole nunca sería exhaustiva. El minicuento tiene como rasgo diferencial el carácter proteico, por ende siempre estará relacionado con algún otro género. El minicuento es transgénico por naturaleza.

Wilfrido Corral (1985), al hablar de la literatura de Monterroso, propone una serie de categorías, que implican o que un género se apropia de otro o la coexistencia de dos géneros en un mismo texto. Es posible que sea esto lo que sucede con el minicuento. Son cuentos entremezclados con cualquiera de los géneros literarios y no literarios, escritos u orales que puedan adoptar una forma muy breve. En todo caso es evidente que hay una transgresión de géneros, buscada o no, consciente o no, un afán de salirse de los géneros establecidos. Epple dice que en los minicuentos hay un cuestionamiento implícito a la legalidad genérica y la necesidad de transgredir cánones (Epple, 1990: 19).

Recordemos las teorías de Genette sobre la hipertextualidad: “toda relación que une a un texto B [hipertexto] a un texto A [al que llamaré hipotexto] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 13), y la explicación: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación” (*Ibid.*, 17). Genette también plantea que “...la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (...) y, por tanto, de hipertextualidad” (*Ibid.*).

Según esto, cuando observamos un minicuento en el que hay mezcla de géneros o architextualidad genérica, se debe, en muchas ocasiones, a que es un hipertexto que deriva por transformación indirecta de un hipotexto.

Por lo general esta transformación es paródica. Entiendo aquí parodia –según lo explica Genette– como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (1989: 37) que, además, encaja muy bien en el minicuento ya que “...la paro-

dia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible” (45), aunque es posible que “según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces, el efecto paródico desaparece” (50).

El minicuento también parodia géneros. Examinemos algunas de las formas literarias de las que hace uso el minicuento. Por una parte, utiliza los llamados géneros gnómicos (sentencias y reglas morales escritas en pocos versos): el aforismo (la sentencia breve y doctrinal que se propone como regla de alguna ciencia o arte); la alegoría (la obra o composición literaria en la que hay elementos que representan otros diferentes); la anécdota (relato breve de un hecho curioso que se hace como *ilustración, ejemplo* o entretenimiento); el caso (que suele ser la narración de un suceso); el chiste (suceso gracioso o festivo); el ejemplo (caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se propone y refiere, *o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo*); la fábula o apólogo (la composición literaria en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, *se da una enseñanza útil o moral*); la ocurrencia (especie inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación); la parábola (narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o enseñanza, una verdad importante o una *enseñanza moral*); el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán (dicho *grave* y sucinto que encierra *doctrina o moralidad*)¹. En la Antología pueden observarse los siguientes ejemplos: aforismo (A-20), alegoría (A-24), anécdota (A-12),

1 Las definiciones provienen del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, edición de 1984. Las cursivas son nuestras.

chiste (A-4), ejemplo (A-5), fábula (A-16 y A-21); ocurrencia (A-22), parábola (A-23), proverbio (A-25). Según las definiciones explicadas anteriormente, todas estas formas de las que a menudo se nutre el minicuento están relacionadas con la moral, pero como podemos observar en los ejemplos de la Antología, ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. Estos textos se han parodiado, su sentido ha sido desviado mediante un proceso de transformación. La transformación convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente. Obviamente, este proceso es lógico, justamente todas estas formas que ha fagocitado el minicuento no sólo son arcaicas, sino que ya no se utilizan. Estos no son tiempos de reflexiones morales y sí, más bien, de críticas sociales, de humor que hace reflexionar, de entretenimiento que haga pensar.

Esto sin contar con que, aun sin implicaciones de moralidad, hay formas narrativas que varían mucho al pasar al minicuento. Así, el caso, que está relacionado con el caso en el sentido policial o legal en las formas simples de Jolles, y con un suceso o acontecimiento como definición clásica, se convierte en una ficción fantástica en el minicuento:

Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera, prefiero el término “caso”, cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos (...) El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento. (Anderson-Imbert, 1979: 43).

Estas parodias pueden inscribirse en lo que Genette llama “parodia mínima”, a la que denomina la forma más rigurosa de la parodia y que “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1989: 27).

Podríamos concluir, entonces, que el carácter proteico convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido, al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota.

A partir de estas características podemos llegar a una definición global: el minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias.

Breve antología

A-1

El nacimiento de la col

En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente, el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios.

—Eres bella.

—Lo soy —dijo la rosa.

—Bella y feliz —prosiguió el diablo—. Tienes el color, la gracia y el aroma. Pero...

—¿Pero?...

—No eres útil. ¿No miras esos altos árboles llenos de bellotas? Esos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas. Rosa, ser bella es poco...

La rosa entonces —tentada como después lo sería la mujer— deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.

Pasó el buen Dios después del alba siguiente.

—Padre —dijo aquella princesa floral, temblando en su perfumada belleza—, ¿queréis hacerme útil?

—Sea, hija mía —contestó el Señor sonriendo.

Y entonces vio el mundo la primera col.

RUBÉN DARÍO
Cuentos completos

A-2 Tragedia

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga.

Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que, meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante. ¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó *viviendo* en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda.

VICENTE HUIDOBRO

Obras completas. Tomado de Brevísima relación

Yo había perdido la gracia del emperador de China. No podía dirigirme a los ciudadanos sin advertirles de modo explícito mi degradación.

Un rival me acusó de haberme sustraído a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de mi audiencia.

Mis criados me negaron a los dos ancianos, caducos y desdentados, y los despidieron a palos.

Yo me prosterné a los pies del emperador cuando bajaba a su jardín por la escalera de granito. Recuperé el favor comparando su rostro al de la luna.

Me confió el debelamiento y el gobierno de un distrito lejano, en donde habían sobrevenido desórdenes. Aproveché la ocasión de probar mi fidelidad.

La miseria había soliviantado a los nativos. Agonizaban de hambre en compañía de sus perros furiosos. Las mujeres abandonaban sus criaturas a unos cerdos horripilantes. No era posible roturar el suelo sin provocar la salida y la difusión de miasmas pestilentes. Aquellos seres lloraban en el nacimiento de un hijo y ahorrraban escrupulosamente para comprarse un ataúd.

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres.

El emperador me honró con su visita, me subió algunos grados en su privanza y me prometió la perdición de mis émulos.

Sonrió dichosamente al mirar los brazos de las mujeres convertidos en bastones.

Las hijas de mis rivales salieron a mendigar por los caminos.

JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

Las formas del fuego

A-4

Cuento cubano

Una mujer. Encinta. En un pueblo de campo. Grave enfermedad: tifus, tétanos, influenza, también llamada trancazo. Al borde de la tumba. Ruegos a Dios, a Jesús y a todos los santos. No hay cura. Promesa a una virgen propicia: si salvo, Santana, pondré tu nombre Ana a la criaturita que llevo en mis entrañas. Cura inmediata. Pero siete meses más tarde en vez de una niña nace un niño. Dilema. La madre decide cumplir su promesa, a toda costa. Sin embargo, para atenuar el golpe y evitar chacotas deciden todos tácitamente llamar al niño Anito.

GUILLERMO CABRERA INFANTE
Exorcismos de esti(l)o

A-5
Tabú

El ángel de la guarda le susurra a Fabián, por detrás del hombro:

—¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.

—¿Zangolotino? —pregunta Fabián azorado.

Y muere.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT

Las pruebas del caos

A-6
El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

AUGUSTO MONTERROSO
Obras completas (y otros cuentos)

A-7

Había una vez [1]

Había una vez un cuento de nunca acabar que también empezaba así: Había una vez...

JOSÉ EMILIO PACHECO
La sangre de Medusa

A-8

Dolores zeugmáticos

Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su
larga cabellera negra.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Exorcismos de esti(l)o

Venganza

Empezó con un ligero y tal vez accidental roce de dedos en los senos de ella. Luego un abrazo y el mirarse sorprendidos. ¿Por qué ellos? ¿Qué oscuro designio los obligaba a reconocerse de pronto? Después largas noches y soleados días en inacabable y frenética fiebre. Cuando a ella se le notaron los síntomas del embarazo, el padre enfurecido gritó:

—Venganza.

Buscó la escopeta, llamó a su hijo y se la entregó diciéndole:

—Lavarás con sangre la afrenta al honor de tu hermana.

Él ensilló el caballo moro y se marchó del pueblo, escopeta al hombro. En sus ojos no brillaba la sed de venganza pero sí la tristeza del nunca regresar.

EDNODIO QUINTERO

La muerte viaja a caballo

A-10

Oficio narrativo

Siempre he querido escribir una gran novela. La historia de un hombre que se despierta y va al espejo y ve su rostro insípido, simple, animal. La historia de la historia de un hombre en un espejo tan profundo como la gloria de una ballena muerta.

Entonces me levanto, decidido a escribir, voy al baño y ¡ah! un espejo.

ALBERTO BARRERA

Edición de lujo

A-11
El sapo

Salta de vez en cuando, sólo para probar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él, es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo.

JUAN JOSÉ ARREOLA
Bestiario

A-12

Cuento policial

Rumbo a la tienda donde trabajaba como vendedor, un joven pasaba todos los días por delante de una casa en cuyo balcón una mujer bellísima leía un libro. La mujer jamás le dedicó una mirada. Cierta vez el joven oyó en la tienda a dos clientes que hablaban de aquella mujer. Decían que vivía sola, que era muy rica y que guardaba grandes sumas de dinero en su casa, aparte de las joyas y la platería. Una noche el joven, armado de ganzúa y de una linterna sorda, se introdujo sigilosamente en la casa de la mujer. La mujer despertó, empezó a gritar y el joven se vio en la penosa necesidad de matarla. Huyó sin haber podido robar ni un alfiler, pero con el consuelo de que la policía no descubriría al autor del crimen. A la mañana siguiente, al entrar en la tienda, la policía lo detuvo. Azorado por la increíble sagacidad policial, confesó todo. Después se enteraría de que la mujer llevaba un diario íntimo en el que había escrito que el joven vendedor de la tienda de la esquina, buenmozo y de ojos verdes, era su amante y que esa noche la visitaría.

MARCO DENEVI

Cartas peligrosas y otros cuentos

A-13

Había una vez [2]

Un apuesto joven llama a la puerta y le pide que se calce la más hermosa de las zapatillas. En cuanto observa que ésta se ajusta al pie perfectamente, la toma del brazo al mismo tiempo que le dice:

—Queda usted arrestada, esta zapatilla fue hallada en la escena del crimen.

JAVIER QUIROGA G.

El libro de la imaginación

El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles

Hasta el fin de sus días Perseo vivió en la creencia de que era un héroe porque había matado a la Gorgona, aquella mujer terrible cuya mirada, si se cruzaba con la de un mortal, convertía a éste en una estatua de piedra. Pobre tonto. Lo que ocurrió fue que Medusa, en cuanto lo vio de lejos, se enamoró de él. Nunca le había sucedido antes. Todos los que, atraídos por su belleza, se habían acercado y la habían mirado en los ojos, quedaron petrificados. Pero ahora Medusa, enamorada a su vez, decidió salvar a Perseo de la petrificación. Lo quería vivo, ardiente y frágil, aun al precio de no poder mirarlo. Bajó, pues, los párpados. Funesto error el de esta Gorgona de ojos cerrados: Perseo se aproximará y le cortará la cabeza.

MARCO DENEVI
Falsificaciones

A-15

Las vírgenes prudentes

Requerida de amores por un pastor y por el rey Salomón, la Sulamita no duda. Alguna boba, borracha de romanticismo, habría elegido al pastor y, transcurrida la luna de miel, hubiese empezado a soñar con el rey Salomón. Ese sueño dorado terminaría por estropearle la vida junto al pastor. En cambio la Sulamita opta por el rey Salomón y después, cuando sueña con el pastor, ese sueño de contigo pan y cebolla la enaltece ante sus propios ojos.

MARCO DENEVI

Falsificaciones

A-16

La tortuga y la liebre

Esta fábula la han contado desde los sofistas hasta Samaniego, pasando por Lewis Carroll, Kafka y Lord Dunsany, quien lo hizo tan bien o mejor que sus predecesores. En su fábula irlandesa la tortuga tenaz gana como siempre a la indolente liebre. Pero durante la celebración del triunfo del quelonio sobre el roedor se declara un incendio voraz en el bosque y se decide, por consenso animal, enviar a buscar a los imprescindibles bomberos con el cuadrúpedo más veloz.

Como se puede leer arriba, no hay por qué contar de nuevo esta fábula.

Moraleja: No intentes siquiera hacer lo que otros han hecho muy bien antes, a no ser que puedas hacerlo mejor que Lord Dunsany.

GUILLERMO CABRERA INFANTE
Exorcismos de esti(l)o

A-17
Opus 8

Júrenos que si despierta, no se la va a llevar –pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal–. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa y nos cocine.

ARMANDO JOSÉ SEQUERA
Escena de un spaghetti western

A-18
La búsqueda

Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises.

EDMUNDO VALADÉS
De bolsillo

A-19

El trabajo nº 13 de Hércules

Según el apócrifo Apolodoro de la Biblioteca, “Hércules se hospedó durante cincuenta días en casa de un tal Tespio, quien era padre de cincuenta hijas a todas las cuales, una por una, fue poniendo en el lecho del héroe porque quería que éste le diese nietos que heredasen su fuerza. Hércules, creyendo que eran siempre la misma, las amó a todas”. El pormenor que Apolodoro ignora o pasa por alto es que las cincuenta hijas de Tespio eran vírgenes. Hércules, corto de entendederas como todos los forzudos, siempre creyó que el más arduo de sus trabajos había sido desflorar a la única hija de Tespio.

MARCO DENEVI

Falsificaciones

A-20

Las mentes son como los relojes: no las más finas las que fácilmente se descomponen, las que acogen a ciegas cualquier necia moda que las apasiona y las saca de tino.

JULIO TORRI

Tres libros

A-21

El burro y la flauta

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

AUGUSTO MONTERROSO

La oveja negra y demás fábulas

A-22

Memorias de Juan Charrasqueado

—Yo no lo maté: él solito se le atravesó a la bala.

JOSÉ EMILIO PACHECO

La sangre de Medusa

A-23

La Fama

El poeta la vio pasar, aprisa; y aprisa corrió tras ella y se quejó:

—¿Y nada para mí? A tantos poetas que valen menos ya los has distinguido: ¿y a mí cuándo?

La Fama, sin detenerse, miró al poeta por encima del hombro y contestó sonriéndole mientras apresuraba la carrera:

—Exactamente dentro de dos años, a las cinco de la tarde, en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, un joven periodista abrirá el primer libro que publicaste y empezará a tomar notas para un estudio consagradorio. Te prometo que allí estaré.

—¡Ah, te lo agradeceré mucho!

—Agradécemelo ahora, porque dentro de dos años ya no tendrás voz.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT

El gato de Cheshire

El zorro es más sabio

Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro. Desde ese momento el Zorro se dio con razón satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa. Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir “¿Qué pasa con el Zorro?”, y cuando lo encontraban en los cocteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

—Pero si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

—Y muy buenos —le contestaban—; por eso mismo tiene usted que publicar otro.

El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer”.

Y no lo hizo.

AUGUSTO MONTERROSO

La oveja negra y demás fábulas

A-25

Pensamientos del señor Perogrullo

Pobre *pero* honrado. ¿No deberían decirlo los ricos? Rico *pero* honrado.

MARCO DENEVI

Falsificaciones

Instrucciones para llorar

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente.

Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca*. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia dentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.

JULIO CORTÁZAR

Historias de cronopios y de famas

A-27

Si el Diccionario manual e ilustrado de la lengua española, de la Real Academia, limpiara, fijara y diera esplendor a la mujer tal como define al perro, en la edición de Espasa-Calpe de mil novecientos cincuenta en la página mil ciento setenta y tres...

MUJER. f. Mamífero omnívoro doméstico, de tamaño, forma y piel muy diversos, según las razas, pero siempre con las mamas más pequeñas que las nalgas, las cuales suele asentar la hembra para orinar. Tiene oído muy fino y es inteligente y muy leal al hombre.//

GUILLERMO CABRERA INFANTE
Exorcismos de esti(l)o

Conservación de los recuerdos

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala con un cartelito que dice: *Excursión a Quilmes, o: Frank Sinatra*.

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y dicen: *No vayas a lastimarte*, y también: *Cuidado con los escalones*. Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

JULIO CORTÁZAR

Historias de cronopios y de famas

Ictiocentauros

Licofronte, Claudiano y el gramático bizantino Juan Tzetzes han mencionado alguna vez los *ictiocentauros*; otra referencia a ellos no hay en los textos clásicos. Podemos traducir *ictiocentauros* por centauros-peces; la palabra se aplicó a seres que los mitólogos han llamado también centauro-tritones. Su representación abunda en la escultura romana y helenística. De la cintura arriba son hombres, de la cintura abajo son peces y tienen patas delanteras de caballo o de león. Su lugar está en el cortejo de las divinidades marinas, junto a los hipocampos.

JORGE LUIS BORGES

Manual de zoología fantástica

A-30

Camélidos

El pelo de la llama es de impalpable suavidad, pero sus tenues gue-dejas están cinceladas por el duro viento de las montañas, donde ella se pasea con arrogancia, levantando el cuello esbelto para que sus ojos se llenen de lejanía, para que su fina nariz absorba todavía más alto la destilación suprema del aire enrarecido.

Al nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de la arena, mientras el viento desértico golpea el macizo velamen de sus jorobas.

Para el que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria.

JUAN JOSÉ ARREOLA

Bestiario

A-31

Desastroso fin de los tres Reyes Magos

Herodes, viéndose burlado por los Magos se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños de Belén.

(Mateo, 2, 16)

Camino de regreso a sus tierras, los tres Reyes Magos oyeron a sus espaldas el clamor de la Degollación. Más de una madre corrió tras ellos, los alcanzó y los maldijo. De todos modos la noticia se propagó velozmente. Marcharon entre puños crispados y sordas recriminaciones de hombres y mujeres. En una encrucijada vieron a José y a María que huían a Egipto con el Niño. Cuando llegaron a sus respectivos países los mató el remordimiento.

MARCO DENEVI
Falsificaciones

A-32

A la salida del infierno

—DANTE: Adiós, dulce maestro.

—VIRGILIO: ¡Cómo! ¿Y el Purgatorio? ¿Y el Paraíso?

—DANTE: ¡Para qué! Quien conoció el Infierno ya no tiene ningún interés en el Purgatorio. Y respecto al Paraíso, sabe que es la ausencia de Infierno.

MARCO DENEVI

Falsificaciones

A-33

Vieja estampa

Dos criados abren presurosos, a la curiosidad de los desocupados, las pesadas hojas de la puerta, cuyos tableros de cedro ostentan –en rica obra de talla– las armas de los Castillas, de los Mendozas, de los Altamiranos, de los Velasco.

Tirada por piafantes brutos, sale la carroza, con muelles sacudimientos, de la penumbra del zaguán al deslumbramiento de la calle.

El Conde de Santiago de Calimaya se encamina al palacio del Virrey. Han llegado pliegos de la Metrópoli que tratan de asuntos graves. La Real Audiencia y el Arzobispo tienen en la corte poderosos valedores.

Y mientras pasa la carroza rebotando por el empedrado de la calle de Flamencos, los indios se descubren, los criollos se detienen curiosos.

Indiferente a todos, tras los cristales, el señor conde toma rapé de una caja de oro, con sus dedos descarnados y temblorosos.

JULIO TORRI

Tres libros

...al moro Búcar y a aquel noble Marqués de Mantua, teníalos de su linaje.

Por el angosto callejón de la Condesa, dos carrozas se han encontrado. Ninguna retrocede para que pase la otra.

—¡Paso al noble señor don Juan de Padilla y Guzmán, Marqués de Santa Fe de Guardiola, Oidor de la Real Audiencia de México!

—¡Paso a don Agustín de Echeverz y Subiza, Marqués de la Villa de San Miguel de Aguayo, cuyos antepasados guerrearon por su Majestad Cesárea en Hungría, Transilvania y Perpiñán!

—¡Por bisabuelo me lo hube a don Manuel Ponce de León, el que sacó de la leonera el guante de doña Ana!

—¡Mi tatarabuelo Garcilaso de la Vega rescató el Ave María del moro que la lleva atada a la cola de su bridón!

Tres días con sus noches se suceden y aún están allí los linajudos magnates, sin que ninguno ceda el paso al otro. Al cabo de estos tres días –y para que no sufriera mancilla ninguno de ambos linajes– mandó el Virrey que retrocedieran las carrozas al mismo tiempo, y la una volvióse hacia San Andrés y la otra fuese por la calle del Puente de San Francisco.

JULIO TORRI
Tres libros

A-35

Receta casera

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígale a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que no lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.

Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.

JUAN JOSÉ ARREOLA

Palindroma

A-36
De funerales

Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegírico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan pocas probabilidades de divertirnos como a un teatro.

JULIO TORRI
Tres libros

La reina virgen

He sabido que Isabel I de Inglaterra fue un hombre disfrazado de mujer. El travestismo se lo impuso la madre, Ana Bolena, para salvar a su vástago del odio de los otros hijos de Enrique VIII y de las maquinaciones de los políticos. Después ya fue demasiado tarde y demasiado peligroso para descubrir la superchería. Exaltado al trono, cubierto de sedas y de collares, no pudo ocultar su fealdad, su calvicie, su inteligencia y su neurosis. Si fingía amores con Leicester, con Essex, y con sir Walter Raleigh, aunque sin trasponer nunca los límites de un casto flirteo, era para disimular. Y rechazaba con obstinación y sin aparente motivo las exhortaciones de su fiel ministro Lord Cecil para que contrajese matrimonio aduciendo que el pueblo era su consorte. En realidad estaba enamorado de María Estuardo. Como no podía hacerla suya recurrió al sucedáneo del amor: a la muerte. Mandó decapitarla, lo que para su pasión desgraciada habrá sido la única manera de poseerla.

MARCO DENEVI

Falsificaciones

El general tiene sólo ochenta hombres, y el enemigo cinco mil. En su tienda el general blasfema y llora. Entonces escribe una proclama inspirada, que palomas mensajeras derraman sobre el campamento enemigo. Doscientos infantes se pasan al general. Sigue una escaramuza que el general gana fácilmente, y dos regimientos se pasan a su bando. Tres días después, el enemigo tiene sólo ochenta hombres y el general cinco mil. Entonces el general escribe otra proclama, y setenta y nueve hombres se pasan a su bando. Sólo queda un enemigo, rodeado por el ejército del general que espera en silencio. Transcurre la noche y el enemigo no se ha pasado a su bando. El general blasfema y llora en su tienda. Al alba el enemigo desenvaina lentamente la espada y avanza hacia la tienda del general. Entra y lo mira. El ejército del general se desbanda, sale el sol.

JULIO CORTÁZAR

Historias de cronopios y de famas

A-39

Alas

Yo ejercía entonces la medicina en Humahuaca. Una tarde me trajeron un niño descalabrado; se había caído por el precipicio de un cerro. Cuando para revisarlo le quité el poncho vi dos alas. Las examiné: estaban sanas. Apenas el niño pudo hablar le pregunté: –¿Por qué no volaste, m'hijo, al sentirte caer? –¿Volar? –me dijo– ¿Volar, para que la gente se ría de mí?

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT

El grimorio

A-40

Una sola rosa y una mandarina

En donde de cada ser dos, de cada cosa dos exactas, una para sí y otra para alguien. Siendo así, de algunas, una a la memoria y otra dejable en el lugar, ya el barrio en el caserío o el caserío en el barrio, ya los árboles frutales, las puertas, el automóvil entrando a contravía y el automóvil llegado por el otro lado, ambos con movimiento y ruido de carro.

Tocar una puerta y abrirse dos. ¡Oh, entrar!, ¡oh, el recibo más allá!, con dos Gonzalos, dos Ercilias, dos Rafaeles, dos Julietas, y después del saludo y los besos de rigor, hablando todos a la vez y, de los ocho, escuchando atentamente a ocho.

Distinto todo, de como era antes de volver.

De la cocina, la sirvienta con tazas de café, de las diez una para ella y, en el momento de pasarlas, ni señas, ni morisquetas, ni palabras, sino ella y ella o Carmenza y Carmenza.

Mientras en la memoria abarrotada aquellas grandes limas en sazón, aquellas roliverias mandarinas y, afuera, las rosas, las grandes rosas.

Una sola rosa y una mandarina. Con una y otra para sí y una y otra para él, despidiéndose.

OSWALDO TREJO

Una sola rosa y una mandarina

A-41

La trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las casacas y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): Pero *¡che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

JORGE LUIS BORGES

El hacedor

A-42

En el insomnio

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarrillo. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormir. A las tres de la mañana se levanta. Despierta al amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que enseguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente.

VIRGILIO PIÑERA

Cuentos

A-43

Por escrito gallina una

Con lo que pasa es nosotros exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe estamos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmo el, carajo qué.

JULIO CORTÁZAR

La vuelta al día en ochenta mundos

A-44

La humildad premiada

En una universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos a la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera.

JULIO TORRI

Tres libros

La reina de un remoto país del norte, desechada porque Alejandro el Magno había rechazado su amor, decidió vengarse. Con uno de sus esclavos tuvo una hija y la alimentó con veneno. La niña creció, hermosa y letal. Sus labios reservaban la muerte al que los besara. La reina se la envió a Alejandro, como esposa; y Alejandro, al verla, enloqueció de deseos y quiso besarla inmediatamente. Pero Aristóteles, su maestro de filosofía, sospechó que la muchacha era un deletéreo alimento y, para estar seguro, hizo que un malhechor, condenado a muerte, la besara. Apenas la besó, el malhechor murió retorciéndose de dolor.

Alejandro no quiso poner sus labios en la muchacha, no porque estuviera llena de veneno, sino porque otro hombre había bebido en esa copa.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT

El gato de Cheshire

Postdata

El minicuento: Caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela¹

Podemos considerar como precursor del minicuento en Venezuela a José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). En sus libros *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929) pueden encontrarse algunos textos muy breves, en los que si bien es indudable el lirismo no lo es menos el contenido narrativo.

Alfredo Armas Alfonzo (1921-1991) es considerado por Sequera y Miliani como el iniciador del minicuento en Venezuela con su libro *El osario de dios* (1960)². Este libro de difícil adscripción genérica (¿minicuentos, conjunto de relatos breves, novela fragmentada?) está compuesto por 158 textos cortos, cuya temática está estrechamente ligada a la del resto de la producción de Armas Alfonzo. Y esta es una de las características del minicuento venezolano, mientras que en la producción minicuentística de otros países hay una especie de escisión entre la temática y el estilo de los minicuentos y del resto de la producción de los autores, v.g. los minicuentos de Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* no se parecen a sus cuentos más extensos; lo mismo pasa con las fábulas de Guillermo Cabrera Infante en *Exorcismos de esti(1)0*, con Marco Denevi, con los “casos”

1 Una versión más amplia fue publicada en: *Revista Iberoamericana*, LX, 166-167. Enero-junio, 1994.

2 No hay que olvidar, sin embargo, que Julio Miranda publicó cuatro minicuentos (“Crónica humana”, “El fusilamiento”, “Las moscas en el ojo”, “El preso”) en *La Estafeta Literaria de Madrid* en octubre de 1966.

y cuentos de Enrique Anderson-Imbert, por dar algunos ejemplos. Pareciera que para estos autores el desarrollo del minicuento implica diferentes modos de aproximación al fenómeno literario, no sólo por ser una forma más breve, sino porque cambian los temas, aplican el humor, la ironía, la parodia, utilizan finales sorprendidos, etc. En Venezuela, en cambio, la temática y el estilo expositivo del minicuento es muy similar al de otras formas narrativas breves, e incluso al de otras formas literarias: poemas en prosa, etc.

El auge del minicuento venezolano fue en los años setenta, época también del poema breve e, incluso, del ensayo mínimo³. Conocer las razones por las cuales en estos años se privilegió lo escueto en nuestra literatura no es fácil ya que la brevedad se da tanto en la poesía como en la prosa, pero aparentemente por influencias distintas. Así, refiriéndose a la poesía, Lasarte (1991: 11) apunta que entre el 1970 y el 1974

...se consolida una tendencia cuyo perfil relativamente homogéneo predominará por un lapso de casi una década. Nos referimos a esa poética que (...) tiene como centro la idea de la brevedad, en muchos casos coincidiendo con la defensa del poema breve como molde poético preferencial.

Como influencias de esta tendencia “que busca reducir el poema a su mínima expresión, el verso a la palabra que se quiere desnuda y esencial, el decir a lo inexpresable, al silencio –uno de los mayores y enojosos mitos de los discursos líricos y ensayísticos de estos tiempos– (Ibid., 12), Lasarte incluye a René Char, la poesía epigramática de Cardenal, Vilariño, Gelman y Pacheco, sin olvidar la poesía oriental.

3 Ver: Octavio Armand. “Dos ensayos mínimos”. En: *Zona Franca*, III (3). Sept.-oct. 1977, pp. 28-32.

Con respecto a la narrativa breve, al referirse a los setenta, es casi un lugar común de la crítica el referirse a estos años como aquellos del cuento muy breve, sin analizar en demasía las razones de esta tendencia, limitándose a la constatación del hecho. Rodríguez Ortiz se extiende un poco más al indicar que “el texto breve, textículo, brevísimo, es una de sus concreciones, unidad mínima de resolución: niega toda relación organizada de anécdotas o pretende evidenciar la fuerza de la lengua” (1985: 64), mientras que Santaella (1992) lo convierte en chivo expiatorio al comentar que la crisis de nuestra narrativa fue “provocada por el agotamiento de ciertos experimentos narrativos, como el texto breve, que no condujeron a ninguna parte”.

Por su parte, Miranda, estadístico, nos informa que:

...de 110 libros de cuentos publicados por los nuevos autores entre 1969 y 1992, 70 presentan por lo menos un cuento breve; de estos 70, hay 31 en que la mitad como mínimo de sus relatos es breve; a su vez, en nueve de dichos 31 todas las piezas son breves. Otra manera de verlo: 1.258 de los 2.011 cuentos no superan las dos páginas”. (Y, si redujéramos la extensión a una página, la cifra de breves seguiría siendo considerable: desde luego, más de 500) (Miranda, 1992).

Algunas de las razones que se aducen para la escritura de cuentos tan breves van desde el desencanto por el fracaso de la guerrilla, con su búsqueda posterior de nuevos horizontes creativos, hasta una moda pasajera, influenciada por el auge del micocuento en otros países del continente, hasta la contribución de los talleres literarios que uniformaron la narrativa. Miranda se plantea una serie de preguntas sobre las razones de la frecuencia de la brevedad narrativa en estos años:

Sería comprensible en el estricto dominio de lo narrativo, una alternancia de las formas, quizá, que después de decenios de cuentos predominantemente extensos “que no lo eran” y “realistas” “sí lo eran”, vehicula mediante lo breve, libre en cuanto tal al carecer de una tradición reconocible, el vuelo de la imaginación, acudiendo a las variadas posibilidades de lo fantástico, y rechaza la “seriedad” anterior mediante un abanico humorístico-absurdisto atrincherado en lo mínimo. ¿Ayudaría darse cuenta de que la brevedad, a partir de los años setenta, invade en realidad otros dominios de la literatura, como la poesía, y de la cultura en general, si pensamos en el cine? ¿Hay analogías operativas entre el cuento breve, el poema breve y el cortometraje?

Entre mayo y junio de 1993 entrevistamos brevemente a cuatro escritores de minicuento: Alberto Barrera, Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quintero y Armando José Sequera. Curiosamente, ellos tampoco pueden explicar por qué escribieron textos tan breves, aunque piensan que debió responder, por una parte, a la reacción contra lo que se escribía anteriormente. Gabriel Jiménez Emán apunta en esta dirección al indicar que le interesaba una forma distinta de hacer literatura en la que en pocas palabras pudiera mezclar el humor y la imaginación y se refiere a cierto cansancio de la literatura social y combativa de los sesenta, que no tiene que ver con el desengaño de la guerrilla sino del cansancio como lector. Alberto Barrera, que publicó sus minicuentos casi veinte años después que el anterior, plantea que, hartado de la poesía conversacional de moda en su época, escribió algo distinto, que resultó una cierta prosa poética. Sin embargo, sostiene que nunca se planteó escribir minicuentos ni participó de una moda, simplemente sus textos salieron así: breves y cuentos. Sequera, el único de los entrevistados que sigue escribiendo minicuentos, piensa que los talleres literarios no influyeron y que sí lo hizo la flojera de escribir textos más largos y elaborados. Quintero, por su parte, considera al minicuento

un “sarampión” que dejó de interesarle, entre otras cosas porque pasaron a ser, simplemente, chistes relámpago. A diferencia de los autores que consideran que la brevedad es muy difícil de conseguir, Quintero considera que ésta no es un mérito en sí misma, que lo importante en un cuento es que funcione y no su longitud.

En lo que sí están de acuerdo los cuatro entrevistados es en que, si bien Alfredo Armas Alfonzo fue el iniciador del minicuento en Venezuela, no influyó en ninguno de ellos. Sequera, que fue el más cercano a Armas Alfonzo, indica que ya había escrito minicuentos cuando lo conoció y que no leyó *El osario...* sino tiempo después. Reconoce la influencia, en cambio, de Monterroso, Piñera, Valadés, Anderson-Imbert y Britto García. Quintero nombra a Ambrose Bierce, Monterroso, Borges y Anderson-Imbert, sin olvidar los leídos en la revista *El Cuento*. Jiménez Emán a Borges, Monterroso, Menén Desleal, Fernández Molina, Anderson-Imbert, Cortázar, Arreola, Valadés y Avilés Fabila y también los textos del orientalismo zen. Barrera se limita a Monterroso y Arreola.

Lo curioso del caso es que, si bien en los setenta hubo un gran auge del texto breve, es en los ochenta cuando más se publican. En los años setenta se publicaron libros de cuentos entre los cuales pueden encontrarse textos muy breves como en *Rajatabla* de Luis Britto García (1970); *Imágenes y conductos* de Humberto Mata (1970); *los Ejercicios narrativos* de José Balza (1976); *Andamiaje* de José Gregorio Bello Porras (1977); *Textos de anatomía comparada* de Mariela Álvarez (1978), libro más poético que prosaico, como *Los caminos borrados* de Earle Herrera (1979); *Zona de tolerancia* de Benito Yrady (1978); pero sólo tres libros de minicuentos: *Los dientes de Raquel* de Gabriel Jiménez Emán (1973), *La muerte viaja a caballo* de Ednodio Quintero (1974) y *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* de Armando José Sequera

ra (1976). Estos tres autores se convertirán en las más importantes referencias del minicuento venezolano aunque sus cuentos son muy diferentes. Jiménez Emán va por la vía de lo fantástico; Quintero (que ganará por esos años el concurso de minicuento de la revista *El Cuento*) por una especie de regionalismo que a veces se entremezcla con el realismo mágico y otras con la intertextualidad culta; Sequera mezcla la ciencia-ficción con los cuentos de la abuelita.

Estos tres autores volverán a publicar minicuentos en los ochenta. Gabriel Jiménez Emán en 1981 con *Los 1001 cuentos de 1 línea*. Armando José Sequera establece juegos intertextuales con el cine y los cuentos de hadas en *Escena de un spaghetti western* (1986). Ednodio Quintero retoma sus minicuentos, los trabaja y amplía y los publica en 1988 en *La línea de la vida*. Otros autores publican también minicuentos en libros en los que hay cuentos de mayor extensión, como los de Luis Barrera Linares en *En el bar la vida es más sabrosa* (1980); Chevige Guayke, *Faltrikera y otros bolsillos* (1980); Iliana Gómez, *Confidencias del Cartabón* (1981); Luis Britto García, *La orgía imaginaria* (1983); Salvador Garmendia, *Difuntos, extraños y volátiles* (1983) y *Hace mal tiempo afuera* (1986); Oswaldo Trejo, *Una sola rosa y una mandarina* (1985) y Eduardo Liendo, *El cocodrilo rojo* (1987).

En esta década sobresalen *Textos para antes de ser narrados* de Alejandro Salas (1980) y *Visión memorable* de Miguel Gomes (1987), libros en su totalidad de textos muy breves. En ambos llama la atención la cantidad de referencias intertextuales (cultas y librescas, como las llama Koch). Salas juega constantemente con la metalingüística; Gomes, por su parte, escribe algunas veces textos que más parecen poemas en prosa que cuentos; otras, cuentos con final abierto o instantáneas en las que refleja la ciudad hostil, agresiva, desconcertante.

En los noventa, pareciera que el minicuento es un cadáver que goza de excelente salud. Se publican *Edición de lujo* (1990) de Alberto Barrera, *Calendario y otros textos* (1990) y *Naturalezas menores* (1991) de Antonio López Ortega. *La gata y la señora* de Salvador Garmendia (1991), *Ejercicio para demonios y otras instigaciones* (1991) de Eleazar León, *Cuentos cortísimos* de José Raventós (1991), *El guardián del museo* de Julio Miranda (1992) y *Cabeza de cabra y otros relatos* de Ednodio Quintero (1993).

De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica¹

Posiblemente el minicuento, junto a la poesía, sea uno de los géneros más fácilmente antologables. Su brevedad garantiza una amplia muestra, además, hay tantos ejemplos, de tantos lugares, dedicados a tantos temas distintos, que es muy fácil organizar muestras por países, continentes, asuntos, longitudes y épocas. A esto se suma que los adeptos al minicuento solemos ser obsesivos, y buscamos y encontramos ejemplos en todo lo que leemos.

A partir de la lectura de varias antologías de minicuento, mis reflexiones estuvieron dirigidas a la teoría y la clasificación. ¿Es posible establecer una teoría del minicuento a partir de las antologías? ¿Son las antologías medios que facilitan la definición del género y sus características? O, por el contrario, es la percepción del antologista la que define las características del género, de manera que cada cual elige los minicuentos que se aproximan a su manera de ver el todo.

Al observar varias de las antologías de minicuentos, es posible percibir puntos en común y discrepancias.

En primer lugar, lo único en común que comparten todas las antologías es que los textos elegidos son de pequeña extensión. No hay duda entre las diferencias entre un cuento, texto o ficción y un mini/micro/breve. Sin embargo, aun en el concepto de

1 Publicado en: Francisca Noguero (ed.) (2004). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

brevidad, hay diferencias. Para Bustamante y Kremer, así como para Borges y Bioy Casares puede llegar a las tres páginas; Epple, Zavala, Brasca, González, Valadés y González Irabia no pasan de las dos; Fernández Ferrer se mantiene en una. Podemos coincidir entonces que para que sean considerados verdaderamente breves la longitud máxima debería ser de no más de tres páginas.

La segunda característica que resalta a partir de las antologías es que el nombre sigue sin definirse. Puede parecer bizantino mi interés en la definición taxonómica, pero es que me parece sintomático de algo (indefinición, postmodernismo, diferenciación...). Para Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares son *cuentos breves*, y para Edmundo Valadés *textos breves*; para Guillermo Bustamante y Harold Kremer, *minicuentos* y *cuentos cortos*; para Raúl Brasca, *cuentos brevísimos*, aunque cuando trabaja con Luis Chitarroni pasan a ser *cuentos breves*; Lauro Zavala los denomina *cuentos mínimos*; Epple, *microcuentos* y *cuentos breves*; Henry González, *minificciones*; y Jose luís González Irabia *microrrelatos*. La diferencia taxonómica ya establece una caracterización. Para algunos autores, son cuentos, esto es, textos que responden a las variantes de un género establecido y que no repetiré para no redundar. Otros prefieren el término relato, lo que implica una relación de hechos, una historia que se cuenta, mas no así una forma genérica y estética definida. Para otros son ficciones, esto es, relatos inventados por un autor, de manera que lo documental (autobiografías, noticias de periódico, diarios, anécdotas) queda excluido. El término *texto* induce a pensar en cualquier escrito, perteneciente a cualquier género o tendencia. Esto amplía el horizonte, de manera que en los textos puede entrar cualquier forma escrita, desde el cuento hasta el slogan publicitario, pasando por todas las variantes escritas creadas desde que en el principio fue el verbo.

En algunas de las antologías de minicuentos (y pienso en este momento especialmente en la de Brasca y Chitarroni, aunque no es la única) encontramos que se incluyen pequeños textos de todos los géneros, de una manera que nos hace redescubrir variantes narrativas, e incluso pequeñas historias escondidas en poemas, ensayos o novelas que conocemos bien. En estos casos, la inclusión de textos extraídos de otras formas literarias más largas hace pensar en otra variante. Esto es, lo único que caracteriza a los minicuentos es que sean breves, se hayan o no escrito en principio de una longitud específica y que digan algo en esa pequeña extensión.

En muchas oportunidades he considerado cuestión de honor demostrar que el minicuento es un cuento muy breve cuyo carácter proteico y des-generado le da su carácter distintivo. Según mi propia teoría, los minicuentos son cuentos que pueden tener distintas formas. Si bien esta teoría sigue pareciéndome válida, puedo pensar en otra muy distinta a partir de la lectura de las antologías de minicuento.

Creo posible que esta forma, a la que no podemos dar nombre definido, sea una forma indefinida (des-generada, como ya hemos dicho), pero no sólo en el sentido de que sea un cuento que puede adoptar proteicamente formas de otros géneros. Más bien lo que planteo es que estos textos (a los que por el momento llamaré minis²) pueden pertenecer a cualquier género pasado, presente y futuro. Es posible que sean o no cuentos, incluso que no sean relatos tampoco, sino simplemente textos escritos, en los que hay un enunciado, ya sea narrativo (no necesariamente ficcional), reflexivo o descriptivo, entre muchas otras variantes. Siempre que haya

2 Sé que dar otro nombre a estas formas sólo contribuye a la confusión general, pero el término textículo, más apropiado, tienes un origen peyorativo.

un texto muy breve que comunique algo (ya sea literal, irónica, intertextual o paródicamente) y que su sentido esté completo en sí mismo, estamos ante uno de estos ejemplos.

Los minis deben ser, entonces, textos breves, de no más de tres páginas. Aunque hago constar que a mí en lo personal me parece que una sola página es la longitud perfecta y que más de dos es excesivo. Por otra parte, deben enunciar algo coherentemente, estar completos en su mensaje en sí mismos, no importando si son escritos como tales desde su origen, o si son espulgados de novelas, obras de teatro, ensayos o poemas.

Esto implicaría que los minis son un tipo de texto en el que la adscripción genérica no está definida por la posición del autor, sino también por la del seleccionador y la del lector.

Demás está decir que este breve apunte no es más que un imperfecto borrador a gruesos trazos de lo que espero sea pronto un trabajo más elaborado.

Prólogo a *La minificción en Venezuela*¹

Más que una antología, esta es una muestra de la minificción venezolana. La intención era recopilar un panorama de las distintas tendencias y etapas del minicuento de mi país. Demás está decir que escogí los textos que más me gustan, sin embargo intenté que estuvieran representadas todas las tendencias y casi todos los autores.

Desde los años veinte, con José Antonio Ramos Sucre, tenemos en Venezuela escritores que apuestan a la brevedad como forma narrativa. Que sea Ramos Sucre, considerado habitualmente como poeta, el que inicia el género de la minificción en Venezuela, es sintomático. En esta antología o retrato de las distintas vertientes del género, pueden encontrarse casi todas las formas proteicas que puede tomar la minificción. Así, tenemos narraciones poéticas, recuerdos de provincia, textos experimentales, ciencia-ficción, relatos intertextuales que establecen relaciones con el cine, el *comic*, la televisión, los cuentos de hadas, así como fábulas, bestiarios, autobiografías, chistes, cuentos cortos, relatos góticos. Esta variedad formal demuestra los muchos experimentos que se hicieron en distintas épocas. Es de hacer notar, sin embargo, que son muchos los textos en los que el juego intertextual se relaciona con la poesía. Es por esa razón que comienzo esta muestra con José Antonio Ramos Sucre, aunque éste se

1 Rojo, Violeta (2004). *La minificción en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

encuentre un poco alejado cronológicamente del resto de los autores. En sus libros, verdaderas joyas, hay cantidad de textos que se han leído como poemas en prosa, aunque creo que la calificación genérica puede cambiarse, en algunos casos a la de cuentos poéticos.

Al leer los textos en su conjunto, es posible percatarnos de algunas de las características del género en Venezuela.

1. Son pocos los autores que dedican al texto breve su producción. Buena parte de la narrativa de Alfredo Armas Alfonzo es breve, aunque en algunos casos se integra en expresiones más extensas. Ednodio Quintero, Armando José Sequera y Gabriel Jiménez Emán dedicaron una parte de su literatura de los años setenta y ochenta a la brevedad, aunque simultánea, anterior y posteriormente se dedicaron a otras formas narrativas más extensas. Es posible que ninguno de los escritores de esta muestra se haya dedicado a lo mínimo como forma exclusiva.
2. Por lo general, no hay diferencia apreciable entre la producción breve de los autores venezolanos y la más extensa. Los textos brevísimos de Salvador Garmendia u Oswaldo Trejo, por ejemplo, comparten tono, temática y hallazgos con sus novelas o cuentos. Lo mismo sucede con otros escritores. No cambian apreciablemente sus características narrativas dependiendo de la longitud. Esto hace que veamos con otros ojos las teorías sobre intensidad y precisión de la narrativa muy corta. Es posible que esa intensidad y precisión se logre también en las novelas, aunque no de manera tan evidente.
3. La poesía es el género más relacionado intertextualmente con el texto breve venezolano. No sólo el precursor Ramos Sucre, sino también Julio Miranda, Eleazar León, Mariela Álvarez, Benito Yrady, Iliana Gómez, Harry Almela, Antonio López Ortega, Alejandro

Salas, Miguel Gomes escriben textos que pueden ser leídos como poemas en prosa tanto como cuentos poéticos. Algunas de los anteriores son exclusivamente poetas, cuya inclusión en la narrativa fue exclusivamente con algunos textos brevísimos. Es posible que algunos de las minificciones aquí reseñadas puedan entrar también en antologías poéticas. Lamento no haber podido escoger algunos textos que me parecían perfectas minificciones, pero que están tan establecidos formalmente como poesía que hacen dudar.

4. Para algunos autores (Alfredo Armas Alfonzo, Luis Britto García, Juan Carlos Méndez Guédez, Carlos Leñez) el texto brevísimo funciona como parte de novelas. Sin embargo, al desgajar algunos textos éstos funcionan perfectamente como minificciones. En el caso de estas novelas formadas por breves viñetas o episodios, los minicuentos integrados al conjunto adquieren carácter de capítulos de novela.
5. La intertextualidad de los minicuentos venezolanos, en algunos casos, establece relación no sólo con otras formas narrativas, sino con textos que a su vez intertextualizan otras formas narrativas. Son intertextos de intertextos. Esto es, se relacionan no sólo con el texto original sino también con las revisiones que se han hecho a éste. Este es el caso de Wilfredo Machado y sus bestiarios, relacionables con los de Jorge Luis Borges y Marco Denevi. Lo mismo sucede con las fábulas de Alberto Barrera, que establecen relación con las de Augusto Monterroso y no con las de La Fontaine. Los juegos intertextuales de Armando José Sequera, de la misma manera, se relacionan más con el cliché de los cuentos de hadas y películas del Oeste que con los referentes precisos. Mientras que José Raventós establece referencias librescas con personajes culturales, pintores o personajes literarios.

6. Las temáticas son muy amplias, no sólo lo ya reseñado sino también observaciones de viaje y recuerdos autobiográficos, en el caso de Antonio López Ortega; la literatura fantástica y gótica en el de Alejandro Salas, y cierta tendencia al aforismo en el de Miguel Gomes.
7. Sea cual sea el estilo, la muerte pareciera ser el tema más apreciado por los minicuentistas venezolanos. En esta muestra se podrán apreciar gran cantidad de pequeños cuentos en los que la muerte es el tema principal.
8. Las escritoras venezolanas no están muy interesadas en la brevedad narrativa. Strepponi, Álvarez y Gómez publicaron algunos textos breves, y son de las pocas que lo hicieron. Son muchas las poetisas venezolanas, pero su poesía no se relaciona con formas prosaicas. Son varias las novelistas, pero éstas desarrollan sus temas con largo aliento.
9. Cierta criollismo revisitado es uno de los temas principales. Los recuerdos de infancia campesina vistos desde la brevedad, las anécdotas del pueblo, o la viñeta sobre personajes y costumbres de provincia pueden encontrarse en casi toda la obra de Armas Alfonzo, parte de la de Ednodio Quintero y Luis Barrera Linares.

Debo terminar esta breve introducción, haciendo una confesión vergonzante. Hasta no hacer esta antología no me había percatado de la calidad del cuento muy breve en Venezuela. Para mí eran textos y autores dispersos. El verlos integrados me permitió percibir no sólo el vigor del género, sino también la variedad de tendencias, temáticas y formas narrativas que adquiere. Ojalá la producción siga y ésta sea publicada, de manera que año tras año pueda pensarse en adiciones a este corpus.

Una breve mirada a la intertextualidad en los nuevos cortísimos venezolanos¹

Durante la década que mediamos, los minicuentos ha tenido un auge insólito en Venezuela. En el 2003, Wilfredo Machado publica *Poética del humo. Antología impersonal*. En el 2004, se publican seis libros: *Ciento breve* de Karl Krispin, *Antifábulas y otras brevedades* de Rigoberto Rodríguez, *Crónicas y tópicos de la Edad de la Muerte* y *Conceptos de una filosofía de bolsillo*, de J. A. Calzadilla Arreaza, *Anda Nada* de Luis Britto García y *Maleza* de María Celinia Núñez. En el 2005 es el turno de *Balasombra* de Eloi Yagüe. Todos estos autores, con la excepción de Machado y Britto García, incursionan en el género. Todos ellos manejan la intertextualidad de diferentes maneras.

Podemos considerar que el minicuento, más que un cuento corto, es un fragmento narrativo, ampliable por medio de nuestros marcos de referencia intertextual, aunque haya sido escrito como una totalidad con un fin en sí mismo. En los minicuentos venezolanos de estos años las referencias intertextuales, ya sean vivenciales, librescas o mediáticas son tan fuertes que, prácticamente, no pueden ser leídos sin los marcos de referencia. Si bien en los años sesenta, setenta, ochenta e incluso noventa, las minificciones podían ser pequeñas narraciones independientes, en estas últimas el elemento intertextual se convierte en el catalizador narrativo.

1 Publicado en *Revista Katatay*. Buenos Aires, 2005.

Por ejemplo, Rigoberto Rodríguez, en

Compungido texto in memoriam

Puedo leer los cuentos más tristes esta noche (Rodríguez, 2004: 19).

Al utilizar los versos del “Poema 20” de Pablo Neruda cambiando el verbo y el género literario al que se hace referencia, se efectúa una parodia y al mismo tiempo un homenaje al poeta. Sin la referencia literaria, la minificción es incomprensible.

Algo parecido sucede en el texto “El Doctor Smith” de Karl Krispin:

Era cobarde y corría azorado cuando el robot gritaba peligro. Enarcaba fanfarronamente la ceja derecha. Solicitaba inútilmente crepes suzettes en los remotos planetas a decenas de años luz de nuestra hogareña tierra. Will a veces era su aliado, el niño que todos quisimos ser. No era nada simpático, nada heroico. Al correr de los años se descubrió como un pobre diablo extraviado en el inmanejable universo. Pero en su incomprensible fracaso y en sus ganas de salirse con la suya, quienes seguíamos a pie juntillas *Perdidos en el espacio* supimos asignarle un ilógico cariño, hasta ahora inexplicable (Krispin, 2004: 47).

Este texto describe a uno de los personajes de la serie de televisión *Perdidos en el espacio*. En él, no sólo se hace referencia a este personaje y a una serie de TV, sino también tiene un carácter autorreferencial.

En ambas minificciones lo que se dice es la mínima parte de lo que se implica. De allí podemos deducir que las minificciones son fragmentos de un texto mayor, no escrito sino formado por la enciclopedia del lector. Detrás de cada uno de estos pequeños textos de escasas palabras hay largas narraciones, teorías, películas, series de televisión, recuerdos infantiles del inconsciente

colectivo, hechos históricos, costumbres ancestrales, que conforman la enciclopedia del lector. Estos textos sólo se comprenden si el autor y el lector comparten los mismos códigos o tienen mundos (ficticiales, reales o culturales) parecidos. En suma, las minificciones funcionan como icebergs (para utilizar la caracterización de Hemingway en Zavala, 1996: 25): en ellos la narración está sugerida, sólo se ve la pequeña parte que sobresale, mientras que tiene una inmensa masa que sostiene esta narración, y sólo son inteligibles cuando el lector completa y da forma al sentido insinuado por el autor.

Sin embargo y aunque la intertextualidad es parte sustancial de buena parte de la producción de los minis, no sucede así con todos. Algunas minificciones son inteligibles en sí mismas (completas y autosuficientes las llama Zavala en su ponencia “Para analizar la minificción”, 2004) mientras que otras son parte de una narración cultural mayor, es como si fueran un fragmento de un texto personal, en el que se entremezclan los conocimientos del lector. Si eso es así, ciertos textos mínimos (aunque obviamente la tesis puede aplicarse a todo tipo de texto) son incomprensibles a menos que el autor y el lector compartan un “todo” cultural en el que el minificción, cual “fragmento” se inserta. Obviamente, también podríamos deducir que, cuando esto no sucede, el minificción no funciona narrativamente y, como el espejo borgiano que no existía cuando nadie se reflejaba en él, la minificción-iceberg sólo es narrativa cuando el lector comprende la base en que se sostiene.

Esto es particularmente evidente en los textos de Rigoberto Rodríguez

Confesiones de un inglés fumador de opio

—Y entonces bebí de la botella y me hice pequeña y luego mordí la tarta y me hice grande, y después comí del seto y volví a encogermé, y...

—Niña, niña, espera... puedes creerme –dijo la oruga a Alicia–, tu no has visto nada (Rodríguez, 2004: 34).

y en

Cambio del punto de vista para el comienzo de una novela
(o cómo haría el ejercicio un activista de Greenpeace)

Llamadme Moby Dick (Rodríguez, 2004: 59).

En ambos, los textos sólo son comprensibles a partir del conocimiento de *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincy, *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carrol, *Moby Dick* de Herman Melville, así como de lo que significa el grupo ecologista Greenpeace. En todos, como apunta Laura Pollastri, se dan "...reescrituras, lecturas a contrapelo, manipulación desviada de un texto paradigmático de la literatura occidental del que no se dice casi nada porque todo, o casi todo, queda librado a la biblioteca del lector" (Pollastri, 2004, 58).

Sin esta "biblioteca" los textos de *Conceptos para una filosofía de bolsillo* de J. A. Calzadilla Arreaza resultan incomprensibles, ya que están contruidos con base en conceptos (Libertad, Verdad, Absoluto...) y escuelas filosóficas. Así tenemos las "Confesiones" de peripatéticos, hedonistas, estoicos. En "Confesiones de un retórico" sólo el conocimiento de la retórica y de los términos empleados hace comprensible el texto:

Confesiones de un retórico

Le dije: "No me vengas con litotes", pero él me replicó con una re-tahila de metonimias. Yo le lancé una anadiplosis progresiva y él se

defendió con débiles anáforas. En ese momento le metí la metáfora y él sólo pronunció un balbuceo de aféresis. Entonces le zampé la alegoría completa, hasta que el hombre únicamente emitió una onomatopeya. (Calzadilla Arreza, 2004a: 43)

El mecanismo por el que se maneja la intertextualidad en las minificciones tiene que ver con el uso de “cuadros” o frames, tal como expliqué en otro estudio (Rojo, 1997). Los cuadros son estructuras de datos que representan una situación estereotipada (Minsky citado por Eco, 1981: 114) y elementos de conocimiento cognitivo (Van Dijk citado por Eco, 1981: 114). A partir de esto, Eco define el cuadro diciendo que “es siempre un texto virtual o una historia condensada” (Eco, 1981: 115). Esta historia no es solamente narrativa, sino también puede ser explicativa de una posición política, como en el caso de este texto de Luis Britto García:

Pequeño error

Debido a que el gasto armamentista no permite invertir en buenas escuelas, los hijos de los yanquis no saben geografía.

Por tal motivo la primera misión contra Bagdad se confunde y arroja todas sus bombas sobre Washington D.C. (Britto García, 2004: 153)

En la minificación se usan en gran medida cuadros que podrían llamarse intertextuales. Nuevamente Eco nos explica que “Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (*Ibid.*, 116). Esto es, hay que aplicar la competencia intertextual, “periferia extrema de una enciclopedia” que “abarca todos los sistemas periféricos semióticos con que el lector está familiarizado” (Eco, 1981: 116).

En la minificación el uso de cuadros es imprescindible para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Pero además,

si establecemos un discurso intertextual, utilizando cuadros, se logra una mayor brevedad. Koch indica que la minificción “...no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquélla en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario” (Koch, 1986: 65).

En su ponencia de 2004, Lauro Zavala plantea que en la minificción “el inicio es anafórico (es decir, cuando se inicia el texto ya sucedió lo más importante) y el final es catafórico (es decir, ese final tan sólo anuncia lo que está por ocurrir al lector al releer el texto entre líneas)”. Según esto, podemos deducir que en la minificción, el “fragmento” presentado por el autor se convierte en un texto total porque el lector completa la narración (el inicio o antecedente y el final) a partir de su enciclopedia. Por tanto, la minificción puede ser un trabajo conjunto entre el autor y el lector.

Por supuesto, no todos los lectores poseen los códigos de los cuadros intertextuales, lo que explica, en cierta medida, la dificultad para leer algunos de los minificciones si no se cuenta con la enciclopedia adecuada, que no necesariamente es literaria, como podemos ver en “Cono Sur” de Eloi Yagüe, en el que el terrible referente son los términos utilizados para describir la tortura en las distintas dictaduras de la zona:

Picana: calcina testículos.

Pau de arará: a horcajadas sobre un filo.

Submarino: bolsa de plástico en cabeza hasta asfixia.

Rin: parado encima abre plantas de los pies.

Tortura china: rata en la vagina.

Capucha: cuerpos en las playas puntuales cada mañana (2005: 64).

Ahora bien, los cuadros, la intertextualidad y la hipertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica

constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector. Anderson-Imbert (1979: 132) dice que “a veces, el cuentista parece que hubiera renunciado a tejer su trama y que nos deja en cambio flecos e hilachas para que nosotros lo hagamos por él”. Volviendo al ejemplo de los cuentos-iceberg, la parte sumergida está formada por todas las referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros. Esto se puede observar en “Añoranza de los doce pisos”, de María Celina Núñez, donde a partir de una situación amorosa se hace referencia no sólo a Julio Cortázar, sino también a personajes y acciones de su narrativa:

Siempre existirán los doce pisos de Cortázar y no se requiere la perversión de un pulóver azul para caer en el precipicio.

Morando en el acoso de tu intemperie, puedo imaginar mil riscos como si no viviera en uno, y fantasear con las ráfagas de aire como si mi rostro no hubiera sido ya castigado por la ventisca.

A eso me dedico mientras estoy contigo, vamos al cine, compramos comida, hacemos el amor. Mientras te amo.

Tú me pusiste en este lugar y me regalaste por mi cumpleaños un suetercito azul para hacerme creer que conjurabas el desamparo.

Se nota que no sabes nada de Cortázar. Deberías ser más cauto (Núñez, 2004: 20).

Umberto Eco se refiere a los “espacios en blanco” narrativos, que hay que rellenar, de manera que el lector tiene una “iniciativa interpretativa” (Eco, 1981: 76). Otros autores comparten este criterio. Para Koch (1986: 162), el minificción “requiere la participación activa del lector para completar su significado”. Para el escritor Juan José Arreola “la función del escritor debe ser poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la palabra sugerente” (citado por Koch, 1986: 95). La misma Koch cuando habla de los

minificciones de Julio Torri dice que su “parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significados o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamará Julio Cortázar más tarde” (1986: 38). Gerlach (1989) dice que un cuento es una invitación a construir explicaciones, explicaciones sobre causalidad, conexiones, motivos. Cuando sentimos que estamos construyendo estas explicaciones de una manera significativa, sentimos el cuento. El apunte de Gerlach nos hace pensar que parte de la “gracia” de las minificciones es que nos permiten imaginar o leer una explicación distinta. Así como los mitos nacen de la necesidad del hombre de dar respuesta a ciertos fenómenos, en la minificción podemos leer versiones de eventos literarios o mitológicos y verlos desde otro punto de vista. Es el caso de “Monterrosiana II”, de Wilfredo Machado:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. Otra posibilidad. Cuando el dinosaurio despertó el escritor aún estaba allí. Sólo un ligero temblor en la página delataba que estaba vivo. El dinosaurio lo atrapó y lo devoró de un mordisco. Los restos de la tinta que oscurecían aún más la sangre quedaron regados por todas partes. Luego agradeció al cielo que lo proveyera de succulentos escritores, todos los días, cuando despertaba (Machado, 2003: 73).

Entonces, en las minificciones el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Como diría Eco, son textos mecanos que permiten “construir a voluntad una multiplicidad de formas” (Eco, 1981: 81). Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minificción puede construir las formas que quiera. El ejemplo del mecano es muy pertinente porque un mecano da una serie de herramientas con las que se pueden construir ciertas cosas y no otras. O como apunta Miguel Gomes, lo que caracteriza a la minificción es la

...comprensión sinecdóquica del argumento (historias más sugeridas que contadas (...)) y concisión elocutiva (la que supone, además de una economía extrema que raya en el silencio de la elipsis, la explotación del aporte interpretativo del lector mediante la manipulación de los estímulos que en éste suscita el paratexto titular e intertextos culturales prestigiosos que desde el título se rememoran (Gomes, 2004: 41).

Cada minificción nos da una serie de elementos que nosotros podemos utilizar, interpretar de acuerdo a nuestro nivel cultural, a nuestra enciclopedia, incluso a nuestra creatividad, pero partimos de unos elementos que no podemos interpretar arbitrariamente.

La minificción, a diferencia de otros géneros literarios y debido a su escasa longitud, no puede tener varios niveles de lectura, aunque podría darse. Lo importante, entonces, es crear un mundo ficcional a partir de muy pocos elementos, es por ello que los cuadros y la intertextualidad son imprescindibles. Nos queda algo en el tintero: la minificción puede ser vista como un fragmento de una obra mayor, no escrita pero formada por la enciclopedia del lector. Pero también la podríamos ver como un fragmento de una obra mayor ya escrita. Me refiero en este caso a que en cada texto de largo aliento puede esperar agazapada la minificción, esperando que alguien la descubra.

Nuevas (y viejas) tendencias breves: Dieciocho venezolanos en la minificción¹

Hace unos años, afirma el escritor Carlos Leáñez Aristimuño, la literatura latinoamericana era una sola, pujante y llena de energía. Ahora, dice con preocupación, nos hemos balcanizado literariamente. Ya no somos un frente unido por una lengua común, sino una suma de nacionalidades, tratando de mostrar nuestra pequeña cuota en el barullo globalizado. Pienso que tiene razón, pero con esta ponencia contribuiré a la confusión general.

Mi intención es hacer un panorama de la minificción venezolana de los últimos años. Y será sobre eso por una razón simple: si no aprovechamos estos encuentros para dar a conocer lo que se hace en nuestros países, nuestra producción literaria va condenándose, salvo excepciones, a la parroquialidad. Los libros de minificción latinoamericana que leo últimamente me llegan por correo. Es muy difícil encontrarlos en librerías porque somos muchos, parece que publicamos bastante y la distribución editorial se acerca más al correo de los chasqui que a las maravillas de un mundo conectado. Es por eso, entonces, que me dispongo a hablarles de lo que los minicuentistas venezolanos han publicado desde el 2000 hasta ahora, pero sobre todo a darles ejemplos de su producción.

1 Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional de Minificción*. Neuchatel, Suiza, 2006.

En los últimos años la minificción venezolana ha tenido un despertar. Son varios los libros en los que la narrativa breve tiene lugar absoluto, preponderante o particular, según sea el caso de que las minificciones están en todo el libro, buena parte de él o en algunos casos. En orden cronológico, se ha publicado lo siguiente. En el 2003, *Poética del humo. Antología impersonal* de Wilfredo Machado. En el 2004, diez libros del género: *Ciento Breve* de Karl Krispin; *Antifábulas y otras brevedades* de Rigoberto Rodríguez; *Crónicas y tópicos de la Edad de la Muerte y Conceptos de una filosofía de bolsillo*, de J. A. Calzadilla Arreaza; *Anda Nada* de Luis Britto García; *Maleza* de María Celina Núñez; *Aforemas* de Juan Calzadilla; *Y todo lo demás*, de Alfredo Chacón; *Crónicas solitarias*, de José Alberto Chacón; *Papeles para un adiós* de Eleazar León. En el 2005: *Balasombra* de Eloi Yagüe; *El hombre de los pies perdidos*, de Gabriel Jiménez Emán, en realidad una recopilación de sus textos ya publicados; *Relatos* de Manuel Victorino Muñoz; *La comedia urbana* de Armando José Sequera. Durante el 2006 se han publicado *Relatos* de Julio Jáuregui; *Informe médico* de Vicente Lecuna Torres y *Entre umbrales* de Luis Alberto Rojas Araujo.

A pesar de su variedad, estos autores y libros tienen más semejanzas que diferencias. Los hay veteranos de la brevedad, como Britto García, Jiménez Emán, Sequera y Machado; escritores jóvenes que habían publicado otro tipo de ficciones y ahora prueban con la mínima, como Yagüe, Núñez, Jáuregui, Krispin, Calzadilla Arreaza, Rojas Araujo y Lecuna; escritores que comienzan, como J. A. Chacón, Rodríguez y Muñoz; poetas consagrados, como Alfredo Chacón, Juan Calzadilla o Eleazar León.

Analizándolos, pueden encontrarse en ellos tres grandes tendencias:

1. *Los holones*². Esto es, minificciones completas en sí mismas que forman parte de una obra literaria mayor, sea un texto narrativo, un ensayo o una novela, por ejemplo. Podría ser considerado también como un fragmento al que se le aplica el término minificción. Esto explicaría por qué en algunas antologías pueden encontrarse “pequeños textos de todos los géneros, (...) que nos hace[n] re-descubrir variantes narrativas, e incluso pequeñas historias escondidas en poemas, ensayos o novelas” (Rojo, 2004: 132). Eso implicaría que en la minificción entran textos breves, sean o no escritos con esa intención, y aun y cuando formen parte de unidades mayores. En los holones minificcionales también entran los libros de “difícil adscripción genérica”. Esos inclasificables que parecen novelas, o quizás colecciones de textos, o de poemas en prosa. Posiblemente uno de los primeros ejemplos en Venezuela haya sido *El osario de Dios* (1969), de Alfredo Armas Alfonzo, al que seguiría *Abrapalabra* (1980), de Luis Britto García, larga novela formada por fragmentos de distintas longitudes que puede leerse fragmentada o como unidad y también *Cosas de niño. Novela en instantáneas* (1996) de Carlos Leñez.

En los nuevos holones está *La comedia urbana*, que fue publicado en el 2002 y luego en el 2005, de Armando José Sequera, uno de los más consecuentes minicuentistas de mi país. *La comedia urbana* es un libro (novela, colección de textos) sobre Caracas, pero en realidad cada una de las pequeñas historias, remite a lugares, personajes,

2 El término viene del concepto de Arthur Koestler, acuñado en *The Ghost in the Machine* (1967). Es de hacer notar que este término comenzó siendo usado en psicología y luego ha pasado a física cuántica, biología evolutiva, programación de computadoras, sistemas de información, sexología y parapsicología, entre otras disciplinas. Creo que no se había usado en literatura. El término describe algo que es, simultáneamente, una parte y un todo. Algo que es parte de un sistema, pero es en sí una unidad completa y que puede funcionar como autónomo y dependiente al mismo tiempo.

actitudes y malas costumbres de los ciudadanos de cualquier lugar de Latinoamérica, como esta pequeña admonición intertextual:

¡Obedece a tu papá!

¡Agustín, obedece a tu papá, mira que tu papá es un general y a los generales se les respeta y se les obedece sin chistar! ¡No te expongas a que te dé un golpe, de esos que él sabe dar! (Sequera, 2005: 288)

También son holones los textos de *Informe médico* de Vicente Lecuna Torres, gastroenterólogo de profesión, con dos libros de narrativa publicados. Este libro puede leerse como una serie de relatos (unos más cortos que otros) que conforman un duro retrato de los seres inhumanos que trabajan en hospitales y de distintas situaciones de la práctica médica.

9

Un conocido y respetado pediatra, entrenado en Estados Unidos, acababa de atender a un niño, y mientras entregaba el récipe a la madre observó que ésta registraba con angustia su atiborrada cartera. Evidentemente no encontraba lo suficiente para pagar la consulta. El pediatra se levantó lentamente de la silla, dio la vuelta al lujoso escritorio de caoba y, haciéndose el loco, figoneó de cerca con sus anteojos de carey original, gruesos, de miope, y señaló con el índice de la mano derecha: –Señora, a la izquierda, entre la libreta negra de teléfonos y el manajo de llaves, estoy viendo que se asoma un billetito de a cien (Lecuna Torres, 2006: 37).

2. *La minificción clásica*. Tiene, a su vez, dos variantes: 1) *el minicuento*, esto es, el texto narrativo muy corto y 2) *la minificción intertextual paródica*. Esta, a su vez, se divide en otros dos: a). *La minificción intertextual en la forma*, esto es, aquellos textos en los que se usan las características formales de aforismos, fábulas, descripciones de diccionario, etc y b). *La minificción intertextual en el tema*, en el

que se utilizan archiconocidos argumentos o personajes de mitos, leyendas, cuentos de hadas, cultura popular, etc. En todos los casos está presente el final sorpresivo.

Entre los *minicuentos* están los de Julio Jáuregui en *El morrocoy bajo la lluvia*, quien escribe textos, casi todos en primera persona, de existencias pesadillescas:

Las muletas

Corría como un desesperado pero no avanzaba. Por más esfuerzos que hice, el hombre me alcanzó. Traté de protegerme, le supliqué, pero nada. De un certero machetazo me seccionó el pie derecho. Mi grito de dolor retumbó en la alcoba y despertó a mi mujer. Esta, muy extrañada y con una expresión de asco, tomó mi pie y lo lanzó por la ventana.

Ahora, cada vez que veo mis muletas, me asalta la duda. Pienso, tal vez que ellas pertenecen a un tercer sueño (Jáuregui, 2006: 73).

Es este también el caso de Rafael Victorino Muñoz en *Relatos*:

El hilo

—Hemos venido a buscarlo, le llegó su hora. Iban a ahorcarlo. El prisionero se levantó del catre, y antes de salir, dobló cuidadosamente la esquina de la página en la que se estaba interrumpiendo la lectura (Muñoz, 2005: 59).

María Celina Núñez, en *Maleza*, desarrolla textos oscuros y muchas veces arreferenciales.

En la mesa del fondo

De nuevo estoy sentada en la mesa del fondo. Veo como la mujer de al lado está molesta por el humo de mi cigarrillo y se lo dice al hombre que la acompaña, seguramente su marido. De todos modos la tarde sigue. Cuando ya está a punto de anochecer, afuera se ve a un mendigo pidiendo dinero; adentro se ve a María Celina con un montón de colillas a sus pies (Núñez, 2004: 12).

Entre las *minificciones intertextuales*, está en primer lugar, Luis Britto García. En *Anda Nada*, título que de por sí puede leerse de varias maneras, incluye textos de distintas características narrativas en los que predomina el humor y queda latente o explícita una reflexión: sentencias, narraciones, afirmaciones políticas, juegos de palabras, cuentos de longitud media pero compuestos por fragmentos, como en “Sicopatología de los electrodomésticos”:

4

Los electrodomésticos tienen tantas pantallas que en lugar de funciones deberían tener *rating*. Los microondas lucen teclados como de televisor en donde uno marca el número del canal y se queda esperando porque siempre es más probable que salga un buen programa de un microondas que de un televisor, pero al final suena una campana y lo que aparece es un plato de fideos quemados (Britto García, 2004: 103).

Juan Andrés Calzadilla Arreaza escribe minificciones filosóficas. En *Conceptos para una filosofía de bolsillo* y *Crónicas y tópicos de la Edad de la muerte*, los textos, de una intertextualidad compleja, asemejan entradas de diccionario de filosofía, aforismos, poemas en prosa, confesiones de distintas tendencias del pensamiento, demostraciones geométricas o fábulas:

Confesiones de un retórico

Le dije: “No me vengas con litotes”, pero él me replicó con una re-tahila de metonimias. Yo le lancé una anadiplosis progresiva y él se defendió con débiles anáforas. En ese momento le metí la metáfora y él sólo pronunció un balbuceo de aféresis. Entonces le zampé la alegoría completa, hasta que el hombre únicamente emitió una onomatopeya (Calzadilla Arreaza, 2004a: 43).

La intertextualidad (y la autorreferencialidad) son fundamentales en los cuentos de *Ciento breve* de Karl Krispin. La intención primaria del autor fue escribir cien cuentos de cien palabras cada uno. Sus textos, muy culturosos, divertidos, tristes, eróticos, biográficos, son retazos de la vida caraqueña, recuerdos de infancia, anécdotas familiares, descripciones de personas y lugares de viajes.

Lo latinoamericano para el cine estadounidense

No existe aire acondicionado. Cualquier información es recompensada con americanos verdes. Policías y ladrones son ratas del mismo albañal. No hay bares sino cantinas, repletas de borrachos buscapleitos a toda hora. Los viajeros no apelan al diccionario. Las actividades productivas se reducen al narcotráfico, la guerrilla, la salsa y, cuando mucho, al campo. La Malinche resucita y conduce al gringo a la resolución de la trama, luego de que escapa del putrefacto calabozo donde ha sido encerrado por el jefe de la policía. Hay mucho oro en cadenas, gomina, sortijas, ametralladoras, corrupción y bigotes (Krispin, 2004: 73).

Rigoberto Rodríguez comienza en la minificción con su estupendo libro *Antifábulas y otras brevedades*, en el que sus brevísimos textos son narrados con humor negro y muchas referencias intertextuales e intergenéricas, en los que da vuelta a los mitos y a las fábulas en el mejor estilo de Monterroso y Denevi:

Cataclismo

Se dice que Atlas, hincado sobre las rodillas y extenuado bajo el peso de la tierra, apoyó la esfera en uno de sus hombros. En el punto de contacto, la Atlántida desapareció bajo las aguas (Rodríguez, 2004: 68).

Esta forma intertextual clásica es la de *Poética del humo. Antología impersonal* de Wilfredo Machado, quien parodia formas arcaicas

intertextualizando, tanto en la forma como en el tema, fábulas, mitos y referencias librescas:

Laberinto

Teseo nunca lo supo, pero, a veces, el Minotauro también se perdía dentro del laberinto (Machado, 2003: 86).

Igual sucede con Luis Alberto Rojas Araujo en *Entre umbrales*:

Ícaros

Abrieron los brazos e iniciaron el viaje. La gente se aglomeró para averiguar. La sangre comenzó a secarse. Los seres alados ya habían iniciado su salida del trance. Ser ángeles y olvidar las alas es asunto terrenal (Rojas Araujo, 2006: 25).

En el caso de Eloi Yagüe en *Balasombra*, la intertextualidad es temática:

Evolución

Comencé a preocuparme cuando vi a Darwin –mi perro– fascinado con las chispas de dos pedernales que frotaba insistentemente (Yagüe, 2005: 10).

3. Por último, la *minificción poética*, o la poesía prosaica. En este caso, los autores presentan sus libros como poesía, pero es evidente el carácter narrativo o prosístico de sus textos. Ya que la literatura es multiforme y ambigua, me pregunto si es posible distinguir entre la ficción mínima narrativa y alguna poesía y si verdaderamente son casos distintos.

En el caso de *Y todo lo demás*, de Alfredo Chacón (1937), muchos de los textos son evidentemente poemas, mientras que en otros podría haber dudas. Algunos de los textos son hermosas

descripciones, quizás un tanto estáticas para ser consideradas narraciones (aunque también eso puede discutirse), sin embargo, otras son minificciones, como el caso de

El maute impúdico

A la memoria de Severo Sarduy

El maute impúdico se arrecha, hunde apenas los cascos para siempre, tiembla por el tiempo que tardan en cambiar los aromas del aire y de las frondas, mira brillar la piel de las vaquillas que pastan lado a lado de su deseo petrificado, de la estatua del maute enloquecido de ardor y de impotencia, enamorado (Chacón, 2004: 53).

Otro caso es el de Juan Calzadilla (1931), quien en *Aforemas* se inclina por un poema narrativo, al que es muy fácil cambiar el orden de los factores y llamar narración poética. Un ejemplo es este:

Final con revólver

Informa la Oficina de Prensa de la Policía Metropolitana que fue localizado muerto, en circunstancias extrañas, un joven de 25 años, presentando una herida de bala a la altura del femoral derecho, con orificio de salida. A su lado, en el suelo, fue hallado un revólver de juguete.

El Universal, Caracas, 10/10/89
(Calzadilla, 2004: 58)

Eleazar León (1946) también es poeta, pero ya está incluido en una antología de minicuento venezolano. En *Papeles para un adiós* (2004) los textos son breves, descriptivos y narrativos. Ya no sé si hay manera de distinguir entre un poema en prosa y una minificción. Los de León son equivalentes a los textos, estos

reconocidos como narrativos de José Alberto Chacón (1954) en *Crónicas solitarias*.

Como vemos, entonces, las tendencias de la minificción venezolana oscilan entre los holones, la minificción clásica intertextual (libresca o de cultura popular), el poeticismo y el cuento mínimo de final sorprendente. Desde José Antonio Ramos Sucre, a principios del siglo xx hasta ahora, pareciera que la minificción en Venezuela no ha cambiado demasiado. No sé si éste es un fenómeno de mi país o es general. Pareciera que la narrativa, el ensayo, el teatro y la poesía cambian pero la minificción no. Mucho me temo que, a pesar de los excelentes minitextos que podemos disfrutar, el género mínimo se mantiene estático y es porque no tiene espacio para evolucionar.

Liberándose de la tiranía de los géneros: la minificción venezolana en los siglos xx y xxi¹

En 1912, hace casi cien años, Pablo Picasso hizo una guitarra. No se podía tocar en ella, no se acercaba a lo que se consideraba pintura o escultura. Era una de las visiones de Picasso (hubo muchas) sobre lo que debía ser una guitarra. El escándalo subsiguiente, ocasionado por la incapacidad de clasificar la pieza nos parece ahora muy ingenuo, pero me hace recordar las maromas que debemos hacer cada vez que hablamos sobre la minificción. Por eso creo que lo que dijo André Salmon sobre la *Guitarra* puede ser aplicable a nuestros pequeños textos: “Nos hemos liberado de la pintura y la escultura, que a su vez se han rebelado de la idiota tiranía de los géneros. Ya no es más esto o lo otro, no es nada, es una guitarra².”

Además de servirnos para el muy noble oficio de catalogar (según el DRAE es “Cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias”), el término género sólo puede utilizarse siendo sumamente flexibles, ya que el hibridismo en literatura es más una regla que una excepción. En el caso de la minificción esto es muy evidente, como ha demostrado,

1 Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Minificción. Universidad del Comahue. Neuquén, Argentina, 2008.

2 “We are freed from painting and sculpture, which already have been liberated from the idiotic tyranny of genres. It is no longer this or that. It is nothing. It's *el guitare*”. André Salmon, sobre *La guitarra* de Pablo Picasso.

entre otros Lauro Zavala, quien reconoce “cinco tipos de textos extremadamente breves, que abarcan más de 50 subgéneros de escritura mínima” (Zavala, 2004: 89-90).

Este año (2008) intenté compilar una nueva antología de la minificción venezolana. Sin embargo, al ver los muchos ejemplos, su variedad y las diferentes posibilidades ficcionales, me di cuenta que era preferible hacer una Muestra. Antología implica la escogencia de lo mejor, mientras que Muestra es una suma de textos representativos, no necesariamente canónicos, en este caso de todos los escritores que pude encontrar que se han dedicado al texto breve en mi país.

La búsqueda fue amplia, dilatada y, en algún momento confusa, sobre todo al tratar de delimitar el campo. ¿Dónde están los límites en la minificción? Entre tantos textos cortos cuáles lo son y cuáles no. En alguna ocasión propuse que el minicuento (el término que se empleaba en el momento) es

...narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias (Rojo, 1997).

Aunque no reniego de todo lo que dije, comienzo a dudar. Quizás lo único que permanece es que es breve y que al ser proteico puede adoptar distintas formas. Me da cierta seguridad, sin embargo, el que en 1869, hace casi 150 años, León Tolstoi en el apéndice de *La guerra y la paz* indicara:

No es una novela ni un poema, y menos aún una crónica histórica. *La Guerra y la Paz* es lo que el autor ha querido y podido expresar en la forma en que, a su entender, ha quedado expresado. Semejante manifestación de negligencia por parte de un autor para con las formas convencionales de una obra de arte en prosa podría parecer presunción, si ello fuera intencionado y no tuviera ejemplos (...) en el nuevo período de la literatura rusa no hay una obra de arte en prosa que supere un mediano nivel, que revista por completo la forma de novela, poema o relato (Tolstoi, 1960: 771).

Como ha pasado tanto tiempo después de esta afirmación, ahora sabemos que las obras no son sólo lo que el autor quiere que sean, para emplear la expresión tolstoiana, sino también lo que el lector busca o encuentra en ellas. Si es así, creo que como lectores podemos plantearnos que minificción es cualquier texto breve que tanto el autor como los lectores reconozcan como tal. Esto, para emplear otro término de hace muchos años, no significa que la minificción constituya una especie de *ready-made* literaria, aunque en algunos casos, igual que las propuestas de Duchamp, son textos que implican un proceso intelectual mayor que el de la simple lectura. Lo único que tengo claro es que el rasgo distintivo que verdaderamente agrupa a todos los textos que llamamos minificción es la brevedad. Por tanto, minificción sería cualquier texto breve que alguien considere como tal.

Para hacer esta afirmación tan riesgosa de ser considerada una liviandad en lo académico me remito a la muestra de la que les hablé al principio, llamada *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana de los siglos 20 y 21*. Los siguientes son textos incluidos en la muestra:

Exigencias intelectuales

¿Es que un hombre no puede escribir un libro? Escribí uno y no encuentro una editorial aquí en Maracaibo, y a Caracas no puedo viajar

porque no tengo dinero. Es un libro buenísimo, es un *best-seller* de fenómenos paranormales, o sea que la ciencia no puede explicar.

El problema que tengo es que debo encontrar un escritor que no tema escribir cosas increíbles pero ciertas, alguien que no crea que por hacer esta clase de libros se pone en ridículo. Otro problema es que no tengo buena ortografía, ni sé mucho de gramática. Yo quiero un escritor que transforme mis manuscritos en un libro y los mande a publicar. Le pido a Jesús de Nazareno, Jesús amado, que este libro sea publicado.

Ovidio Rosales Pérez. C.I. 1.399.774

Combate

Estoy frente a mi adversario.

Lo miro, cuento la distancia entre él y yo, doy un salto. Con mi mano abierta en sable lo cruzo, lo corto, lo derribo, rápidamente. Veo su traje en el suelo, las manchas de sangre, la huella de las caídas; él no está por ninguna parte y yo me desespero.

Rafael Cadenas. *Falsas maniobras*

Cotidiana

Tras una discusión, coloqué a mi mujer sobre la mesa, la planché y me la vestí. No me sorprendió que resultara muy parecida a un hábito.

Miguel Gomes. *Visión memorable*

Copenhague

Kierkegaard es una plaza que cruzo en bicicleta.

Odetta da Silva. *Escandinavia y otros destinos*

La verdad absoluta

Un libro que cambiará su visión de la realidad. ¿Qué es la felicidad? ¿Qué es lo bueno y qué es lo malo? ¿Qué se entiende por ética, moral, principios y valores? ¿Qué son valores humanos? ¿Qué es vivir con dignidad? ¿Qué hacer para tener una vida justa y edificante? ¿Cómo lograr la realización integral? ¿Qué hacer para contribuir a la paz mundial? No puede dejar de leerlo.

Juan Alberto Courtois

El primero es una carta al director publicada en el diario *El Nacional* que intervine poniéndole otro título, el siguiente es un poema de Rafael Cadenas, el tercero un texto considerado minificcional de Miguel Gomes, el cuarto es, dicen, un poema de Odette da Silva, el quinto es un texto publicitario de un libro venezolano. Dado que la minificción depende tanto de la sugerencia, la intertextualidad, la parodia y los hipotextos, es evidente que no hay (y posiblemente no puede haber) rasgos textuales verdaderos que nos permitan reconocer una minificción de otro tipo de texto. En el caso de “Exigencias intelectuales”, desde que lo leí en el periódico pensé que es un texto narrativo en clave de “mamadera de gallo”, para usar un término muy caraqueño, y que había sido escrito por un verdadero escritor para burlarse de la cantidad de escribidores que nos rodean. Acerca de los dos escritores reconocidos, Cadenas y Gomes, no hay ninguna certeza. ¿Es más poético que narrativo el texto del segundo? ¿Es más narrativo que poético el del primero? Quizás estas preguntas puedan intercambiarse. Uno es considerado poesía y el otro narrativa. El énfasis se coloca en el “es considerado”. Lo mismo aplica para el verso de Da Silva. El último parece una minificción humorística intertextual y metaliteraria. Para nosotros, es un chiste. Aparentemente el autor del libro lo escribió totalmente en serio.

No me siento sola diciendo que los géneros son intercalables, pero quizás sí un poco anticuada, porque los ejemplos que he usado (Tolstoi, Picasso, Duchamp) se refieren a conceptos de finales del XIX y principios del XX. En el caso de la minificción, la hibridez es una condición tan característica que se da por sentada. Sólo contando con el libro *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004), entre los que hablan del tema están: Miguel Gomes, quien

se refiere a la poeticidad del cuento, al que llama género intermedio; Guillermo Samperio, que considera que la ficción breve se apoya en el gesto poético; Lauro Zavala, que hace una catalogación de las formas minificcionales en las que incluye formas narrativas, poéticas y extraliterarias; Raúl Brasca, quien en su *Antología del cuento breve* incluyó fragmentos de piezas literarias; y no literarias, y Francisca Noguerol quien da el bello nombre de *fronteras umbrías* a los límites entre la narrativa y la lírica muy breves.

Mínima expresión, por tanto, terminó siendo parecida al *Emporio celestial de conocimientos benévolos*³, de la que habla Borges, ya que muchos de los textos pueden ser clasificados de muchas cosas distintas. Así, para dar algunos ejemplos de los escogidos comenzamos la muestra con los textos de José Antonio Ramos Sucre, cuyos textos (poemas en prosa los han llamado) considero que son los iniciadores de la minificción venezolana. Seguimos con, entre otros, Antonia Palacios (narradora y poeta, pero cuyos textos breves son considerados poesía); Alfredo Armas Alfonzo (narrador; sus textos breves, además muy regionalistas y escritos transcribiendo la tradición oral del campo son holones de textos mayores, posiblemente novelas); Elizabeth Schön (poeta, pero cuyos textos breves son, además, autorreferenciales); Oswaldo Trejo (narrador experimental, sus textos breves son incomprensibles narrativamente); Orlando Araujo (narrador, igual que Armas Alfonzo, sus

3 "Estas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas" (Borges, 1960: 143).

textos regionalistas son orales y parte de un texto mayor, considerado una novela); Ángel Bernardo Viso (narrador, sus textos breves son hipertextos del mito de *Fausto*); Juan Calzadilla (poeta, los textos breves escogidos provienen, en un caso de un libro llamado *Aforemas* [de aforismo y poemas] y en el otro es una recopilación de anécdotas sobre el pintor Armando Reverón); Adriano González León (narrador y poeta, estos textos breves son posiblemente considerados poesía); Eduardo Zambrano Colmenares (narrador y poeta, los textos breves entran en la misma categoría que los de Armas Alfonzo y Araujo, transcripciones del habla del campo venezolano), entre otros.

Lo anterior corresponde a más de la mitad del siglo xx. A partir de los años setenta y durante los ochenta, las minificciones en Venezuela comienzan a ser indicadas en los paratextos. Es el caso de los textos de José Balza (que reniega de lo que llama “cagarrutas narrativas” e indica que lo suyo son “ejercicios narrativos”); Vicente Lecuna Torres (sus minificciones son holones o minificciones integradas, como las llama Zavala); Luis Britto García (quien comienza en los setenta, luego escribe *Abrapalabra*, una novela formada por minificciones, y vuelve en este siglo a la ficción mínima); Julio Miranda (poeta, pero sus textos breves pertenecen a la narrativa); Gabriel Jiménez Emán (quien al igual que Britto García volvió a la brevedad); Armando José Sequera (aunque igual que Luis Britto García tiene una novela formada por minificciones, *La comedia urbana*). De esta época, sin embargo, hay excepciones y varios poetas que escriben lo que puede considerarse minificción, entre otros Adolfo Segundo Medina (excepción de la excepción, recrea los textos de Ramos Sucre en un libro que adecuadamente se llama *Los plagios del fuego*).

A partir de mediados de los años ochenta y hasta los noventa, la minificción literalmente pasa de moda, por tanto desaparecen los hipotextos de la década pasada y se entra nuevamente al estatus de la “difícil adscripción genérica”. Allí están, entre otros, Antonio López Ortega (que se ha dedicado con ahínco a la ficción breve, mas nunca se ha considerado un escritor de minificción y Alberto Barrera con *Edición de lujo*, en cuya contratapa se indica que es un libro en la frontera de la “prosa poética o los poemas en prosa”.

Ahora, en el siglo XXI, nuevamente la minificción es un género en boga, por tanto se comienza otra vez a reconocer que lo que se escribía es minificción, o no, como Carlos Leáñez (quien tiene una novela en instantáneas, esto es, formada por minificciones); J. A. Calzadilla Arreaza (que posiblemente lo que escribe sean miniensayos); Juan Carlos Méndez Guédez (quien tiene textos mínimos en un libro de relatos que también podría considerarse una novela); José Gregorio Parada, que tantos años después vuelve al estilo de Armas Alfonzo, Araujo y Zambrano Colmenares de reproducir la tradición oral del campo; Eduardo Mariño (quien publica *La vida profana de Evaristo Jiménez*, se supone que un poemario, pero que también podría considerarse una novela breve formada por minificciones); y otros.

En suma, si clasificáramos estos textos en una enciclopedia china, llegaríamos a la conclusión de que en las minificciones venezolanas hay poemas, poemas en prosa, cuentos breves, partes de novela, anécdotas del campo, autoficciones, anécdotas sobre pintores, ensayos cortos y seguramente textos que no se pueden aprehender porque “se agitan como locos”, entre otros más.

Y es que en las clasificaciones influyen más los paratextos que los textos, y lo que los autores piensan que escriben o cómo los

gusta ser considerados. La adscripción genérica tiene más que ver con la época, las expectativas del autor, lo que dicen las editoriales y las modas literarias que con cuestiones textuales.

En *Mínima expresión* no incluí fragmentos porque ya tenía muchas páginas. Sin embargo debo decir que sin el fragmento⁴ la minificción perdería textos maravillosos, como han demostrado de manera excelente tres argentinos. Raúl Brasca en sus magníficas antologías, y unos señores llamados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que, como se demuestra en los diarios de este último, recopilaron las minificciones de un libro fundamental del género que nos ocupa, llamado *Cuentos breves y extraordinarios* usando el siguiente método:

Martes 28 de abril 1953

Come en casa Borges. Buscamos en vano cuentos árabes en los tres tomos de cuentos árabes de René Basset. Borges recuerda una leyenda de dos dioses de la India, uno con miles de esposas y otro sin ninguna. Borges: “Mañana compro el libro donde lo leí”. Bioy: “No, contemos nosotros el episodio y lo atribuimos a un autor cualquiera”. Así lo hicimos; empieza con las palabras: “Una tradición recogida por William Jones quiere que un dios del Indostán...”; lo atribuimos al libro *Cuarenta años en el lecho del Ganges* de un jesuita portugués (Bioy, 2006, 76).

En suma, y para terminar, los géneros no son lo que eran (si es que alguna vez lo fueron) y la minificción es breve y de alguna manera ficcional. Quizás hasta allí puedan llegar las prescripciones del género.

4 Para el estudio del fragmento como texto literario, recomiendo «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», de Wilfrido Corral en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, 1996, pp. 451-487.

Bibliografía

Minicuentos

- Álvarez, Mariela (1978). *Textos de anatomía comparada*. Caracas: Fundarte.
- Anderson-Imbert, Enrique (1971). *La locura juega al ajedrez*. México: Siglo XXI.
- _____ (1976). *Cuentos en miniatura. Antología*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- _____ (1990). *Narraciones completas*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor.
- Armas Alfonso, Alfredo (1969). *El osario de dios*. Cumaná: Editorial Púa.
- Arreola, Juan José (1974). *Palindroma*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1980). *Confabulario personal*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1985). *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.
- Balza, José (1976). *Ejercicios narrativos*. Caracas: Gobernación del Distrito Federal/Centro Simón Bolívar.
- Barrera, Alberto (1990). *Edición de lujo*. Caracas: Fundarte.
- Barrera Linares, Luis (1980). *En el bar la vida es más sabrosa*. Caracas: Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.
- Bello Porras, José Gregorio (s.d.). *Andamiaje*. Caracas: Celarg.
- Bierce, Ambrose (1977). *Fábulas fantásticas*. Madrid: Alfaguara.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1973). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1978). *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1980). *Manual de Zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brasca, Raúl (1994). *Las aguas madres*. Buenos Aires: Sudamericana.

- _____ (2004). *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule.
- Britto García, Luis (1970). *Rajatabla*. Caracas: Ediciones Bárbara.
- _____ (1983). *La orgía imaginaria*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2004). *Anda Nada*. Barcelona: Thule.
- Calzadilla Arreaza, J.A. (2004a). *Conceptos para una filosofía de bolsillo*. Caracas: El Mar Arado.
- _____ (2004b). *Crónicas y tópicos de la Edad de la Muerte*. Caracas: El Mar Arado.
- Calzadilla Arreaza, Juan (1978). "Muerte básica". En: VVAA. *Cuerpo Plural*. Caracas: Ediciones La Gaveta.
- Calzadilla, Juan (2004). *Aforemas*. Caracas: Monte Ávila.
- Cabrera Infante, Guillermo (1974). *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1976). *Exorcismos de esti(l)lo*. Barcelona: Seix Barral.
- Chacón, Alfredo (2004). *Y todo lo demás*. Caracas: Monte Ávila.
- Chacón, José Alberto (2004). *Crónicas solitarias*. Caracas: Monte Ávila.
- Cortázar, Julio (1974). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1979). *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa/Latinoamericana.
- _____ (1985). *Último round*. México: Siglo XXI.
- Denevi, Marco (1984). *Falsificaciones (Obras completas. T. 4)*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (1987). *Cartas peligrosas y otros cuentos (Obras completas T. 5)* Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2005). *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*. Barcelona: Thule.
- Elizondo, Salvador (1984). *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz.
- Ferreiro, Magdalena (2001). *Trinitaria*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- _____ (2004). *Villa de niebla*. Montevideo: Artefacto
- Garmendia, Salvador (1983). *Difuntos, extraños y volátiles*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1986). *Hace mal tiempo afuera*. Caracas: Fundarte.
- Gomes, Miguel (1987). *Visión memorable*. Caracas: Fundarte.
- Gómez, Iliana (1981). *Confidencias del cartabón*. Caracas: Fundarte.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988). *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
- Guayke, Chevige (1980). *Faltrikera y otros bolsillos*. Caracas: Editorial Equinoccio.

- Herrera, Earle (1979). *Los caminos borrados*. Caracas: Fundarte.
- Iwasaki, Fernando (2004). *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Jáuregui, Julio (2006). *Relatos*. Caracas: Ministerio de la Cultura. Col. Cada día un libro.
- Jiménez Emán, Gabriel (1981). *Los 1.001 cuentos de una sola línea*. Caracas: Fundarte.
- _____ (1993). *Los dientes de Raquel y otros textos breves*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2005). *El hombre de los pies perdidos*. Barcelona: Thule.
- Kremer, Harold (2004). *El combate*. Cali: Deriva.
- Krispin, Karl (2004). *Ciento breve*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Lagmanovich, David (2004). *La hormiga escritora*. Buenos Aires/ Tucumán/ Torreón: Cuadernos de Norte y Sur.
- Lecuna Torres, Vicente (2006). *Informe médico*. Caracas: Mondadori.
- León, Eleazar (1991). *Ejercicio para demonios y otras instigaciones*. Caracas: Fondo Editorial Orlando Araujo/Dirección de Cultura UCV
- _____ (2004). *Papeles para un adiós*. Caracas: Monte Ávila.
- Liendo, Eduardo (1987). *El cocodrilo rojo*. Caracas: Seleven.
- López Ortega, Antonio (1978). *Larvarios*. En: VVAA. *Cuerpo Plural*. Caracas: Ediciones La Gaveta.
- _____ (1990). *Calendario*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1991). *Naturalezas menores*. Caracas: Alfadil.
- _____ (1997). *Lunar*. Caracas: Fundarte.
- Marquina, Adelis (1983). *El habitante final*. Caracas: Fundarte.
- Machado, Wilfredo (1994). *Libro de animales*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2003). *Poética del humo. Antología impersonal*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Mata, Humberto (1970). *Imágenes y conductos*. Caracas: Monte Ávila.
- Miranda, Julio (1992a). *El guardián del museo*. Caracas: Monte Ávila.
- Moacyr, Scliar (1989). *La oreja de Van Gogh*. La Habana: Casa de las Américas.
- Monterroso, Augusto (1981). *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1982). *Mr. Taylor & Co*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1983). *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral.

- _____ (1985). *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik Editores.
- _____ (1987). *La letra E: fragmentos de un diario*. México: Era.
- _____ (1989). *Viaje al centro de la fábula*. México: Era.
- _____ (1990). *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Era.
- Mota, Augusto (2005). *Sujeito indeterminado. Breviario de textos brevísimos*. Leiria: s/r.
- Muñoz, Rafael Victorino (2005). *Relatos*. Caracas: Ministerio de la Cultura. Col. Cada día un libro.
- Núñez, María Celina (2004). *Maleza*. Caracas: Memorias de Altagracia.
- Pacheco, José Emilio (1985). *El viento distante*. México: Era.
- _____ (1990). *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México: Era.
- Piñera, Virgilio (1983). *Cuentos*. Madrid: Alfaguara.
- Quintero, Ednodio (1974). *La muerte viaja a caballo*. Mérida: La Draga y el Dragón.
- _____ (1988). *La línea de la vida*. Caracas: Fundarte.
- _____ (1993). *Cabeza de cabra y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ramos Sucre, José Antonio (1980). *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Raventós, José (1991). *Cuentos cortísimos*. Mérida: Solar.
- Ribeyro, Julio Ramón (1983). *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez, Nana (2000). *El sabor del tiempo*. Tunja: Colibrí.
- _____ (2000). *La casa ciega y otras ficciones*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- _____ (2004). *Efecto mariposa*. Tunja: Colibrí.
- Rodríguez, Rigoberto (2004). *Antifábulas y otra brevedades*. Caracas: Texto Sentido.
- Rojas Araujo, Luis Alberto (2006). *Entre umbrales*. Caracas: El perro y la rana. Ediciones del Ministerio de la Cultura.
- Rubén Darío (1988). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salas, Alejandro (1980). *Textos para antes de ser narrados*. Caracas: Fundarte.
- Salazar, Jesús (1985). *Frituras, partituras y pinturas que no dicen nada*. Caracas: Ronquera.
- Samperio, Guillermo (1991). *El hombre de la penumbra*. Caracas: Alfadil.
- Sequera, Armando José (s.d). *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta*. Caracas: Celarg.
- _____ (1986). *Escena de un spaguetti western*. Caracas: Ediciones OOX.

- _____ (2005). *La comedia urbana*. Caracas: Monte Ávila.
- Shua, Ana María (1984). *La sueñera, cuentos brevísimos*. Buenos Aires: Minotauro.
- _____ (1992). *Casa de geishas, cuentos brevísimos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2000). *Botánica del caos, cuentos brevísimos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2004). *Temporada de fantasmas, cuentos brevísimos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Strepponi, Blanca (1982). *Adela tiene el pelo rojo y cree en los espíritus*. En: Antonio López Ortega; Miguel Ángel Piñero; Blanca Strepponi. *Voces Nuevas. Narrativa*. Caracas: Celarg.
- Torri, Julio (1981). *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1980). *Diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Trejo, Oswaldo (1985). *Una sola rosa y una mandarina*. Mérida: La Draga y el Dragón.
- _____ (1996). *Mientras octubre afuera*. Caracas: Fundarte.
- Valadés, Edmundo (1989). *De bolsillo*. México: Universidad de Guadalajara/ Xalli-Patronato del Teatro Isauro Martínez.
- Vitale, Carlos (2001). *Descortesía del suicida*. Barcelona: De Bolsillo.
- Yagüe, Eloi (2005). *Balasombra*. Caracas: La Casa Tomada.
- Yrady, Benito (1978). *Zona de tolerancia*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.

Antologías del minicuento

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1957). *Cuentos breves y maravillosos*. Buenos Aires: Losada.
- Brasca, Raúl (1996). *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la Gente (2da. edición, abril de 2002)
- _____ (1997). *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- _____ (2002). *Dos veces bueno 3. Cuentos brevísimos de América y España*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- _____ (2003). *Nosotras, vosotras y ellas. Antología de cuentos breves*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

- _____ (2005). *De mil amores*. Barcelona: Thule.
- Brasca, Raúl y Luis Chitarroni (2001). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (2004). *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales e imaginarios*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- _____ (2005). *Humores que matan*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- _____ (2008). *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- Bustamante Zamudio, Guillermo y Harold Kremer (2003). *Los minicuentos de Ekuóreo*. Cali: Deriva.
- _____ (2004). *Antología del cuento corto colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- _____ (2007). *Segunda antología del cuento corto colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- _____ (2008). *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional/Sociedad Colombiana de Pedagogía.
- Cruz, Antonio (2008). *El microrrelato en Santiago del Estero*. Santiago del Estero: Inti.
- Delucchi, Silvia y Noemí Pendzik (2003). En *frasco chico. Antología de microrrelatos*. Buenos Aires: Colihue.
- Epple, Juan Armando (1989). *Brevísima relación del cuento breve en Chile*. Santiago: Lar.
- _____ (1990). *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago: Mosquito comunicaciones.
- _____ (2005). *Micro-Quijotes*. Barcelona: Thule.
- Fernández Ferrer, Antonio (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz.
- González, Henry (2002). *La minificación en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- González, Joseluis (1999). *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1999.
- Jaramillo Levi, Enrique (2003). *La minificación en Panamá*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Obligado, Clara (2001). *Por favor, sea breve. Antología de hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma.

- Otálvaro Sepúlveda, Rubén Darío (2008). *Antología del cuento corto del Caribe Colombiano*. Córdoba, Colombia: Fondo Editorial Universidad de Córdoba.
- Pollastri, Laura (2008). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menos cuarto.
- Ramos, María Cristina (2007). *Cielo de relámpagos. Antología de microficciones y otras instantáneas literarias de autores latinoamericanos*. Neuquén: Ruedamares.
- Rojo, Violeta (2003). *La minificción en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Shapard, Robert y James Thomas (ed.) (1989). *Ficción súbita*. Barcelona: Anagrama.
- Valadés, Edmundo (1984). *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VVAA. (1979). *Antología. Para leer en la cola*. Caracas: Libros de hoy. *El Diario de Caracas*.
- _____ (1998). *Cuentos breves latinoamericanos*. Coedición Latinoamericana.
- Zavala, Lauro (1993). *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____ (1998). *Cuentos sobre el cuento*. Serie Teorías del Cuento, vol. IV. México: Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2000). *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimo*. México: Alfaguara.
- _____ (2000). *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México: Ediciones del Ermitaño.
- _____ (2001). *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*. México: Alfaguara.
- _____ (2002). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara.
- _____ (2002). *La minificción en México: 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- _____ (2003). *Minificción mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Coordinación de Humanidades/Dirección de Literatura/Facultad de Filosofía y Letras.

Sobre el minicuento y sus autores

- Brasca, Raúl. "Este mundo, que es también el otro: Acerca de *Botánica del caos* de Ana María Shúa". En: Rhonda Dahl Buchanan (Ed), *El río de los sueños*. Organización de Estados Americanos (OEA), 2001.

- _____ (2002). "El microcuentista demiurgo". En: *Quimera*, 211-212, Barcelona, febrero.
- _____ (2004). "Microficción y pacto de lectura". En: *Brújula*, 1. Universidad de San Buenaventura Cali. Enero-junio de 2004.
- _____ (2004) "Criterio de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías". En: Francisca Noguero (ed). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Campos, Marco Antonio (1988). "Alrededor de Augusto Monterroso". En: *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Nacional Autónoma Metropolitana.
- _____ (1989). "Torri y Tres libros". En: *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Conaculta.
- Cardona López, José (1990). "El cuento breve colombiano: una antología". En: *Puro Cuento*, 21, marzo-abril 90.
- Colombo, Stella Maris (1992). "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y E. Anderson-Imbert". En: *Puro Cuento*, 36, Buenos Aires, set-oct.
- _____ (1996). "La minificción como clase textual transgenérica". En: *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, 1-4, 1996.
- _____ (1998). *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanamericana. Una propuesta para Tercer Ciclo de E.G.B.*, Rosario: Fundación Ross.
- _____ (1999). "La minificción como estrategia pedagógica en los procesos de comprensión y producción textual". En: Lauro Zavala (comp). *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Colombo, Stella Maris (ver también: Tomassini, Graciela)
- Carrera, Gustavo Luis (1992). "Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo". En: VVAA. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Corral, Wilfrido (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso*. México: Universidad Veracruzana.
- Epple, Juan Armando (1984). "Ensayo sobre el mini-cuento en Hispanoamérica". En: *Obsidiana*, 3. Santiago, noviembre, 33-35.
- _____ (1988). "Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica". En: *Puro Cuento*, 10. Buenos Aires, mayo/junio, 31-33.

- _____ (1990). "Introducción. Brevisima relación sobre el mini-cuento". En: *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago: Mosquito comunicaciones.
- Espejo, Beatriz (1986). *Julio Torri, voyeurista desencantado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1989). "Julio Torri". En: *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Conaculta.
- Fernández Ferrer, Antonio (1990). "La mano de la hormiga" [Introducción]. En: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz
- Gerlach, John (1989). "The margins of narrative: the very short story, the prose poem and the lyric". En: Susan Lohafer y Jo Elyn Clarey (ed) *Short Story Theories at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Gomes, Miguel (2004). "Los dominios de lo menor: modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna". En: *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Francisca Noguero (ed) (2004). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- _____ (2003). "Postboom y literatura menor: algunas reflexiones sobre la obra reciente de Antonio López Ortega". *Actual*. Revista de la Universidad de Los Andes, 54, Mérida.
- _____ (2003). *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra.
- Horl, Sabine (1988). "Ironía y timidez en Monterroso". En: *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jitrik, Noé (1988). "Un filósofo de la naturaleza humana". En: *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Koch, Dolores M. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". En: *Hispanérica*. X, 30.
- _____ (1986a). *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. City University of New York. Ph.D. Dissertation.
- _____ (1986b). "El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso". En: *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Merlin H. Forster y Julio Ortega (eds) México: Oasis.
- _____ (1989). "Julio Torri y la crítica". En: *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Conaculta.

- _____ (1994). "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar, Denevi". En: *Enlace*.
- _____ (1996). "Virgilio Piñera, cuentista". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4. Washington
- _____ (1996). "El micro-relato y Venezuela". En: *Revista Imaginaria*, 5.
- _____ (2001). "Hacia un boom del relato brevísimo". En: *Revista de la Universidad-México: Universidad Nacional Autónoma Metropolitana*.
- _____ (2002). "Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato". En: *Mi-nerua*, 10.
- _____ (2002). "Japón y el microrrelato". En: *Quimera*, 211-212. Barcelona, España.
- _____ (2002). "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreves?". En: *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Francisca Noguero (ed). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2003). "Microficción: Muestrario modelo de características". En: *Hispané-rica*, 95.
- Kremer, Harold (2004). "El "novísimo" género llamado minicuento". En: *Generación de El Colombiano*. Medellín, 21 de noviembre.
- Lagmanovich, David (1999). *Microrrelatos*. Buenos Aires/Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur (reimpresión 2003)
- _____ (1977). "Estructura y efecto en 'La migala', de Juan José Arreola". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-321.
- _____ (1989). "Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura". En: *Cua-dernos de Literatura*, 4.
- _____ (1994). "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano". En: *Chasqui*, 1. Brigham Young University.
- _____ (1996). "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, Washington.
- _____ (1997). "Marco Denevi y sus Falsificaciones". En: *Revista Chilena de Literatura*, 50.
- _____ (1997). "Sobre el microrrelato en la Argentina". En: *Foro Hispánico*, 11. Amsterdam.
- _____ (2004). "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shúa". En: Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes (nuevos modelos de lectura)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2005). "Un relato de Silvina Ocampo". En: *Espéculo*, 29. Madrid.

- Miliani, Domingo (1987). "Alfredo Armas Alfonso: maestro del minicuento". En: *Una valoración de Alfredo Armas Alfonso*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre/Consejo Nacional de la Cultura.
- Miranda, Julio E. (1992b). "Breve que te quiero breve". En: *Domingo hoy*. Caracas, 30/8/92.
- _____ (1992c). "El cuento breve en Venezuela". Ponencia en el Coloquio Latinoamericano de Narrativa. Caracas.
- Montiel González, Maritza (1989). *Ruptura y convención en Augusto Monterroso*. Tesis de Maestría de Literatura Latinoamericana. Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela.
- Noguerol, Francisca (1992). "El micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad no-quea". En: *Lucanor*, 8, Pamplona.
- _____ (1995). "Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo". Guatemala, Nueva Narrativa.
- _____ (1995). *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- _____ (1996) "Micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego". En: *Río de la Plata*, 15-16.
- _____ (1996) "Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)", en: Tovar, Paco (ed). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lérida: Universidad de Lérida.
- _____ (1996). "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI, n° 1, pp. 49-66.
- _____ (1998) "Textos como esquilas: los híbridos genéricos de Augusto Monterroso". En: *Insula*, Madrid, 1998, n° 612, pp. 38-42.
- _____ (1998). "La revisión del Quijote en el microrrelato latinoamericano". En: *Diarrio de los Andes*, Venezuela, 2 de agosto.
- _____ (1999). "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". En: *Rilce*, Pamplona, 1999, vol. 15, n° 1.
- _____ (2001) "Para leer con los brazos en alto: Ana Mª Shúa y sus versiones de los cuentos de hadas". En: Buchanan, Rhonda (ed), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shúa*. Washington: OEA.
- _____ (2001). "Inversión del Quijote en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo". En: *La Plazuela de las Letras*. Canarias.

- _____ (2003). "La intensidad y los (S)amperios". En: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2003). "De máscaras y revelaciones". En: *Quimera*, 2003, 230.
- _____ (2003). "Fronteras umbrias". En: *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (Ed) (2003). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2004) *Augusto Monterroso. Semblanzas*. Madrid: Eneida.
- Omil, Alba y Raúl Alberto Pierola (1981). «Enrique Anderson-Imbert y el minicuento». En: *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 125-130.
- Oviedo, José Miguel (1976). "Lo bueno, si breve..." En: *Monterroso*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana. Anejo No. 1 de la Revista *Texto Crítico*.
- Pollastri, Laura (1986): "Juan José Arreola: un francotirador". En: *Río Negro Revista del Domingo*, 1 de junio..
- _____ (1987). "Las piezas oxidadas de Occidente: un aspecto de la parodia en Juan José Arreola". En: *Revista de Lengua y Literatura*, 1. Neuquén: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- _____ (1989). "Una casi inexistente latitud: 'El dinosaurio' de Augusto Monterroso". En: *Revista de Lengua y Literatura*, 6. Neuquén: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- _____ (1990). "El conjuro del canto de las sirenas. Literatura y mass-media". En: *Códigos. Revista de Comunicación*, 3. Departamento de Ciencias de la Información y Comunicación Social. Universidad Nacional del Comahue.
- _____ (1994). "Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea". En: Inés Azar (ed), *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Organización de Estados Americanos.
- _____ (1997). "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, Washington.
- _____ (1999). "El breve puente del relato breve". En: *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- _____ (2001). "El humor en el relato breve rioplatense: del discurso de los violentos al discurso violentado". En: Ken Benson y Leonardo Rosiello (eds.). *Río de la Plata. Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, 23-24, Göteborg: Göteborgs Universitet.

- _____ (2002): "Los rincones de la gaveta: memoria y política en el microrrelato". En: *Quimera. Revista de Literatura*, 211-212. Barcelona.
- _____ (2003): "Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción". En: *Actas de VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. General Roca: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue.
- _____ (2004). "Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina". En: Francisca Noguero (ed), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- Pollastri, Laura y Ma. Celia Vásquez (1992). "La geopolítica de la escritura: versiones y contraversiones". En: *Revista de Lengua y Literatura*, 11-12. Neuquén: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- Quintero, Ednodio (1992). "Naturalezas menores: una propuesta minimal". En: *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 1 de marzo.
- Rangel Guerra, Alfonso (1992). "La oveja negra cumple años". En: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 247. México, mayo.
- Rama, Ángel (1976). "Un fabulista de nuestro tiempo". En: *Monterroso*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana. Anejo N° 1 de la Revista *Texto Crítico*. También en: *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Robb, James Willis (1989). "El arte de Julio Torri". En: *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Conaculta.
- Ruffinelli, Jorge (comp.) (1976). *Monterroso*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana. Anejo No. 1 de la Revista *Texto Crítico*.
- Rodríguez, Nana (1996). *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja: Colibrí.
- _____ (2002). "El minicuento en Colombia". En *Revista Literatura*. Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, 4.
- Rojo, Violeta (1993). *El minicuento hispanoamericano: propuestas para una caracterización discursiva*. Tesis de Maestría de Literatura Latinoamericana. Universidad Simón Bolívar. Caracas.
- _____ (Con Carlos Pacheco) (1993). "El minicuento: hacia la definición de un tipo discursivo". *Tierra Nueva*, 6.
- _____ (1994). "El minicuento latinoamericano: modalidad desgenerada". *Revista Estudios*, 6. Julio-diciembre.
- _____ (1994). "El minicuento en Venezuela". *Revista Iberoamericana*, LX, 166-167. Enero-junio.

- _____ (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte/Equinoccio. (Reedición: México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997)
- _____ (1996). "El minicuento, ese (des)generado". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, N° 1-4. Washington:
- _____ (1996). "*Historias de cronopios y de famas: ambigüedad genérica en los minicuentos de Julio Cortázar*". En: *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Obra Cultural Caja Murcia.
- _____ (1997). "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela". En: Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (2003). "Reseña: Antología del cuento breve y oculto; Dos veces cuento; Relatos vertiginosos". En: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2004). "De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica". En: Francisca Noguero (ed) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca..
- _____ (2006). "Una breve mirada a la intertextualidad en los nuevos cortísimos venezolanos". En: *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*. Año II, N° 3-4, Buenos Aires, mayo.
- _____ (2008). "Nuevas (y viejas) tendencias breves: dieciocho venezolanos en la minificción". En: Andrés, Irene y Antonio Rivas (eds), *La era de la brevedad*. Palencia: Menos Cuarto.
- Samperio, Guillermo (2004). "La ficción breve". En: Noguero J., Francisca (comp.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sequera, Armando José (1987). "Alfredo Armas Alfonzo, iniciador del cuento breve en Venezuela". En: *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre/Consejo Nacional de la Cultura.
- _____ (1990). "Apuntes sobre el minicuento en Venezuela". En: *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 25/3/90.
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo (1998). *Minificción hispanoamericana. Comprensión lectora y producción textual*. Rosario, Fundación Ross Editora.
- _____ (1999). "La minificción como estrategia pedagógica en los procesos de comprensión y producción textual". En: Lauro Zavala (comp.), *Lecturas simultáneas*:

La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Un. Xochimilco.

- _____ (1991). "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson-Imbert", En: *Revista Puro Cuento*, 36, Buenos Aires, setiembre-octubre.
- _____ (1993). "Aproximación al minicuento hispanoamericano", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, 4, Washington, OEA.
- _____ (1996). "La minificción como clase textual transgénica". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 4-6, Washington, OEA.
- Valadés, Edmundo (1990). "Ronda por el cuento brevísimo". En: *Puro Cuento*. Buenos Aires, 21, marzo-abril.
- Yates, Donald (1973). "Un acercamiento a Marco Denevi". En: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia
- Zaitzeff, Serge (comp.) (1989). *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Conaculta.
- Zavala, Lauro (1989). "El nuevo cuento mexicano, 1979-1988". En: *Revista Iberoamericana*, 148-149, University of Pittsburgh.
- _____ (1990). "Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo". En: Alfredo Pavón comp.(...): *Paquete: cuento. (La ficción en México)*. Tlaxcala, UAT.
- _____ (1991). "La ficción posmoderna como espacio fronterizo". En: *Seminario La Posmodernidad*. México, UAM Xochimilco / Universidad Autónoma de Querétaro.
- _____ (1991). "L'expérimentation dans le conte mexicain actuel" ("Nuevos disfraces del cuento mexicano"). En: *Alfil. Revista del Instituto Francés para América Latina*, 8. París / México, IFAL.
- _____ (1991). "Tango y polifonía en un relato argentino". En: *Chasqui. Revista de Literatura Hispanoamericana*, 20, Brigham Young University, Ohio.
- _____ (1993). *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 1993.
- _____ (1993). *Teorías de los cuentistas*. Serie Teorías del Cuento, vol. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura/Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.
- _____ (1995). "La ficción posmoderna como espacio fronterizo". En: *La Palabra*, 2, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

- _____ (1995). *La escritura del cuento*. Serie Teorías del Cuento, vol. II. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1996). *Poéticas de la brevedad*. Serie Teorías del Cuento, vol. III. México. Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- _____ (1996). “El cuento mexicano contemporáneo”. En: *Tercer Foro Departamento de Educación y Comunicación*. México, UAM Xochimilco.
- _____ (1996). “Antologías de cuento mexicano: 1988-1994”. En: *Literatura Mexicana*, IIF, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. VII, 1.
- _____ (1996). “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, Washington, OEA.
- _____ (1996). “Realidades múltiples en la lectura de Julio Cortázar”. En: *Texto Crítico*, 2, Universidad Veracruzana, 2, julio-diciembre 1996.
- _____ (1996). “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. En: *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Sara Poot Herrera (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1996). “Instrucciones para bailar en el abismo. Qué es la metaficción y por qué están diciendo cosas tan terribles sobre ella”. En: *Anuario de investigación 1996*, Departamento de Educación y Comunicación, UAM, Xochimilco.
- _____ (1997). “Disolución de fronteras (Humor e ironía en el cuento ultracorto)” en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Destino Arbitrario num. 14, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____ (1998). “El cuento mexicano de fin de siglo: algunas marcas de posmodernidad”, Luvina. *Literatura y Arte*. En: *Revista de la Universidad de Guadalajara*, 12.
- _____ (1998). “Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento”. En: *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 7, Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, Facultad de Filología, UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid.
- _____ (1999). “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. En: *Letras*, 59. Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello.
- _____ (Ed) (1999). *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

- _____ (1999). "Breve y seductora: la minificción en la enseñanza de teoría literaria". En: *Folios. Revista de la Facultad de Humanidades*, 10. Universidad Pedagógica Nacional, Santafé de Bogotá.
- _____ (1999). "Seis problemas para la minificción: un género del tercer milenio". En: *Didáctica XXI. Revista de la Asociación Mexicana de Profesores de Lengua y Literatura*, 2.
- _____ (2000). "Territorios comunes. Humor e ironía en el cuento urbano contemporáneo". En: *Periplo*, 9, PEN Internacional, Centro Guadalajara.
- _____ (2000). "Una cartografía urbana. Humor e ironía en el cuento de la Ciudad de México". En: *La Colmena*, 27, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____ (2000). "Cartografía didáctica para el estudio de textos narrativos". En: *Enunciación*, núm. 4-5, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación.
- _____ (2000). "La ciudad escrita: Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo". En: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 12, El Paso, University of Texas.
- _____ (2000). "Seis problemas para la minificción". En: *Anuario de Investigación 1998, Comunicación*, Departamento de Educación y Comunicación, UAM Xochimilco.
- _____ (2000) "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua". En: Rhonda Dahl Buchanan (ed). *El río de los sueños. Aproximaciones a la obra de Ana María Shúa*. Washington, Agencia Interamericana para la Cooperación y el Desarrollo, 2001, Interamer, OEA.
- _____ (2001). "Las elipsis del narrador fractal: el rigor en 'Del rigor en la ciencia' de J.L. Borges". En: *La Colmena*, 29, Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____ (2001). "Diez aproximaciones didácticas al *Bestiario* de Juan José Arreola". En: *Casa del Tiempo*, núm. 24, mayo 2001, Universidad Autónoma Metropolitana, 18-22.
- _____ (2001). "El cuento mexicano en los albores del siglo XXI". En: *Maga. Revista Panameña de Cultura*, 46.
- _____ (2001). "La canonización de la minificción en México". En: Alfredo Pavón (ed) *Cuento y mortaja (La ficción en México)*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____ (2002). "Un programa para los estudios sobre minificción". En: *Minerva. The Literary Quarterly*. República de Corea.

- _____ (2002). “El cuento mexicano contemporáneo”. En: *Tierra Adentro*, 117-118, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____ (2002). “El cuento ultracorto bajo el microscopio”. En: *Revista de Literatura*, 128, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.
- _____ (2002). “Diez aproximaciones didácticas al *Bestiario* de Juan José Arreola”. En: *Propuestas literarias de fin de siglo. Actas de Tercer Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (2003). “De los bestiarios y otros géneros breves”. En: *Anuario de investigación 2002*, Vol. 2. México, Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- _____ (2003). “Un terreno sorprendente. El cuento mexicano contemporáneo” en *Sin Esquema*, 4, Santo Domingo.
- _____ (2003). “De los bestiarios y otros géneros breves” en *AlterTexto*. Revista del Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana, 2.
- _____ (2003). *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*. Guatemala, Editorial Palo de Hormigo.
- _____ (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen.
- _____ (2004) *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Editorial Renacimiento.
- _____ (2004). “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En: *Revista de Literatura*, 131, Instituto de la Lengua Española.
- _____ (2004). “Las fronteras de la minificción”. En: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- _____ (2004). “Las fronteras de la minificción”, en: Artemisa Romero, Pilar Torre, Víctor Muñoz y Dolly Espínola (comp), *Quehacer científico. Un panorama actual en la UAM Xochimilco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Sobre teoría del cuento, teoría de la literatura y otros.

- Anderson-Imbert, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.
- Barrera Linares, Luis (1991). *Aproximación al discurso narrativo en el marco del cuento venezolano contemporáneo*. Trabajo de Ascenso, USB.
- _____ (1992). “Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual”. En: VVAA. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*.

- Barthes, Roland (1989). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- _____ (1987). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- _____ (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Bosch, Juan (1967). *Teoría del cuento. Tres ensayos*. Mérida: ULA.
- Calvino, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Campos, Haroldo de (1972). "Superación de los lenguajes exclusivos". En: *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Campos, Haroldo de (1977). *Ruptura dos generos na literatura latinoamericana*. São Paulo: Perspectiva.
- Carrera, Gustavo Luis (1992). "Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo". En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Castagnino, Raúl (1976). "Jurisdicciones del *epos*: contar, narrar, relatar (Pequeña introducción a la narratología)". En: *Revista Chilena de Literatura*, 7. Santiago, diciembre, 27-36.
- _____ (1977). "*Cuento artefacto*" y *artificios del cuento*. Buenos Aires: Nova.
- Cortázar, Julio (1973). "Algunos aspectos del cuento". En: *La casilla de los Morell*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (1984). "Del cuento breve y sus alrededores". En: *Último round*. México: Siglo XXI.
- De Aguiar e Silva, Vitor (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1987). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in Tabula*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1977). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Etiemble (1977). *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*. Madrid: Taurus.
- Fawcett, Brian (1991). "Hacia lo vernáculo hipermodernista. Hacia una con(fusión) de los géneros literarios. ¿Es suficiente la confusión?". En: *Imagen*, 100-76. Caracas, abril.

- Ford, Richard (1991). "El arte del cuento corto". En: *El País Libros*. Madrid, 23/6/91.
- Friedman, Norman (1993) "Qué hace breve un cuento breve". En: Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hanson, Clare (Ed.) (1989). *Re-reading the short story*. London: MacMillan.
- Jaffé, Verónica (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila/Celarg.
- Jolles, André (1972). *Las formas simples*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Kayser, Wolfgang (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lancelotti, Mario A. (1965). *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lohafer, Susan & Jo Ellyn Clarey (1989). *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge & London: Louisiana University Press.
- Mastrángelo, Carlos (1973) "El cuento y el relato". En: *Bibliograma*, 44. Octubre-diciembre, 4.
- Mata, Humberto (1992). "Aproximaciones". En: *Bajo Palabra*, Caracas, 16, 23/8/92.
- Matthews, Brander (1993). "La filosofía del cuento". En: Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Meletinski, E. (1972). *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- Navarro, Armando (1992) "Incursiones en lo ficticio fantástico". En: VVAA. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Needler, Howard (1991). "The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres". En: *New Literary History*. Vol. 22, 2, Spring.
- Omil, Alba y Raúl A. Piérola (s.d.). *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Nova.
- Ortega, Julio (1992). "El nuevo cuento hispanoamericano". En: *Bajo palabra*, Caracas, 16, 23/8/92.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.) (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Pacheco, Carlos (1993). "Criterios para una conceptualización del cuento". En: Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.

- Pasco, Allan H. (1991). "On Defining Short Stories". En: *New Literary History*. Vol. 22, 2, Spring.
- Paz, Octavio (1973). *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.
- Perus, Françoise (1990). "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento". En: *Puro Cuento*, 21, septiembre-octubre 90.
- Propp, Vladimir (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972). "Tradición y renovación". En: *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Rosenblat, María Luisa (1990). *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila.
- Santaella, Juan Carlos (1992). "El lector aburrido". En: *Papel Literario de El Nacional* Caracas, 2/ 8/92.
- Stanton, Robert (1969). *Introducción a la narrativa*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Tomachevski, Boris (1982) *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- VVAA. (1973). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia.
- _____ (1992). *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1992). "El cuento como género y su lugar en la narrativa venezolana". En: *Folios*, 23. Caracas, mayo-junio.
- Van Dijk, Teun (1980). *Estructuras y funciones del discurso narrativo*. México: Siglo XXI.
- Vodicka, Felix y Oldrich Belic (1971). *El mundo de las letras*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Wellek, René y Austin Warren (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Índice

Mínimo prólogo para un breve Manual	
LUIS BARRERA LINARES	11
Introducción	21
Antecedentes literarios y críticos del minicuento	25
Orígenes del minicuento	34
El minicuento?	41
¿Por qué los minicuentos no pueden ser cuentos?	42
Características del cuento y del minicuento	45
Minicuentos con fábula y sin fábula	50
Características del minicuento	55
Brevedad	58
Lenguaje preciso	63
Anécdota comprimida	65
Uso de cuadros	69
Carácter proteico	78
Breve antología	
A-1. El nacimiento de la col	97
A-2. Tragedia	98
	211

A-3. El mandarín	99
A-4. Cuento cubano	101
A-5. Tabú	102
A-6. El dinosaurio	103
A-7. Había una vez [1]. José Emilio Pacheco	104
A-8. Dolores zeugmáticos. Guillermo Cabrera Infante	105
A-9. Venganza. Ednodio Quintero	106
A-10. Oficio narrativo. Alberto Barrera	107
A-11. El sapo. Juan José Arreola	108
A-12. Cuento policial. Marco Denevi	109
A-13. Había una vez [2]. Javier Quiroga G.	110
A-14. El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles. Marco Denevi	111
A-15. Las vírgenes prudentes. Marco Denevi	112
A-16. La tortuga y la liebre. Guillermo Cabrera Infante	113
A-17. Opus 8. Armando José Sequera	114
A-18. La búsqueda. Edmundo Valadés	115
A-19. El trabajo n° 13 de Hércules. Marco Denevi	116
A-20. Julio Torri	117
A-21. El burro y la flauta. Augusto Monterroso	118
A-22. Memorias de Juan Charrasqueado. José Emilio Pacheco	119
A-23. La fama. Enrique Anderson-Imbert	120
A-24. El zorro es más sabio. Augusto Monterroso	121
A-25. Pensamientos del señor perogrullo. Marco Denevi	122
A-26. Instrucciones para llorar. Julio Cortázar	123

A-27. Si el Diccionario manual e ilustrado de la lengua española, de la Real Academia, limpiara, fijara y diera esplendor a la mujer tal como define al perro, en la edición de Espasa-Calpe de mil novecientos cincuenta en la página mil ciento setenta y tres...	
Guillermo Cabrera Infante	124
A-28. Conservación de los recuerdos.	
Julio Cortázar	125
A-29. Ictiocentauros. Jorge Luis Borges	126
A-30. Camélidos. Juan José Arreola	127
A-31. Desastroso fin de los tres Reyes Magos.	
Marco Denevi	128
A-32. A la salida del infierno. Marco Denevi	129
A-33. Vieja estampa. Julio Torri	130
A-34. Fantasías mexicanas. Julio Torri	131
A-35. Receta casera. Juan José Arreola	132
A-36. De funerales. Juio Torri	133
A-37. La reina virgen. Marco Denevi	134
A-38. Tema para un tapiz. Julio Cortázar	135
A-39. Alas. Enrique Anderson-Imbert	136
A-40. Una sola rosa y una mandarina.	
Oswaldo Trejo	137
A-41. La trama. Jorge Luis Borges	138
A-42. En el insomnio. Virgilio Piñera	139
A-43. Por escrito gallina una. Julio Cortázar	140
A-44. La humildad premiada. Julio Torri	141
A-45. El beso. Enrique Anderson-Imbert	142

Postdata	
El minicuento: Caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela	145
De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica	152
Prólogo a <i>La minificción en Venezuela</i>	156
Una breve mirada a la intertextualidad en los nuevos cortísimos venezolanos	160
Nuevas (y viejas) tendencias breves: Dieciocho venezolanos en la minificción	169
Liberándose de la tiranía de los géneros: La minificción venezolana en los siglos xx y xxi.	179
Bibliografía ampliada	189



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

AUTORIDADES

Enrique Planchart Rector
Rafael Escalona Vicerrector académico
William Colmenares Vicerrector administrativo
Cristian Puig Secretario

CONSEJO EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Carlos Graciano
Presidente/Decano de Extensión
Lilian Reyna Iribarren
Directora de Cultura

MIEMBROS POR LA DIVISIÓN DE
CIENCIAS FÍSICAS Y MATEMÁTICAS

Claudio Olivera Principal
Oscar González Primer suplente
Luis Loreto Segundo suplente

MIEMBROS POR LA DIVISIÓN DE
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Carole Leal Curiel Principal
Carlos Leáñez Aristimuño Primer suplente
Gustavo Sarmiento Segundo suplente

MIEMBROS POR LA DIVISIÓN DE
CIENCIAS BIOLÓGICAS

Alicia Villamizar Principal
Patricio Hevia Primer suplente
Eduardo Klein Segundo suplente

MIEMBROS POR LA DIVISIÓN DE CIENCIAS Y
TECNOLOGÍAS ADMINISTRATIVAS E INDUSTRIALES

Lilian Pérez Monroy Principal
Junys Quijada Primera suplente
Luis Buttó Segundo suplente

MIEMBROS EXTERNOS

Antonio López Ortega Principal
Claudio Bifano Primer suplente
Jesús Alberto León Segundo suplente



Carlos Pacheco
Director
Evelyn Castro
Coordinadora de producción
José Manuel Guilarte
Corrector
Luis Müller
Cristin Medina
Diseñadores gráficos
Nelson González
Administrador
Isabel Borges
Secretaria

Este libro fue impreso
en octubre de 2009
en los talleres de Switt Print,
Caracas, Venezuela

