

## **I. Tradición histórica del relato breve**

### **1. Prehistoria del relato breve**

La mayoría de los pueblos y culturas han sentido el atractivo de la narración de historias y acontecimientos. La humanidad ha buscado en la expresión, mediante el rito, la magia y el arte, una forma de comunicación, de exorcismo o realización. Desde el arte rupestre de Altamira, el hombre primitivo quiso narrar por medio del dibujo un hecho: la cacería del bisonte; esta expresión sintética, precursora del lenguaje primitivo, como texto virtual para una lectura semiótica, es quizá uno de los primeros registros narrativos que, junto con el descubrimiento del fuego, abrió un mundo de posibilidades hacia la imaginación y el reino de los mitos, a partir de los cuales podemos empezar este viaje por la historia del relato en sus formas más breves.

Asombrado e inquieto por los fenómenos naturales, el hombre trató de encontrarles explicación y entonces creó seres o figuras abstractas que representaran estos fenómenos. De esta forma nacieron los mitos y las leyendas; la adoración por el sol, la luna, las estrellas, los animales, el arcoíris, el agua, el fuego, etc. Así como las civilizaciones griega, hebrea y latina desarrollaron sus mitos a través de la literatura, las culturas azteca, maya, chibcha, inca, pielroja, etc., crearon sus dioses, diferentes a los griegos y romanos, pero manteniendo una belleza poética y simbólica a través del tiempo. Un ejemplo de relato breve en el mito precolumbino es el siguiente:

Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro; no había sol ni luna ni gente ni animales ni plantas. El mar estaba en todas partes. El mar era la madre. La madre no era gente ni nada ni cosa alguna. Ella era espíritu de lo que iba a venir, y ella era pensamiento y memoria.

Mitología kogui (Arango Cano, 1989)

Como se puede observar, este relato es fiel a la narración original de los koguis. El lenguaje es sin adornos, la metáfora y el símbolo se centran en “la madre” y el mar, correspondiendo a la síntesis narrativa. Otra forma en la que se encuentra el mito como relato breve es la re-creación literaria que han hecho muchos escritores; uno de los más conocidos y afortunados en esta técnica es Eduardo Galeano:

#### *Los colores*

Eran blancas las plumas de los pájaros y blanca la piel de los animales.

Azules son, ahora, los que se bañaron en un lago donde no desembocaba ningún río, ni ningún río nacía. Rojos, los que se sumergieron en el lago de la sangre derramada por un niño de la tribu Kadieu. Tienen el color de la tierra los que se revolcaron en el barro, y el de la ceniza los que buscaron calor en los fogones apagados, verdes son los que se frotaron sus cuerpos en el follaje y blancos los que se quedaron quietos.

Eduardo Galeano (De León, 1992: 202)

Es difícil determinar una fecha en la historia del cuento, sin embargo, parece que el narrar está presente en la historia de todos los pueblos. En su origen estas narraciones fueron orales y se transmitieron de generación en generación; posteriormente, con la aparición de la escritura y de cierta madurez intelectual, se

hicieron manuscritos o simplemente estas narraciones continuaron perviviendo a través de la tradición oral y hoy son recogidas por los folcloristas.

El cuento se ha difundido a través del espacio como una forma viva, de una comunidad a otra, estableciendo variaciones y adaptaciones que transforman y enmascaran su forma original, como ha sucedido en numerosas obras de la literatura antigua y medieval. Por ejemplo, Menéndez Pidal encontró en un episodio del *Mahabharata* el punto de partida del asunto de *El condenado por desconfiado* (Alcina Franch, 1973: 10).

## 2. El cuento oriental y europeo hasta la Edad Media

### La cuentística india

Aunque los movimientos del cuento se han dado entre Oriente y Occidente, los historiadores y arqueólogos de la literatura afirman que el seno más antiguo de la cuentística se halla en la India. Es conocida la literatura indostánica por sus cuentos, que preludieron las fábulas de Esopo. La colección más antigua se encuentra en los libros sagrados de los Vedas, donde se mezcla el verso y la prosa. Las obras en sánscrito conservan un extenso patrimonio popular en el que se hallan cuentos, relatos, chistes de tono profano y otros tipos de textos. El término sánscrito más usado para referirse a este tipo de narraciones es “*akhiaiaka*” (historieta, relato breve) (Prampolini, 1940: 420). Las narraciones fabulísticas de la India son un punto de partida para el origen y desarrollo del cuento breve, que posteriormente fue difundido entre los persas, árabes y hebreos y llevado a Europa medieval, donde se extendió a través de versiones castellanas y latinas.

La India ofrece una rica y variada colección de fabularios escritos en prosa, a veces interrumpida por versos de carácter sentencioso que exponen la moraleja de los breves relatos, por lo común



engarzados en un asunto general o trama más o menos tenue que constituye el nexo de unidad que individualiza las colecciones (De Riquer, Valverde, 1985: 18).

Una de las particularidades del relato indio es la preponderancia de lo humano universal, en oposición a lo concreto de la historia. Su fantasía le lleva a crear historietas del mundo circundante o del mundo fantástico en los que plantea problemas de carácter moral y práctico. El más antiguo de los grandes fabularios indios, y uno de los más importantes, es el *Panchatantra*, cuyas redacciones primitivas se fechan entre los siglos VI y II a.C. Dentro de la literatura budista encontramos los *jatakas*, especie de proverbios y parábolas en los que se evidencia el gusto por la sabiduría y la enseñanza. El cuento fue el mejor vehículo de transmisión del conocimiento. Tienen especial significado los relatos de animales, en los que el símbolo y la metáfora tienen una función semiótica y estética predominante.

Veamos, del *Panchatantra*, un cuento cuya redacción actual se hizo hacia el siglo VI d.C. y se atribuye a Visnuzarma.

#### Libro I - Cuento X

En cierta región de un bosque vivía un chacal llamado Chandarava que, hambriento un día, y deseoso de saciar el hambre, se entró en una ciudad. Los perros que le vieron le rodearon por todas partes ladrando, y empezaron a morderle con sus agudos dientes. Mordido por ellos, y temiendo por su vida, se entró el chacal en la próxima casa de un tintorero, donde había una gran caldera, y cuando salió de ella quedó todo teñido de añil. Los perros no reconocieron en él al chacal, se marcharon cada uno por su parte. Mas Chandarava, enderezando sus pasos hacia lejana región penetró en un bosque, sin que le desapareciera jamás el color añil. Pues se ha dicho.

(Prampolini, *Historia mundial de la literatura*, 1940: 999)

## La cuentística china

La literatura china se ha desarrollado más que cualquiera otra de forma independiente, cerrada por un riguroso respeto por la tradición. Igual que la literatura india y hebrea, la china conserva sus antiguas narraciones anónimas escritas en verso y prosa; relatos cuyo eje son los temas cosmogónicos y teogónicos. El periodo de la dinastía “Chou” (1027 a 256 a.C.) es rico en documentos literarios; aun en su parte más antigua le pertenece en primer lugar al enigmático *I-Ching* o *Libro de las Mutaciones*, verdadero monumento del pensamiento chino; es una obra oracular, simbólica y altamente poética, cuyos textos más antiguos tomaron su forma presente en el siglo anterior a Confucio; las imágenes que constituyen la obra proceden, según los especialistas, de la mitología entonces vigente, otras de la poesía de ese periodo, otras de las instituciones religiosas y sociales y en otras parecerían reconocerse las configuraciones arquetípicas de ciertos monumentos históricos (*I-Ching*. Prólogo de Jung, 1993: 44). Los oráculos están escritos en forma de alegorías que llevan una explicación conjunta referida a hechos de la vida cotidiana y de la vida espiritual, que el lector deberá interpretar según sus necesidades y filosofía. Quizá una de las joyas chinas más conocidas en el relato breve, que inaugura las características del minicuento actual, es el conocido “Sueño de la mariposa”, de Chuang-Tzu, filósofo taoista de los siglos IV y III a.C.:

### *Sueño de la mariposa*

Chuang-Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Chuang-Tzu (Borges, Ocampo, Casares: *Antología de la literatura fantástica*, 1993: 59)

## Literatura hebrea y árabe

El Antiguo Testamento, primera parte del conjunto de los libros sagrados que el cristianismo denomina la *Biblia*, constituye la más asombrosa obra literaria del pueblo hebreo, llamada Torá (ley) (Riquer: 1976: 21). En 1546 el Concilio de Trento aprobó que el Antiguo y el Nuevo Testamento son de inspiración divina. En la *Biblia* encontramos pasajes de perfecta unidad narratológica, en las historias de Ruth, Tobías, Esdras, Judith, Ester, el hijo pródigo, Susana y Jonás, etc. Este es un ejemplo de relato breve:

### *El agua amarga de Mara*

22 Mandó Moisés que los hijos de Israel se partieran del Mar Rojo. Avanzaron hacia el desierto de Hur y marcharon por él por tres días sin hallar agua.

23 Llegaron a Mara, pero no podían beber el agua de Mara por ser amarga.

24 El pueblo murmuraba contra Moisés diciendo: “¿Qué vamos a beber?”

25 Moisés clamó a Yavé, que le indicó una madera que él echó en el agua, y ésta se volvió dulce. Allí dio al pueblo leyes y estatutos, y los puso a prueba.

26 Les dijo: “Si escuchas a Yavé, tu Dios, si obras lo que es recto a sus ojos, si das oído a sus mandatos y guardas todas sus leyes no traeré sobre ti ninguna de las plagas con que he afligido a Egipto, porque yo soy Yavé, tu sanador”.

27 Llegaron a Elim donde había doce fuentes y setenta palmeras, y acamparon allí cerca de las aguas.

Exodo, cap. XV. (Prampolini, 1940: 1002)

A diferencia de las narraciones hindúes y chinas, esta carece de la belleza poética, está escrita en un lenguaje escueto. El discurso está fragmentado en pequeños párrafos numerados



(versículos), en los cuales se narra una historia coherente, de estructura tradicional. Otra forma de relato breve que se encuentra en la *Biblia* son las parábolas, que tienen por escenario el mar y las playas, el campo y las ciudades. Se le habla al pueblo en parábolas o comparaciones relacionadas con la vida cotidiana, destinadas a hacer entender las verdades de la vida espiritual; entre muchas están las muy conocidas del rico Epulón y Lázaro, la del fariseo y el republicano, el buen samaritano, etc.

*Parábola de la semilla de mostaza*

31 Otra parábola les refirió diciendo: El reino de los cielos es semejante al grano de mostaza, que un hombre tomó y sembró en su campo;

32 El cual a la verdad es la más pequeña de todas las semillas; pero cuando ha crecido, es la mayor de las hortalizas y se hace árbol, de tal manera que vienen las aves del cielo y hacen nidos en sus ramas.

Mateo 13, 31.

En esta parábola los elementos relacionados, cielo y semilla de mostaza no necesitan explicación anexa, como en el caso de la parábola de la cizaña. Las imágenes poéticas y los símbolos hacen parte de la narración. En el del pasaje de Lucas “La lámpara del cuerpo”, la metáfora y el símbolo hacen la síntesis narrativa:

22 La lámpara del cuerpo es el ojo, así que si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz;

23 pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas. Así que si la luz que en tí hay es tinieblas, ¿cuánto no serán las mismas tinieblas?

Este texto es como una especie de ecuación o silogismo que se resuelve con un interrogante abierto al sentido interno del texto mismo. Otro de los libros de la *Biblia* que reúne relato breve y fantástico es el *Apocalipsis*, narración de gran riqueza descriptiva, simbólica y poética.

La literatura árabe tiene, como las otras culturas antiguas, su monumento doctrinal, filosófico, jurídico y social: *El Corán*, código de preceptos de Mahoma. El cuento o novela corta constituye una de las actividades más brillantes de los árabes. Sobresale el género llamado 'Magama' (tertulia), en el cual, alrededor de un personaje central, se refieren varias historietas. El conjunto de relatos más importante que nos ha legado la literatura árabe es el conocidísimo *Las mil y una noches*; cuentos que proceden del célebre derviche Mocles, uno de los magnates de Persia, quien tradujo las comedias indias al persa y las transformó en cuentos (Vernet, 1984: 10). Debido a la trashumancia del pueblo persa, *Las mil y una noches* es el resultado de la recolección de relatos de origen indopersa, musulmán, iraquí y egipcio, adaptados a la cultura árabe. Posteriormente se hicieron ediciones disminuidas y aumentadas que no corresponden al manuscrito más antiguo; el corpus contenido en *Las mil y una noches* reúne relatos maravillosos, leyendas, cuentos didácticos, cuentos humorísticos, anécdotas de gentes libres y de la vida humana en general. *Las mil y una noches* es un buen ejemplo del relato breve con raíces antiguas y de diferentes culturas.

En el poema arábigo-andaluz encontramos otra forma de relato breve:

*Después de la orgía*

Cuando llena de su embriaguez se durmió  
y cerró los ojos de la ronda, me acerqué  
a ella tímidamente como el amigo  
que busca el contacto furtivo con disimulo.  
Me arrastré hacia ella insensiblemente,  
como el sueño; me elevé hacia ella  
dulcemente, como el aliento.  
Besé el blanco brillante de su cuello;  
apuré el rojo vivo de su boca.  
Y pasé con ella mi noche deliciosamente



hasta que sonriendo las tinieblas mostraron  
los blancos dientes de la aurora.

(Prampolini, 1940: 1083, Trad. Abenxchaid  
de Córdoba)

## Japón

El estilo de narración en la literatura japonesa es sencillo e ingenuo, aunque lleno de interés. En la época Heian (794-1185) surge la prosa narrativa o “monogatoria” (literalmente relato de cosas), en la cual predomina generalmente la imaginación (primera mitad del siglo x). Hacia el año 125, se escribieron los *Relatos de Ise*, que están ligados por tener todos como argumento las divertidas aventuras amorosas de un joven de la corte; cada breve capítulo comienza con la palabra ‘Musaki’ (Hace mucho tiempo, érase una vez) y contiene una o dos ‘tanka’ que suelen ser exquisitas, como ésta:

Tsuki ia? aranu:	¿Luna? - Ninguna
Haru ia? Mukashi no	¿Primavera? - No es
haru naranui:	la de antaño:
Waga mi hitotsa wa	Todo cambió, sólo yo
moto no mi ni shite.	no he cambiado.
(Prampolini, 1940: 170)	

En estas ‘tanka’, se encuentra la síntesis narrativa japonesa, género de prosa relacionada con el “haikai”, desarrollado posteriormente en el siglo xvii.

## Grecia

El pensamiento filosófico y científico de Grecia dejó honda huella en Occidente, pero ha sido la literatura la que ha logrado mayor relevancia. Los temas de la antigua literatura imaginativa griega

están tomados de las leyendas y tradiciones mitológicas, conservadas desde tiempos inmemoriales por el pueblo heleno. La leyenda y el mito son los principales pilares de la literatura, elaborados con una extraordinaria belleza poética.

El cultivo de la prosa es posterior al de la poesía. En el siglo VI a.C. aparecen los primeros textos de prosa griega. Con el fabulista Esopo nace la verdadera fábula, aunque como género literario nace en el Valle del Indo, en época indeterminada, como fruto de los mitos en los cuales se fundan las grandes culturas dravídicas y arias. Las fábulas de Esopo son narraciones cortas en las que de un hecho sucedido a animales se saca una lección o conseja para la vida humana.

#### *El viajero y la espada*

Un viajero encontró  
una espada en un camino  
y le preguntó con calma:  
'Di, espada, ¿quién te ha perdido?'  
Esta contestó de prisa  
y con acento tranquilo:  
Uno perdióme; yo en cambio  
son muchos los que he perdido.

(Méndez V., Sánchez L., Inglada E., 1978)

Posteriormente la fábula ha seguido su evolución con autores como Fedro, Lafontaine y Samaniego, entre muchos otros.

Otra forma de relato breve que se desarrolló en el periodo greco-latino está reunida en *Las metamorfosis*, de Ovidio (43 a.C.), donde escribe una especie de historia universal de la mitología a través de 250 leyendas entrelazadas, en las cuales se produce una transformación o metamorfosis. El poema es una exaltación estética donde narra paisajes, situaciones, maravillas y

monstruosidades con fina elegancia espiritual y formal y con un discreto humor (Ovidio, *Las metamorfosis*, 1976). Cada narración está precedida de un argumento que sintetiza el relato breve.

### *Libro sexto*

I Argumento: Deseosa de aventuras, Minerva se transforma en vieja. Nárrase cómo la diosa de la sabiduría se encontró con la orgullosa Aracne, lo que discutieron acerca de las diferentes hilazas y de su utilidad y belleza, y por fin, el castigo que dio Minerva a la ensoberbecida, transformándola en araña.

Ovidio (*Las metamorfosis*, 1955: 11)

Anteriormente se hizo referencia a la *Biblia* y a sus primeros textos del Antiguo Testamento. Por esta época del cristianismo, los evangelistas escribieron el Nuevo Testamento, en donde, como ya se mencionó, el relato breve es la forma en que están escritos muchos de los pasajes, parábolas, alegorías y el Apocalipsis.

### **El cuento en la Edad Media**

En los primeros siglos del cristianismo, sobre la tradición griega occidental pesará de manera muy característica la tradición oriental, por su preferente aplicación del cuento a fines religiosos (Alcina Franch, *El conde Lucanor y otros cuentos medievales*, 1973: 17). Algunas narraciones piadosas referidas a la vida de los monjes en el desierto, traducidas al latín antes del siglo VIII, se encuentran en el *Zadig*, de Voltaire (1973: 17). Toda esta etapa, en la que el cristianismo y la Iglesia fueron el epicentro de todas las manifestaciones, se vio relegada al desarrollo de la escolástica, de la patrística, y la literatura se hizo a partir del pensamiento religioso y dogmático; las formas que prevalecieron fueron el poema y el teatro. El relato o cuento breve no registra gran desarrollo en esta etapa de la historia.



La primera y más importante colección de cuentos orientales escrita en latín pertenece a la primera mitad del siglo XII y fue compuesta por Pedro Alfonso; la mayor parte de sus cuentos proceden del *Kalila wa-dimna* y se encuentran en *El libro de los exemplos*. A propósito de las historias de tema amoroso, de Pedro Alfonso, Menéndez y Pelayo anota que “Pedro Alfonso cuenta con muy poca gracia en un bárbaro latín historias verdes que luego se contarán mucho mejor...” (Franch, Alcina, 1973: 21).

### **El cuento en Castilla**

La prosa romance hace su aparición en el siglo XIII, con raíces orientales. *Los castigos e documentos del Rey don Sancho* constituye la primera obra en la que la cuentística se acomoda a una estructura con una intención superior; su contenido moralizador encuentra resonancia, pero debido a cierto tono chispeante y poco ejemplar, el Concilio de Salzburgo, de 1386, se opone a la utilización del cuento en las prédicas y fija como nocivos diversos tipos de cuentos.

Es para destacar el libro de cuentos medievales de *El conde Lucanor*, escrito por el infante Don Juan Manuel hacia el siglo XVI; consta de cinco códices, todos en letra del siglo XV; la primera parte reúne una serie de cincuenta y un cuentos, en la cual el autor crea una estructura que repite en cada uno de sus capítulos; intervienen siempre los mismos personajes: el conde Lucanor y su viejo ayo, Patronio. La primera parte del capítulo será la exposición y el planteamiento del problema ante el cual se encuentra el Conde; es siempre un problema de conductor que le obliga a tomar una decisión. En segundo lugar, contesta Patronio, dando el consejo, haciendo referencia a un acontecimiento; esta parte recoge el “enxemplo” propiamente dicho. En tercer lugar Patronio aplica el “enxemplo” al caso planteado por el Conde: “Ete, vos, señor Conde Lucanor...”. Se continúa por un final en el que se alude al propio autor como si la

obra estuviese escrita por otra persona –lo que hoy llamamos el narrador implícito representado–.

### ENXEMPLO VIII

De lo quel contrescio a un homme que habian de alimpiiar el figado.

Otra vez fablaba el Conde Lucanor con Patronio, su consejero, et dijole asi:

-Patronio, sabed que como quier que Dios me fizo mucha merced en muchas cosas, que está agora mucho afincado de mengua de dineros. Et como quiera que me es tan grave de lo facer como la muerte, tengo que habré a vender una de las heredades del mundo de que me has duelo, o facer otra cosa que me será tan grand daño como esto. E haberlo he de facer por salir agora desta lacería et desta cuita en que está. Et haciendo yo esto que es tan grand mio daño, vienen a mi muchos homnes que se que lo pueden muy bien escusar, et demándanme que les de dineros que cuestan tan caros. Et por el buen entendimiento que Dios en vos puso, ruégovos que me diga des lo que vos parece que debo facer en esto.

- Señor Conde Lucanor –dijo Patronio– parece a mi que vos contesce con estos homnes como contesció a un homme que era muy mal doliente.

Et el Conde le rogó quel dijiese como fuera aquello.

- Señor Conde –dijo Patronio–, un homme era muy mal doliente, así, quel dijieron los físicos que en ninguna guisa non podían guarescer si non le fesciecen una abertura por el costado, et quel sacasen el figado por ella et que lo lavasen con unas melecinas que había mester, et quel alimpiasen de aquellas cosas porque el figado estaba maltrecho.

E etando él sufriendo este dolor et teniendo el físico el figado en la mano, otro homme que estaba y cerca dél, comenzó de regarle quel diese de aquel figado para un su gato.

Et vos, señor Conde Lucanor, si queredes facer muy grand vuestro daño por haber dineros et darlos do se deben escusar, digovos, que lo podedes facer por vuestra voluntad, mas



nunca lo faredes por el mi consejo.

Et al Conde plogo de aquello que Patronio le dijo, et guardóse ende dallí adelante et fallose en de bien.

Et porque entendió don Johan que este ejiemplo era bueno, mandólo escribir en este libro et fizo estos viesos que dicen así:

Si non sabedes que debedes dar,  
A grand daño se vos podría tornar.

Infante Don Juan Manuel (Franch, Alcina, 1973: 276-277)

Además, esta extensa obra de *El conde Lucanor* y otros cuentos medievales recoge *El libro de los engaños*, *Calila e Dimna*, cuentos de origen índico, persa y sirio, que de la India pasaron a la literatura árabe y a través de ella llegaron a España; allí fueron traducidos por Alfonso X El Sabio, hacia el año 1251. Otros libros incluidos en el libro de *El conde Lucanor* son *El libro de los gatos*, *El libro de los ejemplos* y *El espéculo de los legos*.

El siglo XVI marcó un hito en la evolución de la humanidad y de la literatura. Las obras que marcaron el nacimiento de la novela como género, además de la del infante don Juan Manuel, fueron el *Decamerón*, de Boccaccio y *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer; en realidad, estas dos obras, precedidas por las de Dante y Petrarca, marcan el inicio del Renacimiento. Igual que la estructura del *Decamerón* y *El conde Lucanor*, Chaucer reúne a unas personas para que narren historias; en este caso se trata de una peregrinación a la Iglesia de Canterbury, y a lo largo del trayecto, los peregrinos relatan cada uno una historia. Esta serie de obras de la Edad Media se caracteriza por el tono moralizante y algunas veces irónico y picante. Respecto de los símbolos que se manejan, especialmente en el libro de *El conde Lucanor*, son arbitrariamente reducidos en su sentido por el autor, privando al lector de la posibilidad polisémica del símbolo, al explicar, como en una especie de reflexión, el significado del relato. De *El libro de los gatos*, un ejemplo:



## XVIII

*Enxiemplo del Mur e la Rana con el Milano*

Acaesció una vegada que el mur había de pasar una grand agua, e rogó a la rana que lo pasase alende.

E dijo la rana: Atate a mi pierna e ansí te podré mejor pasar.

El mur fizolo ansí. E viólos el milano como iban atados e llébolos amos y dos.

Bien así es de algunas dignidades que son dadas, de algunas gracias, algunos priorazgos que son dados, algunos clérigos e algunos monjes que non saben nada de bien e que lo merecen e después piér denlo malamente. Entonce viene el diablo, que se entiende por el milano e liébalos amos a dos, ca lieva el capelán e lo suyo con él.

Infante Don Juan Manuel (Franch, Alcina, 1973: 435)

Es realmente el *Decamerón* la obra que constituye el inicio de la novela; se ha llamado a Boccaccio el padre de la novela moderna (Boccaccio, *El Decamerón*. Prólogo de Cardona de Girbet, 1973: 34), porque rompió con la manera de narrar en verso, ya que no se ajustaba a la expresión realista de los temas tratados. Por tratarse de cuentos relativamente cortos, no reseñamos en este estudio ninguno en especial, dada su vasta popularidad y porque aquí nos ocupamos de la evolución del relato breve.

### 3. El cuento corto moderno

A comienzos del siglo XIX los anuarios y volúmenes conmemorativos adquirieron inmensa popularidad, una nueva forma de publicación en la cual halló acogida el cuento corto frente a la novela interminable. Los cuentos cortos empezaron a

escribirse en gran cantidad, en especial en los periódicos, que por la época tuvieron gran desarrollo. Hay que tener en cuenta que en el periodo comprendido entre los siglos XIV y XVI se da el advenimiento del racionalismo de Occidente, alimentado por la Ilustración y la Enciclopedia, fenómenos que explican por qué el relato pierde su carácter natural, colectivo, y se vuelve intencional, literario, personal y con una conciencia estética por parte del escritor. Es en esta época cuando el auge de la novela rezaga el cuento y, a la vez, este toma los caracteres de la novela en su estructura, temas y, especialmente, en el realismo.

En América se formó una escuela de escritores brillantes, y fue en Estados Unidos donde se cultivó el cuento corto con gran interés de estudio por sus métodos, técnicas y posibilidades; pero es realmente en Europa donde el género tuvo su origen. Entre los americanos se destacaron Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne.

Con Edgar Allan Poe (1809-1849) se inicia el cuento corto moderno (en el segundo capítulo de este estudio se comentarán algunas de sus teorías); su fama descansa sobre sus muy numerosos cuentos, donde se combinan el intelectualismo y el horror; el más elemental y puro: El *corazón delator*, brevísimo monólogo.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864): escribió relatos breves, compuestos, por cierto, con plena conciencia de la novedad y la importancia de este género, no del todo puritano. El cuento de Hawthorne no tiene todavía la carga del realismo que caracterizará a este género: su resorte es lo sobrenatural, la intervención de fantasmas o duendes.

Los prólogos y recensiones que escribieron Hawthorne y Poe constituyen “la declaración de derechos” del relato breve, del cuento, como suele decirse, en un momento en que en Europa esta forma todavía quedaba rezagada en manos de los románticos alemanes (Riquer; Valverde, 1985: 299).

Entre los ingleses se destacaron Stevenson, Kipling, Katherine Mansfield, Anderson, Lawrence, Virginia Woolf. La decadencia del cuento en Inglaterra durante los tres primeros cuartos del siglo XIX se debió al uso limitado de técnicas novelescas por parte de los cuentistas, al uso exagerado de la descripción física, de los espacios y los personajes. Respecto de la extensión y de las características que más se aproximan al relato breve en esta época, nos detendremos en Chesterton (1874-1936), que además de renovar la novela, la crítica, la lírica y la ficción policial, escribió algunos cuentos cortos de ficción que encierran las características del minicuento:

*La Pagoda de Babel*

-Ese cuento del agujero en el suelo, que baja quién sabe hasta donde, siempre me ha fascinado. Ahora es una leyenda musulmana; pero no me asombraría que fuera anterior a Mahoma. Trata del sultán Aladino; no el de la lámpara, por supuesto, pero también relacionado con genios o con gigantes. Dicen que ordenó a los gigantes que le erigieran una especie de pagoda, que subiera y subiera hasta sobrepasar las estrellas. Algo como la torre de Babel. Pero los arquitectos de la torre de Babel eran gente doméstica y modesta, como ratones, comparada con Aladino. Sólo querían una torre que llegara al cielo. Aladino quería una torre que rebasara el cielo, y se elevara encima y siguiera elevándose para siempre. Y Dios la fulminó y la hundió en la tierra abriendo interminablemente un agujero, hasta que hizo un pozo sin fondo, como era la torre sin techo. Y por esa invertida torre de oscuridad, el alma del soberbio sultán se desmorona para siempre.

G. K. Chesterton (Borges, Ocampo y Casares, 1993: 158)

Además de ser un relato fantástico, en este cuento se observa presencia de los símbolos, economía en la descripción, ironía, verdadera síntesis narrativa para la época, cuando el cuento, de una u otra forma, continuaba desarrollando las técnicas tradicionales en el manejo de tiempo, espacio y personajes.



La importancia del cuento moderno en el desarrollo del género fue marcada por Poe, Chéjov, Maupassant, quizá los tres maestros del cuento moderno. Guy de Maupassant (1850-1893) se valió de este género para recorrer los espacios donde se incuban las pasiones y las miserias humanas encarnadas en su extraordinario cuento *Bola de sebo*. Andersen, autor de cuentos clásicos infantiles, incursionó por los campos del cuento corto con gran acierto, tomaremos aquí el famoso cuento de *La princesa y el guisante*:

Érase una vez un príncipe que quería casarse, pero tenía que ser con una princesa de verdad. Así es que dio la vuelta al mundo para encontrar una que lo fuera, pero aunque en todas partes encontró no pocas princesas, que lo fueran de verdad, era imposible de saber, porque siempre había algo en ellas que no estaba bien. Así es que regresó muy desconsolado, tal era su deseo de casarse con una princesa auténtica. Una noche estalló una tempestad horrible, con rayos y truenos y lluvia a cántaros –una noche de veras espantosa–. De pronto golpearon a la puerta de la ciudad y el viejo rey fue a abrir.

Afuera había una princesa. Pero, Dios mío, ¡qué aspecto ofrecía con la lluvia y el mal tiempo! El agua le goteaba del pelo y de las ropas, le corría por la punta de los zapatos y le salía por el talón, y, sin embargo, decía que era una princesa auténtica.

–Bueno, eso ya lo veremos– pensó la vieja reina y sin decir palabra fue a la alcoba, apartó toda la ropa de la cama y puso un guisante en el fondo. Después tomó veinte colchones, los colocó sobre el guisante y además veinte edredones sobre los colchones.

Allí dormiría la princesa aquella noche.

A la mañana siguiente le preguntaron qué tal había dormido.

-¡Oh, horriblemente mal! dijo la princesa. Apenas si he pegado los ojos en toda la noche. Sabe Dios lo que habría en la cama. He dormido sobre algo tan duro que tengo todo el cuerpo hecho un puro morado. ¡Ha sido horrible! Así pudieron ver que era una princesa de verdad, porque a través de veinte colchones y de veinte edredones había notado el guisante. Sólo una princesa auténtica podía haber tenido una piel tan delicada.

El príncipe la tomó por esposa porque ahora pudo estar seguro de que se casaba con una princesa auténtica, y el guisante entró a formar parte de las joyas de la corona, donde todavía puede verse, a no ser que alguien lo haya tomado.

- ¡Como vereis, esta sí fue una historia auténtica!

(Andersen, *Cuentos*, 1994: 5-6)

Este cuento de Andersen, breve como la mayoría de los cuentos de género infantil, se inscribe dentro del tipo de relato clásico por su estructura, el *Érase una vez* que anuncia la intemporalidad del cuento fantástico, de hadas y princesas, escrito en un lenguaje sencillo e ingenuo, igualmente económico en la descripción. De la misma manera los famosísimos cuentos infantiles de Perrault; *Los viajes de Gulliver*, de Swift, y *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, son piezas representativas del relato corto en la época moderna.

Chéjov conocía muy bien la técnica del cuento corto. Insistía en que un cuento no debe tener nada superficial. “Todo lo que no se relaciona con él debe ser extirpado sin compasión”, escribió. Las descripciones de la naturaleza han de ser breves y claras. Chéjov, en realidad, rompe con el estilo tradicional del relato e instaura una nueva forma de síntesis.

En el marco de la literatura oriental, tradicional por la síntesis, con verdaderos medallones o viñetas literarias de un gusto exquisito se encuentra Rabindranath Tagore (1861-1941), conocido por sus cuentos y prosas poéticas de gran delicadeza estilística y metafórica. El siguiente es un breve relato de una extraña belleza poética teñida de humor y asombro:

78

Era mayo. La luna biliosa parecía eternizarse y la tierra seca se abría de sed; cuando una voz llegó a mí de la ribera, que me llamaba: “Ven, amada mía”. Cerré mi libro y me fui a la ventana. En la orilla, una gran búfala, toda enfangada, miraba con plácidos ojos a un muchacho que, el agua a la rodilla, la llamaba al río. Me eché a reír... una ráfaga dulce me llegó al corazón.

(Tagore, *El jardinero*, 1966: 124)

En realidad, en la época moderna el cuento relativamente corto tuvo un gran auge en su desarrollo y evolución, pero el relato breve se presenta como un fenómeno aislado dentro de la obra de los escritores. Durante los siglos XVIII y XIX encontramos poetas y novelistas que dentro de su obra escribieron relatos cortos, minicuentos, que para su época fueron verdaderos precursores del género. Estos cuentos fueron reseñados por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares en su *Antología de la literatura fantástica*.

#### *Sola y su alma*

Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: Todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.

Tomas Bayley Aldrich (1912)

El género del cuento fantástico es una de las vetas en el desarrollo del minicuento, por sus posibilidades de símbolo, asombro, sorpresa, “ficción súbita”.



### *El auténtico fantasma*

¿Habría algo más prodigioso que un auténtico fantasma? El inglés Johnson anheló toda su vida ver uno; pero no lo consiguió, aunque bajó a las bóvedas de las iglesias y golpeó féretros. ¡Pobre Johnson!

¿Nunca miró las marejadas de vida humana que amaba tanto? ¿No se miró siquiera a sí mismo? Johnson era un fantasma, un fantasma auténtico, un millón de fantasmas le codeaba en las calles de Londres. Borremos la ilusión del tiempo, compendiamos los sesenta años en tres minutos, ¿qué otra cosa era Johnson, qué otra cosa somos nosotros? ¿Acaso no somos espíritus que han tomado un cuerpo, una apariencia, y que luego se disuelven en aire y en invisibilidad?

Thomas Carlyle (1834)

### *El sueño del rey*

- Ahora está soñando. ¿Con quién sueña? ¿Lo sabes?
- Nadie lo sabe.
- Sueña contigo. Y si deja de soñar, ¿qué sería de ti?
- No lo sé.
- Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese rey te apagarías como una vela.

Lewis Carroll (1871)

En los anteriores ejemplos, además de la narración sintética, se encuentra la forma dialógica en el caso de Carroll; así mismo, la especulación filosófica y metafísica, tan frecuentes en el minicuento.

## **4. El cuento corto contemporáneo**

Es a partir del siglo xx que real e históricamente se puede hablar del desarrollo vertiginoso del relato breve, minificción o minicuento. Escritores especializados en este género, como

Borges, Cortázar, Arreola, Monterroso, Julio Torri, Salvador Garmendia, Luis Britto, Ana María Shua y muchos más, entre un gran número de minicuentistas que ha venido proliferando desde finales del siglo xx, serán reseñados y analizados a través de este estudio, que apunta a la construcción de una teoría sobre este género.

A través de la evolución del cuento se ha podido detectar que esta forma narrativa constituye una de las variedades literarias más antiguas desde el relato mitológico, el cuento folclórico, el cuento maravilloso, los apólogos, las fábulas, los ejemplos de la Edad Media, pasando por la leyenda, el relato social y el cuento fantástico o ficción. La crítica se ha ocupado de un análisis respecto del apogeo y la decadencia del género, determinados por la época, las formas de pensamiento, la ideología, la forma de producción económica, que marcan las directrices de la producción literaria. Es así como el cuento actual ha perdido sus rasgos naturales –su índole colectiva, tradicional, popular, folclórica– y se ha trasladado a una instancia de preponderancia estética relacionada con la conciencia de escritura.

El cuento contemporáneo ha recibido diferentes denominaciones, teniendo en cuenta sus características semánticas y sintácticas. La denominación del cuento literario como “artefacto” connota el presente, el futuro y, finalmente, el destino del cuento como objeto de expresión del hombre. Semánticamente, o como primera acepción, “artefacto” significa acto de arte (Castagnino: 1977: 28). El cuento sobre el papel impreso no es sino escritura, objeto. El acto es producto de la creación del escritor, y la recreación del receptor. Es en este siglo cuando se empieza a hablar del lector, de la recepción de la obra literaria o artística, como un componente importantísimo del ciclo creativo; teoría que ha sido trabajada ampliamente por Roland Barthes. El cuento contemporáneo, como expresión cultural de una clase social que lo produce, fenómeno altamente intelectualizado por demás, exige

de un receptor con igual nivel intelectual, capaz de aprehender los artificios con los cuales está construido el relato, de lo contrario se creará una ruptura.

El fenómeno del cuento fantástico, a pesar de la arquitectura compleja como está construido, entraña una actualización de los arquetipos vitales; es decir, ha rescatado al individuo en su relación con el contexto natural y sociocultural, del cual ha sido escindido por el imperio de la razón.

Lida Aronne anota al respecto que en un contexto no intelectual, ingenuo, el elemento que se aparta de las reglas podía aparecer natural, pues es normal que un niño o un campesino crea en fantasmas, de esta forma no habría ruptura ni impacto en el receptor ingenuo, frente al receptor consciente (Aronne, 1976: 70-71).

Los artificios que constituyen el cuento-artefacto son el resultado de la elaboración narrativa relacionada con el tiempo, el espacio, los actantes, por medio de signos codificados en un sistema de relaciones entre los componentes, es decir, en un proceso de “arte combinatoria”. Al respecto de la riqueza de su cuentística, Borges expresa: “Si se observa bien, en mi cuentística tengo apenas tres o cuatro argumentos. Lo que ocurre es que cambio o combino de distinto modo algunos componentes: O el lugar o el tiempo o las personas o las estrategias narrativas. El núcleo argumental podría ser siempre el mismo” (Castagnino, 1977: 33). Esta “arte combinatoria” es el elemento estético utilizado por los escritores en los relatos breves, ficciones y minicuentos.

Otra denominación del cuento contemporáneo es el “epífabo”, concepto que viene de Hemingway, relacionado con “los bocetos” que escribió en 1922 y reunió en su libro *The Short Stories of Hemingway*, “como una alternativa en prosa” –propone Botero– diferente al cuento. Estos bocetos del escritor norteamericano han sido denominados por la crítica como *sketches*: “Recogían



aquellos momentos en los que la vida es condensada y clara y significativa, logrados a través de minúsculas narraciones que eliminaban toda palabra inútil. Cada relato es más largo que la medida de sus líneas” (Botero, 1992: 228). Veamos este cuento brevísimo de Hemingway:

*Un cuento brevísimo*

Un atardecer cálido, en Padua, le subieron al tejado y desde allí pudo mirar la parte alta de la ciudad. Por el cielo volaban vencejos. Al cabo de un rato comenzó a oscurecer y se encendieron los reflectores. Los otros bajaron, llevándose consigo las botellas. Él y Luz los oían abajo, en el balcón. Luz se sentó en la cama. Estaba fresca y pura en la noche cálida.

Luz se quedó allí de servicio nocturno durante tres meses, y ellos se lo permitieron, muy contentos. Cuando le operaron fue ella quien preparó la mesa de operaciones; y ellos bromeaban sobre amigos y lavativas. Él se sometió a la anestesia poniendo buen cuidado de no irse de la lengua, porque la gente, cuando está anestesiada, suele hablar más de la cuenta y decir tonterías. Después, con muletas, solía tomarse él mismo la temperatura, y así Luz no tenía que levantarse de la cama. Había muy pocos enfermos y estaban al corriente. A todos les caía bien Luz. Y él, yendo por los pasillos, pensaba en Luz acostada.

Antes de que él volviera al frente fueron los dos al Duomo a rezar. Allí había penumbra y silencio, y gente rezando. Ellos querían casarse, pero les faltaba tiempo para las amonestaciones, y no tenían a mano sus partidas de nacimiento. Se sentían como si estuviesen casados, pero querían que todo el mundo se enterase, y hacer el amor, para no perderlo.

Luz le escribió muchas cartas, pero él no las recibió hasta después del armisticio. Le llegaron quince en un paquete al frente, y él las ordenó por fechas y las fue leyendo segui-

das. Trataban del hospital y de lo mucho que le quería y de lo imposible que le resultaba vivir sin él, y de lo que le echaba de menos por la noche.

Después del armisticio decidieron volver a casa y buscar trabajo para poder casarse. Luz no podía volver hasta que él encontrara un buen empleo, y entonces iría a Nueva York a recogerla. Quedó bien claro que él no bebería, y tampoco quería ver a sus amigos ni a nadie en Estados Unidos. Lo único que quería era encontrar trabajo para que pudieran casarse. En el tren de Padua riñeron porque ella no quería volver a casa inmediatamente. Cuando les tocó despedirse, en la estación de Milán, se besaron, pero la riña no quedó arreglada del todo. A él le dolió mucho tener que despedirse de ella así.

Regresó a Norteamérica en barco, desde Génova, y Luz volvió a Pordenone, donde se inauguraba un hospital. Llovía, y se sintió sola. En la ciudad estaba acuartelado un batallón de *arditi*. El comandante del batallón, que pasaba el invierno en esa ciudad lluviosa y cubierta de fango, le hizo el amor a Luz, y ella nunca había conocido italianos hasta entonces. Luz acabó mandando una carta a Estados Unidos donde explicaba que su amor había sido un amor de juventud, que lo sentía mucho, y que él, probablemente, no podría comprenderla, pero algún día la perdonaría y se lo agradecería, y que esperaba, de una manera completamente inesperada casarse en primavera. Le quería tanto como siempre, pero se daba cuenta de que su amor había sido un amor de juventud. Le deseaba que tuviera mucho éxito y tenía completa fe en él. Estaba convencida de que esta era la mejor solución para los dos.

El comandante no se casó con ella en primavera, ni en ninguna otra estación. Luz no recibió respuesta a aquella carta que le envió a él a Chicago. Poco tiempo después él cogió purgaciones haciendo el amor con la empleada de unos grandes almacenes en un taxi que iba por Lincoln Park.

Ernest Hemingway (Shappard y Thomas, 1989: 140)



Como se anota en el siguiente capítulo, el problema de los límites genéricos en la posmodernidad es una discusión flexible, poco dogmática y “anacrónica”, según Todorov. Los conceptos de relato breve, cuento corto, microcuento, minificción, minicuento, epífono y ficción súbita se entremezclan y confunden; quizá la característica que los unifica es la síntesis narrativa y la densidad sémica, como ya lo expresaba el propio Hemingway con respecto de sus epífonos: “Diseñar miniaturas en movimiento que debían detonar como pequeñas granadas al interior de la cabeza del lector”. Pero los bocetos de Hemingway, generalmente de tono realista, si bien recogen imágenes irrepetibles de la condición humana, descarnados e impresionistas, como el episodio del torero Domingo Hernando Rena en Madrid (Botero: 229), carecen de “la detonación” sémica, más bien Hemingway se refería a una detonación por la impresión de la imagen, en otras palabras, al dramatismo y la plasticidad de la imagen fotográfica trasladada al lenguaje de la narración. Pero si esto es lo que caracteriza al epífono: el instante revelador, ya muchos escritores lo han expresado a través de la novela, el cuento, el apólogo, la poesía, el teatro; o en el proceso inverso, una novela puede surgir de una imagen como en *La inmortalidad*, de Milan Kundera; entonces la discusión volvería al problema de la extensión en la obra literaria. Quizá la “captura de momentos claves y reveladores” obtenga mayores logros en los terrenos del cine y la poesía, como lo argumenta Botero. Es indudable que esa mirada fotográfica de Hemingway instauró una nueva forma de prosa para su época.

El epífono es definido como “una ficción corta, en prosa, cuyo objetivo no es relatar una historia, sino arrestar un hecho, un suceso, una acción o un instante que, por una u otra razón, el autor estima profundamente revelador, especialmente significativo, capaz de mostrar gracias a una inesperada fusión de detalles y a pesar de su fugacidad, rasgos sobresalientes de la vida o de la condición humana y que difícilmente se podrían detectar, con claridad comparable, en periodos más largos de tiempo” (Botero: 257). Veamos este epífono del autor:



*La única obligación*

Cuando ella lo lanzó al abismo diciéndole que la relación había terminado, y que lo único claro que tenía en su mente era que no lo quería volver a ver jamás, quedó como un planeta expulsado de su órbita, girando pero sin rumbo ni centro de gravedad. No soportó el golpe. De noche lloraba mientras dormía, y lo despertaba el extraño ruido de sus propios sollozos. Duró meses distraído, pensando en ella, sólo en ella, arrastrándose por el fango de bares y burdeles, intentando olvidarla, precipitado por un despeñadero sin ni siquiera sospechar que estaba cayendo. Una noche de aguaceros torrenciales, tocó fondo. Afuera tronaba la lluvia y el agua hervía sobre el tejado, cuando de pronto, en el destello de un relámpago, pareció despertar de un sueño atroz: en el relámpago del fognazo se vio reflejado en el espejo del baño con el rostro barbudo y demacrado, y con la temblorosa cuchilla posada sobre sus expectantes venas azules. Se miró a los ojos, dejó caer la cuchilla, y resquebrajó por completo la represa de su llanto.

Lloró largo y sin pausas, pero a diferencia de las veces anteriores ahora no lloraba por la falta que ella le hacía, sino por su fracaso como persona incapaz de sortear un golpe devastador. En ese momento lo alcanzó como un rayo, pero no súbito y fulminante, sino más bien agotado, titubeante en las tinieblas, el oscuro entendimiento de la única obligación: reconstruir.

Juan Carlos Botero (Díaz y Parra, 1993)

Los momentos singulares que captura el epífabo dependen de la subjetividad, sensibilidad y criterio del autor para darle a un instante, que para otros lectores puede parecer trivial, la categoría de objeto estético. Los epífabos se caracterizan por no tener personajes concretos, sino protagonistas de un instante determinado, no se relata una historia, ni se describen ambientes (Botero: 265). En el capítulo relacionado con la institución del género

ampliaremos el concepto del cuento epifánico, relacionando su proximidad con el género minicuento y con otras formas de relato breve que comparten caracteres entre sí.

*Ficción súbita, cuento ultracorto o cuento súbito* son otras denominaciones que ha recibido esta forma de narración breve, en el ámbito de la cuentística norteamericana. Según algunos escritores, el cuento o narración ultracorta no está limitado a la reminiscencia, ni a la brevedad del tiempo, puede llegar a adaptarse a variados modos de expresión, como el realismo, el naturalismo, la fantasía, la alegoría, la parábola, la anécdota, etc.; la única condición es que sea muy corto y que produzca turbación, desasosiego, ansiedad, humor, ironía (Shappard y Thomas, 1989: 241).

En la narración ultracorta se presenta un carácter de intemporalidad, los personajes se anatomizan, el caos toma alguna forma y se condensa el misterio que rodea la historia, induciendo al receptor a leer de prisa y a volver a leer, con la sensación de que todavía no se ha terminado; es como un reto a la capacidad del lector para volar sobre la base de un mínimo de material (Shappard y Thomas: 242).

La tensión y el tono son los elementos que le dan al relato ultracorto su característica; el énfasis es puesto en los personajes, que generalmente son anónimos dentro de la vastedad selvática de las ciudades norteamericanas; los ambientes rayan con la inconexión y el absurdo; las situaciones, aparentemente triviales y cotidianas, de pronto toman esa atmósfera de “ficción súbita” que estremece o anonada al lector. El siguiente relato, por los personajes y la circunstancia que se revela, parece una de esas piezas teatrales de Ionesco o Beckett, donde el absurdo es el símbolo de una sociedad en la cual se gestan personajes y acontecimientos de ficción:

*Sentados*

Por la mañana el hombre y la mujer estaban sentados en los escalones del portal de mi casa. No querían moverse de allí. Con regularidad metronómica él los miraba a través del cristal de la puerta de la calle.

No se habían ido al oscurecer, y se preguntó cuándo dormirían o comerían o harían sus obligaciones.

Al amanecer seguían allí sentados. Y sentados siguieron, aguantando sol y lluvia.

Al principio sólo los vecinos más cercanos llamaban para preguntar: -¿Quiénes son?, ¿qué es lo que hacen allí? Él no lo sabía.

Luego llamaron también vecinos de las casas más lejanas. Y la gente que pasaba por la calle y se fijaba en la pareja.

Él nunca oyó al hombre y a la mujer decirse una sola palabra. Cuando empezó a recibir llamadas de toda la ciudad, de extraños y hasta de concejales, de profesionales y oficinistas, de basureros y de criados y de mozos para todo, y del cartero, que tenía que esquivarlos para entregar las cartas, se dio cuenta de que no iba a tener más remedio que hacer algo.

Les dijo que se fueran.

Ellos ni le contestaron. Siguieron sentados. Se miraron indiferentes.

Él dijo que iba a llamar a la policía.

La policía les echó un sermón, les explicó los límites de sus derechos y se los llevó en el coche.

A la mañana siguiente estaban allí de nuevo.

A la vez siguiente la policía dijo que los meterían en la cárcel si no fuera porque las cárceles estaban tan llenas, pero se buscaría algún otro sitio, si él insistía.

- Ese problema son ustedes quienes tienen que resolverlo -dijo él.

- No, al revés, es usted -le dijo la policía, pero se llevaron a la pareja.

Cuando él se asomó a la mañana siguiente, vio que el hombre y la mujer estaban allí, sentados en los escalones, siguieron sentados allí día tras día durante años.



Cuando llegaba el invierno él suponía que se morirían de frío.

Pero fue él quien se murió.

Como no tenía parientes, la casa pasó al ayuntamiento.

Y el hombre y la mujer seguían sentados allí.

Cuando el ayuntamiento amenazó con llevarse al hombre y la mujer, los vecinos y los ciudadanos entablaron una demanda contra el ayuntamiento: Después de llevar allí tanto tiempo sentados, el hombre y la mujer se merecían la casa. Ganaron los litigantes. El hombre y la mujer se quedaron con la casa.

A la mañana siguiente aparecieron hombres y mujeres sentados en los escalones de portales por toda la ciudad.

H. E. Francis (Shappard y Thomas: 115)

El tiempo narrativo, ese gran protagonista o antagonista, es sacrificado. “El tiempo se vuelve antagonista del escritor” (Shappard y Thomas, ver H. E. Francis: 246). En el doble sentido: el tiempo se reduce en la historia narrada y en su recepción. Esta capacidad del escritor de capturar el interés del lector en un comprimido literario requiere de un gran bagaje estético para no caer, como ya se ha dicho, en la simple anécdota o reminiscencia. Quizá lo interesante de estas narraciones ultracortas, “saltapáginas”, “rompenormas”, reunidas en la antología de Robert Shappard, sea el contexto cultural que denotan; la sociedad norteamericana, con los esquemas que la identifican, marca un estilo narrativo particular, muchas veces frío y pragmático, pero transgredido precisamente por estos giros de ficción que son los que le otorgan la dimensión estética literaria.

En síntesis, el cuento corto contemporáneo, sea hispanoamericano o norteamericano, llámese ficción súbita, minicuento, relato ultracorto, epifano o con cualquier otro rótulo que se inventen los críticos y los escritores, comparte características narrativas de la última mitad del siglo xx: la epifanía.