

## II. Historia e institución del género

### 1. Antecedentes teóricos

Para construir una teoría del minicuento –propósito de este estudio– es imprescindible partir de las teorías que se han escrito alrededor del cuento con diversidad de enfoques y aproximaciones al género, desde los decálogos y antidecálogos hasta el análisis de cuentos donde los escritores expresan su visión particular, las fronteras entre géneros, los temas, la estructura, el tratamiento del tiempo y el espacio, la historia, la extensión, etc. En el siguiente apartado se expondrán algunas teorías de cuentistas reconocidos –desde los modernos, como Poe y Chéjov, hasta los contemporáneos, como Borges y Cortázar, maestros del relato breve–, en las que se aproximan a una poética del arte de hacer cuentos, sin pretensiones sistemáticas y normativas y en un tono “metafísico”, crítico, ético y estético.

### Los orígenes

Es a partir de Poe, en 1842, cuando se define la característica del cuento clásico como la unidad de impresión, lo cual facilita que un cuento pueda leerse de una sola vez, en menos de dos horas, precisamente el tiempo que se necesita para ver una película de ficción (Zavala: 1993: 7). Edgar Allan Poe, al referirse al problema de los límites en la obra literaria, aduce que toda obra se impone un límite preciso en lo que se relaciona con la extensión. Es evidente que la extensión de un poema, por

ejemplo, está vinculada matemáticamente con la excitación o exaltación que produce o el grado de efecto poético que es capaz de lograr; pues: “Resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera” (Zavala, 1993: 14).

Aplicada esta definición al objeto de este estudio, al relato breve, más exactamente al minicuento, Poe apunta directamente a uno de los tópicos neurálgicos del género: la brevedad y el efecto. La lectura interrumpida que por su extensión demanda la novela modifica las impresiones o su recepción. “Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere” (Zavala: 17). Para Poe, el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el poema requiere del ritmo para lograr su más alta idea –la idea de lo bello–, el cuento, el buen cuento, está fundado en el razonamiento, donde el pensamiento y la expresión tienen numerosas variantes o posibilidades como la ironía, el sarcasmo, el humor, etc., características puntuales del minicuento.

Otro de los grandes iniciadores del cuento moderno es Anton Chéjov (1860-1904), quien escribió por medio de cartas su propia teoría respecto de la técnica del cuento. Censura la subjetividad o intimismo por parte del cuentista en la narración: “La subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies del autor” (Zavala: 20). Respecto de la descripción de la naturaleza anota que debe ser muy breve y tener un efecto determinante. Evitar los lugares comunes, dejar al lector los elementos subjetivos que le hacen falta al cuento, y sobre todo, quitar lo que no es necesario en el relato para dar concisión y vida a las obras breves.

## Microteorías y decálogos

Muy conocidos son los decálogos y antidecálogos que se han escrito respecto del “buen cuentista”. Entre ellos el de Horacio Quiroga, especie de breviario de consejos para el escritor relacionados con la ética y la estética, y otros, interesantes de mencionar, que se refieren concretamente a la técnica y que son criticados o debatidos por otros escritores posteriores, como Borges o Cortázar.

“En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas” (Zavala: 30). Y no solo eso, en toda la narración es importante la forma como esté construida la unidad, y la coherencia en el sentido debe atravesar todo el relato.

“No adjetiveis sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”. Expresa Horacio Quiroga que iniciar un cuento implica saber hacia dónde va. “La primera palabra de un cuento debe estar escrita con miras al final” (Zavala: 33). Por el contrario, para Cortázar escribir un cuento es como desenvolver una madeja. Posteriormente Borges escribe un *antidecálogo* del escritor, lista irónica de dieciséis consejos acerca de lo que el escritor no debe poner en sus libros; entre ellos menciona la inconveniencia, en el desarrollo de la trama del relato, de usar extravagancias en el manejo del tiempo y el espacio, como paradójicamente lo hace él en sus cuentos. Admite que la propuesta de Poe, en cuanto a que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o para la última línea, es una exageración. Sin embargo, conocedor Borges del lector actual –crítico y competente en los artificios literarios–, expresa que el cuento deberá constar de dos argumentos, uno falso, que vagamente se indica, y otro auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin (Zavala: 40).



De igual forma, Bioy Casares expresó su teoría acerca de la producción del cuento. Respecto de las reglas, cada cuento tiene las suyas, particulares, que hay que descubrir. Al escribir un cuento no descubre la realidad, sino cómo es ese cuento. Para Bioy, cuento y novela son géneros semejantes, excepto los cuentos sumamente breves, que se asemejan más a un epigrama que a una novela; el cuento lo define como un relato con pocos personajes, con una acción muy clara y una resolución muy breve y en el que la historia es lo principal (en Zavala: 46).

Augusto Monterroso, ampliamente conocido como maestro del minicuento, escribió también un decálogo del escritor, salpicado de ironía y de consejos éticos y estéticos. Al referirse a la extensión y concreción del cuento dice: “Pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota” (en Zavala: 52).

Igual que Borges, Ricardo Piglia sostiene dos tesis sobre el cuento. La primera dice: “Un cuento siempre cuenta dos historias; el cuento clásico narra en primera instancia la historia uno y en secreto construye la historia dos; el arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia dos en los intersticios de la historia uno; un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario; el efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (en Zavala: 56). Las historias son contadas de forma diferente con dos lógicas narrativas antagónicas; los puntos de cruce entre las dos historias son el fundamento de la construcción. En el libro colectivo *Techniques narratives et representation du monde dans le conte latino-américain*, Ricardo Piglia toma el cuento de Borges *La muerte y la brújula* para analizar esta tesis de las dos historias: al comienzo del relato, el tendero se decide a publicar un libro; ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta; lo que es superfluo en una historia es básico en la

otra. El aporte fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia dos el tema del relato (Zavala: 59).

La segunda tesis dice: “La historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes” (Zavala: 59). El cuento moderno, a partir de Poe, Katherine Mansfield, Sherwood, Anderson, trabaja la fusión entre las dos historias como si fueran una sola. En el caso de Kafka, anota Piglia, la técnica se invierte; Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro.

José Balza, en *El cuento: lince y topo*, escribe una serie de comprimidos relacionados con la estructura, la técnica, la extensión, el sentido, el tema, la recepción, los límites y la ética, entre otros aspectos, del cuento. Estos son algunos de ellos, que por su brevedad, concisión, sentido e ingenio es pertinente tener en cuenta:

- El cuento, como una relación sexual, es algo que quiere extenderse, pero que debe concluir pronto.
- El cuento puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago).
- El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad.
- Un mapa visible que recubre territorios invisibles –Característica del minicuento–.
- Hay relatos que explican y otros que exigen una explicación.
- La sorpresa última puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa.
- El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector.
- La acción del narrador es una aguja que cose imágenes.
- Lo periodístico se opone al cuento.
- Mejor mientras menos muestra al autor; mejor mientras más permite reconocer a su autor.



- Los cuentos de un autor representan las constantes de un pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto.
- Lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho.

(En Zavala: 61-65).

## Teorías personales del cuento

Muchos cuentistas y escritores han escrito sus propias teorías del cuento, la mayoría no de tipo analítico riguroso o semiótico, sino más bien opiniones personales según las propias experiencias, que podríamos llamar orgánicas, intuitivas y estéticas, es decir, desde el origen y desarrollo del cuento.

Uno de los maestros del relato moderno es Guy de Maupassant. En un fragmento del prefacio a *Pierre et Jean* (1888) expresa su propia concepción sobre “el objetivo del escritor”. La meta del escritor, dice, no es contar una historia para conmover o divertir, sino para hacer pensar y llevar al lector a entender el sentido oculto y profundo de los hechos. Tres elementos constituyen para Maupassant el proceso creativo: la observación, la intuición y la razón. “La meta del escritor es reproducir fielmente la ilusión de la realidad mediante el uso de todas las técnicas literarias a su alcance” (Zavala: 72).

Lauro Zavala, en la recopilación que hace en su libro *Teorías de los cuentistas*, reúne a un buen número de ellos con fragmentos de sus obras, artículos o ensayos publicados en diferentes revistas y libros relacionados con *The Short Stories*. Algunos de ellos escriben sobre la selectividad en los temas, el estilo y la visión de mundo que da el escritor a partir de su experiencia, como manifiesta Somerset Maughan: “Está bien que tenga una visión amplia, ya que su tema es la vida en toda su plenitud; pero sólo

puede verla con sus propios ojos, aprehenderla con sus propios nervios, corazón y entrañas; su conocimiento es parcial, pero distinto, porque pertenece a él y no a otro” (Zavala: 83).

Eudora Welty, en *The Reading and Writing of Short Stories* (1949), expresa que todo buen cuento tiene un misterio, no del tipo del enigma, sino del misterio de la seducción. La forma del cuento, supone la autora, se da por evolución a través del acto de escribir: “La forma es el trabajo”. Prosigue la autora que en el cuento moderno la forma no es tan importante, no implica necesariamente una estructura, como en el caso de D. H. Lawrence, cuyos cuentos están lejos de la perfección “helada” de los cuentos de Poe. Para Lawrence, lo trascendental se encuentra en los sentidos, igual que para Virginia Woolf, aunque en ella se encuentra la unidad del intelecto y los sentidos; en su escritura vemos que ella quería aprehender la realidad con estos dos elementos del conocimiento (Zavala: 178-189).

“Es posible que el énfasis principal de un cuento recaiga en las partes que lo conforman, en el personaje, la trama, el mundo físico o moral, la forma sensorial o simbólica” (Zavala: 186). Refiriéndose a Faulkner y a su modo particular de utilizar el tiempo y el espacio, con una especie de dificultad fantástica, Zavala anota que el resultado de ese manejo es la belleza que brota de la forma, del desarrollo de la idea y sobre todo de la supresión de lo innecesario, todo esto en concordancia con la sensibilidad del escritor.

Respecto del tema, Sean O’Faolan (Zavala, ver Sean O’Faolan) aduce que un cuento no es la anécdota, pues va más allá; por ejemplo Bocaccio, en el *Decamerón*, más que la anécdota trabajó el comentario irónico sobre la naturaleza humana. En muchos casos la anécdota es la base del cuento; la utilización de temas sencillos y la fuerza que expresan no procede de un complicado artificio, sino de la complejidad de la naturaleza humana que en



forma inocente revelan, en el caso de Maupassant o Chéjov. El cuentista moderno, dice O'Faolan, no prescinde del incidente, ni de la anécdota, sino que ha cambiado su naturaleza. En el cuento moderno hay aventura, pero es una aventura de la mente; hay suspenso, pero es menos emocional y más intelectual; hay sorpresa, hay clímax, hay artificio, pero todos estos elementos relacionados con la época, la estructura o forma de pensamiento y el estilo.

Mario Benedetti, en su ensayo *Tres géneros narrativos* (Zavala: 217), se refiere a cómo los editores han establecido en forma mecánica la clasificación de la obras narrativas de acuerdo con el número de páginas. A un relato no mayor de veinte páginas se le denomina cuento; a una obra de cincuenta a ciento veinte páginas se le llama novela breve o *nouvelle* o *short story*, y toda obra mayor de ciento cincuenta páginas pertenece a la novela. Respecto de los límites de los géneros, Benedetti anota que en el presente “los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras”. Analiza el problema desde el punto de vista del creador; no se puede definir al cuentista como un narrador de poco aliento, ni al novelista como uno que escribe largo y tendido. Hay que tener en cuenta la actitud. La diferencia entre cuentos, *nouvelle*, novela, respecto de la actitud del escritor, radica en que el cuento se sostiene en el detalle, la *nouvelle* narra un proceso y la novela implica un orden particular y su máximo rigor está en su estructura o construcción. Otro aspecto que menciona Benedetti respecto de estos géneros es el ritmo particular que le da el escritor a su obra. “Por lo general el ritmo del cuento es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de novelas, en cambio, tiende a lograr una tensión paulatina. El novelista, por último, obedece a un ritmo más lento” (Zavala: 232).

Juan Bosh, en su *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* (Zavala, ver Juan Bosh), señala en primera instancia la intensidad de la vocación en el escritor. Para Bosh, un cuento es el relato de un



hecho que tiene indudable importancia, no en el sentido de novedad o singularidad. Respecto de la técnica, expresa que un buen escritor de cuentos requiere de años para dominar la técnica del género, que se adquiere más con la práctica que con estudios (Zavala: 259). “Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho”. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso no es un cuentista. Para el autor la diferencia entre un género y otro está en la dirección: la novela es extensa y el cuento es intenso. Una disciplina mental y emocional se requiere para el ejercicio del cuento. “Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis” (Zavala: 261). El manejo de la técnica no implica un final sorprendente, lo fundamental es mantener vivo el interés del lector, el final con sorpresa no es condición imprescindible para el buen cuento. El cuento clásico comenzaba con el “Había un vez” o “Érase una vez”, esto bastaba como conjuro introductorio para que el relator de cuentos mantuviera interesado a su auditorio. El cuento actual –propone Bosh– debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse (Zavala: 262). Esto hace referencia a la competencia narrativa o capacidad que tiene el escritor para construir un texto. La entrada de un cuento, o primera frase, determina el ritmo y la tensión, el interés que debe atrapar al lector, orientarlo en la comprensión; es el denominado *abstract* o sumario (Argüello, 1992: 43).

Julio Cortázar, en *Algunos aspectos del cuento*, artículo publicado en Casa de las Américas, define al cuento como “un caracol del lenguaje”, hermano de la poesía, y expresa su muy conocido: “Mientras la novela gana por puntos, el cuento gana por knock-out”. El cuento no tiene por aliado el tiempo, por lo tanto debe mantener una tensión interna, una densidad en el espacio, la acción y el tiempo que proporcionarán una unidad en la significación y la intensidad del relato. Expresa Cortázar que en

literatura no hay temas buenos ni malos, sino mal tratados y bien tratados, y que generalmente los temas eligen al escritor y no el escritor a los temas; de esta manera le otorga una especie de ánima a la literatura, que deberá descubrir el escritor con sus antenas sutiles para convertirla en arte. El cuento es para el escritor una especie de sistema atómico, con un núcleo en torno al cual giran los electrones. “En literatura no bastan las buenas intenciones” –dice Cortázar–, es necesario un oficio de escritor; aludiendo esto último al problema de la literatura frecuentemente confundida con la revolución, la pedagogía, el adoctrinamiento ideológico, que mediante la “fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo”, limita las posibilidades de comprensión de una literatura y un arte más complejos, de mayor alcance. Dos cosas son imprescindibles en la poética de Cortázar respecto del cuento: una motivación entrañable, una profunda vivencia y el ejercicio del oficio reunidos en los instrumentos de expresión y estilística que hacen posible la comunicación de ese mundo interior.

Italo Calvino, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, escribe sobre sus obras *Las ciudades invisibles* y *Palomar*, constituidas por composiciones cortas con un desarrollo narrativo más reducido en forma de apólogo y poema en prosa. Expresa: “La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única” (Calvino, 1989: 62).

## **2. Consideraciones teóricas acerca de los géneros literarios**

Es pertinente hacer algunas consideraciones teóricas e históricas respecto de los géneros literarios, en vista de uno de los propósitos de este estudio: analizar el minicuento como género.



## Historia e institución

“Una corta paráfrasis de Aristóteles”, llama Miguel Garrido Gallardo, en su libro *Teoría de los géneros literarios* (1988), a la historia de la teoría genérica occidental. Advierte que Aristóteles, en su *Poética*, lo que pretende en realidad es hacer una clasificación de las obras como objeto de la crítica literaria, más que una propuesta de las posibilidades de creación. La concreción histórica es la encargada de dar a los géneros su consistencia, establecimiento y origen. Así, para los griegos, la tragedia era considerada el género “maduro”, después de haber sufrido una evolución hasta alcanzar “su propia naturaleza”.

A través de los siglos los géneros han sido materia de estudio de la teoría de la literatura. Garrido Gallardo expresa en la introducción al libro lo siguiente: “El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor; que siempre escribe en los moldes de la institución literaria aunque sea para negarla...” (1988: 20); y también para el receptor, pues el género sirve de orientación para conocer si el texto que va a leer es teatro, novela, poesía, cuento, ensayo, etc., aunque esa orientación puede ser utilizada por el autor como elemento sorpresa, por ejemplo, si en la novela que abrimos no hay ningún relato. Si se presentan esta clase de “extrañamientos”, para llamar la atención, es indudable que las convenciones genéricas existen, y esta clasificación va ligada a la historia de los vaivenes en los modelos estilísticos que tienen vigencia y a la vez pueden desaparecer.

“Los géneros, pues, remiten a coordenadas espaciotemporales” (Garrido Gallardo 1988: 21) respecto de la creatividad humana y la temporalidad de esa creación. Los autores que no siguen las reglas del género pueden hacerlo porque las desconocen o porque están abriendo nuevos caminos; como en el caso del minicuento, que rompe con las reglas del cuento moderno en su

extensión y su semiosis para generar otro tipo de discurso literario, acorde con la época y su exigencia de síntesis. El hombre actual, acosado por el tiempo, por las distancias que lo devoran en las grandes ciudades, por la preponderancia de la imagen y la música, que ha dejado rezagado el género novela, se ve atraído por textos breves, capaces de hacer una explosión de sentido en unas pocas líneas, como esas cápsulas que guardan toda una reserva nutritiva en su interior.

Un rompimiento implica controversia. Si, como dice J. M. Diez Taboada, el género es una “institución”:

es lógico que en ella se den, además del fundador que hace una primera obra modélica o pragmática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor, o lo adapten a circunstancias nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodién, buscando sus limitaciones teóricas que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que en fin de cuentas resultan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación.

(J. M. Diez Taboada, en Garrido Gallardo: 15)

Los géneros, además de ser un producto histórico social, lo son también de las posibilidades creadoras del hombre. La riqueza temática, la depuración de la expresión y la relación entre ellos serán las bases de la calificación del valor estético de la obra y la consideración del autor como genio. La genialidad puede originarse en forzar el código a nuevos mensajes no esperados hasta el momento, lo cual será percibido por el receptor como una



desviación, aunque históricamente puede revelarse como la aparición de un género distinto (Garrido Gallardo: 25). Lo cual abre las clasificaciones por escuelas, generaciones, corrientes, movimientos, épocas, etc. En síntesis, el estudio de los géneros literarios está determinado por la creación individual, el componente lingüístico y el factor social.

Todorov opina que ocuparse de los géneros en nuestros días puede ser un pasatiempo ocioso y anacrónico. Afirma que un signo de auténtica modernidad en un escritor es no someterse ya a la separación en géneros (Todorov, en Garrido Gallardo, 1988). A propósito, Maurice Blanchot dice al respecto que ya no existe intermediario entre la obra singular y concreta y la literatura como género, porque la literatura moderna ha hecho de cada obra un interrogante sobre el ser mismo de la literatura: donde solo importa el libro tal cual es, fuera de los géneros y clasificaciones, remitido únicamente a la literatura como esencia, afirmándose en ella, arrancando las distinciones y los límites. Sin embargo, Todorov critica a Blanchot respecto de la interpretación de la historia a partir del yo-ahora-aquí y la posibilidad de una ilusión egocéntrica por parte del investigador; además, a pesar de que Blanchot demuestra en sus escritos la desaparición de los géneros, aparecen categorías semejantes a los géneros, como el relato y la novela. Plantea Todorov que “no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del-pasado, y han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de novela, de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario” (Garrido Gallardo: 33).

Al existir una ley -la institución del género- es precisamente la transgresión la que la confirma, como en el caso de Joyce al romper la forma novelesca; es precisamente esta característica la que hace que la obra perviva -al decir del mismo Blanchot-.

¿Cuál es el origen de los géneros?, se pregunta Todorov. De otros géneros, contesta. “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: Por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Garrido Gallardo: 34). Podríamos decir al respecto que el minicuento viene del relato oral primitivo, pasa por la epopeya, el apólogo, el ejemplo, la novela y el cuento, y desemboca en la síntesis narrativa actual, sin olvidar que ya desde la antigüedad esta forma de relato breve existía, como se ha expuesto en el primer capítulo, solo que como elemento vivo de la historia se ha venido modificando en su estructura, su extensión, su sentido y su lenguaje, apuntando al nacimiento de un nuevo género.

“Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto [...]. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (Garrido Gallardo: 36). Todorov entiende esa “propiedad discursiva” como las propiedades o características que hacen que por ejemplo el soneto sea diferente a la balada en su fonología, y que la tragedia se oponga a la comedia por los elementos temáticos, etc. De acuerdo con esto último, el minicuento tiene propiedades discursivas que lo diferencian del cuento, la prosa poética, el fragmento, el boceto, el grafiti, etc., relacionadas con la síntesis narrativa y la semiosis infinita. Respecto de la institucionalización del género, expresa Teodorov que una sociedad elige y codifica los géneros de acuerdo con su ideología: “No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquella: Cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera” (en Garrido Gallardo: 39).



La popularidad y el auge del cuento corto se presentan como respuesta o reacción contra la avalancha de información de este fin de siglo, contra el imperio de la informática y de la “velocidad”, no solamente en los medios de comunicación, sino en las urbes, que determina una forma de existencia veloz, una era posmoderna:

La narración ultracorta, es, si no otra cosa, sintomática de una época en la que la velocidad lo es todo, en la que se admira el Concorde porque ahorra tiempo, y en la que nuestros ritmos han sido condicionados por programas que se interrumpen a intervalos de nueve minutos para dejar paso a los anuncios; una era de resúmenes y compendios que produce videos musicales de tres minutos, para adolescentes, a base de cortas concentraciones de atención; restaurantes de comidas rápidas, y divorcios en veinticuatro horas. ¿Hay quien ponga en duda que para el lector fatigado, acosado por la falta de tiempo, con docenas de cosas que disputan su atención, la narración ultracorta no es otra cosa que la versión literaria de un pico rápido de heroína? Y sin embargo puede ser un pinchazo potente, como la poesía, a la que se parece, porque la narración ultracorta exige comprensión y economía.

Charles Jonson (en Shappard y Thomas, 1989: 247)

Desde este punto de vista, el relato breve como género literario está determinado por el contexto histórico y social en el cual se ha venido desarrollando. Hoy un poema épico sería anacrónico, pues los héroes de nuestra época se han convertido en antihéroes, personajes anónimos comprimidos en el tiempo y en el espacio no solo urbano, sino existencial y, por supuesto, narrativo. La rebeldía contra el esquema tradicional del cuento, con las descripciones extensas, el desarrollo de los personajes, ha abierto las puertas al minicuento, como una forma de relato que caracteriza la sociedad posmoderna escindida y fragmentaria. A

propósito, es pertinente traer a colación la propuesta de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* donde nos expresa su sueño de cosmogonías y epopeyas condensadas en un epigrama. Dice: “En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento”. Anota que desearía preparar una antología de cuentos de una sola línea, pero que hasta ahora no ha encontrado a otro que supere al cuento de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”.

### ¿Qué son los géneros?

Wolfgang Iser, en el libro de Garrido Gallardo, formula una serie de conclusiones desde el punto de vista semiótico para responder a la pregunta sobre el ser de los géneros; conclusiones que tomaremos aquí, relacionándolas como aproximación a una teoría genérica del minicuento.

La primera conclusión tiene que ver con el género como convención; las normas que constituyen un género adquieren validez al convertirse en convención, por lo tanto, un texto, como plasmación de un género, también es un modelo convencional que el hombre utiliza para identificar o clasificar. La constante evolución de estos modelos es un reflejo de la superación de lo existente (Garrido Gallardo: 311), teoría expresada anteriormente por Todorov. Iser señala que la extensión puede variar dentro de unos límites de los diferentes géneros, pero son extensiones relativas; por ejemplo, novela significa en términos de extensión que es más larga que un cuento, pero hay novelas en las que se narran o se incluyen cuentos (*El Quijote* o *El Libro del Buen Amor*).

Otra conclusión se refiere al “cierre” como característica genérica en la novela o el cuento. El elemento sorpresa está íntimamente relacionado con el elemento orden. La sorpresa no sería posible



sin la existencia de un orden determinado que la haga verosímil. “Nuestro sistema lingüístico de signos no es más que un gran sistema de ordenación” (Garrido Gallardo: 314). El lector, gracias a este sentido de ordenación puede integrar los diferentes elementos que conforman la cadena de significación para construir unidades de sentido cada vez más complejas y más extensas, que dan coherencia al momento sorpresivo. Es lo que sucede en la estructura de algunos relatos breves, en los cuales no es la extensión del texto la que otorga la complejidad, sino, al contrario, la condensación y la forma como están ordenadas las microunidades de sentido que amarran o cierran el final, dándole el tono de sorpresa o final efectista, que han llamado otros; veamos:

#### *El cadáver*

El cuerpo desnudo de la mujer asesinada estaba tendido en la mesa del anfiteatro. Antes de proceder a la necropsia el médico pasó la mano sobre el promontorio velludo y carnoso, y dirigiéndose a sus alumnos, dijo: es una lástima. Morir tan joven cuando tenía tanto que brindarle a la humanidad.

El cadáver se ruborizó y cambió de posición.

Roberto Montes Mathieu (Díaz y Parra, 1993: 88)

Otra conclusión de Raible tiene que ver con la reducción de las posibilidades interpretativas a que un texto es sometido por pertenecer a un género. En el sentido de que estudiar una obra como representante de un género significa emplazarla dentro de una serie de obras análogas respecto a un precedente (Garrido Gallardo: 321). Por este motivo, aduce Raible, el género es de gran importancia para la interpretación del texto, en cuanto constituye una información acerca de los rasgos que lo configuran. El receptor que conozca los rasgos genéricos del minicuento, como la síntesis narrativa, el sentido implicado, el símbolo, etc., podrá asimilar mejor el sentido del texto.

## La competencia genérica

El concepto de competencia genérica que se expondrá aquí procede de Marie-Laure Ryan, de su texto *Hacia una teoría de la competencia genérica*, capítulo del libro de Garrido Gallardo. A partir de las opiniones difundidas en la semiótica literaria, según la cual el texto literario es un “sistema de signos”, estableciéndose así una analogía entre la literatura y la lengua, y, en segunda instancia, que la literatura es un sistema “semiótico secundario”, estableciéndose una relación de dependencia entre las dos, es decir, reduciendo el ser de la literatura a la lengua, la autora anota lo siguiente: “Si ha de establecerse la noción de competencia como fundamento de una teoría literaria rigurosa, debería ser posible decidir cuáles de las reglas que sirven para producir o interpretar un texto literario pertenecen a la competencia literaria y cuáles caen dentro del ámbito de la competencia lingüística” (en Garrido Gallardo: 255). Añade que si la analogía entre lengua y literatura ha de mantenerse en el desarrollo de la teoría lingüística, el concepto de texto literario como sistema de signos ha de cambiarse por el de competencia literaria a partir de un conjunto de reglas, y la tarea del teórico consistirá en la descripción de principios que proporcionen a los escritores la producción de textos literarios y a los lectores la posibilidad de interpretar y evaluar esas obras (recepción). Al respecto podríamos decir que una competencia literaria relacionada con la definición genérica del minicuento tiene que ver con los componentes discursivos, sintácticos y especialmente con el sentido implicado que es uno de los rasgos puntuales para la emisión y la recepción en este género.

El análisis general que desarrolla Marie-Laure Ryan acerca de la competencia genérica explora los sectores en los cuales se pueda comprobar que se aplican las reglas genéricas. Para definir las categorías genéricas, parte de tres requisitos:



1. Una serie de reglas pragmáticas que digan cómo debe usarse comunicativamente un texto de un género dado.
2. Una serie de reglas semánticas que especifiquen el contenido mínimo que debe ser compartido por todos los textos de un mismo género.
3. Una serie de requisitos relacionados con el nivel de superficie que definan las propiedades verbales de los géneros, como son sus particularidades relativas a la sintaxis, léxico, fonología y presentación gráfica (Garrido Gallardo: 266).

Algunos de estos requisitos se desarrollarán en el tercer y cuarto capítulos de este estudio, aplicados al análisis de textos concretos, en especial lo relacionado con las reglas semánticas y sintácticas.

### **Aspectos genéricos de la recepción**

En los últimos años se ha desarrollado una teoría acerca de la estética de la recepción. Wolf-Dieter Stempel, en su obra *Aspectos genéricos de la recepción* (ver Garrido Gallardo: 240), se refiere a la teoría estética y literaria desarrollada por Mukarovsky, en la cual la obra literaria no se toma como una unidad, sino que se toma escindida en dos estados: el “texto-cosa” o “artefacto” que representa la obra en su aspecto material y el “objeto estético”, producto de la concreción de la obra por el lector, que de acuerdo con los códigos de su época le atribuye un sentido (Garrido Gallardo: 238). Aplicados los anteriores conceptos al minicuento o relato breve, referidos al discurso literal y el sentido implicado, se puede anotar que, por su carácter polisémico, el minicuento ofrece múltiples lecturas e interpretaciones determinadas por los códigos socioculturales y estéticos del receptor que finalmente completará o dará concreción al texto.

Barthes, al proclamar el nacimiento del lector (receptor) como el destinatario en el que confluye y se clarifica el sentido total de un texto, da muerte al autor: “El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las cifras que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (Barthes, 1987: 71).

Al respecto, expresa Stempel, refiriéndose al plano histórico, la literatura de vanguardia de la época moderna ha encontrado dificultades en la recepción al desconcertar al público, que la tilda de “extraña”. Pero si el contacto entre texto y lector se ha restablecido es porque ha sido posible establecer un puente entre el producto artístico y la experiencia del receptor. Veamos este breve texto de Kafka:

*La verdad sobre Sancho Panza*

Sancho Panza –quien, por otra parte, jamás se jactó de ello, en las horas del crepúsculo y de la noche, en el curso de los años y con la ayuda de una cantidad de novelas caballerescas y picarescas, logró a tal punto apartar de sí a su demonio – al que más tarde dio el nombre de Don Quijote– que éste, desamparado, cometió luego las hazañas más descabelladas. Estas hazañas, sin embargo, por faltarles un objeto predestinado, el cual justamente hubiese debido ser Sancho Panza, no perjudicaron a nadie. Sancho Panza, un hombre libre, impulsado quizá por un sentimiento de responsabilidad, acompañó a Don Quijote en sus andanzas, y esto le proporcionó un entretenimiento grande y útil hasta el fin de sus días.

Franz Kafka (Magazín Dominical, El Espectador, N.º 393  
1990: 19)

El receptor que lea este cuento debe traer presaberes para la comprensión del relato. Primero que todo deberá saber que es un



hipertexto de *El Quijote*, una variación que los escritores manejan como técnica o artificio de los personajes literarios, míticos, históricos, es decir, de los arquetipos de la humanidad. Para no perder o tergiversar el sentido del texto, el lector, a partir del Sancho cervantino, asimilará la fantasía, transposición o nuevo rol actancial que le confiere Kafka, elevándolo a la categoría de creador que da vida a su propio héroe, Don Quijote, mezclando la realidad con la ficción de la novela de Cervantes. Aquí la competencia literaria del lector y la del escritor son equivalentes. La experiencia del lector completa el sentido de la obra del autor.

El texto, al sufrir cambios en la configuración semiótica, requiere igualmente de una preparación o capacidad de interpretación por parte del lector para establecer ese juego de correspondencias secretas que pongan en comunión al texto con la experiencia del lector. Así, el texto breve contemporáneo, especialmente aquel alegórico, simbólico, el que manejan una fina ironía, relacionado con hechos y personajes históricos, en especial el de Borges, exige una clase de lector especializado que sea capaz de desentrañar esa semiosis infinita determinada, como se expresó anteriormente, por el sistema de códigos colectivos (lingüísticos, literarios, socioculturales, etc.) que definen el entorno histórico del receptor. La escritura de Borges exige un receptor intelectual y erudito dispuesto a explorar el sentido de su obra, habitada por artificios semánticos y estructurales, por símbolos e ironías, personajes de la historia universal y local. Su técnica de contar dos historias alternas, una implícita y otra explícita, la manera particular de manejar tiempo y espacio “introducen en un laberinto” al receptor ingenuo. Borges, al igual que Kafka, escribe para un lector especializado. Por lo tanto la recepción de este tipo de relatos puede caer entre la riqueza del lector que completa el sentido –como la parábola de la semilla de mostaza– o el lector que se aburre al no encontrar el esquema narrativo “fácil” en el cual se han desarrollado sus lecturas. Al respecto, Rodrigo Argüello, en *Muerte del relato metafísico*, plantea cómo

este tipo de relato, que demanda una alta competencia narrativa, ha sido aplastado por el vertiginoso auge de los medios masivos de comunicación, en los cuales el receptor hace una lectura mecánica, desprovista de “lo metafórico”, donde lo que interesa es el efecto, lo espectacular, “la velocidad” y “la fragmentación” del texto, características modernas y posmodernas (Arguello, 1994: 79).

La importancia del papel de los géneros en la recepción radica en informar al lector sobre la manera como deberá comprender el texto. Pero Stempel va más allá. Analiza la brecha que existe entre la teoría de los modos propuesta por Scholes, concebidos como “tipo ideal”, único en la literatura ficcional y su relación con el mundo de “lo real” o experiencias del receptor. Estos modos o cualidades son puestos en práctica para condicionar de una u otra manera al lector. Pero añade el autor que las llamadas “cualidades metafísicas” del arte, como lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo incomprensible, etc. no están solamente limitadas al arte, sino que se vinculan a ciertas experiencias de la vida cotidiana, no hay inconveniente en colocarlos entre los factores que son la conexión íntima entre la vida y el arte (Garrido Gallardo: 249).

En síntesis, Stempel expresa que los modos se evidencian a través de los modelos, entre ellos existe una solidaridad por su función como servidores del conocimiento; pero que en ocasiones existe la tendencia en las teorías que buscan dar cuenta del funcionamiento del texto literario, a establecer una relación de causa a efecto entre ciertas propiedades semánticas de la obra y la actividad del lector que se supone deberá realizar operaciones para fijar el mensaje del texto y hacerlo más completo; actividad que además de ser semántica es de carácter estético, pues el receptor busca un sentido en la obra; además, esta debe tener un atractivo que mantenga su interés (Garrido Gallardo: 250). Es así como el minicuento, por sus características de síntesis narrativa



y riqueza sémica, no puede ser reducido a una simple relación de causa-efecto en su sentido, sino que además consta de una estructura sintáctica, un sentido literal y otro implicado, ciertos rasgos estéticos en la escritura y el significado para lograr el efecto de asombro que atraiga al receptor.

### 3. La epifanía como perfil genérico del minicuento

Luego de las anteriores consideraciones acerca de los géneros literarios, nos detendremos a analizar la proyección epifánica del cuento contemporáneo, expuesta por Lida Aronne en *América en la encrucijada entre mito y razón* (1976). El carácter epifánico del relato breve está marcado por diversos aspectos que han señalado diferentes autores, si no con la misma denominación, sí con el mismo contenido cualificador del cuento contemporáneo. Señalemos algunos rasgos que la autora anota para delimitar el género y veamos cuáles de ellos perfilan nuestro objeto de estudio y nos ayudan a definirlo:

“1. Es una composición narrativa de carácter eminentemente literario”. Literario en el sentido artístico, como ya lo hemos expresado; es decir, el minicuento va más allá de la anécdota o el chiste, el minicuento exige una alta competencia narrativa.

“2. Es una narración distinta de la novela”. Por cuanto está construido en forma económica, cada uno de sus elementos tiene un sentido preciso relacionado con los demás. Más arriba ya se ha aludido al tema de la extensión en los géneros.

“3. Es un relato que, al igual que el cuento maravilloso, admite elementos no racionales de toda índole”; lo fantástico, lo simbólico y lo onírico son las constantes del cuento breve, que en el siguiente apartado demostraremos y analizaremos.

“4. Es un relato distinto del relato popular o folclórico”; distinto por cuanto el relato popular tiene un desarrollo

lineal y directo, en tanto que el cuento epifánico tiene una estructura laberíntica, llena de elipsis y artificios que obligan al lector a hacerse partícipe en la construcción del sentido en el texto.

“5. Es una composición en prosa que, sin embargo, está, en más de un sentido, grávida de lirismo”. Este tipo de relato contemporáneo, por su brevedad y condensación está cargado de una intensidad afectiva que logra la tensión a partir de un yo que incluye el yo del lector, haciéndose colectivo.

“6. Es una estructura centrípeta por excelencia; es decir, su referencialidad se halla subordinada a una estructura arquetípica de la que deriva su sentido”. Pero es también centrífuga, respecto del sentido externo o figurado o polisémico, destinado a la recepción.

“7. Es un relato que utiliza el marco habitual del tiempo para destruirlo y reconstruirlo a través de su confrontación con el orden atemporal”. Esto como producto de la síntesis narrativa que toma la elipsis como un efecto estético determinante.

“8. Es una organización de personajes y situaciones arquetípicas, que apunta a lo inconsciente colectivo”. Por eso los personajes de estos relatos son anónimos, “N. N.” o arquetipos históricos re-creados.

“9. Es una estructura simbólica abierta que exige la participación energética, total y constante, de la psique receptora, de la cual depende la ‘instauración del sentido final’, nunca explícito” (Aronne, 1976: 72, 73).

Como se señala en el numeral 4, el cuento contemporáneo exige de un receptor atento, consciente, conocedor de artificios literarios y con alta competencia simbólica. Reproducimos aquí un esquema comparativo elaborado por Lida Aronne, que nos sintetiza la definición del género:



**Novela burguesa**

Extensa  
Lenta y compleja  
Acumulativa  
Histórica fundamentalmente  
Racional  
Dramática  
De valor referencial,  
ante todo de proyección social  
  
Descriptiva de un sentido

**Cuento epifánico**

Relativamente breve  
Rápido y unívoco  
Elíptico  
Atemporal  
Mágico  
Lírico  
De referencia inmediata  
secundaria, de proyección  
cultural arquetípica  
Instaurador de un sentido

**Cuento tradicional**

Lineal  
Denotativo  
Alegórico  
Extravertido (apunta a hechos)  
  
Centrífugo  
Explícito  
Dramático  
Espontáneo  
Muestra lo natural y lo extraño  
En armonía  
En el Universo

**Cuento epifánico**

Laberíntico  
Connotativo  
Simbólico  
Introvertido (crea clímax  
interior)  
Centrípeto  
Ambiguo  
Lírico  
Tenso (crea suspenso)  
Muestra lo natural y lo extraño  
En colisión  
Dentro del hombre

**Relato realista**

Estructura descriptiva  
Perspectiva empírico-  
racionalista

**Cuento tradicional y cuento epifánico**

Estructura simbólica  
Visión mágico-intuitiva

Afirmación de lo individual	Afirmación de lo colectivo
Predominio de referencia inmediata	Predominio de referencia universal
Personajes históricos	Tipos arcaicos de la cultura
Realidad natural	Realidad sobrenatural
Convencionalismos	Arquetipos
Moral	Religiosidad primaria

(Aronne, 1976: 76)

En los siguientes apartados analizaremos algunos de estos rasgos, implícitos unos y explícitos otros, a partir del corpus de textos seleccionados para este propósito.

#### **4. Aproximaciones teóricas para una definición del minicuento**

Especialistas e investigadores/as han denominado a estas breves narraciones minicuento, microrrelato, cuento corto, microcuento, cuento ultracorto y minificción, en relación con su extensión, su carácter híbrido y proteico, las marcas de humor, la ironía, la intertextualidad, la metaficción, el sentido implícito y la parodia, entre otros; a propósito de esta taxonomía, que es necesario establecer para el desarrollo de este trabajo, la investigadora Dolores Koch, anota que: “Algunas minificciones son muy conocidas como el poema en prosa, la anécdota, la viñeta, la parábola, el aforismo, el epigrama y otro tipo de minificciones que son inclasificables como ciertos juegos de palabras”. Respecto del minicuento expresa que: “por breve que sea, consta, al igual que el cuento, de una exposición o introducción, una situación conflictiva y un desenlace”; sobre el microrrelato, anota la autora algunas características que lo diferencian del minicuento y la minificción: “la transgresión o fusión de géneros; un desenlace ambivalente o elíptico; alusiones literarias, bíblicas, míticas, históricas; rescate de fórmulas de escritura antigua, fábulas o



bestiarios”. Por otra parte, la autora expresa que hay una diferencia entre minicuento y microrrelato. El microrrelato –dice– “es 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” (en Rojo, 1997: 19).

Edmundo Valadés, conocido cuentista, destaca que su mínima pero difícil composición exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal. 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 por 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 (Rojo: 21).

La revista *Zona*, en su manifiesto del minicuento, expresa:

*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 (Rojo: 23).*

La mayoría de los estudiosos del género están de acuerdo en el carácter proteico e híbrido de estos textos. Se supone que la minificción ha heredado algunas características del cuento, sin embargo, esta tiene unas particularidades que la definen, como

el de ser más breve, pues existe un consenso entre críticos al señalar que el cuento tradicional está entre las dos mil y las treinta mil palabras. El investigador Lauro Zavala propone denominar, de acuerdo con su extensión, cuentos cortos, muy cortos y ultracortos; estos últimos no rebasan las 200 palabras (2005: 40). También se ha comparado el minicuento con el iceberg, del cual solo se ve una pequeña parte, que vendría a ser lo enunciado, mientras la base de la historia está en el sentido implicado relacionado con las referencias intertextuales.

Para el escritor Raúl Brasca, el microcuento es una forma muy breve que posee suficiencia narrativa y cuyas principales características son la concisión y la intensidad expresiva ([www.cuento.org/cer/vol1n1/brasca](http://www.cuento.org/cer/vol1n1/brasca)).

Lo cierto es que, hasta el momento, cada día aparecen novedades estilísticas de la brevedad, no solamente por parte de los investigadores, sino de los autores mismos, que llaman a sus libros y a sus textos con nombres muy particulares, engrosando así la familia de este tipo de literatura.