

### III. Características del minicuento

#### 1. Rasgos posmodernos en el minicuento

Las obras literarias son la expresión de la época, del contexto en el cual se producen. Francisca Noguerol, investigadora española, ha extractado los rasgos más significativos relacionados con este género literario y el pensamiento posmoderno, y expresa que hay una coincidencia cronológica entre la formalización del pensamiento posmoderno (años sesenta, con especial relevancia en los setenta y ochenta) y la aparición del microrrelato como categoría diferenciada del cuento tradicional (Noguerol, 1996: 53). La autora hace alusión a un *escepticismo radical*, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y al principio de contradicción (Noguerol: 53). Veamos este texto de Enrique Anderson Imbert, en el que se muestra que nada es verdadero al enunciar las distintas explicaciones generadas por un mismo mito.

#### *Conversación sobre Io*

Tiresias: Zeus vio a Io paseándose a orillas del río, la acosó y, cuando ella se metió en un bosquecillo, la sedujo. Después, para que no descubrieran su amorío, transformó a Io en una hermosa vaca blanca.

Penteo: No. Io siguió siendo una hermosa muchacha. Por envidia, las gentes la maltrataron y, para insultarla, inventaron la leyenda de que era una vaca cualquiera.

Erictonio: Al contrario, lo siempre fue una vaca. ¡Zeus no se quedaba en chiquitas! Pero las gentes, por respeto a Zeus, imaginaron que cuando la poseyó fue porque tenía formas de muchacha.

Evémero: De lo no lo sé, pero para mí que Zeus fue un hombre.

Anderson Imbert (en Noguero: 53)

*Textos ex-céntricos*, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad, lo cual ha permitido una experimentación con los temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios:

*El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana  
En un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo  
Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a  
la tarde.*

Qué bueno

Luisa Valenzuela (en Noguero: 55)

En este caso la autora crea un título más extenso que el texto que lo anuncia, rompiendo con las formas tradicionales de la expresión.

*Golpe al principio de unidad*, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional de la obra artística:

*La que no está*

Ninguna tiene tanto éxito como *La que No Está*. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente la han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse con otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar

que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La que No Está.

Ana María Shua (*Casa de geishas*, 1992: 31)

*Obras abiertas*, que exigen la participación activa del lector; el desentrañamiento de su significado; expresa la autora que los autores posmodernos no sienten necesidad de explicar sus alusiones. Estos textos están llenos de sobreentendidos o implícitos que en muchas ocasiones son trampas para los lectores, como especie de disfraces de los nuevos mensajes.

### *La oveja negra*

En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra.  
Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

Augusto Monterroso (*Obras completas y otros cuentos*. 1991: 23)

Otros rasgos a los cuales se refiere la autora son el *Virtuosismo intertextual*, reflejo del bagaje cultural del escritor, por el que se recupera la tradición literaria en el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de este (parodia); y el *recurso frecuente del humor y la ironía*.

A su vez, la investigadora venezolana Violeta Rojo propone las siguientes características para nombrar el minicuento: brevedad extrema, economía de lenguaje y juego de palabras, representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector, carácter proteico. Define de esta manera el minicuento:



El minicuento es una narración sumamente breve (no suelen tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias (Rojo, 1997: 116).

También, Lauro Zavala señala otros elementos característicos:

1. Diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, alusión, citación y parodia) (Zavala, 2005: 50):

#### *Silencio de las sirenas*

Cuando las sirenas vieron pasar el barco de Ulises y advirtieron que aquellos hombres se habían tapado las orejas para no oírlos cantar (¡a ellas, las mujeres más hermosas y seductoras!) sonrieron desdeñosamente y se dijeron: ¿Qué clase de hombres son estos que se resisten voluntariamente a las Sirenas? Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos.

Marco Denevi (Zavala, *Relatos vertiginosos*, 2000: 144)

2. Diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector; en el plano lingüístico: juegos de lenguaje) (Zavala, 2005: 51):

#### *Final*

Me pregunto si alguno de ustedes se cuestiona acerca de por qué están aquí, frente a estas páginas, conteniendo los bostezos al verme transitar por estas historias que son como

pedacitos de muerte. Me pregunto si acaso no se sentirán como personajes sin rumbo, atascados entre las fisuras de una mala novela.

Rigoberto Rodríguez (*Antifábulas y otras brevedades*, 2004: 93)

3. Diversas formas de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático) (Zavala, 2005: 51):

*En el insomnio*

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

Virgilio Piñera (Dos veces bueno, 1996: 19).

4. Diversas formas de humor (intertextual y de ironía) (Zavala, 2005: 51):

*El delirio de pequeñeces*

Al sufrir la crisis de micromanía, el atacado de delirio de pequeñeces es obsesionado por cuestiones cada vez más insignificantes, como el control de los horarios de trabajo, las normas del vestuario y las cuestiones de estilo. Poseído

por ideas progresivamente ínfimas sobre asuntos cada vez más irrelevantes, el paciente se lanza a verdaderos ensueños en los que se representa como totalmente desprovisto de importancia. El rasgo grave del delirio de pequeñeces es que siempre corresponde a la realidad.

Luis Britto García (Zavala, *Relatos vertiginosos*, 2000: 107)

Por otra parte, Zavala desarrolla seis propuestas para la minificción: *brevedad*, pues, en general, los textos extremadamente breves han sido los más convincentes en términos pedagógicos en la historia de la cultura; *diversidad*, ya que en todos los estudios sobre minificción hay coincidencia en el reconocimiento de que su característica más evidente es su naturaleza híbrida, no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima; *complicidad*, pues, según el autor, todo acto nominativo es un acto fundacional (la responsabilidad de fijar un nombre a un género proteico ha generado una enorme diversidad de términos y múltiples formas de complicidad entre lectores y textos); *fractalidad*, en la actual época la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir una totalidad a partir de fragmentos, sino también, y sobre todo, una forma de leer; *fugacidad*, respecto de la dimensión estética de la minificción y la cantidad de estudios especializados, publicaciones y concursos que se registran a nivel editorial y académico; *virtualidad*, ya que las minificciones son el género más característico de este milenio que maneja características de descentramiento de la escritura textual (Zavala, 2005: 58-71).

## 2. Otras constantes del minicuento

### La ironía

El origen de la ironía en la literatura se remonta hasta la antigua Grecia, con Platón y Sócrates. Cobró legitimidad con los romanos, con los rapsodas y poetas de la época, en especial con



Horacio. En la Edad Media la ironía marcó el estilo de los *exemplos* y posteriormente pasó a Inglaterra y Alemania, en la escritura de los románticos, y actualmente “la ironía permanece como un factor fundamental en la literatura contemporánea, en la crítica literaria y en la teoría” (Tittler, 1990: 11).

La ironía es una paradoja semántica que consiste en burlarse, fina y disimuladamente, de algo o alguien que en apariencia se alaba. Como efecto estético es una forma de sugerir significados, que, a diferencia del humor, descompone la unidad contraponiendo los opuestos. La ironía es un valor estético utilizado frecuentemente en el relato breve y en el minicuento; se le puede encontrar en forma magistral especialmente en Monterroso, Arreola y, en general, en la escritura de Borges. García Márquez es considerado la encarnación de la ironía; en su tratado, Jonathan Tittler considera al autor de *Cien años de soledad* como un ironista consumado que ha atravesado la ironía en sus obras, desde el humor, el nihilismo y la reflexión; en este breve relato, se puede apreciar su maestría y talento:

Un caballero llevaba en el bolsillo del pecho un libro de reciente aparición. Cuando alguien le hizo un disparo a quemarropa fue conducido al hospital, donde se constató que el agredido gozaba de perfecta integridad física. El proyectil no había alcanzado a atravesar el libro. Un crítico literario comentó: ‘Claro, si es uno de esos libros invulnerables. Ni siquiera una bala alcanza a pasar del segundo capítulo’.

Gabriel García Márquez (Magazín Dominical, *El Espectador*, N.º 393, 1990: 19)

En la frase final, entrecomillada, está resumida la ironía en forma de dualismo; el sentido de invulnerabilidad es de doble filo; la segunda proposición es una antinomia o dicotomía respecto de la primera, condición necesaria en la ironía. Semánticamente, la

ironía funciona en torno al doble sentido; desde este ángulo es un efecto estilístico doble que rompe con las expectativas del lector. Muchas veces el ironista se convierte en eufemista, prefiere lanzar la ofensa en forma suave, disimulada; veamos este relato de Cortázar:

### *Conservación de los recuerdos*

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

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

Julio Cortázar (Magazín Dominical, *El Espectador*, N.º 383, 1990: 5)

Es tan fina la ironía trabajada por Cortázar en este relato, que esa aparente ternura en la descripción logra el efecto contrario. Podría llamársele a esta forma de ironía “humilde”, tal como la denomina Keneth Burke: “La verdadera ironía, la ironía humilde, está basada en un sentido de fraternidad fundamental con el enemigo, tal como uno lo necesita, está endeudado con él, no está del todo fuera de él” (1994: 14). La manera como se refiere Cortázar a los famas adquiere un tono entre poético y sarcástico, no es el ironista mordaz e incisivo con el uso del lenguaje en su



forma y su sentido. Aquí la ironía no tiene la dicotomía entre las proposiciones, como en el ejemplo anterior, sino entre el contraste de los personajes y sus costumbres; mientras en el cuento de García Márquez el ironista es el narrador, en el caso de los famas y los cronopios son ellos mismos como personajes, en su naturaleza, los que encarnan la ironía.

La ironía requiere de un lector irónico, es decir, un lector atento que tenga la capacidad de entender la ironía. Jonathan Tittler divide la ironía en objetiva y subjetiva. La ironía objetiva se subdivide en ironía intencional y accidental; la intencional vendría a ser aquella en la cual el sentido literal no tiene consonancia con el discurso de quien habla, y la accidental tiene que ver con una circunstancia paradójica, como en el siguiente ejemplo:

*Uno más*

El cuento era tan real que la escritora pasó a ser un personaje más.

Blanca Estela Domínguez Sosa (Díaz y Parra, 1993: 8)

La ironía subjetiva es la ironía aprehendida por el receptor inducido por la ironía objetiva, sea de carácter accidental o intencional, como en este relato de Gog, personaje de Giovanni Papini, en el cual el narrador lanza la ironía sobre la obra de los grandes héroes de la novela, pero es una ironía directa, cuya literalidad está íntimamente relacionada con el sentido implicado: la ironía atraviesa el discurso de comienzo a final, no solamente entran en juego las obras maestras, sino el oficio de escritor y la ironía del narrador consigo mismo.

*Las obras maestras de la literatura*

Tenía necesidad, para ciertos propósitos míos, de conocer lo que los profesores de los collèges llaman las "obras

maestras de la literatura". Di a un laureado bibliotecario, que me aseguraban que era un conocedor perfecto de ellas, la orden de prepararme una lista lo más restringida posible de obras, y de procurármelas en las mejores condiciones. Apenas me hallé en posesión de estos tesoros, no permití la entrada a nadie, y ya no me levanté de la cama.

Los primeros se me antojaron malos y me pareció increíble que tales Humbugos fuesen verdaderamente los productos de primera calidad del espíritu humano. Aquello que no comprendía me parecía inútil; lo que comprendía no me gustaba o me ofendía. Género absurdo, aburrido; tal vez insignificante o nauseabundo. Relatos que si eran verdaderos me parecían inverosímiles, y si inventados, insulsos. Escribí a un profesor célebre de la Universidad de W. para preguntarle si aquella lista estaba bien hecha. Me contestó que sí y me dio algunas indicaciones. Tuve valor para leer aquellos libros; todos, menos tres o cuatro que no pude soportar desde las primeras páginas.

Huestes de hombres, llamados héroes, que se despanzurraban durante diez años seguidos bajo las murallas de una pequeña ciudad por culpa de una vieja seducida; el viaje de un vivo en el embudo de los muertos como pretexto para hablar mal de los muertos y de los vivos; un loco hético y un loco gordo que van por el mundo en busca de palizas; un guerrero que pierde la razón por una mujer y se divierte en desbaratar las encinas de las selvas; un villano cuyo padre ha sido asesinado y que para vengarle hace morir a una muchacha que le ama y a otros variados personajes; un diablo cojo que levanta los tejados de todas las casas para exhibir sus vergüenzas; las aventuras de un hombre de mediana estatura que hace el gigante entre las riquezas y el enano entre los gigantes, siempre de un modo inoportuno y ridículo; la odisea de un idiota que a través de una serie de bufas desventuras sostiene que este mundo es el mejor de los mundo posibles; las peripecias de un profesor demoníaco servido por un demonio profesional; la aburrida historia de una adúltera provinciana que se fastidia y al fin se envenena; las salidas locuaces e incomprensibles de un profeta

acompañado de un águila y de una serpiente; un joven pobre y febril que asesina a una vieja, y luego, imbécil, no sabe siquiera aprovecharse de la coartada y acaba cayendo en manos de la policía.

Me pareció comprender, con mi cabeza virgen, que esa literatura tan alabada se hallaba apenas en la edad de la piedra, lo que me dejó desesperadamente desilusionado. Escribí a un especialista en poesía, el cual intentó confundirme diciéndome que aquellas obras valían por el estilo, la forma, el lenguaje, las imágenes y los pensamientos, y que un espíritu educado podía experimentar con ellas grandísimas satisfacciones. Le contesté que por mi parte, obligado a leer casi todos aquellos libros en traducciones, la forma importaba poco, y que el contenido me parecía, como es, anticuado, insensato, estúpido y extravagante. Gasté cien dólares en esta consulta, sin ningún fruto. Por fortuna conocí más tarde a algunos escritores jóvenes que confirmaron mi juicio sobre aquellas viejas obras y me hicieron leer sus libros, donde encontré, entre muchas cosas turbias, un alimento más adecuado a mis gustos. Me ha quedado, sin embargo, la duda de que la literatura sea tal vez incapaz de perfeccionamientos decisivos. Es muy probable que nadie, dentro de un siglo, se dedique a una industria tan atrasada y poco remuneradora.

(Papini, Giovanni, *Obras*, 1961)

Como podemos analizar en el anterior texto, la ironía en el relato, en palabras del narrador, es desacralizadora y humorística en la expresión y en el sentido, es una ironía que se muerde la cola como la serpiente oriental; no solo hace burla, como ya dijimos, de las "obras maestras" en su valor ético y estético, sino de la propia ignorancia del personaje, de una manera implícita, objetiva y subjetiva, al mismo tiempo, pues el receptor que ha adquirido un cierto grado de civilización alterno a la ironía es el encargado de completar la semiosis del texto.



La ironía es una negación que se oculta tras la seriedad de lo dicho. La ironía es disonancia. Esto supone asignarle a la ironía una naturaleza dialéctica. En el siguiente ejemplo, lo irónico es parte de lo cómico y de lo absurdo, la ironía se da en el diálogo entre los personajes y las circunstancias; el mismo título, “Sabiduría”, completa el sentido irónico del texto:

### *Sabiduría*

El joven discípulo preguntó al maestro:

-Maestro, ¿qué cosas son eternas?

-La muerte es eterna -dijo el maestro -entonces el joven se suicidó, porque quería vivir eternamente.

Benhur Carmona Caro (Bustamante y Kramer, 1994: 47)

Se podría decir que este ejemplo de minicuento es una especie de silogismo de la ironía, en el cual, a partir de dos proposiciones: la muerte y la eternidad, la conclusión es absurda, a pesar de ser lógica en su construcción, en su literalidad y en su sentido implicado. A propósito anota Palante (citado por Tittler) que el principio generador de la ironía es un dualismo que toma diferentes modos de dicotomías o antinomias como pensamiento o acción, lo ideal y lo real, la inteligencia y la emoción, etc. Anota que “como con la discordancia irónica no es claro si esta dualidad está localizada en la conciencia, en el mundo o en ambos; el binarismo omnipresente puede ser no mucho más que la proyección del pensamiento occidental”. Es decir, el escritor irónico traslada su ironía a los sucesos dependiendo de cómo se sitúa él en la realidad como sujeto y cómo observa al objeto de su ironía en la realidad.

En el siguiente relato, la ironía se encuentra en los acontecimientos o circunstancias. Esta clase de ironía en la narrativa, llamada accidental, se refiere a un hecho paradójico, contrario a las expectativas y a la razón misma:

*El niño que se llenó de ira*

Mamá acostó al nené ñiñitobonito formalito cariño de mamá va a dormir con los piecitos tapaditos (el nené mira estúpidamente) porque si los niños no se tapan los piecitos viene un ratón grande y se los come. En realidad el niño no entendía la palabra gripe y para la madre era mejor ser más gráfica. Pero el nené empezó a chillar como loco, pataleó y arrojó las cobijas llenándose de lágrimas y de mocos hasta que mamá le dio una palmada y se fue a acostar. A las seis a.m. (los lecheros siempre llegan a esa hora) los gritos desgarradores del niño hicieron levantar a toda la familia. Cuando lo sacaron de la cuna, su pierna derecha era una papilla sanguinolenta y solamente hasta las nueve a.m. con ayuda del lechero y la policía pudieron sacar muerta a tiros una rata sarnosa y de cola enorme y repugnante del tamaño de un cerdo cebado.

Celso Román (Bustamante y Kramer: 133)

Un aspecto en la estructura del minicuento irónico, que es común observar, es que la ironía se resuelve al final, en el cierre del texto, con resolución asombrosa; pero para el lector que intuye la ironía en este género hay indicios que desde el mismo título o las primeras líneas del cuento lo llevan a una expectación más o menos sorprendente, como en este brevísimo cuento de Luis Vidales:

*El muerto*

Tomó el diario. Leyó: "El señor N. N. descansó en la paz del Señor". Se tomó el pulso. Nada. Se palpó el pecho. Estaba frío. Sintió una absoluta indiferencia. Tiró el diario y volvió a meterse en la cama, más, pero muchísimo más indiferente que nunca.

Luis Vidales (Bustamante y Kramer: 173)

La ironía supone una doble lectura entre lo referencial y lo textual. Es el caso de algunos relatos de Borges, en los cuales la ironía es de extremada finura para el lector. Las oposiciones no son literales, sino implícitas, flotan por encima del texto, como construyendo una metahistoria que debe descifrar el receptor:

### *El puñal*

A Margarita Bunge

En un cajón hay un puñal.

Fue forjado en Toledo a fines del siglo pasado. Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.

Quienes lo ven tienen que jugar un trato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales. Los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar, busca sangre. En un cajón de escritorio, entre borradores y cartón, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.

A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan apacible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles.

Jorge Luis Borges (Díaz y Parra: 13)

En este relato de Borges podríamos anotar que la ironía es de carácter polisémico. El texto tiene una especie de metaironía.



Los elementos antagónicos, o en conflicto, subyacen, no son explícitos. En este caso la ironía está entre la naturaleza del hombre y sus acciones frente a los objetos; la ironía podría convertirse en símbolo.

Otra forma de ironía presente en el relato breve se puede encontrar en la manera como el escritor quiere ironizar un tema, en este caso el amor. Arreola, consumado ironista, despliega el efecto irónico desde el lenguaje, la construcción del relato, el símbolo y la analogía:

### *El encuentro*

Dos puntos que se atraen no tienen por qué elegir forzosamente la recta. Claro que es el procedimiento más corto. Pero hay quienes prefieren el infinito.

Las gentes caen unos en brazos de otros sin detallar la aventura. Cuando mucho, avanzan en zigzag. Pero una vez en la meta corrigen la desviación y se acoplan. Tan brusco amor es un choque, y los que así se afrontaron son devueltos al punto de partida por un efecto de culata. Demasiados proyectiles, su caminar al revés los incrusta de nuevo, repasando el cañón, en un cartucho sin pólvora. De vez en cuando una pareja se aparta de esta regla invariable. Su propósito es francamente lineal, y no carece de rectitud. Misteriosamente optan por el laberinto. No pueden vivir separados. Esta es su última certeza, y van a perderla buscándose. Cuando uno de ellos comete un error y provoca el encuentro, el otro finge no darse cuenta y pasa sin saludar.

(Arreola, Juan José, *Confabulario personal*, 1980: 256)

La ironía en la historia, en el sentido de darle un giro o variación a los hechos o personajes históricos, comúnmente es utilizada por los escritores de relato breve:

### *Heraclitana*

Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río.

(Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio*, 1985: 144)

Otro ejemplo:

### *De la ubicuidad de las manzanas*

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte, para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad.

Ana María Shua (Uribe, Augusto, 1985: 194)

Con esta pequeña muestra de cuentos breves y superbreves no se quiere demostrar la ironía como una constante del minicuento, pues para ello sería necesario hacer una reseña muy extensa e imposible, ya que la cantidad de escritores que actualmente exploran el género es incalculable. Lo que se pretende es sustentar por medio de algunas teorías y análisis sobre los textos, cómo este efecto estético hace parte de la gran mayoría de relatos objeto de este análisis (Ver las antologías de minicuento, cuento corto y “ficción súbita”).

### **El humor**

Sátira, humorismo e ironía se relacionan frecuentemente al interpretar un texto literario. W. Fernández Flórez, en su discurso de recepción en la Real Academia Española (14 de mayo de 1945) escribe:

En la burla hay varios matices, como en el arco iris. Hay el sarcasmo, de color más sombrío, cuya risa es amarga, y sale entre los dientes apretados; cólera tan fuerte, que aún trae sabor a tal después del quimismo con que le transformó el pensamiento. Hay la ironía, que tiene un ojo serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro. Y hay el humor. El tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende sin crueldad, porque uno de los componentes es la ternura. Y si no es tierno, no es comprensivo, no es humor.

El concepto de humor es correlativo del concepto de lo trágico moderno. En el minicuento se pueden encontrar estos elementos:

### *Pajarillo*

El amor –me dijeron– es como un pajarillo: déjelo ir, si regresa es tuyo, si no regresa nunca lo fue.  
Y yo solté a mi pajarillo y el muy cabrón sólo regresa cuando tiene hambre.

Rodolfo Farcug (Díaz y Parra: 40)

El humor es parte de lo cómico, es parte de la risa, pero es una risa intelectual. Detrás de la risa hay un gran pensamiento. En el minicuento el “Pajarillo” el humor está en los dos componentes que se contradicen, además de la disonancia entre “Pajarillo” y “cabrón”. El contraste produce un efecto de risa o humor que, además en la dimensión sémica, tiene connotaciones relacionadas con lo trágico. El humor ríe y sufre.

### *La madre*

La incubadora a la gallina seguida de diez pollos:  
-¿Y por haber tenido diez hijos vas tan ufana? Yo tengo cientos y aún miles de hijos. Si el ser madre te enorgullece



así, ¿qué puedo sentir yo que soy cien veces madre todos los días?

-Poné un huevo.

Alvaro Yunque (Díaz y Parra: 94)

El humor es un sentimiento ambivalente animado por el deseo de comprender de manera realista el mundo en la plenitud de sus diferencias. El humor ríe donde la tragedia llora.

*Gallus aureorum ovorum*

En uno de los inmensos gallineros que rodeaban a la antigua Roma vivía una vez un Gallo en extremo fuerte y notablemente dotado para el ejercicio amoroso, al que las gallinas que lo iban conociendo se aficionaban tanto que después no hacían otra cosa que mantenerlo ocupado de día y de noche. El propio Tácito, quizá con doble intención, lo comparaba al ave fénix por su capacidad para reponerse, y añade que este Gallo llegó a ser sumamente famoso y objeto de curiosidad entre sus ciudadanos, es decir, los otros Gallos, quienes procedentes de todos los rumbos de la República acudían a verlo en acción, ya fuera por el interés del espectáculo mismo como por el afán de apropiarse de algunas de sus técnicas.

Pero como todo tiene un límite, se sabe que a fin de cuentas el nunca interrumpido ejercicio de su habilidad lo llevó a la tumba, cosa que le debe de haber causado no escasas amarguras, pues el poeta Estacio, por su parte, refiere que poco antes de morir reunió alrededor de su lecho a no menos de dos mil gallinas de las más exigentes, a las que dirigió sus últimas palabras que fueron tales: "Contemplad vuestra obra. Habéis matado al Gallo de los huevos de oro", dando así pie a una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente las que atribuyen esta facultad al rey Midas, según unos, o según otros a una gallina inventada más bien por leyenda.

Augusto Monterroso (Díaz y Parra: 78)

Es característico el sentido del humor en los relatos de Monterroso. En el relato anterior se mezcla la seriedad de la historia, enmarcada en la Roma antigua, con la sátira, el humor y la ironía de sus personajes, representados por animales, alrededor de una antigua leyenda que el escritor voltea con singular humor.

En el minicuento no cabe el chiste popular, vulgar o cómico, puesto que el humor, como efecto estético, requiere un manejo depurado en el lenguaje, una construcción de la historia que no caiga en las divagaciones y los decorados y sobre todo en el coloquio y los lugares comunes.

El siguiente es un minicuento en el que el humor es lúdico, casi ingenuo:

*El triángulo amoroso*

La ballena macho estaba desolada, porque su mujer se había enamorado de un submarino.

Carlos Héctor (Díaz y Parra, 1993: 39)

Y hay un humor cáustico, que raya con el humor negro:

*Herencia*

La madre decía: "Mi hijo es la imagen de su padre".

El muchacho se quedó pensando y dijo: ¡Yo mami! ¿Es cierto? ¿Por qué? Ella quedó atónita, lo observó sin medir palabra y le dijo:

-¡Mírate al espejo!

El niño, sin meditar, se acercó a él. Perplejo murmuró preguntando: ¿Y mi padre quién es?

Ricardo Manchola Losada (Díaz y Parra: 122)

Humor ingenioso:

*Amenazas*

- Te devoraré -dijo la pantera.
- Peor para ti -dijo la espada.

William Ospina (Bustamante y Kramer, 1994: 125)

El humor como una forma de reír entre lágrimas:

*Travesura*

Escondido en el callejón, saca del bolsillo una piedra y su cauchera. Con ritual estratégico coloca una dentro de la otra. Dejándola lista para disparar. Mira a la derecha, mira a la izquierda, hacia arriba y zuas. Minutos después llora en la falda de su madre porque el cielo se cae a pedazos.

Jorge Campo (Díaz y Parra, 1993)

Para Schopenhauer, “la ironía es parte de lo cómico que oculta la burla tras la seriedad”. Mientras que el humor es la ironía al revés. Como se anotó anteriormente, el humor y la ironía son categorías estéticas que encierran sus propias reglas para lograr el efecto deseado, más allá de la simple risa, es una risa intelectual entre el autor y el receptor.

## **El símbolo**

El símbolo, como objeto de investigación, ha sido tomado desde diversos puntos de vista. Disciplinas como la antropología, la psicología, la semiótica y la hermenéutica han desarrollado sus propias teorías alrededor del origen, el desarrollo, la fenomenología y la función de los símbolos.



Desde el punto de vista antropológico y psicológico, especialistas como Mircea Eliade y Gustav Jung confrontan sus teorías acerca del origen del símbolo en las mentalidades primitivas y la importancia de este en cualquier sociedad tradicional. Jung utiliza la palabra *arquetipo* para referirse a ciertos símbolos universales que se han incubado en el alma humana, en las profundidades del inconsciente; anota que este tipo de imágenes y representaciones no son heredadas, sino que obedecen a una predisposición innata que ha denominado *inconsciente colectivo*.

Como producto histórico, el símbolo ha tenido su evolución y transmisión mediante un complejo desarrollo cultural determinado por los diversos tipos de sociedades y culturas. Jung insiste en la importancia de la interpretación psicológica por los datos que otorga a partir de los sueños, los ensueños, fantasías, relatos, obras de arte o literatura, y la aplicación sobre los mitos y leyendas de carácter colectivo. Señala también que las interpretaciones de los productos del inconsciente tienen dos aspectos: lo que el símbolo representa en sí (interpretación objetiva) y lo que significa como proyección (interpretación subjetiva), aspectos de gran importancia para la recepción de la literatura y su interpretación (Cirlot, 1982: 41).

Etimológicamente, símbolo viene del verbo sym-bállo, que significa arrojar conjuntamente, juntar, re-unir distintas partes de una acción conjunta. El símbolo, como expresión sensible de algo que es inmaterial o intangible, es un elemento instaurador de sentido; al revelar imágenes intraducibles, características de la mitología y los sueños, se hace centrípeto, como lo expresa Gilbert Durand; un símbolo remite a un sentido, no a una cosa o idea concreta, y el sentido al que remite no pertenece a ningún individuo en particular, sino a una especie toda (Ver Lida Aronne Amestoy, 1976: 95).

El símbolo, como constante del minicuento, proporciona un carácter sintético y polisémico a la narración. Para analizar los diferentes aspectos relacionados con el símbolo tomaremos algunos textos. El siguiente es el conocido cuento breve de Chesterton, “El árbol del orgullo”, que además de pertenecer al género fantástico es rico en símbolos y arquetipos:

### *El árbol del orgullo*

Si bajan a la costa de Berbería, donde se estrecha la última cuña de los bosques entre el desierto y el gran mar sin mareas, oirán una extraña leyenda sobre un santo de los siglos oscuros. Ahí, en el límite crepuscular del continente oscuro, perduran los siglos oscuros.

Sólo una vez he visitado esa costa, y aunque está en frente de la tranquila ciudad italiana donde he vivido muchos años, la insensatez y la transmigración de la leyenda casi no me asombraron, ante la selva en que retumbaban los leones y el oscuro desierto rojo. Dicen que el ermitaño Securis, viviendo entre árboles llegó a quererlos como amigos; pues, aunque eran grandes gigantes de muchos brazos, eran los seres más inocentes y mansos; no devoraban como devoran los leones; abrían los brazos a las aves. Rogó que los soltaran de tiempo en tiempo para que anduvieran como las otras criaturas. Los árboles caminaron con las plegarias de Securis, como antes con el canto de Orfeo. Los hombres del desierto se espantaban viendo a lo lejos el paseo del monje y su arboleda, como un maestro y sus alumnos. Los árboles tenían esa libertad bajo una estricta disciplina; debían regresar cuando sonara la campana del ermitaño y no imitar de los animales sino el movimiento, no la voracidad ni la destrucción. Pero uno de los árboles oyó una voz que no era la del monje; en la verde penumbra calurosa de la tarde, algo se había posado y le hablaba, algo que tenía la forma de un pájaro y que otra vez, en otra soledad, tuvo la forma



de una serpiente. La voz acabó por apagar el susurro de las hojas, y el árbol sintió un vasto deseo de apresar a los pájaros inocentes y de hacerlos pedazos. Al fin, el tentador lo cubrió con los pájaros del orgullo, con la pompa estelar de los pavos reales. El espíritu de la bestia venció al espíritu del árbol, y este desgarró y consumió a los pájaros azules y regresó después a la tranquila tribu de los árboles. Pero dicen que cuando vino la primavera todos los árboles dieron hojas, salvo éste que dio plumas que eran estrelladas y azules. Y por esa monstruosa asimilación el pecado se reveló.

G. K. Chesterton (Borges, Ocampo y Casares, 1993: 156)

Este relato retoma el antiguo arquetipo edénico de la *Biblia*. El paraíso como lugar de equilibrio y perfección donde el hierofante o creador –Securis– libera a los árboles, hombres del sedentarismo terrenal, y les da la posibilidad de ser como él, les da el movimiento, los anima o humaniza con las condiciones del Dios del paraíso: la obediencia. Los arquetipos del mito edénico están explícitos en la narración. El santo que habitaba en los siglos oscuros –caos donde habitaba el Dios–; el pájaro-serpiente o demonio que tienta al árbol-Eva, por cuya desobediencia viene el castigo: la mutación, el ser diferente de los demás, no producir hojas, sino plumas (pérdida del paraíso). Aquí el símbolo tiene un tratamiento hierofánico: el árbol como símbolo sagrado es transgredido, el bien y el mal conservan el sentido tradicional y religioso.

Señala Todorov que un texto o un discurso se hace simbólico a partir del momento en que por medio de la interpretación descubrimos un sentido indirecto, y ese sentido es aquello que representa al texto; “aquello que el autor quería decir al usar una secuencia particular de signos, es aquello que los signos representan” (Todorov, 1982: 19). Veamos este brevísimo relato:



### *La canción*

Al borde del desierto, en el ribazo, con la lanza clavada en la arena, mientras yo estaba sobre la muchacha, ella dijo una canción que pasó a mi boca y supe que venía desde la primera boca que había dicho una canción ante el rostro del tiempo para que llegara hasta mí y yo la clavara en otras bocas para que llegara hasta la última que diría una canción ante el rostro del tiempo.

Luis Britto García (De León, 1992: 77)

Todorov anota que el sentido de una obra reúne su sentido interno y sus sentidos directo e indirecto. En este caso el sentido directo en el cuento de Britto García tiene que ver con los signos verbales y literales expresados: el hombre que está a la orilla del desierto sobre la muchacha que le canta una canción para que él la transmita a otras bocas. “El rostro del tiempo”, como metáfora, es el elemento que encierra el símbolo; el doble sentido o infinidad de sentidos que implica son, evidentemente, intencionales por parte del autor. La *significancia* es el resultado de la inclusión del relato dentro de otro contexto, relacionado con los arquetipos anteriormente mencionados. El desierto como el caos primigenio, la muchacha como la madre, la tierra o la naturaleza que le entrega la canción de la vida frente al rostro del tiempo para que el hombre la reproduzca hasta el último ser que también la cante frente al tiempo en una cadena infinita. Como se observa, el sentido indirecto tiene dos formas: una centrípeta, relacionada con el discurso literal, que significa sin evocar nada, y otra centrífuga, que se dispara hacia el exterior del texto, proporcionando al receptor un abanico de interpretaciones.

La evocación simbólica es múltiple. Según la dirección de la evocación, el sentido indirecto puede pertenecer al texto mismo o puede ser exterior a él. Barthes llama *código sémico* al simbolismo intratextual y *código simbólico* al simbolismo

extratextual (Todorov, 1982: 70). En el cuento *The Unending Gift*, de Borges, la dirección de la evocación es intratextual y extratextual:

*The Unending Gift*

Un pintor nos prometió un cuadro. Ahora, en New England, sé que ha muerto. Sentí, como otras veces, la tristeza y la sorpresa de comprender que somos como un sueño. Pensé en el hombre y en el cuadro perdidos.

(Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales). Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará.

Pensé después: Si estuviera ahí sería con el tiempo esa cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de mi casa; ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a ninguno.

Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música, y estará conmigo hasta el fin. Gracias, Jorge Larco.

(También los hombres pueden prometer porque en la promesa hay algo inmortal).

Jorge Luis Borges (Díaz y Parra: 116)

Intratextual, puesto que parte de la evocación está dada en el texto: *sólo los dioses pueden prometer porque son inmortales y en también los hombres pueden prometer porque en la promesa hay algo inmortal*. Este par de textos encerrados en paréntesis tienen que ver con la interpretación que posiblemente haría un receptor, pero están explícitos en el discurso literal. Los paréntesis corresponden a elementos del código gráfico que según el principio de pertinencia de Todorov, ninguna frase, ninguna palabra o código gráfico puede ser gratuito, todo tiene un sentido.

Este relato de Borges, de igual manera, tiene una evocación extratextual que alude a la posibilidad de las cosas increadas, potenciales, verbales en este caso. El símbolo de un asunto parti-

cular –la historia del pintor y del cuadro– remite a una acción colectiva, generalizada o universal que tiene que ver con la existencia del hombre.

Otra dirección de la evocación que establece diferencias entre los hechos simbólicos está relacionada con la evocación cuando apunta o no a otro texto, es decir, cuando se presenta un intertexto, que puede ser cuantitativo, cuando sólo se remite a otro texto, a un género entero, a una época, etc., y cualitativo, cuando es paródico o imitativo en el estilo. Veamos este minicuento en el cual el sentido evocado es una parodia de un episodio bíblico:

### *Bíblica*

Levanto el sitio y abandono el campo... La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo la mirra y el incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de vino, con la mesa de manjares dispuesta y el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.

(Arreola, 1980: 145)

La indeterminación del sentido es otro de los aspectos relacionados con la interpretación del símbolo. Los relatos de Kafka son singulares por su polivalencia. W. Emrich expresa lo siguiente: “Todas las posibilidades de interpretación quedan abiertas; cada una contiene cierta verosimilitud, ninguna es segura de manera unívoca [...] la característica de la obra de Kafka reside precisamente en el hecho de que ningún sentido determinable de manera unívoca puede establecerse ‘detrás’ de las apariencias, de los acontecimientos y de los discursos que la conforman...” (en Todorov, 1982: 98).



Si esto es cierto, aduce Todorov, “¿cuál es el recurso que utiliza Kafka para producir este efecto de simbolismo indecible?” (Todorov: 98). Marthe Robert propone la siguiente explicación: “Todos los relatos de Kafka contienen con la misma nitidez el diseño de esa lucha desesperada del héroe para saber a qué atenerse en cuanto a la verdad de los símbolos (Kafka). [Por consiguiente] el héroe de Kafka está exactamente en la misma situación que su exégeta [...], él también se enfrenta a los símbolos, él también cree en ellos espontáneamente, les encuentra apresuradamente un sentido según el cual cree poder reglamentar su vida, pero en eso, justamente, él está perpetuamente engañado...” (Todorov: 98). Veamos este relato kafkiano:

### *Un mensaje imperial*

El emperador –dicen– te ha enviado a ti, el solitario, el último de sus súbditos, la sombra que ha huido a la más remota lejanía, insignificante ante el sol imperial... Precisamente a ti, el emperador te ha enviado un mensaje desde su lecho de muerte. Hizo arrodillar al mensajero junto a su lecho y le susurró el mensaje al oído; tan importante le parecía que se lo hizo repetir en su propio oído. Asintiendo con la cabeza, corroboró la exactitud de la repetición. Y ante la muchedumbre reunida para presenciar su muerte – todas las paredes que lo ocultaban a la vista habían sido derribadas, y sobre la amplia y elevada curva de la gran escalinata formaban un círculo los grandes del imperio– ordenó al mensajero que partiera. El mensajero partió en el acto; es un hombre fuerte, infatigable; extendiendo un brazo, ora el otro, se abre paso a través de la multitud; cuando encuentra un obstáculo, señala sobre su pecho el signo del sol, avanza mucho más fácilmente que ningún otro. Pero la multitud es enorme; los sacos son innumerables. Si ante él se abriera el campo libre, cómo correría, que pronto oirías el glorioso sonido de su puño al llamar a tu puerta. Pero así qué inútiles son sus esfuerzos; todavía está abriéndose pasa a través de las cámaras del palacio central; nunca terminará de atravesarlas, y si terminara, no habría adelantado mucho;

tendría que descender las escaleras; y si lo consiguiera no habría ganado gran cosa; tendría que cruzar los patios, el segundo palacio circundante; y más escaleras, y más patios; y otro palacio; y aún durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta –pero esto nunca, nunca puede suceder– todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo, donde su escoria se amontona sin fin. Nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos todavía con el mensaje de un muerto. Pero tú te sientas junto a tu ventana y te lo imaginas al caer la noche.

Franz Kafka (*La metamorfosis y otros relatos*, 1983: 141)

Cuentos de Kafka como *La colonia penitenciaria*, *Once hijos*, *Ante la ley*, *En la galería* y *Un sueño*, y sus grandiosas novelas *El castillo* y *El proceso* entrañan una oposición entre la alegoría utilizada por el escritor y la opacidad del mensaje que transmite, entre la incitación textual a alegorizarlo todo y la imposibilidad narrativa de encontrar el sentido (1981: 98). Esto hace que la recepción de este tipo de simbolismo sea desconcertante. A medida que avanza la lectura de los relatos de Kafka, el receptor, como el actor de sus obras, se pierde entre el laberinto de posibilidades simbólicas, tocado por una emoción no directamente relacionada con la literalidad, sino con el absurdo que esa literalidad encarna, el significado oculto que con posterioridad el lector interpreta racionalmente. En este sentido, Carlos Bousoño expresa que “el símbolo es la cifra de un misterio, de su tendencia a la repetición, de su naturaleza proliferante, emotiva, no comparativa, sino identificativa, de su capacidad para expresar de modo sugerente estados de alma complejos o una multiplicidad o supuesta inagotabilidad semántica” (1985: 18). El símbolo puede encarnar en un personaje, un lugar, un objeto, una circunstancia o en la estructura del relato mismo. Italo Calvino, en *Las ciudades invisibles*, reúne una serie de relatos muy breves cargados de gran sentido simbólico; cada ciudad tiene una particularidad que la convierte en objeto polisémico:



*Las ciudades y el deseo*

Hacia allá, después de seis días y seis noches, el hombre llega a Zobeida, ciudad blanca, bien expuesta a la luna, con calles que giran sobre sí mismas en ovillo. Esto se cuenta de su fundación: Hombres de naciones diversas tuvieron un sueño igual, vieron una mujer que corría de noche por una ciudad desconocida, de espalda, con el pelo largo, y estaba desnuda. Soñaron que la seguían. A fuerza de vueltas todos la perdieron. Después del sueño buscaron aquella ciudad; no la encontraron pero se encontraron ellos; decidieron construir una ciudad como en el sueño. En la disposición de las calles cada uno rehizo el recorrido de su persecución; en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva ordenó de otra manera que en el sueño los espacios y los muros de modo que no pudiera escapársele más.

Esta fue la ciudad de Zobeida donde se establecieron esperando que una noche se repitiese aquella escena. Ninguno de ellos, ni en el sueño ni en la vigilia, vio nunca más a la mujer. Las calles de la ciudad eran aquellas por las que iban al trabajo todos los días, sin ninguna relación ya con la persecución soñada. Que por lo demás estaba olvidada hacía tiempo.

Nuevos hombres llegaron de otros países, que habían tenido un sueño como el de ellos, y en la ciudad de Zobeida reconocían algo de las calles del sueño y cambiaban de lugar galerías y escaleras para que se parecieran más al camino de la mujer perseguida y para que en el punto donde había desaparecido no le quedara modo de escapar.

Los recién llegados no entendían qué era lo que atraía a esa gente a Zobeida, a esa fea ciudad, a esa trampa.

Italo Calvino, Italo (*Las ciudades invisibles*, 1983: 57)

Este relato de Calvino tiene la característica del símbolo kafkiano; no en la indeterminación, sino en la especie de remolino que literalmente denota la historia de estos hombres y de esta ciudad, símbolo de las quimeras humanas que finalmente se convierten



en trampas o redes de araña en la efímera existencia de los hombres. Aquí, el símbolo es la dirección del significado interno de la estructura verbal literaria. La función interna del símbolo reside en la relación que existe entre el simbolizante o discurso literal (ciudad donde una mujer desnuda corre por sus calles y los hombres la buscan en vano) y el simbolizado o sentido externo (la quimera como trampa). El arquetipo literario que subyace en este relato es el del laberinto, aunque el sentido de la mujer-guía es transgredido, la mujer es el mismo laberinto.

“Dos planos se conjugan en el conocer simbólico: la percepción empírica del objeto visible, y la intuición de ‘lo otro’ invisible que es la realidad simbolizada” (Boaslo, 1986: 78). Es decir, una dialéctica entre lo visible y lo invisible, relativa a la fenomenología del símbolo.

En los minicuentos *Famas* y *cronopios*, de Cortázar, el símbolo está en estos personajes cuya denominación representa cierto tipo de personas o actitudes. Las palabras *fama*, *cronopio* y *esperanza*, en este contexto literario son polisémicas; una vez el lector descubre el código interno de estos términos, penetra en el sentido indirecto del texto:

#### *Tortugas y cronopios*

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

Julio Cortázar (Magazín Dominical, *El Espectador*, N.º 383, 1990: 5)

En este caso, el símbolo implícito en cronopios, famas y esperanzas pertenece al universo narrativo del autor; los términos en sí mismos tienen una connotación en el interior y en el exterior del texto, y los términos tortuga y golondrina son polivalentes en el campo de la recepción.

Carlos Bousoño concibe el símbolo como una especie de irracionalismo consistente en el uso de palabras que emocionan al lector no solamente como portadoras de conceptos, sino de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que conllevan la emoción (1985: 26). Cuando en un discurso literario la emoción o intuición son las formas *a priori* de la interpretación, el símbolo se torna más ‘oscuro’ u opaco, la semiosis se torna infinita, activando la imaginación del lector:

#### *Invasión*

Creó tantos pájaros, que agotó la nada de donde aún no habían sido creados; al saberse creados, los pájaros agotaron el silencio.

Manuel Mejía Vallejo (Díaz y Parra: 30)

La emoción que aparece al leer este texto de Mejía Vallejo no se relaciona con la literalidad ni con el significado lógico del enunciado, su relación está con el significado oculto del texto; de ahí la sensación de misterio del símbolo. Estos minicuentos especialmente breves son especies de agujeros negros en el universo de la literatura, como el conocidísimo cuento de Monterroso:

#### *El dinosaurio*

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso (*Obras completas y otros cuentos*, 1980: 75)

Este texto es como las granadas de Hemingway, que estallan en el cerebro, pero apuntan más al contenido lógico que al emocional. Su estructura simbólica y sintáctica produce una detonación sémica en la recepción. El símbolo es triple; está relacionado con el sujeto que despierta, con el dinosaurio y con el tiempo y el espacio de la narración, caracterizado por una vertiginosa fuerza centrífuga.

Si en el universo literario todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como lo expresa North-Frye, en el universo del minicuento o relato breve, el símbolo coadyuva con gran fuerza para proporcionar la densidad sémica de este discurso literario.

### **Lo poético**

El elemento poético subyace en el minicuento como metáfora, símbolo, alegoría o parábola, componentes que le dan el carácter polisémico. La poesía, como transgresora de la realidad, como creadora de mundos y ficciones, envuelve al relato breve en su atmósfera, que, si no es literal, se extiende más allá de las fronteras de la realidad. Por la brevedad del minicuento, la riqueza poética en la descripción, el uso de imágenes, las metáforas, símiles y demás tropos no se encuentran en el sentido literal, sino en el sentido implicado. La emoción que produce el siguiente relato está marcada por el tono y el ritmo internos; las imágenes y la dimensión sémica del lenguaje le dan el carácter poético:

#### *Fábula del mar en los ojos*

Un hombre que era extranjero hasta de sí mismo se enamoró de una mujer extraña. Y se lo dijo. Pero ella era una mujer extraña, muy solitaria, indiferente, con pájaros en la cabeza. Si me quieres –le dijo– yo no sé si pueda quererte – y, ¿cómo podré convencerte de que me quieras? –preguntó el hombre. –Yo no conozco el mar –dijo la mujer–, no



conozco el bosque ni la selva. Sueño con orquídeas desde que las oí mencionar. He vivido en mi casa desde que nací. No he ido más allá de los límites de mi jardín.

En los ojos de la mujer había algo semejante a una tristeza serena, a un aburrimiento domesticado, a una desesperanza ya vieja y sin solución. Y sin embargo, como quien trata de pescar ballenas en el manantial del traspatio, se atrevió a pedir:

–Llévame a ver el mar.

–De acuerdo –dijo el hombre–. Toma tus cosas y vamos.

–Pero quiero ir a pie, desnuda y con una venda sobre los ojos.

–No verás el camino.

–Tú me guiarás.

–Pero entonces no podrás ver el bosque y las selvas, no conocerás las orquídeas. No gozarás al contemplar por primera vez el mar.

–Quizás sí pueda verlos y conocerlos a través de tus ojos.

–Y entonces, ¿me amarás?

–Antes de quitarme la venda me describirás el mar. Luego, cuando yo lo vea con mis propios ojos, sabré si puedo amarte o no.

Marco Tulio Aguilera Garramuño (Bustamante y Kramer:  
17)

Lo poético en este relato está de igual manera en la descripción de los personajes, en su naturaleza y en la forma como se relacionan. La metáfora que cobija todo el relato se convierte en símbolo, sugiriendo múltiples interpretaciones.

## **Lo onírico**

Es común encontrar el tema de lo onírico en el relato breve. Los sueños, por su naturaleza, son simbólicos, difíciles de definir, brindan una posibilidad interpretativa múltiple y se prestan a artificios literarios. Como es conocido, Borges juega con este

elemento tanto en la estructura narrativa de su obra como en el sentido; en *Las ruinas circulares*, *Veinticinco Agosto 1983* y *El enemigo*, el sueño es un elemento de profundidad sémica y artificio. La simbiosis entre vigilia y sueño es una veta riquísima que han explotado diversos autores; veamos algunos:

### *Imagfiese*

En la oscuridad, un montón de ropa sobre una silla puede parecer, por ejemplo, un pequeño dinosaurio en celo. Imagfiese, entonces, por deducción y analogía, lo que puede parecer en la oscuridad el pequeño dinosaurio en celo que duerme en mi habitación.

Ana María Shua (Uribe, 1985: 185)

La dimensión onírica en estos relatos proporciona la brevedad y las elipsis narrativas, la ficción y el asombro. Al ser trasladado el lenguaje de los sueños –expresado en imágenes–, al lenguaje literario muchas veces gana o pierde en plasticidad. El inconsciente de la imagen onírica estalla en significación a través del discurso literario.

### *Sueño del fraile*

Transitaba por un corredor y al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto. Pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que éste sí era real. Volvía a trasponer una puerta y entraba a otro corredor con nuevos detalles que lo distinguían del anterior y entonces pensaba que aquel también era soñado y éste era real. Así sucesivamente cruzaba nuevas puertas que lo llevaban a corredores, cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente. Ascendió brevemente a la vigilia y pensó: “También esta puede ser una forma de rezar el rosario”.

Álvaro Mutis (Bustamante y Kramer, 1994: 115)

## Lo filosófico

La disyunción entre filosofía y literatura se acentúa al analizar los elementos que las caracterizan: el concepto y la argumentación, en la filosofía, y la metáfora y la fábula, en la literatura. Sin embargo, a través de la historia de la literatura y de la filosofía se han dado casos en los cuales estas se entremezclan o se invaden sus terrenos. El ejemplo más acertado de este fenómeno lo encontramos en la escritura de Jorge Luis Borges, que encontró en la filosofía muchos de sus temas; en la filosofía buscaba sólo “posibilidades literarias”, expresaba; Platón, Hume, Schopenhauer, Bradley y Russel, entre otros, marcaron su estilo literario (Sierra Mejía, 1994: 7). En los cuentos de Borges, el asombro y la constante simbólica del laberinto remiten al origen de la reflexión filosófica aristotélica, cuyo nacimiento está en el asombro, y para el escritor el laberinto es una síntesis de ese asombro que con frecuencia tiene su origen en la paradoja filosófica y el solipsismo de sus cuentos oníricos (Sierra Mejía: 7). *El libro de arena*, expresa el profesor Sierra, tiene la estructura de una paradoja, se basa en la paradoja de Arquitas de Tarento que, a la par de Zenón, demuestra la imposibilidad de concebir el infinito. En *Funes el memorioso*, *Tlon Ubpar*, *Orbis Tertius* y *El informe de Brodie* desarrolla teorías del lenguaje de origen filosófico. Esto respecto de la escritura de Borges y su relación con la filosofía en el sentido formal y riguroso.

Pero otros escritores han tomado los conceptos filosóficos en sus relatos breves, en forma lúdica, no carente de profundidad, matizada por el humor y la ironía. Kostas Axelos escribió algunos cuentos “filo-sóficos”, relacionados con categorías como el ser, el lenguaje, la dialéctica, la verdad y el amor:



*La verdad (en tanto des-cubrimiento)*

Un día Cristóbal Colón declaró: parto a descubrir América. Y partió. Después de un largo viaje, vislumbró la tierra. Es América, exclamó a su tripulación. Se acercaron a la costa y desembarcaron sobre la playa, vieron frente a ellos un grupo de pieles-rojas en conciliábulo con su jefe. Los dos grupos se observaron. El jefe de los pieles-rojas avanzó majestuosamente hacia el grupo de Colón. Llegado frente al jefe de los blancos, se detiene y pregunta: ¿Eres tú Cristóbal Colón? Ante su respuesta afirmativa, se vuelve hacia su gente y dice: Muchachos, de ahora en adelante es inútil escondernos, estamos descubiertos.

Kostas Axelos (Universidad de San Buenaventura, Cali, Documento *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, 1981)

*La búsqueda (Siempre errónea y errante incluso antes de ser planetaria)*

Un hombre erró por el mundo durante toda su vida a la búsqueda de la piedra –filosofal– que convertía en oro el metal más vulgar. Erraba por montes y valles, vestido con un sayal atado a su cuerpo por medio de un cinturón con una hebilla metálica. Cada vez que le parecía que una piedra podía ser la piedra, la frotaba contra su hebilla y se veía obligado a tirarla.

Una tarde en que estaba muy fatigado, llegó a la casucha de una anciana campesina y le pidió de comer y de beber. La vieja lo interrogó, y después de haber escuchado en silencio, se fijó en su hebilla y dijo: “Pobre hombre, has tirado la piedra preciosa, no te has dado cuenta de que tu hebilla ya se ha convertido en oro”.

Kostas Axelos (Universidad San Buenaventura, 1981)

## Lo fantástico

El tema de lo fantástico en la literatura no solo ha sido elaborado en la novela, la poesía y el cuento, como es ampliamente conocido, sino también, y de manera particular, en el relato corto. La creación de la atmósfera en el cuento fantástico es determinante. Los fantasmas, duendes, fenómenos sobrenaturales, son el leitmotiv de este género literario. La sorpresa puede ser de puntuación, verbal o de argumento. Bioy Casares clasifica los cuentos fantásticos por los argumentos, que pueden ser con aparición de fantasmas, con viajes en el tiempo, con personajes soñados, con metamorfosis, con el tema de la inmortalidad, el absurdo, vampiros y castillos, y además los clasifica por la explicación: los que se explican por la intervención de un hecho o un ser sobrenatural; los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural; los que se explican por la intervención de un ser o hecho natural, pero insinúan la posibilidad de una explicación sobrenatural; los que tienen una explicación de alucinación (ver Borges, Casares y Ocampo -prólogo-, 1993: 10-12).

### *La sangre en el jardín*

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta.

La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades dio toda la clave de lo sucedido.

Ramón Gómez de la Serna (Borges, Ocampo y Casares: 203)

Poe, Lovecraft, Marcell Schwob, Borges, Arreola, Monterroso, Cortázar, Kafka, escritores citados a lo largo de este estudio, han incursionado por los terrenos de lo fantástico. Los bestiarios son otra forma de la literatura fantástica que se expresa en el relato breve:

### *El mono de la tinta*

Este animal abunda en las regiones del norte y tiene cuatro o cinco pulgadas de largo; está dotado de un instinto curioso; los ojos son como cornalinas, y el pelo es negro azabache, sedoso y flexible, suave como una almohada. Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que hayan concluido y se bebe el sobrante de la tinta. Después vuelve a sentarse en cuclillas, y se queda tranquilo.

Wang Ta-Hai (Borges, 1980: 106)

La categoría de lo fantástico encuentra resonancia en el minicuento por su carácter sorpresivo y asombroso, generalmente como remate de la narración, que se confunde entre la realidad y la fantasía:

### *Cuento de horror*

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.

Juan José Arreola (1980: 145)

### **La conexión entre título y contenido discursivo**

Algunos minicuentos tienen una conexión íntima con el título, es decir, título y narración complementan el sentido de manera paradigmática; cuando el título no aparece literalmente en el texto, sino que se vuelve polisémico:

### *La ciencia*

El lobo al perro:

-Yo ladro como vos y, sin embargo, el hombre a mí me persigue y a vos te alimenta.

El perro al lobo:

-Pero ¿olvidas que yo, además de ladrar, sé lamer la mano?

Alvaro Yunke (Díaz y Parra: 93)