

Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual

Autor (a): Licda. Milagros Y. Romero A.

Bárbula, septiembre 2011



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual

Autor(a): Licda. Milagros Y. Romero

A.

Tutor: Msc. Christian Farías

Bárbula, septiembre 2011

Acta de aprobación

AUTORIZACIÓN DEL TUTOR

Yo, **Chrístian R. Farías A** en mi carácter de Tutor del Trabajo de Especialización Maestría Tesis Doctoral titulado: Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual” presentado por el (la) ciudadano (a) Milagros Y. Romero A., titular de la cédula de identidad Nº V- 14 381 283, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En Valencia a los 23 días del mes de septiembre del año dos mil 11

Firma
C.I.: 5.441.456

AVAL DEL TUTOR

Dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, quien suscribe Christian R. Farías A. titular de la cédula de identidad N° V- 5 441 456, en mi carácter de Tutor del Trabajo de Especialización Maestría titulado: “ Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual” presentado por el (la) ciudadano (a) Milagros Y. Romero A., titular de la cédula de identidad N° V- 14 381 283, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, hago constar que dicho trabajo reúne los requisitos y meritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En Valencia a los 23 días del mes de septiembre del año dos mil 11.

Firma
C.I.: 5.441.456

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

INFORME DE ACTIVIDADES

Participante: Milagros Y. Romero A. _____ Cédula de identidad: 14 381 283
Tutor (a): Msc. Christian Farías _____ Cédula de identidad: 5 441 456
Correo electrónico del participante: @Hotmail.com
Título Tentativo del trabajo: “ Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual””

Línea de investigación: Literatura venezolana y postmodernidad

SESIÓN	FECHA	HORA	ASUNTO TRATADO	OBSERVACIÓN
01	16-04-2011	3:00 a 5.00pm	Revisión del Capítulo I	Reordenación, precisión de base teórica
02	14-05-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión del Capítulo II	Redacción y precisión de los periodos
03	18-06-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión del Capítulo II y III	Arreglos en los análisis de la primera muestra
04	02-07-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión de Capítulos III y IV	Arreglos en la valoración crítica
05	06-08-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión del Capítulo IV	Revisión análisis de la muestra
06	23-08-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión del Capítulo IV y Conclusión	Ajustes y precisiones
07	10-09-2011	3:00 a 6.00pm	Revisión y corrección de todo el trabajo	Redacción, presentación, normas APA

Título definitivo: “Características temáticas y estructurales del minicuento en **Los 1001 cuentos de 1 línea** de Gabriel Jiménez Emán y **Fábulas urbanas** de Pedro Querales en el contexto de la narrativa venezolana actual””

Comentarios finales acerca de la investigación: _____

Declaramos que las especificaciones anteriores representan el proceso de dirección del trabajo de Grado/ Especialización/ Tesis Doctoral arriba Mencionado (a)

Tutor (a)
C.I: 5 441 456

Participante
C.I. 14.381.283



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



VEREDICTO

Nosotros, miembros del jurado designado para la evaluación del Trabajo de Grado titulado: *CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS Y ESTRUCTURALES DEL MINICUENTO EN LOS 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN Y FÁBULAS URBANAS DE PEDRO QUERALES EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA VENEZOLANA ACTUAL*” presentado por la ciudadana Licda. Milagros Y. Romero A., titular de la cédula de identidad N° 14.381.283 para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, estimamos que el mismo reúne los requisitos para ser considerado como:

Nombre, Apellido, C.I., Firma del Jurado

Bárbula, septiembre 2011

DEDICATORIA

A mi querida madre
por siempre estar ahí, a mi lado,
brindándome su amor incondicional.

¡Te adoro, mami!

Esto es para ti...

AGRADECIMIENTO

A mi Dios, por ser el espíritu que me guía.

A mi querida abuela Ana, por ser mi ejemplo a seguir
en la fe en Dios Nuestro Señor, y cuidarme desde el cielo.

A mi padre Ignacio, por su amor y apoyo.

A mi esposo, por formar parte de mi vida
y ser mi pilar cuando más lo necesito, ¡Te amo!

A mi hermano y hermanas Juan, Mary y Anayibe,

Por ser tan especiales conmigo. ¡Los quiero!

A mi tutor, Christian Farías, por brindarme sus conocimientos
y orientaciones para realizar este trabajo.

Al profesor Gustavo Fernández, por su gran colaboración

Como coordinador de la Maestría.

A mis amigas Lolimar y Criseida,

Por su linda amistad durante todo este tiempo.

A mis queridas amigas Natalí, Eloisa y Olga, por llenarme de alegría
al saber que las tengo y son tan especiales conmigo. ¡Las quiero!

ÍNDICE

Dedicatoria	ix
Agradecimiento	x
Resumen.....	xii
Introducción	01
CAPÍTULO I	
El problema	04
Planteamiento y formulación de problema.....	04
Contextualización del problema	13
Formulación del problema.....	15
Objetivos de la investigación.....	15
Objetivo General.....	15
Objetivos Específicos	15
Justificación	16
Bases teóricas	18
Aproximaciones conceptuales en torno al minicuento	18
Las claves de la narrativa	23
El minicuento en relación con el cuento	26
La ficción y la alteridad como ámbitos del cuento	28
Metodología	29
CAPÍTULO II	
Ubicación del minicuento en el contexto histórico-literario	32
Los orígenes del cuento en Venezuela	32
El siglo XX : modernismo, criollismo y vanguardias	37
La primera vanguardia	40
El proceso político-cultural de la década del 60 como antecedente	44
La segunda vanguardia: violencia y diversidad de la ficción.	45
La década de la derrota y la irrupción del minicuento	49

Las nuevas miradas del hombre y la ciudad	50
La crisis de los años 80 y 90	51
Antecedentes y ubicación temporal del minicuento	52
El mini-cuento o la máxima condensación del relato lírico	53
Las nuevas dimensiones del cuento moderno	55
Dos voces del minicuento contemporáneo	56
CAPÍTULO III	
Los minicuentos de <i>Fábulas urbanas</i> de Pedro Querales	59
Valoración de la crítica	59
La fabula, el espacio y el formato	61
La eficacia de la brevedad	65
Análisis de la muestra.....	66
Comentario final.....	82
CAPÍTULO IV	
Los minicuentos de <i>Los 1001 cuentos de una línea</i>	
de Gabriel Jiménez Emán.....	84
Valoración de la crítica.....	84
Análisis de la muestra.....	93
Comentario final	108
CONCLUSIÓN	110
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



*CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS Y ESTRUCTURALES DEL MINICUENTO EN
 LOS 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN Y FÁBULAS
 URBANAS DE PEDRO QUERALES EN EL CONTEXTO DE LA NARRATIVA
 VENEZOLANA ACTUAL*

Tutor: Mcs. Christian Farías

Septiembre 2011

Resumen

El presente trabajo de investigación aborda la problemática del minicuento como sub-género en el contexto de la narrativa venezolana de las últimas tres décadas, tomando como elementos particulares de estudio las estructuras y temas de minicuentos, cuya extensión no sobrepasa una página, de los escritores Gabriel Jiménez Emán y Pedro Querales. En tal sentido, el problema de investigación se formula a partir de la pregunta ¿Cuáles son las características temáticas y estructurales del minicuento en los textos *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán y *Fábulas urbanas* de Pedro Querales? En consecuencia, la investigación se orientó hacia el objetivo general de describir las mencionadas características con base en una muestra de minicuentos seleccionados de los textos de los autores antes nombrados. El análisis se orientó siguiendo los aportes teóricos de Violeta Rojo (1996), referidos específicamente al minicuento; y los de Mieke Bal (2009), acerca de la narratividad; incorporando, además, algunas teorías del cuento (Pacheco y Barrera, 1998) y sobre la ficción y la alteridad (Bravo.1987). El diseño metodológico es de tipo cualitativo de investigación documental y analítico-descriptivo, el cual se llevó a cabo siguiendo el orden de los objetivos específicos, abordando, primero, la descripción de todo lo relacionado con el minicuento en el contexto histórico-literario del siglo XX en Venezuela, destacando la ubicación específica del objeto de estudio en el período comprendido desde finales de la década del 60 hasta el inicio del siglo XXI, en el cual se encuentran los antecedentes inmediatos, la irrupción, desarrollo y consolidación del minicuento. El análisis de los cuentos seleccionados permitió llegar a la conclusión de que, efectivamente, la brevedad, la precisión, la anécdota comprimida, los cuadros, la intertextualidad y lo proteico son las categorías inherentes al minicuento, presentes en los textos de Gabriel Jiménez Emán y Pedro Querales, razón por la cual se pueden valorar como aportes que enriquecen esta vertiente estética de la literatura venezolana contemporánea.

Palabras claves: minicuento, narratividad, ficción, subjetividades.

INTRODUCCIÓN

Dentro de las nuevas expresiones de la narrativa pertenecientes al género cuento en la literatura venezolana de los últimos cuarenta años, específicamente a partir del año 1970, se ha cultivado un tipo de texto narrativo muy peculiar y novedoso, que ha tenido muchos nombres para identificarlo (Violeta Rojo, 1996: 12, ofrece un registro de 30 nombres); pero, siguiendo precisamente a Rojo, se reconoce como minicuento. Este sub-género narrativo ha terminado por imponerse y constituirse como un nuevo espacio literario con toda la carga polisémica, de innovaciones, ambigüedades, sugerencias e interpretaciones que lo caracterizan. Precisamente, además de la brevedad, la condición protéica es uno de los rasgos que lo distingue, es decir, un minicuento puede adoptar diferentes formas y contenidos; una anécdota puede tener forma y contenido de poema, de reflexión ensayística, de chiste, de diálogo, de humor y otras.

La década del 70, que inicia un nuevo periodo en la literatura venezolana, es el momento histórico en que toma vuelo este nuevo formato, en medio de una nueva situación política, social y cultural por la que atraviesa el país, muy distinta de la década anterior en la cual la violencia social y política fue el signo dominante. De manera que el antecedente histórico-social inmediato del minicuento es la década de los sesenta. Durante esa etapa se desarrolló una confrontación política y armada entre un modelo de sociedad capitalista dependiente, representado por el llamado Pacto de Punto Fijo y liderado políticamente por los partidos políticos Acción Democrática y COPEI, que se alternaban en el poder a través de la democracia representativa, por un lado; y por el otro, una propuesta de liberación nacional y socialismo, representada por la izquierda que fue perseguida y reprimida hasta ser derrotada. En ese contexto, la mayoría de los intelectuales y los grupos literarios más destacados, se identificaron con la izquierda en contra del estado burgués. De allí surge la conocida literatura del

compromiso con la lucha social, dentro de la cual destaca la llamada narrativa de la violencia.

Pasado ese periodo de la violencia política y social, expresado en buena parte de la literatura producida en ese contexto, se llega al último cuarto del siglo XX, a la década del 70, cuando se desarrolla una narrativa cargada de poesía y de brevedad, vale decir, del minicuento, que cobra presencia en la nueva cuentística del país. El *osario de Dios* que aparece en 1969, de Alfredo Armas Alfonso, dinamiza ese proceso (cfr. Julio Miranda, 1998)

Ubicado así el surgimiento de este fenómeno literario en Venezuela, y dado el nivel de desarrollo logrado a lo largo de las décadas siguientes, interesa conocer más a fondo sus características particulares; saber, por ejemplo, cuáles son los procedimientos narrativos para lograr la brevedad y su eficacia en el lector, cómo se construyen las metáforas, la relación entre lo ficticio y lo real, lo fantástico, el estilo; en fin, los rasgos propios del minicuento y sus alcances estéticos. Siendo estos los elementos de la problemática planteada, el interés de la investigación se centró en el estudio de tales características en los textos *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán y *Fábulas urbanas* de Pedro Querales, ubicados por supuesto, en el contexto de la narrativa venezolana actual.

Desde el punto de vista teórico, el análisis se realizó siguiendo los planteamientos y las categorías teóricas del *Breve manual para reconocer minicuentos* de Violeta Rojo (1996) y la *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* de Mieke Bal (1990). Igualmente, algunas conceptualizaciones del libro *Del cuento y sus alrededores* de Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores.1993), las valoraciones e interpretaciones de Julio Miranda (1998) y López Ortega (2005) acerca de las manifestaciones del género en Venezuela durante el período 1970- 2005, y los aportes de Víctor Bravo (1987) *Los poderes de la*

ficción, referidos precisamente a la alteridad, lo fantástico y la ficcionalidad como elementos constitutivos de la naturaleza verbal del texto narrativo literario

Finalmente, y de acuerdo con la metodología aplicada, el resultado del proceso de la investigación está contenido en los cuatro capítulos y la conclusión que conforman este informe. En el primer capítulo, se expone todo lo que inicialmente fue el proyecto de investigación, es decir, desde el planteamiento del problema hasta la metodología. En el segundo capítulo se ofrece un registro relacionado con la ubicación del objeto de estudio en el contexto histórico, social y literario, que incluye reseñas acerca del origen del cuento, su desarrollo a lo largo del siglo XX en Venezuela, sus relaciones con los cambios políticos, sociales y culturales, y el período del surgimiento del minicuento que va de 1970 hasta hoy.

En el tercer capítulo se aborda el análisis de la muestra de minicuentos de una página tomados del libro *Fábulas urbanas* del escritor venezolano Pedro Querales, con una reseña previa de las opiniones críticas recogidas respecto a su obra y con un comentario final. En el cuarto capítulo, se realiza igualmente una reseña de lo dicho por la crítica acerca de la obra narrativa de Gabriel Jiménez Emán, un análisis de la muestra seleccionada de minicuentos de una página del libro *Los 1001 cuentos de 1 línea* y el comentario correspondiente. Y de último, se presentan las conclusiones del análisis realizado donde se destacan los aspectos considerados como más relevantes.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

Planteamiento y formulación del problema

El cuento es uno de los géneros de mayor tradición universal. Se le puede considerar la forma más común y extendida del lenguaje narrativo oral y escrito que ha sobrevivido a lo largo de los siglos y sigue formando parte de las tradiciones de todos los países o comunidades lingüísticas. La variedad de relatos como los mitos, las leyendas, los cuentos populares, los cuentos modernos, los cuentos policíacos, las narraciones extraordinarias, los cuentos costumbristas, los realistas o ficticios, los cuentos poéticos, los minicuentos y otras formas de relato corto, constituyen un repertorio bastante amplio, indicador de la fortaleza, consistencia y permanente actualidad de esta modalidad discursiva del género humano que ha desempeñado un papel importante en la historia de la cultura de todos los pueblos y naciones.

Desde el punto de vista de los procesos de comunicación y socialización del ser humano, es necesario destacar que el cuento ha cumplido una función muy importante en el mantenimiento y circulación de las expresiones verbales y vivas de las comunidades. Primero, desde su origen oral en las comunidades antiguas, ágrafas, sin sistemas lingüísticos formales, escritos, pero de gran fortaleza oral; y posteriormente, con escritura que invita al desarrollo de la lectura. Para tener una idea de la antigüedad del cuento y su función comunicacional y de socialización de las culturas populares, cabe mencionar los testimonios de la tradición; en este caso de las culturas autóctonas de Venezuela que, como lo afirma Fray Cesáreo de Armellada (1986):

El hecho de que las literaturas indígenas hayan sido durante siglos y aún sigan siendo en gran medida ágrafas, les confiere un valor muy especial, pues eso significa que han sido y son “literaturas vivas” y circulantes y no momias (cadáveres embalsamados) o lagunas de aguas estancadas; son vida intelectual diaria y no alimento almacenado en libros y bibliotecas. La muletilla frecuente entre los indios pemón, al terminar sus narraciones (leyenda y cuento casi siempre unidos), que dice: “Taurón pantón: apantoní-pe nichii: Así dice el cuento; Aplícate el cuento” expresa muy claramente que tales narraciones se utilizan como medio instructivo y suasorio; en menor grado, para simple distracción. (p. 8 y 9).

A través de este dato, se puede afirmar que, efectivamente, el cuento ha estado siempre presente para recrear, entretener; pero, igualmente, como instrumento de comunicación por medio del cual la conciencia humana ha podido darle cauce a su propia sensibilidad para expresar, reflejar, difundir y reproducir sus propias creencias, mitos, leyendas, fábulas; los valores morales, culturales, históricos, las ideas y formas del pensamiento; los sueños, alucinaciones, juegos y fantasías que son inherentes al ser humano y, por tanto, están en las bases no sólo de las culturas indígenas sino de todas las culturas arcaicas y modernas.

Es así como desde los tiempos más lejanos, en las antiguas culturas orientales como la china, la india y las árabes, así como la antigua Grecia y Roma, el cuento ha estado instalado en la vida social y cultural de casi todas las sociedades humanas. Y de esa manera, su presencia da cuenta de las diferencias entre culturas, sociedades o épocas. Ese carácter universal del cuento no es un elemento nuevo surgido del mundo moderno, sino que es un rasgo inherente a su condición de discurso social, es decir, expresión hecha para ser compartida con otros en razón de su naturaleza oral. Desde esa perspectiva, en su largo estudio acerca del cuento folklórico, Stith Thompson (1972) destaca su validez universal y resume su trayectoria histórica en los siguientes términos:

Si nos limitamos a nuestro mundo occidental, observamos que por casi 3 ó 4.000 años, y sin duda mucho tiempo antes, el arte de los narradores ha sido cultivado por todas las clases sociales. Odiseo entretiene a la corte de Alcinoos con las maravillas de sus aventuras. Siglos más tarde, encontramos a los pajes de largos cabellos leyendo, todas las noches, interminables romances de caballería para entretener a su dama, mientras su amo se encuentra ausente en una cruzada. Los sacerdotes del Medioevo ilustran sus sermones con anécdotas nuevas y viejas, y muy pocas veces edificantes. El viejo campesino, ahora como siempre, deja pasar las tardes invernales con cuentos maravillosos y de aventuras, así como también las sorprendentes jugarretas del destino. Las ayas les hablan a los niños de *Rizos de oro* o de *La casa que Jack construyó*. Los poetas escriben epopeyas y los novelistas, novelas. Aún hoy, los cines y teatros llevan sus historias directamente al oído y a la vista, a través de las voces y gestos de los actores. Y en los salones del vagón-dormitorio y de los barcos, y en los banquetes, la anécdota oral florece en una nueva época. (p. 25-26)

En ese largo y sostenido devenir histórico, el cuento presenta una gran variedad tanto en sus argumentos o contenidos temáticos como en sus formas extensas, intermedias o breves; y en ellos se observa una relación permanente, muchas veces compleja y otras veces simple, entre lo mítico-religioso y lo racional, entre la fantasía y lo ficcional con la realidad. Tal variedad en la naturaleza de los temas, abarca desde las referencias a los orígenes del universo y de la vida, pasando por lo fantástico, las intenciones morales-didácticas, los acontecimientos históricos, sociales, culturales, hasta el simple entretenimiento.

Durante el largo período comprendido entre fines de la Edad Media y el Renacimiento, el cuento europeo adquiere predominantemente formas narrativas extensas y realistas, con elementos satíricos, de crítica social y moral o de burla a la sociedad del momento, que se hacen clásicas y anuncian el advenimiento de la

modernidad. Dos ejemplos ilustran esta nueva significación: primero, *El Decamerón*, escrito entre 1350 y 1355 por el italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375). Es un conjunto de cien relatos y novelas cortas que contiene anécdotas y escabrosos episodios del vivir diario de personajes burgueses y artesanos de Florencia. De acuerdo con Segundo Serrano Poncela (1971)

En Boccaccio está el germen de toda la temática novelesca occidental...tiene la pretensión de presentar a sus protagonistas tal como son y no como debieran ser, de forma que en ocasiones se confunden en ellos el bien y el mal. Esto es, ya, moderno (p.209).

El segundo lo representa el inglés Geoffrey Chaucer (1340-1400) con su *Cuentos de Canterbury*, los cuales terminó de escribir en 1368. “Los Canterbury Tales son, además de lograda obra artística, el punto de partida de la gran literatura inglesa, su fuente nutricia y una valiosa representación de las formas del vivir medieval burgués” (Serrano Poncela, p.207). Es indudable que con estos dos clásicos, el cuento no sólo se enrumba hacia lo moderno, sino que también anuncia el surgimiento definitivo de la novela moderna que va a tener en *El Quijote* su primera gran revelación. De esa manera se puede decir que el cuento pasa a ser esa especie de gran espejo verbal donde se van a reflejar las miserias y grandezas de la condición humana.

Ya para el siglo XIX, las incertidumbres que inquietan a la conciencia moderna se constituyen en motivos y temas del cuento. Más recientemente, se pierden los fundamentos portadores del sentido de la certeza y lo convencional de la tradición para integrarse a lo cambiante, lo fragmentario y alucinante del mundo moderno. Es así como recurrentemente, dentro de la cultura occidental, aparecen magos que recrean o reinventan el género y lo convierten en experiencia literaria particular o momentos representativos. Edgar Allan Poe, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Maurice Blanchot, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, entre otros

“vuelven a responder la pregunta, la vieja pregunta - ¿qué es un cuento? – y reabren el círculo mágico de la ficción.” (Cfr. Obras maestras del relato breve p. 50)

El continente latinoamericano tiene también su propia tradición en el arte de narrar cuentos largos, normales y breves. Entre los insignes maestros del cuento moderno latinoamericano están: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Virgilo Piñera, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Reinaldo Arenas, por mencionar algunos. Cada uno ha dado su propio esfuerzo renovador para la recreación del género y su valoración estética, a partir de las múltiples combinaciones de lo real con lo ficticio que ha dado nacimiento a lo fantástico, el realismo mágico, lo real maravilloso, así como la reflexión filosófica o histórica. De esa manera, el cuento latinoamericano ha dado muestras de su carácter proteico del que habla también Violeta Rojo (1996): “entre los minicuentos podemos encontrar desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las “formas simples” y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante” (p. 61-62).

En los intentos por ubicar el surgimiento del minicuento, en América Latina, Edmundo Valadés (cfr. Pacheco y Linares, 1993) precisa que sería a partir del año 1917 que surge el “cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno, titulado *A Circe*,” (p. 286). El autor de dicho cuento es el mexicano Julio Torri, quien para ese entonces tenía 28 años de edad. Pero, antes de ese dato, Valadés reconoce que los cuentos breves surgen en la cultura oriental, encontrándose “los más redondos y ejemplares” en la tradición de la China. Ubicando, entonces, las fuentes del minicuento actual en ese contexto del Oriente antiguo, el autor indica que:

En El Talmud o en sus similares árabes, hindúes, etcetera, prolideran casi siempre propuestos como sabios consejos metafóricos de una religión, de una

ética o una tradición en los usos y costumbres, deviniendo a veces en minificciones, porque aunque no se lo hubieran propuesto, a sus autores, generalmente anónimos, les brotó de pronto el género. Los hay deliciosos, en *El libro de las mil noches y una noche*, y posteriormente en otros libros occidentales como el *Novillo*, por dar un ejemplo (p. 286)

Pero es a partir de mediados del siglo XX cuando este pequeño artefacto de la ficción adquiere mayor fuerza y difusión en Europa y Latinoamérica. Entre los cultivadores, Valadés menciona a Juan Rulfo, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Ramón Gómez de la Serna, Ambrose Bierce, Henri Michaux, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Augusto Monterroso, entre muchos otros.

En Venezuela, aparte de la gran herencia viva de los relatos indígenas y el período del romanticismo costumbrista de la segunda mitad del siglo XIX, el proceso de la cuentística moderna cuenta con grandes representantes y propuestas estéticas de proyección internacional. En primer término, estaría la generación de narradores de la época del modernismo ubicado entre finales del XIX y comienzos del XX, en donde destacan Manuel Díaz Rodríguez, de tendencia esteticista y universal; Luís Manuel Urbaneja Achelpohl, decididamente criollista; Rufino Blanco Bombona, quien concibió la narración como arma para la crítica social y la denuncia política; y Pedro Emilio Coll de marcada inclinación psicologista, onírica y lúdica ligada a lo social y a ciertos referentes europeos. Seguidamente, se encuentran los narradores pre-vanguardistas y vanguardistas: José Rafael Pocaterra, Antonio Arraíz, Arturo Uslar Pietri, Rómulo Gallegos y Julio Garmendia con sus aportes fundamentales para la definitiva modernización del género.

En un tercer momento, destacan nombres como los de Antonio Márquez Salas, Guillermo Meneses, Andrés Mariño Palacios, Héctor Mujica. A partir de la década del sesenta, aparecen Salvador Garmendia, Alfredo Armas Alfonso, José

Balza, entre muchos otros. Y, finalmente, para ubicar un quinto período, estarían los cuentistas de la década del setenta hasta el presente: Luis Brito García, Eduardo Liendo, Ednodio Quintero, Laura Antillano, José Napoleón Oropeza, Orlando Chirinos, Luís Barrera Linares, Armando José Sequera, Estefanía Mosca, Lourdes Sifontes, Gabriel Jiménez Emán, Pedro Querales y muchísimos otros.

Esa sucesión generacional de narradores que abarca todo el siglo XX, le aportó a la cuentística venezolana una cantidad variada de características, unas más constantes que otras, generadoras de formas, tendencias y estilos, tales como los ya mencionados realismo criollista, romántico, social, mágico, urbano o poético; la permanencia de una estructura tradicional, con las rupturas significativas a partir de *La mano junto al muro* (1952) de Guillermo Meneses; y la extensión normal o más o menos larga, con las excepciones importantes de algunos cuentos grotescos de Pocaterra, toda la producción en prosa poética o minicuentos de Ramos Sucre y el Alfredo Armas Alfonso de *El osario de Dios*. La hegemonía de los rasgos tradicionales, se puede apreciar en las diferentes antologías del cuento venezolano, como por ejemplo, las de Rafael Di Prisco (1971), la de José Ramón Medina (1984), la de Guillermo Meneses (1987) y la de Narradores de El Nacional (1992).

De manera que a partir del último período del siglo XX, o sea de la década del 70 hasta el presente, es cuando el uso sostenido del lenguaje poético así como la modalidad del minicuento, se instalan definitivamente en la cuentística venezolana. Al respecto, Julio Miranda (1998) ofrece los siguientes datos:

En cualquier caso, la aparición de *El osario de Dios* pareció dar la señal de partida, en 1969, para un tipo de relato que –repito– era hasta entonces casi inexistente, si exceptuamos al fronterizo Ramos Sucre y a algún miniaturista como don Tulio. Así, al año siguiente se multiplica de pronto la representación de lo mínimo: casi todos los textos de *Rajatabla* de Luís Brito García; varios cuentos de *Órdenes* de José Balza y de *Imágenes y conductos* de Humberto Mata; seis minicuentos

publicados por Ednodio Quintero en el <<Papel Literario>> de El Nacional (3/8/70). Notemos que coinciden representante de tres generaciones o promociones en este súbito asalto a la extrema concisión; notemos, además, que la inmediatez de sus ediciones descarta o relativiza bastante cualquier influencia de los unos sobre los otros y, en estos precisos casos, de Armas Alfonso sobre los más jóvenes –no así, por cierto, de Ramos Sucre (p. 22).

De acuerdo con esta apreciación cronológica, es evidente que se trata de una modalidad narrativa reciente, que aún está en proceso de desarrollo como nuevo fenómeno literario en Venezuela. Por esa razón es importante y necesario abordar su estudio, indagar con mayor profundidad sus características particulares; constatar y sistematizar los procedimientos narrativos de la brevedad y su eficacia en el lector, la función de las metáforas, las superposiciones de lo real con lo ficticio; en fin, estudiar las características vinculadas con los temas y la estructura predominantes en el minicuento. Pero, es importante revisar otros datos antes de exponer la interrogante principal del problema.

Retomando la idea de los orígenes del minicuento moderno, es pertinente agregar que Thompson (1972) pone de manifiesto que en el cuento folklórico, donde se incluyen los mitos, cuentos de héroes, fábulas, anécdotas, leyendas locales, leyendas migratorias o sages, los llamados *märchen* alemanes o la *novella*, que se caracterizan por su larga extensión y contenidos fantásticos mezclados con la realidad, la anécdota corta siempre está presente. Es interesante, entonces, destacar las características que le señala a esta modalidad narrativa que, sin duda alguna, constituye una fuente remota del minicuento actual. He aquí lo que dice Thompson (1972):

Anécdotas cortas contadas con propósitos humorísticos, se encuentran en todas partes. Se les conoce como *chanzas*, *anécdotas humorísticas*, *cuentos divertidos*, y *el Schwank* alemán. Por lo general, algunos son cuentos

de animales, pero aún siendo esto cierto, la acción es esencialmente característica del hombre. Temas importantes que producen estas chanzas populares, son los absurdos actos de personas tontas (*el cuento del lobo*), engaños de todo tipo y situaciones obscenas. (p. 33)

La investigación de este autor muestra que en la literatura mundial, desde sus orígenes, ha existido textos literarios muy breves, como lo es el caso de la anécdota, asociada al humor, a la imaginación, al absurdo, a la subversión de las reglas sociales establecidas, etc. Pero, entre estos textos brevísimos, estarían también otros subgéneros, tales como: hagiografías, leyendas, mitos, enigmas, alegorías, fábulas, ocurrencias, parábolas, entre otras. Todas estas formas arcaicas se consideran como antecedentes primarios y lejanos del novedoso minicuento. Esa variedad de formatos participa “de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una gran cantidad de otras formas literarias...” que constituyen una característica importante del minicuento como lo es la “estructura proteica”. (Rojo, 1996: 8)

En definitiva, los diferentes esfuerzos de investigación, muestran que el cuento tiene su origen en la cultura oral y ha evolucionado a través de la escritura, diversificando ampliamente sus temas, estructuras y características a través de un largo proceso de recreación y renovación permanente. Como resultado de ello, surge y se consolida el minicuento.

Contextualización del problema.

Tomando en cuenta todos estos elementos de la problemática del minicuento y con base en su contextualización, en este trabajo se toma como problema de estudio las características de los minicuentos en los textos *Fábulas urbanas* de Pedro Querales y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán. Para ello se sigue como referencia teórica fundamental, el estudio de Violeta Rojo (1996) *Breve manual para reconocer minicuentos* y los aportes de narratología de Mieke Bal (2009).

Es importante aclarar que Violeta Rojo advierte que la variedad de nombres para identificar este subgénero evidencia que la característica fundamental es la brevedad; pero, igualmente, la indefinición. Por esa razón, afirma que “la consecuencia inmediata de esta situación es la inseguridad en la clasificación genérica, y por eso la duda entre llamarlos cuentos, relatos, textos o ficciones” (p.12). Sin embargo, esta autora asume el concepto de minicuento ya que con él se expresan “dos de los rasgos diferenciadores más importantes en este tipo de narrativa: es muy breve y es un cuento” (p. 13), quedando sobreentendido su carácter protéico.

La lectura de los textos de Querales y Emán, permite decir que el minicuento se presenta en formato breve o brevísimo, que puede ser plasmado en una oración simple, en una línea, en un párrafo, en una sola página o en dos y hasta tres. Es una entidad literaria que exige ingenio, concisión, inventiva y concentración, lo cual le permite descomponer la lógica y la racionalidad tradicional hasta lo inverosímil y crear situaciones o desenlaces que descansan en lo ambiguo y en juegos contrastantes y polarizados entre el sueño y la realidad.

El minicuento moderno, tal como lo han señalado algunos estudiosos, presenta sus propias características, entre las cuales destaca la presencia de la anécdota comprimida que, como lo dice Rojo (1996) está “narrada de una manera sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción” (p. 49). Por esa razón, no se le puede seguir viendo desde el canon genérico en el que tradicionalmente ha sido ubicado el cuento, vale decir, como discurso mimético con una introducción, un desarrollo, un nudo o complicación, un desenlace y un fin. Es necesario, también, asumir una nueva mirada, una nueva lectura, frente a esos cuentos, generalmente poéticos, que no responden a esa estructura clásica, tradicional sino a otra lógica, tal como lo dice Edmundo Valadés (1993):

Las más de las veces, lo que opera en las minificciones
certeras o afortunadas es un inesperado golpe final de

ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo. Otra recurrencia es la alteración de la realidad, en mucho por el sistema surrealista, al ser transformada por el absurdo, de modo inconcebible o desquiciante, creando una como cuarta dimensión en la que se violentan todas las reglas de lo posible (p. 286).

De acuerdo con esto, el estudio sistemático y profundo de este género exige una perspectiva amplia que tome en cuenta la presencia y sus interacciones de esos elementos señalado por Valadés. En el caso de la literatura venezolana, se puede decir que el minicuento está en pleno proceso de desarrollo debido a su aparición relativamente reciente. Esto explica que hasta donde se ha logrado indagar, no son muchos los análisis realizados, publicados o conocidos sobre el tema. Por esta razón, es necesario adentrarse en el conocimiento profundo de este subgénero literario.

Formulación del problema.

Como consecuencia de todas las consideraciones anteriores y como ya se ha dicho, en este trabajo se plantea el problema de identificar las características de los minicuentos de una página a partir de una muestra tomada de los textos *Fábulas urbanas* de Pedro Querales (1998) y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán (2004). De manera más puntual, se formula el problema de investigación con la siguiente pregunta: ¿En qué medida las características del minicuento propuestas por Violeta Rojo se cumplen en los minicuentos de los textos *Fábulas urbanas* de Pedro Querales y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán?

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

Describir las características del minicuento de una página a partir de una muestra seleccionada de los textos *Fábulas Urbanas* de Pedro Querales y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán en el contexto de la narrativa venezolana actual.

Objetivos específicos:

1.- Describir los antecedentes y las principales tendencias del contexto histórico- literario en el cual se ubican las producciones literarias de minicuentos de una página de Pedro Querales y Gabriel Jiménez Emán.

2.- Analizar las características de los minicuentos de una página del texto *Fábulas urbanas* del escritor venezolano Pedro Querales, con base en los planteamientos de Violeta Rojo (1996) y Mieke Bal (1990).

3.- Analizar las características de los minicuentos de una página del texto *Los 1001 cuentos de 1 línea* del escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, con base en los planteamientos de Violeta Rojo (1996) y Mieke Bal (1990).

4.- Establecer una interpretación valorativa de las características de los minicuentos de una página a partir del análisis de una muestra seleccionada de los textos *Fábulas Urbanas* de Pedro Querales y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán en el contexto de la cuentística venezolana actual.

JUSTIFICACIÓN

El minicuento es un tipo de discurso narrativo, cuyo formato posee una estructura autónoma, dinámica y variada; no depende de ninguna circunstancia previa o de cánones fijos a los que debe guardar lealtad más allá de su propia brevedad. Sus personajes ejecutan acciones específicas, únicas y contundentes en espacios

determinados, fundamentalmente urbanos, familiares, psíquicos, íntimos. Ellos mismos son portadores de la historia implícita en la anécdota, así como de los misterios, las intenciones o propósitos del relato; entrañan los nudos semánticos que el lector debe decodificar y son, en definitiva, los portadores del efecto.

Por lo tanto, el minicuento presenta elementos distintivos como la brevedad, el carácter metafórico-ficcional, su precisión narrativa, su polisemia y fuerza protéica, puesta en marcha en la búsqueda del efecto emocional o reflexivo, así como para el establecimiento de relaciones intertextuales por la vía de la parodia, el humor, la sátira, la ironía, la reafirmación o negación de otros textos, etc. Estas y muchas otras características constituyen más o menos el modelo predominante del minicuento de una página, portador, además, de temas, historias, espacio, tiempo, estilo.

El estudio sistemático de esta modalidad narrativa constituye un reto importante en el proceso de conocimiento, análisis, comprensión y valoración de los cambios, renovaciones y recreación de la narrativa corta venezolana de los últimos treinta o cuarenta años. Dentro de esta perspectiva, es interesante lo que dice López Ortega (2005) en sus comentarios acerca de la nueva narrativa venezolana:

Hemos indicado en estudios anteriores que las promociones de narradores que irrumpen desde 1970 en adelante no se relacionan armoniosamente con sus predecesoras. Esto es, ni continuidad ni parricidio. Más bien un sentimiento neutro, evasivo de los referentes sociales o históricos, que se refugia en una subjetividad desmembrada. *Impresiona la irrupción del relato breve en ese estallido*, como también el experimentalismo, como también la retoma de tópicos pertenecientes a la literatura fantástica (...) El país del que se hablaba ya no existe –dicen los jóvenes- y ni siquiera reconocemos las bases para reinventar el nuevo. En esas arenas movedizas se mueve la nueva creación y su talismán es el más puro escepticismo. (p. 4).

En esta apreciación interesa, entre otras cosas, destacar, primero, lo relativamente nuevo que es el minicuento en la literatura venezolana, razón por la cual no existen, hasta ahora, muchos estudios. En segundo término, los cambios radicales en las temáticas que ya no están referidas a situaciones o hechos trascendentes y de carácter social o histórico como en el pasado. Ahora, más bien se trata de situaciones y hechos de la vida cotidiana, individual, familiar o grupal. En tercer lugar, el predominio de la subjetividad, lo cual representa un mayor desplazamiento del lenguaje hacia lo poético, lo emocional, lo sensual, lo amoroso, lo erótico y lo irracional hasta llegar al cuarto elemento que sería lo fantástico, como ámbito recurrente dentro de la literatura venezolana y, como lo dice Víctor Bravo (1987: 46), en la producción literaria del mundo occidental.

Con estos elementos se justifica la importancia del tema y su pertinencia. Ello permite ampliar las interpretaciones y la valoración de los nuevos rasgos formales, temáticos, estilísticos y emocionales que el minicuento le viene aportando al proceso de la literatura venezolana de este tiempo. En ese sentido, este trabajo pretende contribuir con el proceso de ampliación del conocimiento acerca del minicuento como expresión estética novedosa en la narrativa venezolana contemporánea.

BASES TEÓRICAS

Tal como se expuso en la formulación del problema, el análisis de los minicuentos seleccionados se apoya teóricamente, en primer término, en las caracterizaciones y conceptualización aportadas por Violeta Rojo (1996), por un lado; y por el otro, en las nociones de narratología expuestas por Mieke Bal (2009). Y luego, de manera complementaria, en las diversas concepciones teóricas acerca del cuento, recopiladas por Pacheco y Linares (1993), y en las categorías de la alteridad, lo fantástico y la ficcionalidad, sistematizadas por Víctor Bravo (1987).

Aproximaciones conceptuales en torno al minicuento

El estudio de Violeta Rojo (1996) se centra en tres partes que son: primero, una revisión de los antecedentes literarios y críticos del minicuento y sus orígenes. Segundo, una revisión de la polémica en torno a la definición de lo que es el minicuento como expresión derivada del cuento. Tercero, las características del minicuento. En relación a lo primero, la autora concluye en que:

los minicuentos no han tenido el favor de la crítica, y son más frecuentes los juicios negativos que los estudios serios. Entre los primeros, el más habitual es el que considera que un texto tan reducido no puede llegar a la categoría de forma artística, ni tampoco a desarrollar un estatus literario serio (p. 13).

Podría decirse que los juicios críticos han variado, es decir, se ha venido desarrollando una opinión más favorable, quizás motivada por los logros de los autores que han sido más consistentes en el cultivo del minicuento; como por ejemplo, Gabriel Jiménez Emán, Armando José Sequera y el mismo Pedro Querales, entre otros. Sin embargo, los estudios serios no se han fortalecido suficientemente.

El abordaje de la definición del minicuento, ha puesto de manifiesto la existencia de una diversidad de opiniones y criterios coincidentes en algunos rasgos y divergentes en otros. En ese sentido, la autora señala lo siguiente:

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

narrativa (Carrera, Fernández-Ferrer). A excepción de Koch, todos coinciden en la importancia de la acción, de la anécdota comprimida al máximo y la intensidad que esto produce (p. 19)

Luego de estas constataciones, la autora incorpora las diversas opiniones referidas al carácter proteico del minicuento, donde también hay diferencias que, sin embargo, no le impiden arribar a una primera definición que, en esencia, se mantendrá a lo largo del análisis y prevalece como la más pertinente. Esa definición es la siguiente: “el minicuento es una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas” (idem).

Años más tarde y dentro de esa misma perspectiva, la escritora y profesora de literatura Laura Antillano (2010), en opiniones dadas acerca de los cuentos de Jiménez Emán, reitera o prácticamente suscribe la definición anterior en los siguientes términos:

El minicuento o cuento breve ha sido caracterizado de muy distintos modos. En lo que todos los especialistas coinciden es en el hecho de ser un texto de pocas palabras, con una capacidad de síntesis similar del poema, contenedor de un mundo, una circunstancia, una anécdota en su totalidad. El suspenso es esencial en este tipo de relato, y generalmente la frase final es el botón de cierre maestro de la circunstancia.

La idea de ser una anécdota en su totalidad, recoge lo que es la generalidad de los minicuentos. A propósito de ello, si se sigue lo dicho por Thompson (1972), la anécdota es una narración corta, con propósito humorístico, divertido, referida a una acción esencialmente humana y de temáticas absurdas, de engaños y de situaciones obscenas. Tales atributos forman parte de los elementos constitutivos de buena parte de los minicuentos ficcionales de la narrativa venezolana actual. Por ejemplo, el

cuento *El hombre invisible* de Jiménez Emán, dice: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello” (p. 6). Este texto cumple con la brevedad en grado sumo: una línea de extensión. Su estructura sintáctica está compuesta tan sólo de dos oraciones yuxtapuestas y enlazadas con un conector que indica la adversidad de la relación entre los dos enunciados. Su contenido resulta un absurdo tonto, contradictorio y sin lógica. Lo irónico, la burla, el humor, destacan en los propósitos de este minicuento de ficción pura ya que en la realidad circundante ni existen hombres invisibles ni los demás se podrían percatar de tal situación.

Igualmente, del libro de Pedro Querales se puede citar como ejemplo el cuento *Espíritu de navidad I* que dice: “Conmovido por el espíritu de navidad, que invadía a todos y a todo, el dictador ordenó que pintaran el paredón de fusilamiento y que lo adornaran con campanas, guirnaldas, lazos, bambalinas y otros motivos navideños” (p. 61). Como se puede apreciar, la brevedad, la ironía, lo insólito, el tono de humor negro, la burla, se conjugan en una síntesis que revela no sólo el hecho anecdótico en su esencia, sin explicaciones ni detalles ni rodeos retóricos, sino que además nos ubica inmediatamente en un plano de reflexión acerca del tema de la muerte en las circunstancias sugeridas por el texto; tras lo cual se revela, igualmente, una historia de crímenes políticos y cercenamiento de las libertades en la figura del dictador como protagonista de la anécdota. En eso consiste el efecto de la anécdota como formato más usado en la estructura narrativa del minicuento.

En relación a los orígenes del minicuento en Venezuela, en el capítulo II de este trabajo aparecen los datos y referencias correspondientes. Ahora, en cuanto a la segunda parte del estudio de Violeta Rojo, la discusión se centra en las diferencias del cuento con el minicuento y si el minicuento es cuento o no. Respecto a este tema, el texto de Pacheco y Linares (1998) ofrece algunos trabajos interesantes entre los cuales se encuentra el de Valadés, referido en páginas anteriores. Dos afirmaciones de la autora sirven para ilustrar el sentido polémico de esta discusión. La primera dice que “A pesar de los cientos de teorías y definiciones del cuento que podemos encontrar, no hay ninguna absolutamente concluyente y el cuento sigue siendo “esa

cosa misteriosa que se llama cuento” (Monterroso, 1989, 61)” (p.30); y la segunda afirma que:

El minicuento, si bien tiene muchos puntos en común con el cuento literario tradicional, posee otros distintos, que se deben a que es un subgénero que se desprende del cuento. Y, como es habitual en estos casos, transgrede algunas reglas de su antecesor (p.31).

Finalmente, en cuanto a las características del minicuento, Rojo (1996) se centra en la brevedad, que le es consustancial; el lenguaje preciso, que “es muy importante porque ...determina si estamos ante un buen minicuento o un mal minicuento” (p.47); la anécdota comprimida, entendida como “una narración sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción...Esta comprensión supone que hay datos que no se proporcionan, sino que simplemente se sugieren y corresponde al lector decodificarlos y desarrollarlos” (p.49); uso de cuadros, que son “imprescindibles para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota” (p.55) ya que el escritor no puede dar explicaciones, “partiendo de la base, por supuesto, de que el lector debe comprender todo el sistema” (p.53); carácter proteico, ya que “entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario..” (p.62), es decir, que su carácter proteico viene dado por la naturaleza misma de su brevedad y gran diversidad de formas y temas por lo cual se concluye que “El des-género del minicuento es uno de sus rasgos más evidentes” (p.63).

Después de una primera definición y luego de revisar y confrontar conceptos, opiniones y sugerencias de una gran cantidad de autores; y precisar las características anteriores, Rojo llega al final de su trabajo con la siguiente definición global del minicuento:

El minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer elaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias (p. 76)

Las claves de la narratividad.

La segunda base teórica se refiere a la narratividad del cuento, pero que debe funcionar, si no igual por lo menos muy similar para el minicuento. Para ello se toman las nociones de la narratología de Mieke Bal (1990), concebida como la teoría de los textos narrativos, cuyo punto de partida se puede apreciar en la siguiente afirmación:

Un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquél en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento (p. 13).

Como se puede apreciar, el cuento es una especie de sistema, una textualidad estructurada en la cual cada parte o elemento desempeña una función en relación con los otros elementos. Las partes de este sistema textual con valor estético serían: primero, el agente que relata, o sencillamente el narrador, que se presenta en diferentes perspectivas, que puede o no coincidir con el autor o con cualquiera de los personajes; segundo, la historia que no sólo contiene los datos principales de la

fábula, sino también la forma del discurso, la sintaxis; tercero, la fábula, que da cuenta de los hechos propiamente narrados en el texto, los acontecimientos o acciones que indican los cambios y desplazamientos de los protagonistas o actores. La importancia de precisar estos elementos consiste en que, tal como lo afirma la autora, “los textos narrativos difieren entre sí aunque la historia que se relate sea la misma. Será, por lo tanto, de utilidad examinar el texto independientemente de la historia” (idem).

De manera que lo esencial del análisis narratológico se centra en una distinción entre fábula, historia y texto. Cada uno de estos conceptos funciona como categoría que puede ser analizada de manera particular, pero son inseparables a la vez ya que ellas son constitutivas y determinan la totalidad del texto narrativo. De acuerdo con Bal cada concepto de estos tiene los siguientes atributos:

La fábula, generalmente, se construye con la misma lógica de los acontecimientos de la realidad humana, es decir, la fábula funciona como “un desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo” (p. 20). Si el lector experimenta los acontecimientos como natural es porque no lo son. En consecuencia, la fábula es la ficción representada en hechos verosímiles, parecidos a la realidad. Por esa razón, intervienen dos instancias inseparables:

El material que constituye la fábula se puede dividir en elementos <<fijos>> y <<mutables>>; en otras palabras, en objetos y procesos. Los objetos se pueden entender no solo como actores, los cuales son más o menos estables en la mayoría de las fábulas, sino también como lugares y cosas. Los procesos son los cambios que suceden, los acontecimientos. La palabra proceso hace hincapié en las ideas de desarrollo, sucesión, alteración e interrelación entre los acontecimientos. Ambos tipos de elementos –objetos y procesos- son indispensables para la construcción de

una fábula. No pueden operar sin su presencia mutua (p. 21).

Es decir, la materia de la fábula no es otra cosa sino lo que normalmente se conoce como personaje, acción, espacio y tiempo; elementos que operan como un todo unitario, indivisible, como un circuito anecdótico.

La historia, como segundo elemento de la narratividad, está formada por los mismos contenidos de la fábula, pero ella representa el ordenamiento de los aspectos que corresponden a la secuencia cronológica de la narración: inicio-conflicto-desenlace y fin (la tríada anecdótica). Lo que en la fábula aparece como libre ejercicio de la imaginación, independientemente del orden; en la historia, eso mismo aparece ordenado con base en su secuencia cronológica. Así lo expone Bal:

He denominado aspectos a los rasgos que distinguen la historia estructurada frente a la fábula. Con este término quiero indicar que la historia –el punto medio de los tres estratos que distinguimos en el texto narrativo- no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la imaginación, cabría entender la historia como resultado de una ordenación. Obviamente, esta distinción es de naturaleza meramente teórica (p. 57).

Para ese ordenamiento o visualización de la historia del texto narrativo, hay que recurrir a una serie de procedimientos y categorías como la ordenación por secuencias (anacronías y su dirección futura o pretérita, acronías), el ritmo, la frecuencia, actores y personajes, lugar y espacio y la focalización.

El texto, como tercer elemento de la narración, Bal lo define así “Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia” (p. 125). De

acuerdo con esto, el agente narrativo es la pieza clave: sin él no se produce el texto; y la historia es el elemento distintivo del texto, sin ella no hay narración, no hay cuento.

El narrador es el concepto fundamental en el análisis y comprensión de los textos narrativos. Y junto a él se ubica la focalización que da como resultado lo que se conoce como narración. Además del narrador y la focalización, en el texto intervienen comentarios no narrativos, descripciones de diversas maneras y niveles de narración.

Obviamente, todos estos componentes de la narratología pareciera que son muchos para un minicuento, pero no es así. El minicuento es un texto narrativo y como tal contiene, en menor medida o tácitamente, estos elementos, tal como se verá en los capítulos III y IV.

El minicuento en relación con el cuento

El análisis del minicuento, entendido como sub-género, pasa necesariamente por las conceptualizaciones del cuento como género clásico que ocupa un lugar bien delimitado en el ámbito de la literatura en general. En tal sentido, es necesario tomar en cuenta esas dos perspectivas de aparente subordinación del primero en relación con el segundo. Pero, de igual manera se puede concebir como una relación de familiaridad e independencia estructural. El cuento funciona con una estructura completa, mientras que el minicuento es más elíptico, menos manifiesto y más sugerente, más comprimido, más condensado y, por tanto, para cualquier lector resulta mucho más exigente su cabal comprensión. El cuento tradicional nos ubica en un acontecimiento de naturaleza breve, cuya narración puede variar en su extensión sin alterar la unidad de personaje-acción-espacio-tiempo. En cambio, el minicuento muestra una situación mucho más breve o, como dicen algunos autores, brevísima en la cual pueden estar suprimidas o sugeridas algunas de sus partes.

Es importante destacar, también, que en torno a la definición del cuento existe un amplio campo de conceptualizaciones, diversas y convergentes, en correspondencia con la pluralidad de perspectivas estéticas o teóricas que abordan el hecho literario. En general, se coincide en ubicar el cuento entre la poesía y la novela. Un cuento extenso puede parecer o confundirse con una novela; mientras un cuento muy breve y comprimido se asemejaría a un poema. En consecuencia, el minicuento no solo se aleja de la novela, sino también del cuento mismo para parecerse más a la poesía moderna, condensada en la metáfora, sin metro ni rima. El minicuento estructurado en la anécdota comprimida, metafórica, puede efectivamente, leerse como un poema. Esto quiere decir que en la medida en que el narrador se concentra más en lo anecdótico, obligatoriamente se hace breve, condensado y más parecido al poema, ya que la anécdota es para el cuento lo que la imagen es para el poema.

En torno a estas diferencias de enfoques para la caracterización del cuento en relación con la novela y otros géneros, así como del minicuento en relación con el cuento, el poema y otros tipos de relatos, el texto *Del cuento y sus alrededores* de Pacheco y Linares (1993), ofrece una amplia referencia de autores y trabajos recopilados. Son 41 textos de analistas, teóricos y creadores que, desde sus particulares matizaciones y experiencias, definen el cuento casi sobre las mismas bases que lo hizo Edgar Allan Poe: la narratividad, la brevedad, la concisión, la condensación, el efecto, pero, a su vez con nuevas visiones y matices. Ubicar el minicuento en ese amplio contexto teórico, permite una mayor comprensión de su naturaleza y su funcionamiento como construcción verbal con sentido comunicacional y estético. Un conocimiento amplio de lo que ha sido el cuento tradicional y lo que es el cuento moderno, permite mejores posibilidades de tener conceptualmente claro un punto de partida para una sustentación teórica firme y sólida acerca del minicuento.

La ficción y la alteridad como ámbitos del cuento.

Si el cuento es materia verbal o narración escrita de naturaleza ficcional y representa una forma de la alteridad, entonces esos dos componentes constituyen el ámbito propio del cuento. En el caso del minicuento, la ficción y la alteridad tienen un predominio mayor y más sintetizado. Por esa razón, es importante considerar los elementos de la teoría de la ficción y la alteridad en el texto narrativo, expuesta por Víctor Bravo (1987) en su libro *Los poderes de la ficción*. Este autor aporta elementos teóricos fundamentado en diferentes tradiciones estéticas y filosóficas, tales como el romanticismo, el estructuralismo y la semiótica. Sobre esa base, ofrece una visión propia para la descripción y comprensión de los hechos literarios, entendidos como procesos ficcionales que constituyen ese universo de la alteridad en interacción con lo real del mundo humano y la vida social. La ficción y la alteridad definen la productividad del texto literario y su distanciamiento de la realidad:

El relato, cuando se carga de verosimilitud, tiende a la identidad con el referente, se hace “realista”; cuando pone en escena la productividad, revela sus leyes, pone en escena, por ejemplo, los elementos de la enunciación narrativa (produciendo la derivación filosófica del cuestionamiento del sujeto) y, frente a la realidad del mundo, establece el estatuto de “realidad” de la ficción (p. 26).

La productividad del texto se entiende, aquí, como una categoría de la semiología contemporánea que, siguiendo a Julia Kristeva, citada por Bravo, quiere decir que en el texto literario la relación con la lengua es destructiva – constructiva, de permutación de otros textos o de intertextualidad; lo que quiere decir que “en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos” (p. 22). Desde esta perspectiva, es evidente que en el minicuento se presenta una relación dialéctica de negaciones y reafirmaciones entre los referentes de la realidad humana-social, la ficción o inventiva del autor y la alteridad o creación de una realidad otra. De esa manera, el cuento sorprende al lector y lo ubica,

precisamente, en esa otra dimensión producida como resultado del ejercicio lúdico o artificioso del lenguaje.

En relación a los minicuentos objeto de este estudio, se puede decir que su grado o niveles de productividad semántica ficcional son bastante elevados. Jiménez Emán toma sus referentes socio-culturales convertidos en objetos fantásticos y a partir de ellos construye la ficción y la alteridad. Por su parte, Querales utiliza situaciones socio-culturales-políticas de carácter urbano y crea sobre ellas relaciones ficticias que alteran la lógica convencional e invita a reflexionar acerca del tema propuesto implícitamente en el texto. En ese sentido, la utilización de las nociones de realidad, ficción y alteridad permite una aproximación valorativa a los niveles de productividad aportados por los textos de Emán y Querales al universo ficcional del minicuento en la cuentística contemporánea de Venezuela.

METODOLOGÍA

La metodología, según el diccionario de la Real Academia Española, se entiende como la ciencia del método, conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal. Y la palabra método, aplicada a la filosofía, designa el procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Estos dos conceptos suelen confundirse. En general, los textos de metodología se refieren a la simple aplicación de técnicas, procedimientos o instrumentos prácticos. Pero, más allá de esta instrumentación, la metodología implica el método que es una visión, una concepción o perspectiva teórica desde donde se procede a la realización de los pasos o procedimientos necesarios para alcanzar los objetivos propuestos, la verdad que se pretende descubrir o confirmar. Para Taylor y Bogdan (1996):

El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la

investigación. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología. Reducidos a sus rasgos esenciales, los debates sobre metodología tratan sobre supuestos y propósitos, sobre teoría y perspectiva (p. 15).

La metodología se refiere entonces al enfoque y al procedimiento lo cual implica una estrecha relación entre el sujeto de la investigación, el objeto que se investiga y el método con el que se realiza la investigación, es decir, la tríade sujeto-objeto-método.

Estos dos autores distinguen, en las ciencias sociales, dos perspectivas teóricas fundamentales. Una positivista y otra fenomenológica. “los positivistas buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos” (idem). En cambio, “el fenomenólogo quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como importante” (p. 16). De esto se deriva que los métodos empleados en la perspectiva fenomenológica son cualitativos y se ponen en práctica a través de la observación participante, la entrevista en profundidad y otros en donde esté presente la subjetividad como elemento de peso en el proceso de descripción y explicación de problemas, hechos o fenómenos.

Una adaptación de estos conceptos de la investigación social a la investigación literaria, que es fundamentalmente documental y analítica, es válida porque en este caso se trata también de interpretar una realidad textual literaria donde la subjetividad del sujeto como la del objeto son absolutamente predominantes. Esto quiere decir que hay una fenomenología del lenguaje ya que se trata de analizar e interpretar un fenómeno del lenguaje, portador de ideas, de pensamientos, como lo es el minicuento, de esencia subjetiva. De acuerdo con estos elementos, esta investigación es de tipo cualitativa y documental. Su punto de partida fue la documentación, la selección del material, la lectura analítica aplicando las técnicas del subrayado, el fichaje, como

equivalentes a la observación directa y un pequeño cuestionario al escritor Pedro Querales.

Todo el procedimiento metodológico documental y analítico, tal como lo dice Suárez – Iñiguez (2000), se cumplió en tres etapas fundamentales: la lectura del material seleccionado, su clasificación y uso, y la redacción de los resultados para su presentación formal.

El análisis se realizó siguiendo los planteamientos y las categorías teóricas del *Breve manual para reconocer minicuentos* de Violeta Rojo (1996) y la *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* de Mieke Bal (1990). Igualmente, algunas conceptualizaciones del libro *Del cuento y sus alrededores* de Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores.1993), las valoraciones e interpretaciones de Julio Miranda (1998) y López Ortega (2005) acerca de las manifestaciones del género en Venezuela durante el período 1970- 2005, y los aportes de Víctor Bravo (1987) *Los poderes de la ficción*, referidos precisamente a la alteridad, lo fantástico y la ficcionalidad como elementos constitutivos de la naturaleza verbal del texto narrativo literario

CAPÍTULO II

UBICACIÓN DEL MINICUENTO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

Los orígenes del cuento en Venezuela

Como cualquier otra cultura del mundo, el cuento literario en Venezuela tiene sus orígenes en un momento histórico particular favorable debido al proceso mismo de la cultura. Es así como en el siglo XIX, en el contexto del nacimiento y desarrollo del nuevo país independiente y republicano, surgen las manifestaciones literarias cultas, como por ejemplo la poesía de Andrés Bello y Pérez Bonalde, el género epistolar que cultivó ampliamente el Libertador Simón Bolívar, los ensayos, el discurso político y el filosófico-educativo, donde destaca el maestro Simón Rodríguez; el periodismo, las narraciones costumbristas y la literatura del romanticismo histórico-social (Juan Vicente González) y la epopeya de Eduardo Blanco. Y dentro de ese contexto está la figura de Fermín Toro como el autor de lo que se considera el primer cuento literario en la historia de la literatura venezolana: *La viuda de Corinto*, en 1837.

Pero es importante considerar que antes del cuento de Fermín Toro, el origen y desarrollo de las formas discursivas narrativas, tiene en las lenguas primitivas, aborígenes, un aporte considerable que se ha venido rescatando a partir de las últimas décadas. A este respecto, es interesante lo que recoge Flor Pérez (2006) en su trabajo de maestría donde destaca que, hasta ahora, los críticos han considerado tres perspectivas. La primera afirma que el cuento venezolano nace íntimamente ligado a las necesidades de los primeros pobladores indígenas que, indudablemente, contaban o narraban verbalmente. Esto lo muestra el trabajo de Fray Cesáreo de Armellada y

Carmela Bentivenga de Napolitano (1974), quienes expresan que: “Por literatura indígena entendemos y seguiremos entendiendo “la literatura oral y anónima” que circula en los pueblos indígenas” (p. 7).

La mayor parte de esa literatura se conoce como mitos y leyendas y son representativas de un legado cultural en donde convergen el conocimiento de su entorno geográfico, las creencias, sus visiones de mundo, sus formas de vida grupales y la imaginación creadora, mítico-religiosa. En otras palabras, son creaciones representativas de los orígenes más remotos de la cultura oral narrativa de lo que es hoy Venezuela, de su tradición más originaria. Son manifestaciones de la palabra hablada que se siguen transmitiendo oralmente a través de la memoria colectiva cargados de una diversidad de temas y formas que contienen un valor para el grupo social que lo conserva. (Cfr. Pilar Almoína de Carrera, 1992).

Posterior al surgimiento y desarrollo de la narración oral aborígen, se dan las manifestaciones narrativas a través de la escritura llegada de Europa a partir de la Conquista. De manera que al hablar de la narración escrita, es importante reconocer primero la existencia de tradiciones orales, tal como lo expresa Pilar Almoína (1992): “El hombre desarrolla primero la palabra y sus ilimitadas posibilidades para después pasar a la escritura” (p. 9). A partir de ese reconocimiento, muchos críticos asumen el legado indígena como parte del origen del cuento venezolano. En ese sentido, el legado literario dejado por nuestros indígenas representa la parte oral, mítico-religiosa, que debe ser tomada en cuenta al hablar de los orígenes del cuento en Venezuela.

La segunda posición relacionada con el origen del cuento, le da más importancia a la forma escrita, razón por la cual sostiene que esta modalidad narrativa nace a partir de la llegada de los conquistadores. Es una verdad histórica que los españoles no solo trajeron la espada y la cruz como símbolos de su dominio, sino también impusieron su lengua como instrumento fundamental para el desarrollo de

una nueva situación idiomática, comunicacional y cultural, regida por sus valores pertenecientes a la civilización cristiana occidental. Ubicado en esa visión, Ricardo Gil Otaiza (2005) dice lo siguiente:

Nuestra tradición en narrativa, parte desde el mismo momento del arribo del hombre europeo a nuestras costas, y ello quedó plasmado en la gran diversidad de crónicas de los viajeros de Indias donde, no sólo se describe a profusión la vida y las costumbres de los pobladores de estas tierras, sino que se recrean de manera poética y con buena prosa hechos y circunstancias propias de la magia, el encanto y hasta el asombro de los visitantes por lo desconocido e inédito de estos parajes. (p. 163)

En esta opinión hay una negación del valor de la oralidad pre-hipánica por la jerarquía que se le otorga a las crónicas escritas de los conquistadores, sin importar mucho su calidad intelectual o literaria. De hecho, los primeros cronistas no poseían un dominio virtuoso de la escritura, pues, simplemente plasmaban su propia oralidad en el código escrito. Pero, aquí parece ser que lo que importa es el valor de lo escrito.

Como consecuencia de esa relación inevitable entre la cultura de los aborígenes y el proceso evangelizador que formó parte de La Conquista, se producen los primeros traslados de las manifestaciones narrativas orales originarias al código escrito español. Este aspecto, que tiene bastante importancia, lo recoge el valioso trabajo de Cesáreo y Bentivenga (1974), quienes dicen que:

En todas y cada una de las zonas, los misioneros capuchinos y salesianos por su formación humanística y no menos por necesidades de su apostolado, se dieron a la tarea de estudiar las respectivas lenguas indígenas. Como muchas veces lo dijeron, tanto para llevar los mensajes del evangelio como para captar los mensajes de estos antiguos pueblos. Y de manera inconsciente algunas veces y otras muy a sabiendas pasaron del nivel léxico y gramatical a la altiplanicie de las

creaciones literarias que estaban entonces circulando sólo oralmente (p. 14)

La tercera perspectiva, siguiendo el esquema del trabajo de Flor Pérez (2006), ubica cronológicamente el surgimiento del cuento venezolano después del periodo histórico de la Independencia, en el cual los medios impresos jugaron un papel fundamental en la difusión de la producción intelectual: “particularmente el trabajo literario (narrativa corta) de escritores que no eran muy numerosos y cuyas obras tenían sus raíces estilísticas en las fuentes provenientes del neoclasicismo, el romanticismo y el realismo” (p. 35). El escritor que logra fijar una obra narrativa corta de considerable valor estético, dentro de este contexto histórico literario, fue precisamente Fermín Toro cuando publica en el periódico *El Liberal* su cuento *La viuda de Corinto* en 1837. Dos años después, en 1839, publica *El Solitario de las Catacumbas* en el periódico *Correo de Caracas* y *La Sibila de los Andes* en 1865.

Sin embargo, y como era de esperarse que ocurriera así, ese primer aporte del venezolano Fermín Toro, con el cual se inicia el cuento literario venezolano, se da dentro de los cánones establecidos por la cultura europea. Tal como lo expresa Oswaldo Larrazábal Henríquez (1992

Esos relatos, que inician el cultivo del género en nuestro país, están severamente influenciados por las técnicas europeas de la época, y en poco se diferencian de los que por entonces se escribían y publicaban en la mayoría de los países del continente americano. Son relatos que tanto en sus intereses anecdóticos como en el comportamiento de los personajes atienden a esquemas determinados que en su casi totalidad responden a fórmulas tradicionales que no consideran, por lo general las realidades ni las idiosincrasias de nuestros pueblos. (p. 42)

Hay que destacar que durante ese periodo, entre la influencia clásica y la romántica, la segunda va a ejercer mayor influencia y logra arraigarse más en la naciente literatura nacional, sobre todo, en la narrativa. El romanticismo se inscribe

en la tradición de las necesidades populares y existenciales muy dadas a la denuncia, la expresión de los ideales y formas de pensar con intenciones o propósitos de ganar influencia y seguidores en el ámbito socio-político, “..de allí que a partir de esta época, la mayor parte de la narrativa se expresa con un fuerte contenido de denuncia social y propósitos doctrinarios” (Pérez, 2006: 36). Es eso precisamente lo que destaca el texto citado anteriormente de Larrazábal, cuando afirma que:

...el valor de la producción de Toro es más significativo, no porque la anécdota en sí tenga otro valor que la narración de hechos sino, más bien, por las derivaciones diversas que de esos hechos propone el autor, empeñado como siempre estuvo en la utilización de la literatura como un medio de divulgación y propagación de sus ideas sociales y filosóficas. (p. 46)

A Fermín Toro le siguió Rafael María Baralt, quien publica en los periódicos El Liberal, Correo de Caracas, y la Guirnalda: Idilios, El Árbol del buen Pastor, Adolfo y María e Historia de un Suicidio, donde prevalecen descripciones con temas similares a los de Fermín Toro. Las obras de estos dos cuentistas, aunque muestran realidades geohistóricas diferentes a la Venezuela de su época, reflejan hechos sociales, políticos, filosóficos y culturales dominantes en la sociedad capitalista del siglo XIX. Con la obra de estos dos autores se agota el debate acerca del origen del cuento en Venezuela. Lo que sigue es el proceso de desarrollo literario con sus innovaciones en diferentes momentos y épocas.

El siglo XX : modernismo, criollismo y vanguardias

Después de la influencia del romanticismo y sus derivados en el siglo XIX, la literatura venezolana, y dentro de ella el cuento, llega al siglo XX inmersa en lo que se conoce como la época del modernismo hispanoamericano. Ángel Rama (1985) lo llama “El período de modernización” y lo ubica cronológicamente entre los años

1870 y 1910. De acuerdo con este autor, la literatura hispanoamericana experimenta cambios sustentados en cinco razones: “La conquista y especialización literaria” Los escritores pueden asumir el quehacer literario como profesión amparados en la labor periodística. La segunda razón se debe al crecimiento de las ciudades, las políticas de los estados en relación a la educación y el aumento de publicaciones hacen emerger “un público culto”. Como tercera razón se tienen “las profundas influencias extranjeras que propusieron modelos y dieron incentivo a una sofisticada producción artística”, las nuevas corrientes que surgieron en Europa y Estados Unidos dictaron la pauta hacia donde se debía dirigir la literatura latinoamericana. La cuarta razón, la llamada “autonomía artística latinoamericana”, en la que los escritores se despegan de lo que se llamó progenitores históricos. Y la quinta razón se fundamentó en que las producciones literarias hechas en Latinoamérica se caracterizaron por la peculiaridad cultural de estos pueblos, tales como: la mezcla de idiomas y de razas, las creencias religiosas y el fenómeno mágico que surgió de la combinación de todo lo anterior. (p. 82, 83)

Ubicados en ese contexto, en el país se producen dos revistas que representan un hito en el desarrollo pleno del cuento venezolano: “El Cojo Ilustrado”, a partir de 1892 hasta 1915; y “Cosmópolis”, de 1894 a 1895, fundada por Pedro Emilio Coll, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Pedro César Domínici. A través de estas dos publicaciones se conoce la obra cuentística de muchos escritores de corrientes diferenciadas y paralelas, especialmente las criollistas y las exóticas. Pero, lo importante es que se dio paso a una narrativa con una nueva estética que utilizaba la realidad natural, los elementos sociales y la diversidad.

Entre los cuentistas de ese periodo se destacan Pedro Emilio Coll, quien desarrolla temáticas enfocadas en la realidad venezolana, lo místico, lo etéreo y lo contemplativo; Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, que dirige su narrativa hacia la defensa del campo frente a la ciudad, con elegancia expresiva, apego al realismo y la construcción de personajes con características populares muy parecidos a la población

rural venezolana. Su narrativa se inscribe en lo que posteriormente se llamaría arte nacional o criollismo; Rufino Blanco Fombona, con su visión ácida de la realidad; Manuel Díaz Rodríguez quien estaba en busca de una perfección formal, un universalismo estrechamente apegado a lo modernista y cuyos personajes son totalmente inversos a los Achelpolh, son psicológicamente hipersensibles y pesimistas cuya función es representar una especie de conciencia social. Y otros como Miguel Eduardo Pardo, Antonio R. Alvarez, Alejandro Fernández García, Pedro César Domínici y tres mujeres: Pepita Calcaño de Caragol, Ignacia de Fombona y Evelyn de Yanez. (Cfr. Diccionario General de la Literatura Venezolana. 1987)

La importancia de la llamada época del modernismo consiste en que con ella se inicia un proceso dinámico de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales del país, que tiene sus repercusiones en la literatura (poesía, novela, ensayo, cuento) particularmente en la dinámica de estilos y tendencias que se confrontan dentro de una relación de continuidad cambiante. Tal como lo afirma Jesús Puerta (1999), en la relación específica de la modernidad con el cuento:

La evolución del cuento en Venezuela, dibuja un movimiento reiterativo, oscilatorio, que va una y otra vez, en balanceos cada vez más amplios, de una subjetividad centrada, racional, “realista”, observadora, a otra descentrada, fragmentada, confusa, autoelaborada; de un lenguaje confiado en sí mismo, “claro”, portador de mensajes transparentes, referencial, a otro que provoca la desconfianza del lector, que juega y abusa con él. (p. 21)

Se trata, entonces, de ver cómo ha sido la relación del cuento con la época o el momento histórico; cómo se ha relacionado con las poéticas y las referencias internacionales del arte y la literatura, con los lenguajes, los estilos, las formas, los temas, las intenciones y propósitos de los escritores. Cada una de esas dos subjetividades, la centrada y la descentrada, genera estilos, modas y tendencias en

contextos históricos determinados. Y, como lo afirma Puerta: “Las rebeliones se suceden una a la otra, en una verdadera “tradición de rupturas” (Octavio Paz), que ya hoy luce deteriorada por las promesas incumplidas” (idem). Las principales tendencias o referencias de estilo que se han confrontado desde finales del siglo XIX y durante toda la primera mitad del XX serían: el cosmopolitismo contra el costumbrismo; el modernismo contra el regionalismo y el criollismo; el humorismo fantástico de Julio Garmendia, por ejemplo; contra el realismo “grotesco” de Pocaterra. De manera que en ese resumen del proceso de desarrollo del cuento durante el siglo XX, el crítico Jesús Puerta anota como conclusión lo siguiente:

De tal modo que puede hablarse de la victoria de la renovación “modernista”, la de una primera vanguardia entre los años 30 y 40, la irrupción de una nueva vanguardia en la década de los sesenta y una problemática actual, cuando la idea misma de vanguardia parece ponerse en cuestión. (idem).

A los efectos de este capítulo, interesa destacar las dos últimas etapas o periodos, es decir, el contexto y la cuentística de los años sesenta, como antecedente inmediato; y el periodo de los 70 hasta la actualidad en el cual se ubica el objeto de estudio de este trabajo. Pero antes, es necesario reseñar algunos antecedentes más lejanos, pero fundamentales por el papel que han desempeñado en toda la cuentística ulterior.

La primera vanguardia

El contexto histórico de la primera vanguardia corresponde a la época de la dictadura militar de Juan Vicente Gómez que abarca desde 1908 hasta 1935, Este régimen militar se caracterizó por un impulso modernizador, apoyado por los positivistas, que sirvió como transición del viejo sistema feudal, heredado del siglo XIX, hacia la modernidad capitalista del XX, por un lado; y una fuerte y permanente represión política y militar, negadora de los derechos humanos y democráticos, por el

otro. Por esa razón, se producen movimientos políticos, sociales y literarios que desembocan en lo que fue el estallido juvenil de donde emerge la generación de líderes políticos y escritores de 1928.

Se habla, entonces, de una primera vanguardia literaria, en la cual destacan primeramente los *Cuentos grotescos* de José Rafael Pocaterra (2003) publicados por primera vez en 1922, que viene a representar la muestra más significativa de la narración de vanguardia fundada en esa relación constante entre la ficción y la realidad social y cultural. Posteriormente, aparece en 1927 *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia (1988) que se convierte en la referencia de vanguardia más importante de la literatura fantástica, del cuento ficticio; y en 1928, se publica *Barrabás y otros relatos* de Arturo Uslar Pietri (1975) reconocido igualmente como una de las primeras expresiones de la vanguardia literaria. De manera que este nuevo período de la literatura venezolana le da un impulso fundamental al cuento, cuyas repercusiones dominan durante todo el siglo. El poeta y crítico literario Juan Liscano (1995) lo ubica de esta manera:

La vanguardia prefirió el poema y el cuento a la novela. En esas composiciones breves resultaba más fácil mantener la tensión del lenguaje, introducir las novedades de estilo, hacer estallar las metáforas, crear un clima, una atmósfera alucinada y alucinante (...). El cuento, como el poema en cambio, descansa sobre su eficacia momentánea para lograr un efecto de sorpresa o encantamiento. Se lee de un tirón. No requiere del análisis sino de la síntesis. Por eso, el cuento fue el género predilecto de los narradores en ese período de nuestras letras que produjo un viraje, concediendo al lenguaje prioridad sobre la trama, con la finalidad de alcanzar una expresividad mayor. (Pág. 44)

Más adelante, surgen otros escritores que amplían el proceso de modernización. Entre ellos están: Antonio Arraiz (1983) *Tío Tigre y Tío Conejo*, libro de fábulas con animales, en cuyas historias subyace toda una denuncia social y una intencionalidad

política e ideológica. Arraiz se vale del humor, de caracterizaciones psicosociales de los personajes animales que se comportan como humanos, de sus contradicciones sociales, etc. En términos generales, estos narradores aportaron y abrieron cauces a la innovación. Ellos son los iniciadores de la llamada modernidad literaria venezolana. Son estos escritores los que proponen estéticas centradas en una conciencia de cambio o dirigida hacia lo no aventurado dentro de la narrativa corta.

Dentro de esa consideración, Guillermo Meneses (1991), con su libro *Diez cuentos*, merece una atención especial por su narrativa corta que rompe definitivamente con la tradición ruralista y local y se instala en lo urbano, mostrando esa relación conflictiva del hombre y su entorno, el ser humano dentro de sus vivencias, costumbres y conflictos morales o existenciales. Posteriormente, su narrativa se dirige más por el cómo contar (lo estético) que lo social. En relación con la segunda etapa de la narrativa de Meneses, Catalina Gaspar comenta:

En el cuento de Meneses encontramos una alta conciencia del relato como ficción, conciencia que es tan extrema que vulnera a la propia ficción, la cual enfatizará su autorreferencialidad al punto de tornarse autorreflexiva: la conciencia del hacer ficticio es tal que la obra se mira a sí misma, problematiza su construcción en tanto hecho estético, crea un mundo representado que revela sus mecanismos de construcción y se ficciona reflexivamente en su interioridad. (p. 506)

Las dos etapas de la narrativa de Guillermo Meneses pueden ser claramente ejemplificadas con los siguientes cuentos: *Borrachera*, obra a través de la cual se puede establecer una comparación con la realidad socio cultural de la ciudad de Caracas. Su tema central es el comportamiento ciudadano en función de problemas de identidad, explotación laboral, los mundos banales, los placeres sexuales y la soledad. Y *La Mano Junto al Muro*, relato donde se evidencia un juego entre lo

fantástico, lo cotidiano y lo psicológico; donde el autor da gran importancia a la estructura narrativa que se construye en función de una circularidad.

Otro grupo importante de escritores que realizaron aportes al desarrollo del cuento, fueron los fundadores de la revista *Contrapunto*: Andrés Mariño Palacios y Héctor Mujica; y quienes lo acompañaron: José Ramón Medina, Antonio Márquez Salas y otros. En torno a las propuestas estéticas de este grupo, Santaella (1986) dice que: “Su interés fundamental residió en promover y difundir nuevas expresiones dentro de la literatura contemporánea, tales como el existencialismo y el psicoanálisis.” (p. 35)

La aparición del grupo *Contrapunto*, significa una nueva apertura literaria hacia corrientes más universalistas, sus cuentistas toman la realidad y la convierten en materia onírica, en procesos del inconsciente. Tal como lo afirma Elvira Macht de Vera (1992):

El propósito teórico del grupo parecía ser un deseo de universalizar la temática del cuento venezolano, suprimir las marcas de localización más evidente y crear en cambio atmósferas oníricas, explorar el subconsciente y, en el mejor de los casos conseguir aquellas antiguas raíces antropológicas o al menos vías míticas identificadoras de lo ancestral que permitiesen innovar la literatura. (p. 70)

Antonio Márquez Salas (1994), a quien Orlando Araujo (1988) considera como: “cabeza de renovación del cuento venezolano” (p.295), aporta a la historia del cuento venezolano, sus relatos entre la poesía y la prosa. La eterna lucha entre el bien y el mal subyace en los temas de sus narraciones, ambientados en lo rural para realizar una especie de denuncia de las condiciones sociales de los menos favorecidos a través de un lenguaje cargado de imágenes grotescas y ominosas. Su estrategia es mostrar crudamente la realidad que lo rodea desde una perspectiva caótica, pero poética. Sus mejores cuentos, como *El hombre y su verde caballo*,

Como Dios y otros están agrupados en el libro *Solo, en campo descubierto*, publicado por Monte Ávila.

No se debe pasar por alto que los narradores de este tiempo siguen teniendo en las revistas y periódicos el mejor lugar de publicación y divulgación de sus creaciones, en especial en la revista *Contrapunto* la cual había asumido un compromiso cultural con la sociedad venezolana, dando a conocer la nueva ola de cuentistas que surgían y que impulsaban, con una fuerza impetuosa, el uso de una estética apegada a los modelos vanguardistas y que sentaron las bases de lo que posteriormente le sobreviene al cuento.

El proceso político-cultural de la década del 60 como antecedente.

Culminada la época de la primera vanguardia y después de una década de absoluta represión política bajo la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, se llega a la década de los 60, marcada por la violencia en la confrontación de dos modelos de sociedad: el capitalista y el socialista. El primero se corresponde con la democracia formal y representativa, aliada de las trasnacionales y los Estados Unidos. El segundo, con los intentos de democracia directa y participativa, sustentada en el socialismo y la liberación nacional. El primero obtuvo su triunfo y consolidación basado en el llamado pacto de Punto Fijo entre los partidos Acción Democrática (AD), liderado por Rómulo Betancourt, y COPEI, liderado por Rafael Caldera, con el apoyo de la burguesía venezolana, las Fuerzas Armadas, el Clero y sectores del pueblo; mientras el segundo, representado por el Partido Comunista de Venezuela (P.C.V.), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (M.I.R.) y demás fuerzas progresistas y patrióticas, no logró alcanzar la victoria sino que resultó derrotado.

La violencia social y política, como signo predominante de esa década, generó una serie de discusiones entre los intelectuales, artistas y creadores en cuanto al compromiso del arte frente a la exigencia de su momento histórico. Las experiencias de los grupos y movimientos artísticos y literarios como Sardio, El techo de la ballena, Tabla redonda, Crítica contemporánea y otros así lo demuestra. De esa juventud emergente, que forma la llamada Generación del 58, surgen las guerrillas marxistas, por un lado; y los movimientos artísticos y literarios, irreverentes y contestatarios, por el otro, que van a protagonizar el proceso cultural de la década del 60. En este contexto, el cuento mantiene su forma tradicional y la temática predominante va a ser la violencia política. El cuento corto, breve o brevísimo no va a tener presencia sino al final de la década, en 1969, cuando aparece El osario de Dios de Armas Alfonzo (1991), cuya temática es la saga de la violencia en la región oriental del país, narrada en pequeños trozos hilvanados a la manera de una novela fragmentada; pero, conservando cada relato su independencia estructural.

La segunda vanguardia: violencia y diversidad de la ficción.

Pero, los acontecimientos de la década del sesenta tienen su génesis en los sucesos del 23 de enero de 1958 con la caída del dictador en el contexto de un proceso de insurrecciones populares donde el factor de la unidad cívico-militar desempeñó un rol estelar. De manera que con el surgimiento de la nueva vanguardia a partir del año 1958, para Elvira Mach de Vera (1992), el cuento venezolano se polariza entre el tema de la violencia social y política y los temas universales de siempre como el erotismo, el amor, el pesimismo, la angustia existencial, la incomunicación, la falsedad o la indiferencia. En todos ellos, la vida en la ciudad es el espacio representativo donde se plantea la cuestión de la identidad social, política, moral e ideológica. En cuanto a las técnicas narrativas utilizadas se encuentran una diversidad de elementos que tienen su origen en la experimentación de la construcción de narraciones complejas (permanente juego con los narradores, un regodeo en el lenguaje por el lenguaje mismo, uso de la intertextualidad, alteraciones

del tiempo y el espacio. Acerca del tema de la violencia en la narrativa de este momento, Julio Miranda (1996) realiza el siguiente enfoque:

La llamada generación “del 58” o “del 60” tuvo, inevitablemente, a la lucha armada como correlato sociopolítico de su obra. La profusión de combativos grupos y revistas fue, el semillero del que surgieron ya formados casi todos los miembros de dicha generación: Sardio, Tabla Redonda, El techo de la Ballena, Trópico Uno, Crítica Contemporánea, Zona Franca (...) (gestas sueños desperdicios de vidas, rechazo de una democracia represiva, imitación de la triunfante revolución cubana: escójase cualquiera de las interpretaciones y, más ajustadamente, todas a la vez) acompañará a la aventura escritural no sólo en los sesenta: también los más jóvenes tendrán que definirse respecto a ella, también prolongarán, a su modo, una “literatura de la violencia” que es uno de los ejes temáticos de la producción venezolana de los últimos decenios. (p. 2)

De acuerdo con lo dicho por Miranda, este nuevo tiempo histórico representa una profunda relación entre la literatura y la realidad de la lucha social, política e ideológica. Ahora más que antes, una generación de escritores (poetas, cuentistas y novelistas) y artistas plásticos, toman la realidad social como referente directo e inequívoco de sus creaciones. La literatura se convierte en arma de lucha en el proceso de la confrontación socio-política. Y apuesta a favor de la razón y la justicia social.

En 1958 aparece el número uno de la revista Sardio con un manifiesto donde se declaran seguidores de una visión política de tipo humanista y de izquierda que favorezca a los marginados a través de “una educación racional y democrática que incorpore a nuestro pueblo al goce profundo de los grandes valores del espíritu. La cultura no puede seguir siendo privilegio de élites de clase” (Santaella, 1986: 51). Con estas ideas, la gente de Sardio demuestra la emergencia de una nueva conciencia política acerca del arte, la educación y la cultura. La militancia política del escritor a

favor de los intereses populares, es el sello ideológico que va a prevalecer en la nueva década. Al final del manifiesto se afirma lo siguiente: “Pero la cultura es algo más que el juego deleitoso de gentes que se rinden mutua pleitesía. Ella es la expresión de la historia, espejo de los júbilos y de las tribulaciones del hombre. El reino inquebrantable de la verdad.” (p. 52)

Entre los integrantes de este grupo, interesa destacar a dos narradores que marcaron pauta en el cuento venezolano. Ellos son Adriano González León y Salvador Garmendia, cuyas obras muestran, desde distintas maneras de la ficción, la realidad de la violencia social en sus diferentes expresiones. En sus relatos, la ciudad ocupa un lugar privilegiado, como si fuera personaje central, donde se develan las voces y tensiones sociales que marcan la vida de los seres dominados por las fuerzas ideológicas y políticas de una civilización opresora. Además, son obras que sirven de testimonio de los cambios de valores morales y de las influencias de las distintas manifestaciones culturales emergentes (música, cine, televisión, radio, consumismo, etc.).

Salvador Garmendia (1979) tiene como eje central de sus cuentos el hombre con toda su carga existencial producto de su relación directa con la vida en la ciudad. La estrategia discursiva se enmarca dentro de la experimentación con la combinación de elementos ficcionales como: la ironía, el sarcasmo, la burla y la fragmentación del mundo, lo onírico y lo extraño que marcan los linderos entre lo real y lo fantástico. Adriano González León (1979) desarrolla una escritura donde el lenguaje está vinculado de forma directa a los ritmos de la vida urbana y, como lo dice Pérez Perdomo en el prólogo, “siente el peso y el acoso de la ciudad y se subleva gesticulando e insultando”. (p. 9). Estas dos narrativas marcan nuevas pautas para el cuento contemporáneo venezolano.

En el contexto de las nuevas contradicciones políticas que marcan la dinámica socio-cultural del inicio de la década del sesenta, el grupo Sardo desaparece y de su

seno surge El Techo de la Ballena. Christian Farías (2008), luego de examinar las diferentes valoraciones conceptuales acerca de lo que significó este grupo, lo define de esta manera:

El Techo de la Ballena fue un movimiento de vanguardia artístico-literario emparentado con la vanguardia internacional de toda la primera mitad del siglo XX; convergente con los movimientos de la subversión armada, revolucionaria y marxista de Venezuela; con formas de pensar y actuar particulares y típicamente de contracultura en correspondencia con la situación histórica surgida a partir del 1958, marcada por nuevos signos políticos y culturales profundos y exigencias de transformaciones profundas planteadas por importantes sectores de la sociedad venezolana durante la década del sesenta (p. 147)

Desde esa visión estética-ideológica, El Techo de la Ballena logra un gran impacto en el ámbito de la literatura venezolana, cuyas expresiones en el cuento son adelantadas, como ya se dijo anteriormente, por Salvador Garmendia y Adriano González León. La cuentística que aportan los escritores de este movimiento, reafirma su condición de literatura comprometida, como característica principal para dar cuenta de los fenómenos socioculturales. En otras palabras expresar el presente para luego entenderlo y poder transformarlo. Su tema preferencial fue el de la violencia social como producto directo de la confrontación política.

Casi en paralelo a esta línea estética de la violencia, se desarrolla otra diferente, una narrativa corta experimentalista que incorpora el uso de un metalenguaje y la realidad solo es tomada como destellos que se subvierten para dar paso a la ficción. El autor se interesa sólo por el texto mismo. Oswaldo Trejo implementó dentro de su cuentística las tres características anteriores. José Balza se inserta en una aventura creativa de los aspectos psicológicos y vivenciales de sus personajes. Otros de los rasgos caracterizadores de la cuentística de Balza es la alteración de la realidad lo que le permite convertirla en imágenes del pensamiento y los juegos temporales dentro

de lo narrado. Para una mejor descripción de su producción se recurre a la definición que de su narrativa realiza Orlando Araujo (1988):

Porque esa obra está concebida y formulada desde un ángulo que rompe radicalmente, no sólo con los puntos de vista del realismo, sino con todo lo que hasta ahora se ha entendido como experimentación en nuestra narrativa y en gran parte de la narrativa Hispanoamericana. (p. 324)

De esa manera se tiene que toda la narrativa de los años sesenta se erige como el antecedente inmediato de la nueva situación histórica socio-cultural en la cual tiene lugar el desarrollo del cuento contemporáneo y, dentro de él, el minicuento

La década de la derrota y la irrupción del minicuento.

La década del 70 representa el período de la derrota política y militar de la izquierda. Predomina la frustración, el desengaño, la desmoralización, el desencanto. Muchos dirigentes de la guerrilla abandonan la lucha y se incorporan a la legalidad de la democracia representativa, siguiendo la oferta de pacificación del presidente Rafael Caldera, que gobernó durante el período 1969-1974. La mayor parte de los escritores e intelectuales abandonan las actitudes rebeldes e iconoclastas que se identificaban con la izquierda, y se pliegan, ahora, a las ofertas de trabajo y promoción llevadas a cabo por el Estado venezolano a través de diferentes instituciones como el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, INCIBA, las embajadas, los ateneos, los museos y la editorial Monte Ávila.

En ese contexto, surge, igualmente, una nueva promoción de escritores, de poetas y narradores, con nuevas propuestas temáticas y formales, ya no con el signo de la confrontación al sistema sino, ahora, bajo su apoyo y amparo. Julio Miranda (1998) lo ilustra de esta manera:

La nueva narrativa venezolana surge en paralelo a la constitución incipiente de una industria editorial, no sólo alentada sino permanentemente sostenida por el Estado: la creación de Monte Ávila en 1968, el inicio de la publicaciones de Fundarte y el CELARG desde mediados de los setenta, acompañan la actividad literaria de quienes comienzan a publicar en esos mismos años (p. 13).

En este contexto de los 70, irrumpe el minicuento. Entre sus exponentes se encuentran: Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quintero, Humberto Mata, Sael Ibáñez, Alberto Jiménez Ure, Armando José Sequera, José G. Bello Porras, Earle Herrera, Edilio Peña, Benito Yrady, entre otros. Pero, antes de ahondar en el proceso de surgimiento del minicuento, es importante hacer el registro de escritores significativos de esta etapa.

Las nuevas miradas del hombre y la ciudad

Ya en ese nuevo contexto de los años setenta, y siguiendo el trabajo de Flor Pérez (2006), se encuentran las obras cuentísticas de Eduardo Liendo, Francisco Massiani, Luis Brito García, Ángel Gustavo Infante e Israel Centeno, quienes aparecen “como los nuevos espejos de la relación hombre-ciudad. Sus temáticas se centran en los complejos problemas que comienzan a enfrentar las urbes, tales como: la pobreza, el subdesarrollo, explosión demográfica, la alineación, lo subhumano y el crecimiento urbano” (p. 53)

Por otro lado, en relación con los lenguajes aportados por esta nueva oleada de narradores, en sus cuentos encontramos distintas formas del habla: “las jergas y las variantes del idioma propias de una ciudad tan deformemente moderna como Caracas. También (...) un énfasis en una gran cantidad de elementos intertextuales procedentes de la cotidianidad.” (idem) Siguiendo la clasificación de Pilar Almoina de Carrera (1992), los personajes característicos de esta narrativa presentan la figura del héroe de rupturas que debe luchar con sus códigos o valores para enfrentar lo que

le presenta la vida. Valores que para ciertos lectores serían antivalores, conjuntamente con características del héroe de la supervivencia porque deben ajustarse al sistema de manera de coexistir o sobrevivir. Sin duda alguna, los relatos que conforman las producciones cuentísticas de Liendo, Massiani, Infante, Brito García y Centeno dejan al descubierto, de una u otra forma, la verdad existente dentro de la sociedad venezolana, la relación descarnada entre el hombre y todo lo que implica la vida citadina

La crisis de los años 80 y 90

Los años 80 y 90 están marcados por signos muy particulares de emergencia social. Ya no se trata de la presencia de una generación de intelectuales identificados con la revolución armada en nombre de un colectivo que no necesariamente se sintió representado por esa revolución frustrada que pretendía salvarlo. Ahora, el pueblo es un colectivo sin dirección que soporta silenciosamente el oprobio y la degradación moral del sistema capitalista y su democracia partidista, hasta llegar a los límites y se lanza a la calle en una revuelta popular frente a la cual la gran mayoría, casi absoluta, de los escritores venezolanos no tuvieron ninguna respuesta ni compromiso que los liberara de la perplejidad.

Los hechos sociales reventaron en las protestas del 27 de febrero de 1989 contra el aumento del pasaje en el transporte público y desemboca en una rebelión popular que arrasó comercios enteros y paralizó las principales ciudades de Venezuela. La respuesta militar del gobierno de Carlos Andrés Pérez provocó una verdadera masacre en los barrios marginales y sectores populares de Caracas, tal como lo testimonia la prensa, tanto escrita como audiovisual, de la época. Así finalizan los años 80, con el estallido de una crisis que se venía acumulando: devaluaciones de la moneda, recesión e inflación económica, escándalos de corrupción administrativa y política, alto costo de la vida, desatención a los sectores populares, deterioro de la salud, la educación y los servicios públicos.

Esta situación que vivía el país hace que los años 90 se inicien bajo un cielo de fuego por la conmoción social generada a partir de las dos rebeliones cívico-militares, dirigidas por la oficialidad media; y respaldadas por la simpatía popular: el alzamiento del 4 de febrero y el del 27 de noviembre. Debido a estos fenómenos, la narrativa toma nuevos rumbos matizados por esos hechos históricos, que fueron de gran relevancia. La literatura se presenta, entonces, en este caso, como la respuesta del ser humano ante las situaciones que le ofrece su mundo circundante. Por eso se intensifica la ironía, la burla, el humor, lo absurdo, lo fantástico, como mecanismos de crítica, de evasión o aversión frente a la realidad.

Los años 90 resultan más propicios para establecer diferencias notorias en cuanto a los contenidos temáticos entre las expresiones literarias de los 70 y los 80. Sin embargo, el minicuento se reafirma con nuevas voces: Alberto Barrera, Stefanía Mosca, Antonio López Ortega, Juan Carlos Méndez Guédez, Wilfredo Machado, Armando Luigui Castañeda, Héctor Seijas, entre otros (Cfr. Miranda, Julio 1998)

Antecedentes y ubicación temporal del minicuento

De acuerdo con la crítica, los antecedentes nacionales del minicuento están representados básicamente por los escritores Alfredo Armas Alfonzo (1991) con su libro *El osario de Dios*, publicado por primera vez en 1969; y, mucho más atrás, por José Antonio Ramos Sucre (1956), con sus obras: *La torre de timón* (1925), *el cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929), escritas en prosa poética que pueden ser leídas bien como poesía narrada o como mini-relatos poéticos. En el contexto latinoamericano, se tiene como data de lo minificcional los finales de la segunda década del siglo en adelante. Y universalmente considerado, el sub-género se remonta a la antigüedad de los anecdotarios de las culturas orientales (China, India, países árabes).

De manera que el contexto histórico-literario del minicuento en Venezuela, se ubicaría en el período de la segunda mitad de siglo XX, es decir, desde la década del 60, como antecedente inmediato; la del 70, como tiempo de irrupción y desarrollo hasta los 90 e inicios del siglo XXI. En ese periodo aparecen los textos seleccionados objeto de este estudio, no siendo ellos los únicos sino parte de las nuevas promociones de narradores que cultivan con fuerza esa forma del contar literario.

El mini-cuento o la máxima condensación del relato lírico

Definitivamente, el minicuento es un acontecimiento literario importante, cuyo antecedente a escala continental se ubica en las narrativas de Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar y Carlos Monsiváis, y que se materializa en la literatura venezolana a partir de los años setenta. En ese sentido, una de las novedades bien interesante de la literatura contemporánea venezolana es precisamente la incursión de los cuentistas criollos en la llamada elaboración de textos denominados minicuentos, textos breves o minificción. Caracterizados, obviamente, por ser breves con finales sorprendidos, bastante precisos en el uso del lenguaje, con estrategias discursivas que van desde una diversidad de elementos ficcionales hasta una gama de relaciones intertextuales, y en la mayoría de los casos, una mezcla entre poesía y prosa.

Dentro de esta labor se debe dar un regreso y retomar a escritores ya mencionados como es el caso de Alfredo Armas Alfonso quien es considerado como el iniciador del mini cuento con su texto *El Osario de Dios*, cuya temática sigue girando en lo localista – popular. En analogía con Armas Alfonso, se ubica también la producción de Ramos Sucre, cuya obra es una mezcla entre poesía y prosa. Luego en los años 70, el mini cuento encuentra su mejor época de difusión a través de escritores de la talla de Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán, Armando José Sequera. Seguidamente, Luis Brito García, Humberto Mata, Earle Herrera, Luis Barrera Linares, Oswaldo Trejo, Alejandro Salas. Luego, lo hacen en los años 80 y

continúan la labor en los años 90 José Raventós y Antonio López Ortega, por mencionar algunos.

En palabras de Julio Miranda (1994) el minicuento actual posee las siguientes características:

Lenguaje densamente lírico; fantasía, violencia y crueldad; atmósferas oníricas; cierto hermetismo; múltiples referencias culturales recreadas con valor diegético; presencia de mujeres espectrales o alucinantes, en un erotismo asociado con frecuencia a la muerte; y, desde luego, el mismo carácter limítrofe o transgenérico de su literatura que si participa de lo poético y de lo narrativo, dejando prácticamente al lector en libertad para definirlo o degustarlo según su punto de vista, podría entenderse también a veces como ensayo- ficción.” (p. 21)

El mini cuento es así la condensación de la diversidad de estrategias escriturales experimentadas por escritores anteriores, pero que en él, deben convertirse en una especie de estrategia minimizadora al máximo, y es allí donde está la genialidad del escritor de minicuentos. Indudablemente, que no es tan fácil sintetizar tantas cosas en tan pocas líneas. El secreto radica en la combinación de la claridad de los temas e ideas; la precisión en el uso de un lenguaje denso, polisémico; y la selección de las metáforas adecuadas. El resultado debe ser un efecto doble en el lector: emoción súbita y reflexión; tal como sucede, particularmente con los minicuentos de Jiménez Emán y Querales.

Las nuevas dimensiones del cuento moderno

A partir de los años 80 y hasta nuestros días el cuento se ha apropiado de toda la gama de experimentaciones anteriores, así como de nuevas propuestas narrativas que intentan dar un nuevo horizonte a la cuentística venezolana. El cuento venezolano continúa dirigiéndose hacia el contenido social (rural o urbano), hacia el apego a los postulados estéticos, o la combinación de ambas cosas. Se incrustan en él los más exacerbados antónimos: mezcla de géneros (poesía – prosa, prosa – ensayo); el habla marginal frente a la poesía; lo personal ante lo interpersonal. No deja, por un momento, la práctica intertextual para lograr la participación del lector, la interacción de la literatura con las demás manifestaciones artísticas, la memoria colectiva así como la cotidianidad. En otras palabras, es la estrategia que da paso a una narrativa intelectualizada dentro de nuevas dimensiones de lo moderno y que dirige la obra hacia lo universal o lo que algunos críticos han dado en llamar lo post-moderno.

Los creadores del cuento actual son numerosos pero se intentará ordenarlos de acuerdo a períodos. En los años 80 se encuentran las producciones de Eduardo Liendo, Orlando Chirinos, Laura Antillano, José Balza, Carlos Noguera, Ednodio Quintero, Denzil Romero, Salvador Garmendia, José Napoleón Oropeza, Milagros Mata Gil, Antonio López Ortega, Ángel Gustavo Infante, Gabriel Jiménez Emán, Antonieta Madrid, Matilde Daviú, Eliana Gómez, Josefina Jordán, Wilfredo Machado, Victoria De Stefano. Y entre los autores más recientes se encuentran: Edilio Peña, Humberto Mata, Israel Centeno, Juan Carlos Chirinos, Juan Carlos Méndez Guédez, Federico Vegas, Ana Teresa Torres, Rubi Guerra, Eloi Yagüe, Oscar Marcano, Sonia Chocrón, Ricardo Azuaje, Nelson González, Stefania Mosca, Earle Herrera, Lidia Rebrij, Sael Ibáñez, José Luis Palacios, Silda Cordoliani, Slavko Zupcic y otros.

Todos estos autores, de acuerdo con las clasificaciones propuestas por Roberto Echeto, Carlos Sandoval y Catalina Gaspar (Véase revista Zona Tórrida N° 38 p. 129 -152) se pueden agrupar, grosso modo, de la siguiente manera: aquéllos que abandonaron el excesivo formalismo escritural, la narrativa femenina de exploración

subjetiva; unos que siguen apegados a la realidad; otros que exploran fantasías; los que reinterpretan la vida pública; quienes toman la historia y la convierten en un nuevo relato, algunos dislocadores de las estructuras y los lenguajes, los que entrecruzan ficción con el ensayo, al contrario de quienes se apegan a la memoria personal, así como aquellos que dan cabida a la participación del lector y los que se apegan a los conflictos de la vida.

Efectivamente, una lectura de los cuentistas actuales del país, permite afirmar que dentro de las fusiones de las formas poéticas, reflexivas, narrativas, ficcionales, el cuento sigue siendo el cuento en tanto que conserva su esencia de contar un hecho revelador de una historia, una anécdota única o ser, como dice Borges (en Barrera Linares 1997), “un objeto mágico intercalado en lo que se llama mundo real” (p. 445). Igualmente, conserva su extensión tradicional, su versión corta o el llamado minicuento. En definitiva, en cualquiera de sus modalidades reafirma no sólo su propia identidad como forma literaria sino también su valor comunicacional como discurso que refleja, a través de los personajes y el tiempo narrado, las complejidades de la cultura y la ficción, los vínculos de la imaginación poética con la realidad histórica.

Dos voces del minicuento contemporáneo

La obra de Gabriel Jiménez Emán pertenece a este contexto social y literario y lo recorre por completo a lo largo de estas cuatro décadas en curso. Esa trayectoria le ha proporcionado una mayor difusión y proyección dentro y fuera del país. Hoy, este escritor mantiene la continuidad en su trabajo creador y forma parte de las referencias obligadas dentro de la literatura contemporánea de Venezuela.

Gabriel Jiménez Emán, logra su propio impacto en la literatura fantástica y en la proyección del minicuento. Ha sido un excelente promotor del género con sus obras, tales como: *Los dientes de Raquel* (1973), *Salto sobre la soga* (1975), *La isla*

del Otro (1979), *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1982), *Relatos de otro mundo* (1987), *Una fiesta memorable* (1990), *Trauma* (1991). Sus temas son variados de un libro a otro, pero una de las características preponderante es la mirada fantástica e imaginaria de donde surgen mundos narrativos relacionados con un entorno real y al mismo tiempo transformado.

Por su parte, la cuentística de Querales es más reciente, se inicia en la segunda mitad de los 90 y, a pesar de su poquísima proyección en el país, pues se ha mantenido dentro de ciertos límites, ha venido dando muestras de una continuidad bastante consistente que se puede apreciar en sus nuevos libros premiados y publicados: *¿Recuerdas la cayena que te regalé?* (2006) y *Se vende* (2008). Su narrativa tiene como referente la vida social en la ciudad, se focaliza en situaciones de la cotidianidad de los personajes urbanos asaltados por recurrencias que sacuden y estremecen la rutina para crear estados reflexivos. La muerte, el deseo, la sexualidad, la violencia, la deslealtad, el amor, la represión institucional, los sueños y utopías de la inocencia infantil, son parte de los temas que explora y desarrolla en su propuesta narrativa.

Querales nació en Valencia el 29 de julio de 1.955, es Licenciado en Educación Mención Ciencias Sociales. Actualmente se desempeña como profesor de Historia de Venezuela en el colegio Calasanz. Ha obtenido los siguientes premios y menciones: segundo lugar, con su cuento *Si tuviera pico*, en el Segundo Concurso de Cuentos Infantiles “Panchito Mandefuá” organizado por la emisora Universitaria 104,5 F.M y el programa El globo azul, en 1.998; primer lugar, con el libro de cuentos *Fábulas Urbanas*, en el Concurso Literario 60º Aniversario de la Contraloría General de la República en 1998; primer lugar, con el poemario *El peine mágico*, en la Tercera Bienal de Poesía “Roque Muñoz” en 1999. Primer lugar, con su cuento *Está lloviendo otra vez*, en el Segundo Concurso de Cuentos “La Ventana Encantada” organizado por la Asociación de Escritores del estado Cojedes en 1999.

CAPÍTULO III

Los minicuentos de *Fábulas urbanas* de Pedro Querales

Valoración de la crítica.

Pedro Querales es un escritor que ha demostrado poseer una gran capacidad narrativa que, hasta los momentos, no ha sido valorada debidamente por la crítica. Esta situación se debe quizás a que este autor, aparte de dedicarse a leer y escribir, atender su hogar y compartir la vida con su esposa; se mantiene en la ciudad de Valencia, donde nació y siempre ha vivido, dedicado a su labor docente en el Colegio Calasanz desde hace más de veinte años. Desde esas circunstancias de vida, descubrió su potencial como narrador y poeta y ha obtenido alrededor de diecisiete reconocimientos, incluyendo primeros lugares en diversos concursos literarios. Precisamente, el libro *Fábulas urbanas* es ganador del Concurso Literario 60 años de la Contraloría General de la República 1998. El veredicto del jurado, formado por Blanca Elena Pantin, José Pulido y Óscar Silva Álvarez, dice lo siguiente: “Esta obra muestra en algunos cuentos una narración directa, sorprendente, con frescura y algunos matices de ironía”

El escritor venezolano José Pulido (1998), en la nota de presentación del libro de Querales, ofrece una opinión mucho más puntual de la que suscribe en el citado veredicto, al afirmar lo siguiente:

En siete líneas, Querales escribe un cuento titulado *El autodidacta* que vale por todo el libro, aunque las demás narraciones sean un mapa delicioso que se recorre como si uno hubiese logrado, al fin, escapar de

la rutina y de las mil cárceles que la vida ciudadana administra. (p. IX)

En esta opinión hay toda una valoración de lo que es un buen minicuento a partir de un ejemplo: siete líneas que valen por todo un libro. Esa es precisamente la capacidad de efecto logrado a través de este tipo de texto narrativo, cuyas principales características, tal como las propone Violeta Rojo (1996), son: la brevedad, que exige intensidad y condensación, la precisión del lenguaje, su forma de anécdota comprimida, el uso de cuadros y su naturaleza proteica. Tales características representan lo más exigente del minicuento como creación no solo estética, la mirada que logra abarcar un amplio espectro; sino también intelectual: el esfuerzo de sintetizar en poquísimas imágenes muchísimas realidades, temas, historias, ideas, vivencias, valores.

Así como el *El autodidacta* logra ese efecto percibido en la lectura del escritor José Pulido, la mayoría de los minicuentos de *Fábulas urbanas* logran su propósito de ser eficaces en la brevedad, es decir, causar un efecto determinado (de emoción, de asombro, de terror, de risa, etc.) en el lector a partir de un esfuerzo corto de lectura en cada uno de los 42 relatos en los que, de distintas maneras y situaciones, se muestra el mundo cotidiano a través de un juego de ficción que daría cuenta de la estructura general del universo narrativo del autor.

Christian Farías (1999) en un trabajo inédito, precisamente, acerca de los cuentos de *Fábulas urbanas*, señala que dichos cuentos: “de acuerdo con sus estructuras, contenidos temáticos, estilos e intencionalidad, pueden agruparse en cuatro modalidades: crónicas de lo cotidiano, juegos de ficción, discursos antimilitaristas o reportaje a la violencia, y didactismo” (p. 3). Esta clasificación demuestra la diversidad de lecturas posibles que ofrecen los cuentos de Querales, atendiendo a los temas, la intencionalidad, el manejo de la ficción, etc. Más adelante, Farías afirma que:

La estructura de estos relatos es más o menos la misma: una situación dada, común, de la vida diaria. Un personaje que transita dentro de esa circunstancia. Un objeto o un sujeto otro con el cual el personaje interactúa y el hecho anecdótico o acontecimiento que define lo particular del cuento. Como trasfondo, los indicios de una realidad social contemporánea, que crean la atmósfera realista en contraste con los elementos de la ficción. Una lectura profunda permite percibir la existencia de un diálogo de los protagonistas con el entorno en busca de un sentido, de una verdad que restablezca el equilibrio perdido (p. 6)

La fabula, el espacio y el formato

El texto narrativo de Querales (1998), está estructurado básicamente en tres partes sintetizadas en el mismo título: la primera se refiere a su contenido, compuesto, obviamente, de una serie de cuentos que se identifican como fábulas. Siguiendo a Mieke Bal (2009), desde la perspectiva de la narratología, estas fábulas son entendidas como acontecimientos o hechos narrados dentro de una lógica parecida a la lógica de la vida real, donde intervienen actores, que pueden ser personajes u objetos, dentro de ciertos procesos y ubicados en un contexto o lugar determinado. Vale decir, que todos los cuentos literarios, por su misma naturaleza ficcional, son considerados fábulas, es decir, textos narrativos ficcionales, independientemente de sus motivaciones, inspiración o referentes, en mayor o menor medida, con la realidad. En ese sentido, el título de fábulas reitera la condición ficcional de sus narraciones.

Cada fábula, además de contener los hechos y el proceso particular de los personajes, es y funciona ante todo como una estructura lingüística portadora de sentidos y de la historia que cuenta todo texto narrativo. La fábula abarca la totalidad de los acontecimientos que se suceden en la narración; mientras la historia puede estar sugerida, implícita, fragmentada o dividida. A propósito de esta dualidad que presenta el cuento entre fábula e historia, Ricardo Piglia (1991) plantea, a manera de

una primera ley, que “Un cuento siempre cuenta dos historias” (p. 85). Y apoya su tesis en los cuentos de Chéjov, Poe, Quiroga, Kafka, Borges y otros. En todo caso, los dos enfoques no se excluyen. Es evidente que en todo cuento se contraponen por lo menos dos situaciones que generan la tensión narrativa. Estas pueden ser las dos historias o, como se les llama en la narratología: fábula e historia. En este trabajo se utilizan las categorías de fábula, historia y narración de la narratología propuesta por Mieke Bal (2009) sin excluir la idea de las dos historias.

Un ejemplo que expresa lo que expone Piglia lo tenemos en el cuento *¿Y qué estaré leyendo yo?* donde Querales superpone dos historias encontradas: la del narrador-protagonista, que quiere comprar libros pero está limitado económicamente y decide seguir su rumbo por las calles de la ciudad; y la del hombre que también mira los libros de la librería y luego resulta asesinado sorpresivamente. La primera es una historia común: la de cualquier hombre lector con limitaciones económicas, y ocupa el primer plano de la narración; mientras que la segunda, encierra cierto misterio, aparece como la parte ficcional y es la que ofrece el final sorpresivo. Esta situación es más o menos constante en los cuentos de *Fabulas urbanas* de Pedro Querales.

La segunda parte en la estructura del libro tiene que ver precisamente con el espacio de lo urbano. Las fábulas están ubicadas en un contexto único y diverso en su estructura que corresponde a los procesos humanos de la vida social. Cada cuento es una referencia ficcional de la realidad, bien sea cotidiana o eventual. Representa o refleja partes de la dinámica histórica, social y cultural del ser humano que ha nacido, vive y muere en la civilización. Es así como lo real y lo ficticio se entrecruzan y forman un solo tejido textual que reproduce hechos de la ciudad y del individuo condicionado por su propia realidad; pero, impregnados de magia, misterio e irrealidad.

Aquí, vale agregar que lo urbano se puede ubicar en lo que se conoce como literatura realista porque imita o representa realidades de la vida social en las ciudades; pero de un realismo objetivo y subjetivo, si se toma en cuenta la siguiente definición del crítico Anderson Imbert (1999): “Un cuento realista es el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las percepciones del No-yo (naturaleza, sociedad) y del Yo (sentimiento, pensamientos). Su fórmula estética podría ser: el mundo tal como es” (p.171). En este caso el No-yo está representado por la objetividad de la sociedad; y el yo, por la subjetividad del narrador: sus pensamientos y emociones, su capacidad de fabulación y de magia para alterar la realidad percibida y crear otra realidad ficticia, lúdica, imaginaria. De esa manera, el mundo se expresa tal como realmente es: mimesis y poiesis.

Si se utiliza el adjetivo urbana para identificar un tipo de literatura realista, es importante precisar cómo funcionan la mimesis y la poiesis para representar esa realidad. Para ello es importante tomar en cuenta lo que dice Anderson Imbert en el mismo texto citado anteriormente:

El narrador, con sus palabras, da por sentada la existencia de un mundo. Ese mundo puede ser verdadero o falso, real o irreal, observado o imaginado, pero está ahí, en el cuento, y tenemos que aceptarlo si es que queremos entrar en el juego culto de la literatura. El relato de ciertas acciones y la desaparición que las hace visibles presuponen que el narrador está afirmando juicios sobre personajes y cosas en una circunstancia determinada. En ese sentido podemos decir que las palabras del narrador son miméticas: con ellas imita, representa un mundo. Las consideramos verdaderas (aunque sepamos que, fuera del arte, analizadas con criterio extraestético, no lo son). (p.168)

De acuerdo con esto, la mimesis funciona para representar cierta lógica de la realidad; pero dentro de ella va implícita la carga poiética o creativa en la estructura semántica del texto para darle a la fábula y a las historias otros sentidos que

corresponden a las intenciones conscientes o inconscientes del narrador. Los hechos y los procesos de las fábulas, se presentan entonces, como cuadros específicos de la relación individuo-sociedad, es decir, situaciones de la cultura urbana, donde el protagonista es el individuo con su carga de valores morales, éticos, religiosos, políticos. Pero, al mismo tiempo, el individuo se enfrenta consigo mismo. Así, lo urbano está dado, en esencia, a partir de esa doble relación, dinámica y compleja: individuo y sociedad, por un lado; realidad y ficción, por el otro. Todo ello, por supuesto, conforma el texto narrativo con sus tensiones donde lo real se confunde con lo imaginario, lo feo con lo bello, la razón con la emoción.

La tercera dimensión estructural dominante en el libro de Querales, se refiere a la utilización del formato narrativo minicuento como soporte textual de su fabulación de lo urbano. El minicuento ha sido estudiado muy bien por la venezolana Violeta Rojo (1996), cuyos aportes teóricos sirven de base a los análisis de los textos de Querales que se realizan en este capítulo y a los de Jiménez Emán en el siguiente. Se trata de una modalidad o especie de subgénero del cuento moderno; pero, muchísimo más breve y sintético, con mayor condensación y cierto carácter proteico implícito que puede incluir elementos propios de la poesía, el ensayo, la reflexión, la crónica, la historia. En ese sentido, el minicuento responde a una especie de necesidad del contexto, de la época, que tiene que ver con la velocidad y la simplificación o economía de las cosas, particularmente del conocimiento y la información. La sociedad capitalista moderna, basada en el máximo desarrollo de la tecnología y la producción, ha hecho de la velocidad y la información una especie de paradigma socio-cultural que rige sobre el manejo o uso del tiempo. De manera que el minicuento exige ir directamente al asunto con la mayor economía posible de palabras y la mayor intensidad de sentidos, tal como se mostrará a continuación.

En general, se ha aceptado que la característica principal del minicuento es la brevedad. Ello quiere decir que su extensión es limitada. En su libro, Violeta Rojo recoge un conjunto de opiniones de los estudiosos del minicuento, que lo ubican entre

menos de una cuartilla y hasta un máximo de dos páginas. Frente a esa variedad de criterios, la autora fija su opinión y propone “como longitud máxima de un minicuento el de una página impresa” (p.45). Y agrega enseguida las siguientes razones: “Esta longitud permite tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de un solo vistazo. Esto acentúa la sensación de brevedad, ya que permite percibir la totalidad del cuento en una ojeada.” (idem). En consecuencia, la propuesta de Violeta Rojo ubica al minicuento ideal en la longitud de una página para lograr eficazmente el efecto visual de la brevedad en el lector- receptor. De esa manera, queda atrapado y se garantiza la lectura rápida del texto.

La eficacia de la brevedad

El texto *Fábulas urbanas* contiene aparentemente 43 cuentos cortos; pero, en realidad hay 42. De ellos, 17 no pasan de una página; 16 llegan hasta dos páginas; 2 abarcan las tres páginas; 2 son de cuatro páginas; 5 se extienden hasta cinco páginas y sólo 2 poseen seis páginas. De manera que, si se sigue el criterio expresado por Violeta Rojo, se tiene que el formato ideal, una página, representa la mayor cantidad de minicuentos, seguida de los de dos páginas que en total suman 33, lo cual indica que cuantitativamente las fabulas urbanas de Querales se ajustan efectivamente al formato del minicuento. Desde el punto de vista cualitativo, esos minicuentos son portadores de temas, fábulas e historias de la vida urbana que subyace como referencia de fondo, sobre la cual el autor también sugiere reflexiones, como parte de su universo narrativo, sintetizado y expresado fragmentariamente en cada uno de esos 33 minicuentos.

Análisis de la muestra.

Si se toma como base la longitud de una página para identificar un texto narrativo como minicuento ideal, entonces, hay que centrar el análisis fundamentalmente en las características principales ya señaladas, es decir, la

brevedad, implícita en la trama o el hecho mismo que se cuenta a través de un mínimo de palabras ya que prevalece la intensidad por encima de la extensidad; la precisión del lenguaje; lo que se denomina la anécdota comprimida, entendida como “Una historia en la que la anécdota está narrada de una manera sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción...Esta compresión supone que hay datos que no se proporcionan, sino que simplemente se sugieren y corresponde al lector decodificarlos y desarrollarlos.”(Rojó, 1996:49); los cuadros de diferentes tipos, particularmente los intertextuales; y la condición protéica..

El primer texto con estas características en el libro de Querales se titula *El estanque*, que refiere en 15 líneas lo siguiente: primero, la historia de un eminente antropólogo y lingüista checo, Joseph Hrilka, que encontró unos antiguos palimpsestos en la tumba de uno de los miembros de una ancestral y olvidada dinastía. Segundo, dichos documentos contienen lo que se puede considerar como los más remotos antecedentes del minicuento. Tercero, el narrador, que aparece al mismo tiempo como el hijo del antropólogo que muere, hereda dichos documentos para que los traduzca; y al cabo de cuarenta años en esa labor, solo ha logrado traducir lo siguiente:

La moral, la ética, los principios... Las cosas realmente no son tan rígidas. Yo he visto a la dura montaña ondular suave y cadenciosamente en el estanque, ante el más leve soplo de una fresca, subrepticia e incitadora brisa. Den Pen Xi (p. 3)

En este texto, se puede observar lo siguiente: primero, todo el relato se centra en la anécdota de los palimpsestos: su origen: en una tumba de una antigua dinastía china; su valor literario: ser los más remotos antecedentes del minicuento de hoy; el tiempo transcurrido para traducir los palimpsesto por parte del protagonista del relato: cuarenta años; y, finalmente, el contenido de la traducción: un planteamiento filosófico de flexibilidad de la moral, la ética y los principios a través de la metáfora del estanque y la montaña. Segundo, en la anécdota, están implícitas la historia de la

vida del antropólogo, las razones de su viaje, cómo lo hizo, cómo llegó a esa tumba y encontró allí los palimpsestos, los recursos que necesitó para esa labor. Luego, la elipsis de su muerte, cómo ocurrió, qué tiempo transcurrió entre la fecha de su viaje a la China y su muerte, por qué no tradujo él los palimpsestos y se los entregó a su hijo. Después, está la historia del hijo, protagonista del cuento. Por qué tardó cuarenta años en traducir solo un pequeño fragmento.

Todos esos elementos y otros que se pueden agregar, están elididos en el texto y quedan a la libre interpretación del lector, es decir, la anécdota se comprime a lo esencial y le deja al lector solamente los indicios de las historias implícitas en ella. De esa manera, el cuento adquiere la brevedad y la intensidad para transmitir principalmente el hecho anecdótico de los palimpsestos. La anécdota es la fábula y se comprime a través del código lingüístico en forma de texto breve. Las historias quedan implícitas y a la vez como exigencia a la capacidad intelectual del lector.

Igualmente, en *El estanque* se puede apreciar la presencia de dos elementos señalados por Violeta Rojo para lograr la condensación de la anécdota. Estos son “el uso de cuadros y el establecimiento de relaciones intertextuales” (p.52). De acuerdo con las referencias de Eco y Van Dijk (citadas por Rojo, 1996: 53) “los cuadros son elementos de conocimiento cognitivo...representaciones sobre el mundo que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones”. Esto es datos, hechos, acontecimientos, codificados lingüísticamente y que el lector puede interpretar, hacer inferencias, comparaciones, etc. En ese sentido, un cuadro “determina unidades o grupos de conceptos que denotan determinados desarrollos de acontecimientos o de acciones que involucran distintos objetos, personas, propiedades, relaciones o hechos.”

Lo intertextual es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, citado por Rojo, p. 54).

Esto quiere decir que el escritor incorpora referencias textuales, datos, personajes o hechos de otros textos para ponerlos en relación con su texto con determinado propósito, bien sea de humor, burla, reflexión, comparación o simple afán erudito. El uso de estos dos recursos en el minicuento se reconoce como cuadros intertextuales.

En el caso del cuento *El estanque*, el recurso intertextual está representado por los palimpsestos y se pueden reconocer tres cuadros intertextuales. El primero relaciona los palimpsestos con el minicuento; el segundo, con el secreto de la vida y la felicidad; y el tercero, con el estanque. Las relaciones intertextuales pueden ser reales o inventadas, es decir, las referencias pueden tener un origen verdadero puesto que se trata de hechos de la cultura universal; como por ejemplo, el nombre del investigador checo Joseph Hrilka, que el narrador lo convierte en su padre; o pueden ser creados por la imaginación del escritor como es el caso de estos palimpsestos y su supuesto autor Den Pen Xi, totalmente inventados por Querales.

Otro dato que revela el funcionamiento de la anécdota comprimida nos lo aporta Pedro Querales cuando nos cuenta la motivación u origen de este cuento, que tiene que ver también con la relación entre lo particular de la circunstancia que da pie para la creación del texto y la dimensión universal que le da el escritor. Estas son sus palabras:

Ese cuento lo escribí integro, en mi mente, una vez que estaba en el parque de los enanitos. Yo estaba mirando, distraído, una de las fuentes, creo que donde estaban Blanca Nieves y los siete enanitos, cuando de repente, veo ondulando sobre el agua la montaña de Lomas del Este. El cuento se me formó de principio a fin allí mismo. Me paré, tomé la camioneta, llegué a mi casa, me senté en la computadora y lo escribí de un solo jalón. No le tuve que cambiar ni una coma, ni una letra.

El segundo minicuento seleccionado es *El autodidacta*, en donde en tan solo ocho líneas, el narrador cuenta la anécdota de cómo su vecino analfabeta está a punto

de descubrir la infidelidad amorosa de su esposa con él porque decidió aprender a leer a escondidas y lo escucha deletreando unos papelitos escritos por ella y que él siempre le había dicho que los botara; pero, “la muy estúpida los dejaba por ahí regados... en cualquier parte de la casa”. En su “angustia y preocupación” que bien se pueden identificar con miedo y desconcierto, el narrador le pide a Dios que su vecino analfabeta “no aprenda jamás.” (Querales, 1998: 5).

En esta fábula se pueden ubicar tres historias comprimidas: la del narrador, cuyos indicios lo caracterizan como un personaje gozoso, aprovechador, inmoral, cobarde; la de la esposa, infiel, descuidada, ligera; y la del autodidacta, personaje que aparece como la víctima inocente, pero con la voluntad para superar su estado de analfabetismo. El cuento, por supuesto, no proporciona más datos sino las funciones de cada personaje en una situación de tensión entre la infidelidad cumplida y testimoniada en los papelitos, por un lado; y la posibilidad de que el esposo traicionado logre leer los papelitos, descubra la traición y, en consecuencia, tome alguna decisión, emprenda acciones. Pero, la fábula no llega a esos límites de la historia; sino que se comprime en la anécdota estructurada como un solo cuadro que viene siendo el autodidacta a punto de descubrir la infidelidad de su esposa.

Siguiendo el esquema de la relación sujeto-objeto expuesta por Bal (2009:35), los tres personajes desempeñan el rol de sujetos, mientras los papelitos serían el objeto deseado. La mujer desea en ellos preservar sus recuerdos, sus vivencias, sus memorias de esa relación escondida; el esposo desea aprender a leer a través de lo que allí está escrito; y el narrador desea destruirlos para eliminar las pruebas de su relación con la mujer. De esa manera, los sujetos se confrontan, ya que sus intereses chocan, lo cual hace imprevisible el desenlace y el final de la fábula. Si el cuento sigue este curso, se extendería más allá de la anécdota sin importar cual final se impone, lo cual lo convertiría en un cuento normal, moderno, de cierta extensión. Pero, al omitirse la extensión de la historia y quedarse en ese solo cuadro del autodidacta, el cuento se reduce a la anécdota comprimida y toma la forma de un

minicuento, cuyo rasgo más visual es la brevedad dada en su extensión de ocho líneas, es decir, menos de una cuartilla.

La tercera fábula titulada *Charles Henry Sanson Jr*, ficcionaliza parte de la vida familiar de un verdugo cualquiera. No obstante, el título de este minicuento remite a un cuadro intertextual ya que corresponde al nombre del famoso verdugo francés, Charles Henry Sanson (1740-1806), que durante el periodo de la revolución francesa le tocó guillotinar al rey Luis XVI; además de haber asesinado un total de 2.918 personas durante todo el tiempo en el que desempeñó el oficio de verdugo en la guillotina de la plaza de la revolución francesa (1.789-1799). Sin embargo, hay una pequeña ambigüedad ya que la Jr. del nombre pudiera estar referida al personaje padre de la anécdota, lo que lo ubicaría como heredero de Sanson, de quien se dice que su padre y su abuelo también fueron verdugos; o pudiera referirse al personaje hijo que en la anécdota quiere ser como el padre y lo imita: “Papi, cuando yo sea grande quiero ser como tú, le dijo el niño al hombre. Y salió del cuarto cortando el aire con una espada o un hacha imaginaria que empuña con ambas manos” (p.7).

Luego de este primer cuadro, que inicia el cuento, sigue un cuadro de reflexión, de estremecimiento psicológico y afectivo del hombre-padre frente a sí mismo que se convierte en otro, en el hombre-verdugo de oficio: “El hombre se sentó en la orilla de la cama, donde yacían ordenadamente los aperos de su oficio. Los miró largamente con tristeza y desprecio. Y lloró amarga y silenciosamente”. Este cuadro sintetiza toda la historia dramática que pudo haber experimentado el verdugo de la revolución francesa, pero también expresa el drama de todos los hombres que llevan esa doble vida moral en la sociedad moderna urbana de hoy.

El tercer cuadro reafirma el juego intertextual con la incorporación de la ritualidad y la reproducción del escenario que identifican el período histórico terrorífico de la revolución francesa:

El pregón, a todo pulmón en la plaza, lo sacó de su dolor. Se levantó y se enjugó las lágrimas. Y lenta y maquinalmente se puso el traje negro y las botas, también negras, que le llegaban hasta las rodillas. Se cubrió la cabeza con la capucha, se echó la filosa y sonriente hacha sobre el hombro y salió para su trabajo. (p. 7).

En este texto, están presentes relaciones complejas de dualidad moral, conflictos psico-afectivos entre padre e hijo y hechos histórico-sociales de la civilización. Sin embargo toda esa temática, queda sintetizada en tres cuadros que componen la anécdota con sus respectivas relaciones sujeto- objeto, expresadas con un lenguaje preciso que ni le sobran ni le faltan palabras. El sujeto hijo tiene como objeto deseado la figura de su padre a quien quiere imitar. El objeto que media esa relación es la espada o el hacha como representaciones simbólicas de la fuerza y el poder que seducen al niño. El padre es sujeto y objeto a la vez, en su condición doble de querer ser padre ejemplar, pero sin renunciar a su oficio de asesino. Su deseo, mediado por su hijo; y la realidad de su oficio, mediada por la sociedad de su época, determinan su función dual y conflictiva que se expresa en el plano de lo psicológico, lo emocional, lo afectivo. La virtud del narrador es lograr la incorporación de todos estos elementos en una anécdota de doce líneas.

Bien lejos es un texto de cuatro líneas, de tono autobiográfico, que toca el tema de la cerveza y sus efectos embriagadores, así mismo el bar como espacio de atracción y atrapamiento. “Ayer salí a buscar un lugar donde tomarme unas cervezas. Al salir del bar leo su nombre <<Bar La Frontera>>, pienso en todo lo que tengo que caminar para regresar y me dan ganas de quedarme” (p. 11). Analizar este cuento implica centrarse en lo que es el uso de la brevedad en el minicuento. A propósito de esto, Violeta Rojo (1996) afirma lo siguiente:

Es evidente que conseguir la brevedad es difícil y trabajoso. La brevedad produce imaginación, agudeza, sutileza, “es el alma del ingenio”, como decía Polonio

en Hamlet. Por otra parte, la brevedad produce un cuidado mayor en el lenguaje, ya que al quitar todo lo retórico, lo innecesario, se deja el texto despojado pero al mismo tiempo potenciado en su efecto estilístico. (p. 46-47)

Si se aplica este criterio al cuento *Bien lejos*, se tiene que, efectivamente, hay un despojo total de retórica, de adornos y demás ostentaciones. El narrador va directo a lo estrictamente necesario para centrarse en el efecto de la cerveza y el sentido del humor que genera a partir del nombre del bar. Hay un tiempo preciso: ayer; una acción clara y definida: tomarse unas cervezas; un espacio seleccionado: el bar La Frontera; un primer efecto lógico: la embriaguez; una acción necesaria y natural: leer el nombre del bar; una última acción mental y absurda; pero, al mismo tiempo coherente con el estado de embriaguez, que es la que le da la nota humorística al cuento.

Todo ello representa el proceso de la fábula que se cumple dentro de una relación de deseo entre el sujeto, representado por el narrador-protagonista, y el objeto: las cervezas y el bar. En esa relación está implícita toda una historia de la ciudad, de la vida nocturna o diurna de los bares, la bohemia, la embriaguez, la soledad del hombre, sus pasiones y su relación con el licor, que el narrador decide obviar y simbolizarla en su propia experiencia específica y personalizada. Ese sería el proceso de la brevedad que caracteriza a este minicuento.

La figura del padre siempre está presente en la literatura. En él se simboliza la moral, el deber ser o la degradación en el vicio y otros males de la cultura. El padre es un paradigma que, cuando se tiene, ayuda al crecimiento equilibrado del niño o de la niña; y cuando no, genera carencias que afectan la personalidad. Querales escribe un cuento que lo titula *Mi papá* y se lo dedica a su hija Leslie. El texto está construido a base de descripciones del padre a partir de una serie de símiles, cuyo elemento comparativo con el padre es un árbol del parque. De hecho, el cuento se inicia con esta frase “En el parque hay un árbol que se parece a mi papá.” (p. 39)

A continuación de esa primera línea, el cuento se desarrolla lingüísticamente con nueve oraciones que describen al árbol y lo comparan con el papá. O para decirlo de otro modo, nueve descripciones del padre comparándolo con el árbol del parque. De manera que se trata de un texto decriptivo-comparativo. Por ejemplo, comienza diciendo que el árbol “Es alto y corpulento como él. Tiene la base ancha y robusta como sus piernas” y luego sigue: “Cuando sopla una suave brisa sus hojas rumorean quedito como tenue aguacero, como cuando mi papá le hablaba a mi madre al oído antes de besarla” y finaliza la descripción con estos últimos símiles “A veces está triste y sin una hoja, como cuando mi papá peleaba con mamá. Otras, está muy alegre y regala sus hojas a todos, como cuando mi papá nos traía regalos” (idem).

El personaje que narra la fábula, en su función de hijo o hija, expresa que cada vez que va al parque, riega el árbol. Y al final, sorprende al lector de esta manera: “Ayer llevé a mi mamá para que lo conociera. Y ella me dijo que ese árbol lo sembró mi padre cuando yo nací”. Con esta especie de revelación, la fábula se reafirma en el misterio, en la relación metafísica del árbol con el padre, sugerida o anunciada desde el inicio del texto. De esa manera, la extraña homología dominante en todo el texto, entre la realidad de la figura del árbol, fuerte, robusto, cambiante, con el recuerdo positivo del padre, se reafirma como relación metafísica, mágica y extraña. En ese sentido, el cuento se inscribe en la tradición del realismo mágico latinoamericano, cuyo elemento característico es lo extraño dentro de la realidad. Ese amor del hijo o hija hacia el árbol, ese empeño en compararlo con su padre y el hecho de que haya sido el padre quien sembró el árbol, “suscita un sentimiento de extrañeza que es característico del <<realismo mágico>>” (Anderson Imbert, 1992: 13)

En este cuento, al igual que en los anteriores, predomina la brevedad, pues, solo tiene 16 líneas. Y su estructura se basa en el uso de anécdotas comprimidas, cuyos contenidos remiten a por lo menos tres historias implícitas: la del padre positivo, que se muestra a través de las imágenes que el hijo o hija guarda en su

memoria; la del árbol, que igualmente está registrada en los símiles con el padre; y la de la madre y el hijo o hija, que sería la historia presente. Cuando se le preguntó a Querales ¿Por qué en el cuento *Mi papá*, se compara al árbol con el padre? Su respuesta fue la siguiente: “ Es como lógico. La imagen del padre que protege, aporta, sostiene... que está ahí siempre, a veces callado, a veces triste, a veces bravo. Se parece mucho a un árbol”.

El dictador humanista es un minicuento que muestra la cara más feroz de la historia de las dictaduras como es el asesinato de los prisioneros en el paredón de fusilamiento, pero desde una mirada muy irónica que intenta destacar el cinismo de este tipo de gobernante:

Era muy tierno el dictador. Hizo sembrar un bello jardín de margaritas a un lado del paredón de fusilamiento. Los días de ejecuciones, tomaba una y la hacía girar entre sus dedos. La veía enternecido y arrobado durante unos instantes. Se la acercaba a la nariz y aspiraba su dulce aroma con los ojos entornados. Después la volvía a poner frente a sus ojos y empezaba a deshojarla: <<Sí...No...Sí...No...Sí...No...Sí... ¡Fueeego! El siguiente...>>. Y tomaba otra margarita. (p. 43).

La brevedad y la condensación del texto son evidentes y corresponde a un ejemplo típico de lo que es una anécdota comprimida. Normalmente, la anécdota se define como un “relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento...suceso curioso y poco conocido que se cuenta en dicho relato.” (Diccionario de la Lengua Española). En los cuentos clásicos, de acuerdo con el canon establecido, la anécdota es ese “hecho curioso”, “poco conocido” que está inserto en el discurso narrativo, formando parte de él, contextualizada por una secuencia de acciones, una retórica, elementos descriptivos del lugar, del tiempo, en fin, una narración que se estructura en introducción, desarrollo, desenlace y fin. Pero, en este minicuento se observa que la retórica tradicional está reducida al

máximo. Y en su lugar solo están los elementos necesarios que el narrador utilizó para construir la ironía como ficción verbal que contextualiza la acción criminal.

Toda la historia del dictador queda sintetizada y simbolizada en su orden de fuego frente al paredón de fusilamiento. El es el sujeto de la historia y los ejecutados son el objeto sobre el cual se cumple la función homicida que lo caracteriza. De esa manera, el minicuento justifica su brevedad en lo preciso y definido del tema y la intencionalidad del escritor: mostrar tan solo esa faz de uno de los personajes presente en casi todas las historias de los pueblos y naciones del mundo, desde los tiempos antiguos hasta el mundo de hoy.

Siguiendo la secuencia de los minicuentos de una página seleccionados como muestra para el análisis, se encuentra éste que se titula *Pensamientos mutilados* y está estructurado bajo la forma expresiva del diálogo:

En el hospital:

__ ¿Por qué se mutiló las manos usted mismo?

__ Para no pensar más, doctor.

__ ...¿i!?...

__ Sí, doctor. Estaba cansado de planes, recuerdos y preocupaciones. Y como en las manos, entre el índice y el pulgar, está el lugar donde se aposenta nuestra frente para pensar... (p. 49)

La primera impresión que produce este texto es la de una situación absurda, la de una persona que llegó al estado de estupidez y de locura para realizar con su cuerpo una mutilación de esa naturaleza por la razón que menciona. El análisis de los elementos que concurren en este texto, conduce a caracterizarlo como un chiste. Alicia Levin (2006), en su trabajo de grado de maestría en Psicoanálisis, *El chiste y la angustia*, (Resumen en línea. Disponible en: www.winnicott.com.ar/mafaldainto.htm) apoyándose en los estudios de Freud, señala que “el chiste es una estructura verbal, vincular donde tiene lugar una escena, un marco y encuadre, cuya función psíquica es de alivio o aligeramiento del aparato

psíquico a través de la liberación brusca y breve de tendencias inconscientes reprimidas.”(P. 1). Si se aplican estos criterios a este minicuento, se tiene que lo de la construcción verbal es evidente, la escena está dada en el hecho mismo de la mutilación, el marco se define en el diálogo del paciente y el doctor, la función psíquica de la mutilación sería liberar la tendencia inconsciente y reprimida del suicidio, motivada a su vez por el cansancio de pensar tanto en los planes, los recuerdos y las preocupaciones, generadores de neurosis, obsesiones y depresiones que generan tendencias favorables tanto hacia el homicidio como al suicidio.

Generalmente, las revelaciones del inconsciente provocan risa, aunque la cuestión de la que se trate no sea para nada graciosa, sino más bien dramática, y a veces trágica. Tal vez por esa razón, el concepto de chiste, proveniente de la palabra alemana *witz*, se asocia con el ingenio, la ocurrencia, la agudeza, la chanza, la broma, la gracia, las cuales son aplicables en este minicuento. Igualmente, en la estructura del chiste están siempre presentes “tres lugares: el creador, los personajes de la escena y el oyente” (idem). Si esto vale para la expresión oral; sus equivalentes en la narración escrita, como en el caso de la presente anécdota comprimida, serían: el narrador, los personajes (el mutilado y el doctor) y el lector- receptor.

Esta coincidencia entre cuento y chiste se puede explicar con base en un razonamiento coherente. El chiste, ya se dijo, es una construcción verbal ocurrente, aguda, graciosa, que representa una revelación del inconsciente para liberar tendencias reprimidas dentro del él. Y sus tres elementos son: el creador, los personajes y el oyente. Por su parte, el cuento tiene como eje o núcleo definidor, la anécdota. En ese sentido, Violeta Rojo (1996) advierte que “Quizás debamos empezar diciendo que cuando nos referimos a anécdota, estamos hablando de la historia (en el sentido de los formalistas) que se narra en el cuento. Igualmente, podríamos utilizar los términos argumento, acción, trama, conflicto, situación”. (p. 49). Resulta obvio la semejanza entre chiste y situación. Pero además, si la anécdota contiene la historia en el cuento normal, y si la anécdota comprimida es inherente o es en sí misma un

minicuento, entonces, éste último puede parecerse o asumir la forma de un chiste. En este caso, se aplica la condición protéica, como otra de las características del minicuento.

En cuanto a la temática de este minicuento, obviamente, se trata de un conflicto psicológico (la acción de la automutilación de las manos para liberar una posible tendencia suicida) generado a partir de situaciones sociales y afectivas (los planes de vida frustrados, las obsesiones del pasado, las preocupaciones por el provenir). Este cuadro temático conflictivo es, efectivamente, muy común en la vida moderna, particularmente, en los sectores sociales intermedios de la población urbana. Igualmente, el título contiene paradójicamente esta temática, lo que el personaje se mutila son las manos; pero, en esa acción va implícita una mutilación de la capacidad de pensar y decidir racionalmente.

El tema del amor y del odio es una constante de la literatura universal. Ellos se contraponen no solo en las relaciones de parejas, sino también en la sociedad, en las relaciones entre las personas, las clases o sectores sociales, los grupos políticos, los poderes económicos, políticos, militares y hasta religiosos entre pueblos o naciones. En *Lugares para el amor* (p. 55), Querales trata precisamente esta temática en el contexto escolar, lo cual hace pensar en alguna intención didáctica o moralizante; pero no en el sentido pedagógico tradicional del maestro hacia el estudiante, sino a la inversa. Además, el final del cuento sugiere la reivindicación de espacios que vienen siendo negados por la sociedad de consumo, como son las plazas y los parques. He aquí el cuento:

La maestra, después de proyectarle a sus alumnos una película en la que muestran las guerras, el hambre, la pobreza y contaminación que aqueja al mundo, les pregunta: <<A ver niños, si ustedes pudieran, ¿Qué harían para acabar con el odio que reina en el mundo? >>. Una niña levanta la mano y dice: <<Construir más plazas y parques, maestra>>. Y se le queda mirando, alegre y ufana por haber dado con la respuesta correcta. La maestra esboza una sonrisa, y

entre curiosa e incrédula, le pregunta: <<¿más plazas y parques, mi amor? ¿Y para qué? >>. <<Claro, maestra! >>, le responde la niña, muy segura. <<¿Usted no ve que en las plazas y en los parques la gente se quiere, se abraza, se besa y se acaricia?>>. (p. 55).

Aquí se puede apreciar que la respuesta de la niña y su razonamiento al final son la parte más sorprendente y llamativa de la anécdota. La niña es el personaje central, portadora de una respuesta que se puede considerar como una verdad ingenua. Frente al artificio de la película y la expectativa de respuestas aprendidas o convencionales, la niña impone la verdad irrefutable del amor en las imágenes visuales de las plazas y los parques. De esa manera, el cuento sugiere que en la vida de las ciudades, la casi totalidad de los espacios urbanos están tomados por las guerras, el hambre, la pobreza y la contaminación que generan odio; mientras que solo en las plazas y los parques, la gente todavía practica los encuentros amistosos, los abrazos, las caricias, el amor.

Visto desde el punto de vista de la función de los cuadros en el minicuento, “la comprensión textual se encuentra ampliamente dominada por la aplicación de cuadros pertinentes” (Umberto Eco, citado por Violeta Rojo, 1996: 53). En este caso, hay que destacar la relación que se da entre el cuadro que muestra el discurso de la maestra, que contiene una objetivación del odio en los hechos y problemas graves que aquejan a la sociedad, y el cuadro del discurso de la niña, que expresa el valor subjetivo del amor en la objetivación visual de los comportamientos de la gente en los parques y plazas. Esta relación se da de manera directa en la forma de pregunta y respuesta inmediata. El primer cuadro plantea un problema que genera interrogantes, desarrollo de una situación cognitiva; el segundo ofrece una alternativa que, igualmente, exige un desarrollo cognitivo. Pero, precisamente como estos dos cuadros dominan la estructura del texto, cualquier desarrollo narrativo adicional para su comprensión es absolutamente innecesario.

Para cerrar con esta muestra de Fábulas urbanas, se expondrá a continuación el análisis de los cuentos Espiritu de navidad I, II y III. Estas son tres anécdotas que tienen como historia común el comportamiento del dictador en época de navidad, dentro de un juego de paradojas e ironías propias del humor negro. *Espíritu de navidad I* dice así:

Conmovido por el espíritu de Navidad, que invadía a todos y a todo, el dictador ordenó que pintaran el paredón de fusilamiento y que lo adornaran con campanas, guirnaldas, lazos, bambalinas y otros motivos navideños. (p. 61)

En primer lugar, el texto presenta un único personaje que es el dictador, solo y aislado en su capacidad de mando porque no aparece ningún subalterno u otro interlocutor que indique compañía, se infiere que emite sus órdenes desde el encierro de su oficina o desde el mismo paredón de fusilamiento. En segundo término, luce paradójico que este personaje sea conmovido precisamente por la época que celebra el advenimiento del Niño Jesús al mundo para salvar y redimir a los humanos. Pero, lo que conmueve en verdad al dictador no es el espíritu de navidad en su esencia emocional y afectiva, sino en su apariencia carnavalesca, en su parafernalia de campanas y bambalinas. Y finalmente, lo que le da el toque de humor negro es el hecho de que el arreglo navideño sea para el paredón de fusilamiento que, en definitiva, es el objeto deseado del dictador porque en él ve consumado su poder de mando sobre las vidas de los prisioneros.

De manera que este texto se caracteriza como un minicuento formado por un solo cuadro generador de toda una psicopatología criminal implícita en la forma misma de la anécdota que contiene los recursos de la paradoja en el hecho de que el dictador se conmueva por la navidad, así como de la ironía de mandar a arreglar con motivos navideños el paredón de fusilamiento. Todo ello conforma, finalmente, una pieza que encuadra en el subgénero de humor negro, si se toma en cuenta la siguiente

definición (Documento en línea, disponible en: ciertadistancia.blogspot.com/.../el-humor-negro.html):

El humor negro se caracteriza por transformar en gracioso lo que, por norma, es serio. Es una técnica de distanciamiento hacia aquello que nos daña. Sus armas son la sátira, la ironía, la paradoja... por lo cual resulta especialmente eficaz para denunciar atrocidades a las que, por diversas circunstancias, no se les presta atención. El humor negro viene definido por el objeto de su aplicación, esto es, cuando recae sobre temas como la muerte, la violencia, la crueldad, el salvajismo, lo obsceno, los asesinatos, las violaciones, la explotación, la pobreza, el racismo, la religión, etc. etc. Y por el tono de su enunciado. Puede darse el caso de que el tema tratado sea más o menos banal, pero el comentario esté cargado de violencia, de fuerza desmesurada. Su forma suele ser políticamente incorrecta, corrosiva, burlona. Provocar la risa centrándose en algo atroz deja al descubierto aquellas características del ser humano que nos horroriza admitir, como la crueldad, la indiferencia, el sadismo... Así que, por lo general, después de la risa se producirá, necesariamente, una reflexión.

En la anécdota siguiente, *Espíritu de navidad II*, se reproduce al personaje de la anterior, es decir el mismo dictador conmovido, pero esta vez ubicado en un plano de desplazamiento y acción directa:

Conmovido por el espíritu de la Navidad, el dictador se levantó muy temprano, en la madrugada, tomó un pote de spray y escribió sobre el paredón de fusilamiento: ¡Feliz Navidad! (p. 63)

Tanto el personaje como la acción de levantarse y el contexto temporal indican la relación de continuidad entre este texto y el anterior. La diferencia consiste en que ahora el dictador aparece realizando él mismo la acción irónica y se erige

narcisistamente como la figura dominante. Este elemento es característico del humor negro.

En *Espíritu de Navidad III*, ya no aparece el dictador conmovido, sino que ahora el narrador pareciera querer conmover al lector, incorporando, sin ninguna sutileza, el elemento crudo que toca la sensibilidad humana y llama a la reflexión, luego de la risa provocada por el humor negro de las anécdotas anteriores:

Como era Navidad, el dictador ordenó que antes de fusilar a los cuatrocientos presos, pintaran y adornaran con motivos navideños el paredón de fusilamiento. (p. 65)

Se puede observar que los tres textos forman, en verdad, uno solo que se fragmenta como para reiterar en tres páginas sucesivas la presencia del dictador, su psicopatología, su afán de adornar el espacio de sus crímenes y encubrirse así en la espiritualidad cristiana como si se tratara de hacer del decorado navideño una máscara de bondad. Pero al final, la sola cifra de los cuatrocientos prisioneros lo desenmascara y lo coloca de frente al lector para que éste lo juzgue con su reflexión. El dictador pueden ser todos los gobernantes que reprimen y asesinan de múltiples maneras a sus adversarios, a sus pueblos, a la gente.

Comentario final

El análisis de la muestra corrobora que el minicuento es un formato narrativo que funciona básicamente como una anécdota comprimida o en secuencia de dos o tres de ellas, y a partir de esta estructura básica, todas las demás le son inherentes: la brevedad, la precisión, los cuadros y su carácter proteico. Hay predominio de situaciones que encajan en lo real, en lo propiamente anecdótico de la vida social, familiar, personal. Esto indica una tendencia más apegada a la tradición objetivista, sociológica, de intencionalidad crítica, de llamar la atención en torno a los hechos y

acciones esencialmente humanos. En ese sentido, los temas son la historia, la moral, la muerte, el amor, la vida, la familia, la violencia, la angustia, la libertad, abordados desde la intertextualidad, la recurrencia, el humor, la burla, la ironía. En definitiva, en estos minicuentos de una página de Querales, aparecen unidos el universo mágico de la fabulación con el mundo real de la vida urbana, de la ciudad, que es el lugar donde la gente no vive a plenitud sino que anda sobreviviendo. Y en ese sobrevivir es donde el autor fija su mirada para indagar e inventar sus fábulas.

CAPÍTULO IV

Los minicuentos de Los 1001 cuentos de una línea de Gabriel Jiménez Emán

Valoración de la crítica.

Siendo Gabriel Jiménez Emán un escritor que ha cultivado el ensayo, la poesía, la novela y el cuento, junto a su actividad editorial y de traducciones, interesa en este caso revisar la valoración de su obra narrativa, particularmente la que está referida a sus minicuentos. Para ello, se toman como referencias algunos fragmentos de textos dentro de una lista de 22 autores que emiten sus opiniones valorativas desde circunstancias diferentes. Este conjunto de fragmentos de opiniones, que se puede considerar como un corpus plural y diverso de crítica literaria fundamental para entender la narrativa de Jiménez Emán, está disponible para ser consultado en su totalidad en la siguiente página: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>. Las referencias seleccionadas corresponden al mismo orden en que están en el blogspot del autor (con fecha 17 de noviembre de 2010) y las citas textuales que aparecen a continuación no llevan número de página porque así están en el original. Se advierte que se trata de fragmentos de análisis, valoraciones u opiniones, se supone que reunidos por el propio Jiménez Emán.

Laura Antillano (2010) señala en primer término que: “A este escritor se le conoce por su maestría en un género en particular, el del cuento corto, breve, o minicuento”. Como se puede observar, la terminología empleada por Antillano no se restringe solo a minicuento, sino que también emplea dos de los muchísimos nombres que existen para identificar este tipo de texto. Es importante destacar también la

jerarquía de maestro que le atribuye en la materia, lo cual justifica que por su obra cuentística se le tenga como “una verdadera referencia del cuento breve a nivel internacional; género de grandes maestros y cultores entre los que deben citarse a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Garmendia, Eduardo Galeano o Luis Britto García.”

Para Antillano, la concepción en la cual se fundamenta la naturaleza de los minicuentos de Jiménez Emán, “revela una tendencia indiscutible al reconocimiento de la llamada literatura fantástica, del mismo modo en que lo hiciera el maestro Julio Garmendia al escribir su relato “El cuento ficticio”. Y es que toda la obra del escritor nada en estas aguas. Jiménez Emán establece una convergencia entre el cuento breve y el género de lo fantástico”. Efectivamente, la narrativa fantástica de julio Garmendia representa un antecedente importante para los cuentistas contemporáneos que siguen esa misma tendencia, pues, tal como lo afirma Italo Tedesco (1993):

Garmendia también descubre las claves que permiten suponerlo dentro de la iniciación de una temática, la del absurdo, explicada a partir de la inserción en lo fantástico de algunas de las historias narradas en La tienda de muñecos, tales como <<El difunto yo>> más cercana a la noción de lo maravilloso-surrealista –europeo que a lo real maravilloso americano.(p. 501)

La permanencia de lo fantástico en el tiempo es una muestra de su vigencia como fuente para la creación y recreación del cuento, independientemente de las formas que adquiriera como es el caso del minicuento. Así lo se puede corroborar con las propias opiniones de Jiménez Emán que Antillano cita: “El ideal fantástico se presenta entonces como una posibilidad de recrear los universos complejos en el decurso del instante, que congela el tiempo para someterlo a un deslinde filosófico y hacerlo partícipe de la anticipación o la fábula, de la metafísica o de los paisajes tecnológicos. Así, la fantasía suele estar involucrada en el texto breve de un modo casi consustancial” (Jiménez Emán 1996,10).

Por su parte, Luis Britto García (1993) considera que desde la publicación del primer libro, *Los dientes de Raquel*, en 1973, con apenas 23 años de edad, Jiménez Emán muestra lo que es un estilo definido y completo que mantendrá su identidad, su propio perfil. Todo el camino andado es el viejo proceso dialéctico fundado en el juego entre el ensayo y el error para decantar las verdades y esencias del oficio del maestro. Veamos el fragmento:

El ensayo y el error son los únicos métodos legítimos para la formación de un narrador: por ello tantas operas primas son un compendio de torpezas que luego el culpable oculta o disimula. Los dientes de Raquel es una obra de madurez en plena adolescencia: la demostración de un estilo que parece armado, definido y completo desde su primer paso, y que durante un largo camino no hará otra cosa que ser cada vez más él mismo. Gabriel Jiménez Emán forma parte de una de las primeras generaciones del país que se ha empeñado en pensar como posible el oficio de escritor. Muchos jóvenes contemporáneos de Jiménez Emán comparten con él la empecinada vocación de jugarse el todo por el todo por la literatura: estudiarla, vivirla, crearla.

Sin duda alguna, en estas palabras hay una gran verdad si se toma en cuenta que una de las características del minicuento es la intertextualidad. En ese sentido, para que un escritor de minicuentos pueda tener éxito en sus creaciones, es casi un requisito obligatorio que sea un buen lector, un estudioso y, sobre todo, un vivificador de las experiencias intelectual en todos los niveles de la vida.

Desde esa misma perspectiva, en el fragmento seleccionado de Víctor Bravo (1988) hay una opinión bastante comprimida tomada de Criticarte. Fundarte N° 20, en la cual afirma lo siguiente:

En *Los dientes de Raquel* (1973) y *Narración del doble* (1978) el autor explora y configura un peculiar ámbito

narrativo que tendrá una realización plena en los dieciséis cuentos que integran *Relatos de otro mundo* (1987). Estos nos aterran, nos extravían o nos seducen, irrumpiendo en esas zonas débiles o poco resguardadas por nuestras coordenadas y certezas de lo real, y que habitan en el interior de nosotros mismos: el sueño, la locura o simplemente las representaciones engañosas o sorprendentes de la subjetividad.

La confrontación de las locuras de la subjetividad con las certezas de la realidad, procesadas por la racionalidad, es el elemento dominante en la narrativa de este cultivador del minicuento. En *Relatos de otro mundo* (2003), ciertamente, ese juego absurdo entre realidad y ficción alcanza niveles importantes de tensión que desembocan en lo absurdo, como por ejemplo en los cuentos *La oreja de H*, la película, *la novia mecánica* y otros. En ese sentido, se hace evidente una coherencia total en su narrativa, tal como lo dan a entender estos dos grandes de la crítica literaria como lo son Brito García y Víctor Bravo.

El fragmento de Julio Miranda (1998) pertenece al texto de *El gesto de narrar* que se toma aquí como referencia directa para una apreciación más completa y menos fragmentaria. Este crítico ofrece un recorrido panorámico a partir del texto inicial, *Los dientes de Raquel*, hasta la novela *Mercurial*. Comienza, entonces, afirmando que desde *Los dientes de Raquel*, “el rumbo dominante es la fabulación fantástica de extensión mínima (de 3 líneas a una página sobre todo)”. Y que esta forma o modelo narrativo, se apoya en el empleo de dos técnicas como son la inversión de la realidad y la exageración. Complementariamente, están el uso de la paradoja, la sorpresa final, el uso del absurdo, el humor, la exploración onírica, las utopías negativas, formas poéticas surrealistas, poemas en prosa con elementos narrativos, la fusión o confusión genérica, anecdotario fantástico, lo fragmentario en general y el despropósito. Este sería parte del inventario técnico, fabulador y modelador de las historias contenidas en el anecdotario de la minificción o los minicuentos de Jiménez Emán, que se infiere de la lectura que ofrece Julio Miranda.

El filósofo, crítico y poeta Ludovico Silva (1975), ofrece una visión filosófica de la obra narrativa del Jiménez Emán joven iniciado, que demuestra dos cualidades importantes: talento literario y conciencia culta. El texto que comenta Ludovico es *Saltos sobre la soga* (Caracas, Monte Ávila, 1975) y toma como muestra para su análisis: “estas palabras, pertenecientes a la pieza “Qué aburrimiento”: “Yo no sabría explicar muy bien qué tengo ahora dentro del campo de los sentidos; tampoco estoy seguro si mi alcance visual tiene correspondencia natural con los objetos y personas que tengo al frente por los momentos”. Y Ludovico completa el sentido de la parte clave del texto con esta otra parte: “Me digo: no es eso lo que ves: en el fondo hay algo que se desploma para mostrarse más limpio y más desnudo de lo que visualmente es”.

Para este crítico “conceptualmente hablando, el tema de fondo del hermoso libro de Jiménez Emán es doble. Por una parte, se trata de la relación dramática y contradictoria entre la conciencia poética y el mundo circundante., y por la otra, el enfrentamiento casi agónico de muerte de esa conciencia consigo misma.”. Pero el autor advierte que no se refiere a una conciencia poética individual, de ese “yo personal del autor, sino a una supraconciencia que supera lo personal y engendra un Yo semejante a aquel de Heráclito en su famosa sentencia: “No soy yo quien habla, sino el Logos quien habla a través de mí”. Se trata por lo demás de una característica difundida en toda la poesía de la modernidad”.

Lo que Julio Miranda ve como una inversión de la realidad, Ludovico lo explica de esta manera: “El mundo de los objetos no llega a convertirse jamás en un universo completamente separado de la conciencia; ésta interfiere la vida propia de los objetos y los sumerge en una especie de subversión ontológica dentro de la cual se ve envuelta la conciencia misma, en cuanto ella se considera partícipe del mundo de los objetos“

Paralelamente a esta relación de “subversión ontológica” de la conciencia con el mundo, se produce la desgarradura de la conciencia con ella misma. Este aspecto, que es bien interesante no solo en la narrativa de Jiménez Emán sino en la literatura moderna en general, lo explica Ludovico de la siguiente manera:

Por otra parte, la relación contradictoria de la conciencia con ella misma asume un carácter dialéctico fácilmente emparentable con Hegel, para quien la conciencia, en sus enfrentamientos con el mundo, podría experimentar desgarraduras internas, que Hegel llama “alienaciones”, en el doble sentido de desposesión y de objetivación. La conciencia, al objetivarse en el mundo, produce, en el Tiempo, la Historia, y en el Espacio, la Naturaleza; pero todo ello lo realiza a costa de una desgarradura de ella misma, que no podrá “superarse” sino en el momento de una definitiva “reconciliación” (dice Hegel) de la Idea con el Mundo. En el libro de Jiménez Emán está lejos de presentarse esa reconciliación o síntesis. Todo él es una desgarradura de la conciencia y, por tanto, un constante desdoblamiento de la misma.

De esa manera, la desgarradura y el desdoblamiento de la conciencia, serían los elementos psicológicos, existenciales y ontológicos que fundamentan la esencia de la obra literaria, entendida como la otra realidad imaginada, el mundo lúdico u onírico, o la alteridad de la que habla Víctor Bravo (1987) en su libro *Los poderes de la ficción*. Pero, hay que tomar en cuenta la complejidad del asunto, ya que como dice Ludovico Silva “el mundo circundante y aparentemente “objetivo” está preñado de conciencia, este mundo se encuentra también desgarrado, enajenado”; entonces, cabe esta pregunta con su respuesta: “¿Quién enajena a quién, el mundo a la conciencia o a la inversa? No hay respuesta directa posible. Ambos elementos están confundidos en una lava volcánica”.

Finalmente, esta temática ontológica, existencial de la conciencia y el mundo, tiene en Jiménez Emán una expresión a través de un lenguaje culto que la caracteriza y su formato discursivo en lo que es la narrativa breve llamada generalmente

minicuento o minificción. A este respecto, Ludovico Silva ofrece las siguientes palabras:

Jiménez Emán, a pesar de su juventud, posee un dominio impresionante de su propia forma literaria, y no es difícil adivinar en él a un escritor culto. Antes hablé de “poema-cuento”, pero esta no es sino una fórmula ecléctica para designar una realidad literaria característica de nuestro siglo y presentida en el siglo pasado. Se trata de la invención de un nuevo género literario, tan importante históricamente como pudo serlo a su hora la invención (genial) del soneto o el perfeccionamiento de la métrica. Jiménez Emán participa de ese invento que practican escritores como el Cortázar de *Historias de cronopios y de famas*, Borges en ciertas páginas; Lezama Lima, o, en Venezuela Luis Britto García en *Rajatabla* o Francisco Pérez Perdomo en algunos de sus poemas. Se trata, descriptivamente hablando, de narraciones breves (a veces brevísimas, como en *Los dientes de Raquel*, que publicó Jiménez Emán en 1973 pero construidas en forma poemática. No puede hablarse estrictamente de cuentos breves, ni tampoco de poemas líricos. Se inventa una escritura en que ambos géneros se combinan químicamente y producen un ser nuevo, cualitativamente distinto y revolucionario.

Ubicada también dentro de las caracterizaciones anteriores, pero destacando el problema de la temática, Andrea Bell (1995) de Hamline University, Minnesota, USA, nos dice que tanto en *Los dientes de Raquel* como en *Los 1001 cuentos de 1 línea*, aunque el autor plantea una variedad de temas, “el que más le intriga es discernible en los cuentos donde los sueños se mezclan con el desvelo, la vida con la muerte, es decir, los cuentos donde nuestras expectativas sobre estos estados (¿diferentes?) se cuestionan y donde los lectores nos debemos esforzar por determinar en qué creemos”.

El razonamiento que propone la autora se basa en el análisis del tema del cuento “El juicio” de *Los dientes de Raquel*. Allí, el personaje principal espera una

decisión de los jueces “que lo miran con “miradas clavadas... negramente en él” y le llega el veredicto, notificado por uno de los esqueletos, que lo condena “a vivir para siempre”. Este acontecimiento ficcional provoca un “giro imprevisto que destrona en el sistema de valores del lector la primacía de la vida sobre la muerte”. De manera que si frente a la condición normal de la realidad en que vivimos, predomina la vida sobre la muerte; “En el mundo de los esqueletos, sin embargo, es la muerte lo que se conoce y por eso es lo que más se desea”. Y finalmente, la autora ubica la intención de confundir al lector por parte del autor: “Lo que no se desafía en “El juicio” es la noción que ninguna de las dos, la vida o la muerte, sea exactamente un duro castigo porque nos roba uno del otro; en cambio, simplemente se cambian las perspectivas para que el lector experimente confusión sobre la verdadera naturaleza de cada una”.

El último de los fragmentos seleccionados como referencias valorativas tiene como autor a David Lagmanovich, de la Universidad de Tucumán, Argentina. Este autor afirma que Jiménez Emán “tiene una obra que lo destaca entre quienes se dedican a este género nuevo y pujante de la literatura hispanoamericana, el microrrelato o minificción. Hay en su cultivo del género una gran continuidad, que se refleja en varios libros de narrativa breve o brevísima”. Y más adelante, coincide con las valoraciones de otros críticos cuando agrega que “hay tres décadas de trabajo constante en este producto narrativo (que él llama “cuento breve”, una denominación que convendría sustituir por otras más específicas: microrrelato, microcuento, minicuento, minificción...)”. Este tiempo de labor creadora, incesante y persistente sobre el minicuento, le ha proporcionado una maestría en el dominio del género, ya reconocida. En ese sentido, David Lagmanovich, agrega: “Así se ha perfilado una obra de conocimiento indispensable para quienes se interesan por las características y evolución de este tipo de textos en las letras hispanoamericanas”.

Por último, y coincidiendo con el comentario de Laura Antillano al inicio de esta parte del trabajo, se puede reafirmar el carácter predominante de lo fantástico en los minicuentos de Jiménez Emán, citando de nuevo a Lagmanovich que dice:

“Conviene aclarar que Jiménez Emán concibe el tipo de relatos que aquí interesan como un género emparentado con la literatura fantástica”. Y enseguida agrega los datos que a continuación se citan textualmente para dejar mejor constancia de ellos:

En su antología *Ficción mínima: muestra del cuento breve en América*, comienza sus palabras prologales con la siguiente afirmación: “Los efectos literarios cuentan con una larga historia. La mayoría de éstos han tenido lugar al margen de la literatura realista” (FM 5). Y poco después ofrece (FM 6) el siguiente comentario:

“Si el cuento breve está disfrutando hoy de cierta salud, ello se debe quizá no tanto a la similitud con el lenguaje de los medios visuales, sino a su propia naturaleza minimalista, que intenta condensar en el menor número de palabras experiencias y situaciones de los personajes, sin perder el tiempo en descripciones prolijas. También debido al uso de una imaginación de raíz romántica, que suele apostar por el asombro, la emoción o la sorpresa, el absurdo y el carácter lúdico de las imágenes, antes que por la pretensión naturalista de querer “fijar” el mundo y describir ambientes históricos”.

El uso del menor número posible de palabras, la contención de toda actitud descriptivista y los privilegios de la imaginación, que pueden conducir al absurdo y al juego, van constituyendo una colección de marcas que nos servirán para penetrar en el mundo del microrrelato hispanoamericano y, en particular, en el universo narrativo de Gabriel Jiménez Emán.

Ubicados a cuarenta años de haberse puesto en marcha este tipo de narrativa dentro del ámbito literario de Venezuela, se puede decir que su vigencia se ha mantenido firme y cada vez son más los lectores que se entusiasman o les gusta. Particularmente en el público juvenil estudiantil hay una tendencia muy favorable por el doble atractivo que ofrece: lectura rápida y lo novedoso de lo raro, lo fantástico, lo absurdo.

Análisis de la muestra.

El conjunto de los juicios anteriores muestran el reconocimiento que tiene el autor en el ámbito literario nacional e internacional. El mérito principal de su trayectoria literaria le está dado por su condición de narrador de cuentos breves o cortos desde la perspectiva de lo fantástico. De manera que en este trabajo se asume como objeto de estudio, precisamente su minificción vinculada a lo fantástico. A continuación se analizan los cuentos, cuya extensión no sobrepasa una página, siguiendo el modelo propuesto por Violeta Rojo (1996), para garantizar la mayor eficacia en la brevedad que a su vez ofrece mayor garantía de una lectura inmediata y rápida. Los rasgos a tomar en cuenta, son la brevedad, el uso de la intertextualidad, las formas de la anécdota comprimida, los cuadros y la presencia de otras formas literarias como el ensayo, la poesía, que le den la condición protéica. Todo ello se resume en la forma de anécdota comprimida con que se presenta el minicuento. Y en este caso, su vinculación con lo fantástico, que le permite al autor y al lector poner en vuelo libre la imaginación, jugar con la creatividad, el asombro, la emoción, la sorpresa, el absurdo.

Independientemente de la delimitación de la brevedad a una página, hay que reconocer que aquéllos que tienen dos páginas y algo más, también pueden entrar en la categoría de minicuento. En ese sentido, la obra seleccionada reúne 34 cuentos cortos, los cuales están distribuidos así: los primeros seis cuentos del libro no pasan de una página, le siguen once que no pasan de dos páginas, continua con diez que no pasan de tres páginas, luego cinco de cuatro páginas cada uno, uno de cinco páginas y el último de seis páginas. Si se toma en cuenta el formato pequeño del libro, el tamaño grande de las letras y el espaciado interlineal y entre párrafos, indudablemente que todos los cuentos en general son cortos y de lectura rápida.

Los 1001 cuentos de 1 línea es el texto con que se inicia y se titula el libro. Es un cuento bien raro porque a primera vista sorprende por su contenido en el cual aparentemente no se cuenta nada. Solo se remite a decir esto: “Quiso escribir los 1001 cuentos de 1 línea, pero sólo le salió uno”.

Cualquier lector se preguntará por qué es un cuento si no cuenta nada. Pero, el análisis demuestra que efectivamente se trata de un cuento, donde es necesario identificar dos planos: el de la forma o estructura del contenido y el de la narración o su narratividad. En el primer plano se observa que se trata precisamente del funcionamiento de la anécdota comprimida y el cuadro como formas estructurales del minicuento (Violeta Rojo, 1996). Ellas sustituyen o eliden la narración de la historia, quedando ésta implícita, razón por la cual la anécdota convierte al cuento en una fábula simple y corta, sin historia narrada o contada. La anécdota muestra únicamente el proceso corto y directo de un hecho, un acontecimiento: el deseo de alguien de querer escribir los 1001 cuentos de 1 línea; y el resultado adverso de que solo le salió uno.

Por otro lado, si se acepta que el texto es un cuento, entonces hay que ubicarlo en el campo de los textos narrativos, cuya condición es que en él concurren la fábula, la historia y la narración (Mieke Bal, 2009). En este caso, hay fábula y hay narración, pero no hay una historia narrada, aunque sí los datos del inicio y el final para su posible ordenación. La fábula está representada en la misma anécdota. En el plano de la narración, se observa que el nivel superficial o expreso, está formado por dos oraciones: una que contiene un deseo o un querer y otra que muestra su frustración, enlazadas por el conectivo pero que indica, precisamente, la contradicción y el sentido de la frustración planteada en el cuento. El nivel profundo de la narración se convierte en el lugar para un posible desarrollo de la historia, ya que se supone que está allí implícita.

Ahora bien, los elementos claves aquí serían la voz del narrador y el personaje anónimo que se identifica gramaticalmente con la tercera persona (él o ella). Pero, el narrador, obligado por la brevedad que le impone el formato del minicuento, omite o sacrifica la historia y muestra nada más el inicio y el fin, dejándole al lector la posibilidad de que participe en la construcción del cuento, que se imagine todo el contenido de acuerdo con su propia inventiva o capacidad de fabulación. Aquí se

cumple otro de los ganchos del minicuento como lo es sorprender al lector y comprometerlo a participar en la ampliación del cuento aportando elementos que sean coherentes con la historia implícita.

Para muchas personas, con esta forma del minicuento de una línea se le rinde culto al famoso cuento del Dinosaurio de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Como se puede observar, la estructura está compuesta por dos enunciados simples que remiten a dos situaciones contrapuestas con las cuales se garantiza el impacto dado por la idea de una contradicción sorprendente y una tensión narrativa comprimida. En este sentido, la ubicación de las frases o enunciados juega un papel fundamental en la semántica global del texto. Si se coloca el complemento circunstancial en su posición normal, el texto diría: El dinosaurio todavía estaba allí cuando despertó. La función de sujeto del dinosaurio se presenta en primer plano; el o la que despertó pasa a un segundo plano; se pierde o se debilita el efecto sorprendente que tiene en la forma original.

Igual pasaría con el texto de Jiménez Imán si se cambian las posiciones, por ejemplo: Pero sólo le salió uno, cuando quiso escribir los 1001 cuentos de 1 línea. El efecto de impulso que tiene el deseo, el querer, en la posición inicial que luego contrasta con el resultado súbito y adverso, se pierde. En definitiva, en el minicuento es muy importante las posiciones de las frases y las palabras en función del efecto que se pretende causar en el lector. Esa sería una de las cualidades atractivas de la anécdota comprimida y del cuadro.

Armando José Sequera (2009), en un ejercicio de crítica literaria en torno a este cuento de Monterroso, habla de las mil y una lecturas de un minicuento cuando dice que: “ Este minicuento -por cierto el más difundido del mundo,. ..el “iniciador del boom de este tipo de cuentos”(1)-, se presta perfectamente para la realización de ejercicios de imaginación, algunos de los cuales han alcanzado estatura literaria y han aparecido en libros y antologías mexicanos”. Y después de preguntarse por la causa

de este efecto, se responde con un argumento que bien vale la pena reproducir por la importancia que tiene:

La respuesta la encontramos en el ya mencionado libro de Violeta Rojo. Ocurre que, como señala esta autora y otros críticos dedicados al estudio del minicuento -como Boris Tomachevski y Juan Armando Epple-, “El dinosaurio” “carece de fábula” (3). ¿En qué consiste este “carecer de fábula”? Refiriéndose precisamente a “El dinosaurio”, Rojo señala: “No sólo es demasiado breve sino que aparentemente no está ‘contando’ ninguna historia, sino solamente registrando un hecho, una situación”. Monterroso estaba consciente de esto pues, al parecer, sus lectores se lo señalaban con frecuencia. En una entrevista que le hiciera el escritor Rafael Humberto Moreno-Durán en 1982, Monterroso indicó que siempre se le pedía explicar lo que quiso decir en dos de sus textos: “El dinosaurio” y “El salto cualitativo”. A continuación agregó: “...me he propuesto no hacerlo. De esta manera, los estudiantes pueden soltar su imaginación cuando se los dejan de tarea, y sus profesores decirles: ‘Está bien’”(4). (s/n)

Esto explica la resonancia y la permanencia del texto de Monterroso en el tiempo y el por qué se ha erigido como la gran referencia precursora del minicuento al punto de ser imitado en su longitud de una línea. En ese sentido, los elementos de la relación están a la vista.

El hombre invisible es el nombre del segundo cuento de una línea y dice así: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello”. Se repite la estructura del cuento anterior con la misma fórmula de la anécdota comprimida y el cuadro; pero, aquí el sujeto de la primera oración es expreso y está determinado por la mayor distancia respecto al hablante, en este caso el narrador, para denotar su ubicación en un pasado lejano. Además, aquí entra en juego el absurdo y lo fantástico: primero, no es posible que haya existido un hombre invisible y alguien lo sepa. Pero ello es posible solamente exagerando la función omnisciente del narrador que todo lo

conoce; y segundo, es lógico que nadie puede ver a un supuesto hombre invisible. Sin embargo, al anteponer la preposición pero como enlace la lógica se invierte, es decir, todo el mundo tenía que haberse percatado de ello. Todo este juego entre realidad e irrealidad es el fundamento de la literatura fantástica frente a la cual el lector siente el extrañamiento.

De acuerdo con Víctor Bravo (1987) la producción de lo fantástico en el discurso narrativo tiene su punto de partida en “la puesta en escena de la relación “Yo-otro”; y a través del disfraz” (p. 35). Esa relación tiene una larga historia que data desde los orígenes mismos de la literatura. Sin embargo, se toman como referencias la edad media, la literatura gótica, el surgimiento del romanticismo alemán e inglés, la obra de Edgar Allan Poe y los simbolistas franceses, como los antecedentes que finalmente confluyen en la irrupción de lo fantástico en la literatura moderna del siglo XX.

En definitiva, la teoría de lo fantástico en la narrativa moderna, Bravo la resume como “la irrupción de un ámbito –la ficción o sus posibles correlatos- en otro –lo real o sus posibles correlatos- , para perturbarlo, tacharlo o eliminarlo” (p. 47). En este caso, la presencia de un hombre invisible corresponde a la irrupción de lo ficticio, lo irreal, lo irracional; y nadie, como sustantivo abstracto que representa a todos los que tienen capacidad para percatarse de las cosas, es decir, los seres racionales, corresponde a lo real que se ve perturbado en la impresión del lector, mas no en el relato. Esto le da a lo fantástico un toque de humor suave ya que el elemento que irrumpe queda desconocido, derrotado, frente a la indiferencia del otro. Queda implícita, en la anécdota comprimida de esta fábula, la historia de las supersticiones, de los posibles seres invisibles, almas en pena, fantasmas o aparecidos, propias del pensamiento mágico-religioso de los pueblos.

Parafraseando el texto de Armando Sequera, citado anteriormente, cabe preguntarse ¿Cuál hombre invisible era ése? ¿Se trataría de un forastero en un pueblo

de fantasmas?, ¿de un muerto, cuya alma había quedado en pena, aislado y solo? . Igualmente, ¿ A quiénes se refiere cuando usa el pronombre nadie? ¿Será un pueblo, un cementerio, un grupo? En fin, surgen una cantidad de preguntas que dan pie a la construcción de la posible historia y su fábula en la imaginación del lector.

Dios es el tercer cuento que narra en tres líneas lo siguiente: “Dios mío, si creyera en ti, me dejaría llevar por ti hasta desaparecer, y me he dejado llevar y no he desaparecido porque creo en ti”. Aquí lo primero que se observa es una estructura textual de diálogo entre el personaje de la fábula y Dios, es decir, no se presencia una narración, no hay una voz narradora que cuenta, sino un personaje que se dirige a la divinidad suprema del ámbito religioso. Pero, el diálogo para que sea tal necesita que el otro también se exprese y participe; de lo contrario, es un monólogo. Entonces, literalmente hablando es un monólogo que tiene forma de diálogo porque se dirige a Dios y es una forma de conversar con El porque, evidentemente no se produce una respuesta física, sino que es un ritual o una forma de experimentar la fe.

Esto evidencia la confrontación de dos planos opuestos: el terrenal-humano y el celestial-divino. La irrupción del segundo (Dios) sobre el primero (el creyente) para perturbarlo en su fidelidad espiritual. Pero, al mismo tiempo la irrupción también funciona a la inversa. Esto sería la forma de producción de lo fantástico en la narración del funcionamiento de la fe y justificaría el uso del diálogo, que es literalmente un monólogo, como única estrategia discursiva porque a través de esa forma expresiva ambigua se logra mostrar fielmente la función del personaje del cuento.

El tercer elemento de la narración es el juego con las palabras en el cual pareciera manifestarse la duda de creer o no creer en Dios, cierta ambigüedad en relación a la fe, la vida y la muerte, que recuerda el cuento ¡Como Dios! de Antonio Márquez Salas, ganador del concurso de cuentos de El Nacional del año 1952, no solo por el título sino también por el tema de la vida y la muerte. El personaje

comienza su diálogo-monólogo con una oración condicional: “si creyera en ti, me dejaría llevar”; luego, pasa al tiempo ante-presente: “me he dejado llevar y no he desaparecido”; y finalmente, concluye con un presente: “creo en ti”. De esa manera se evidencia que, en verdad, la ambigüedad no existe sino en el juego de las palabras. En conclusión, hay una historia implícita en los tres momentos temporales de la narración del personaje; lo narrado en forma de diálogo y de monólogo al mismo tiempo, representa la acción que ocurre en un espacio íntimo, psicológico y espiritual en el tiempo en que el personaje se detiene a dialogar con Dios.

Finalmente, la estructura dialógica-monológica funciona como una técnica con la cual se intenta presentar la relación del Yo (el personaje) con el otro (Dios) de manera no perturbadora sino complementaria, teniendo como resultado la reafirmación de la fe en la unión del hombre con Dios. Llevado al contexto de lo literario, se plantea simplemente como lo fantástico de creer en Dios.

La brevedad es un minicuento de carácter auto-reflexivo en relación a la literatura corta o extensa, vale decir, un cuento de una línea o una novela. El contenido encierra una propuesta de reflexión a partir de la definición de la brevedad como una entelequia.: “Me convengo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte”. Igual que en los anteriores, aquí no hay fábula ni historia. No se está frente a una narración sino frente a una confesión o información, cuyo contenido es una convicción conceptual, basada en la valoración subjetiva (“me parece”) de dos tipos de textos, de que la brevedad no existe porque es una entelequia. En el Diccionario de la Real Academia, entelequia aparece con dos acepciones: una, aristotélica, que se refiere al “fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona”; dos, como ironía, “cosa irreal”.

De acuerdo con estas acepciones, en el primer caso, el cuento corto o minicuento es una actividad que en apariencia, en su extensión textual sobre el papel, es la perfección de la brevedad como condición propia del cuento; pero ya se ha visto

que en la estructura profunda, en la elipsis de la historia, sustituida por la anécdota comprimida, subyace no una sino muchas historias de diversas extensiones que van más allá de nuestras vidas, tantas como las diversas posibilidades de imaginación de cuantos lectores tenga el texto, tal como lo expone Armando José Sequera en relación al cuento del Dinosaurio de Monterroso citado anteriormente. En ese sentido, la brevedad en el minicuento de una línea es una ironía.

En el segundo caso, la novela, en su despliegue textual no tiene nada que ver con la brevedad; pero, es posible que el núcleo de la historia, el asunto esencial de toda la trama, sea un acontecimiento tan simple, sencillo y fugaz como la muerte. De manera que en relación a la brevedad, el cuento y la novela pudieran tener orientaciones contrarias; resultan dos formas del contrasentido. Por esa razón, la brevedad no existe. En el caso de este mismo cuento, se cumple la premisa que postula.

Todo lo dicho anteriormente corrobora una de las características del minicuento, como lo es su condición protéica. Esta condición está dada porque, como lo afirma Violeta Rojo (1996): “no hay seguridad de que los minicuentos sean verdaderamente cuentos, ya que tienen características de otros géneros: el poema en prosa, el ensayo, la fábula, el diálogo, el apólogo, el aforismo, entre otros.” (p. 61). Pero, igualmente se considera que “aunque los minicuentos tienen algunas de las características de los cuentos tradicionales y siguen perfectamente los rasgos diferenciales del género, también tienen otro tipo de características” (idem). Tal como se ha analizado, *La brevedad* es un texto que siendo un minicuento su estructura corresponde a la del texto tipo ensayo puesto que se refiere a un tema (la brevedad), expresa una opinión personal (es una entelequia), manifiesta la subjetividad del autor (me parece), ofrece un argumento fragmentado e inconcluso (leer una línea, leer una novela) y su lenguaje posee un estilo poético (dos símiles o comparaciones con la vida propia y con la muerte).

Pero, si bien está clara la condición ensayística de este texto, también es necesario reconocer, al mismo tiempo, la presencia de los elementos narrativos, aunque de manera fragmentada e imprecisa. Primero, un personaje en primera persona, es decir, el mismo narrador personaje que cuenta sus acciones. Segundo, una sucesión de tres acciones o acontecimientos identificables: leer una línea y hacerse un juicio; luego, leer una novela y hacerse otro juicio; y finalmente llegar a una conclusión y expresarla. El tiempo y el espacio no aparecen identificados, pero están implícitos en los dos anteriores. Al respecto, Mieke Bal (2009) indica que “un proceso es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología. Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden” (p. 45). Por tanto, el tiempo es inherente al personaje y a la acción que él realiza.

Por otro lado, en relación al lugar de la fábula, que también es inherente al personaje y a la acción, y no esté identificado, como es el caso del texto objeto de este análisis, Bal indica lo siguiente: “Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario. El crítico ruso Lotman lo ha explicado aduciendo la predominancia de la dimensión espacial en la imaginación humana”. (p. 51)

Para cerrar este análisis de *La brevedad*, que en definitiva es un cuento sin desarrollo narrativo debido a que el predominio de la reflexión ensayística lo sacrifica dentro del marco de su brevedad que lo define como minicuento, es interesante ilustrar esta contradicción con una ley postulada por Augusto Monterroso, (citado por Rojo, 1996: 63), que dice lo siguiente: “Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento”.

El quinto minicuento se titula **El sueño y la vigilia**. En sus cuatro líneas expresa lo siguiente: “Había confundido tanto la vigilia con el sueño, que antes de acostarse clavaba con un alfiler cerca de su cama un papelito que decía: “Recordar que mañana debo levantarme temprano”. Como puede observarse, se trata de una narración en la que predomina el uso de los verbos en distintas formas: “Había confundido”, “acostarse”, “clavaba”, “decía”, “Recordar”, “debo levantarme”. De hecho, el uso del ante-pretérito al inicio del primer enunciado, ubica al lector frente a una narración que hace recordar esa forma clásica de “había una vez...” con la que comienzan muchos cuentos. Por lo tanto, hay un narrador externo que cuenta la anécdota de un personaje que no está identificado, sino a través de las formas verbales que corresponden a la tercera persona gramatical (él o ella).

En este texto están presentes los elementos narrativos que expone Mieke Bal (2009) como principios válidos de la narratología. Primero, la presencia clara de un narrador, que en este caso es externo porque no está en posición de protagonista, sino que es un yo narrativo que conoce lo que le sucedió al otro (él o ella). Segundo, el personaje se presenta con los datos que constituyen la fábula, es decir, el proceso o los acontecimientos que se cuentan de él o ella. En este caso, se refieren al proceso de confusión que experimenta entre la vigilia y el sueño, por un lado; y por el otro, a la acción de escribir un recordatorio sobre un papelito para intentar superar dicha confusión. Tercero, hay un tiempo indefinido para el proceso de la confusión y un tiempo definido (el de antes de acostarse), para la realización de la acción. Cuarto, el lugar de la fábula no está dado textualmente, pero se puede inferir o imaginar que corresponde al dormitorio del personaje porque el papelito lo fija cerca de la cama donde realiza su sueño.

Ahora, si el texto se analiza desde lo que es el minicuento, siguiendo lo que expone Violeta Rojo (1996), se observa que están presentes las siguientes características: primero, la brevedad que se considera como una condición inherente al cuento, bien por la naturaleza del tema o bien por su propia condición estructural.

Por eso se habla del “principio de predeterminación temática dependiendo de la longitud o predeterminación longitudinal dependiendo del tema”. Para ello, Rojo se apoya en referencias de autores importantes como los citados a continuación:

Para Baquero Goyanes (1967, 49) un cuento es “fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve. Para Friedman “una acción de cualquier magnitud dada, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea, más corta podrá ser su representación”, aunque especifica que la brevedad en el cuento puede deberse no sólo a que la acción sea reducida (p.44).

La brevedad implica una mejor garantía de unidad o coherencia, lleva implícita la intensidad y obliga a la depuración del estilo. Si esto es así para los cuentos normales o estándar, en el minicuento se potencia, porque la brevedad se hace extrema. Esto lleva a la segunda característica como lo es el uso de un lenguaje preciso, presente en este minicuento y en casi todos los textos de Jiménez Emán. Es importante destacar que la precisión no es algo trivial, ni fácil, ni sencillo; sino un reto fundamental para el escritor: ¿cómo lograr en pocas líneas expresar un amplio contenido a través del uso adecuado de las palabras exactas para que el lector capte la idea central y las ideas secundarias implícitas, la denotación y la connotación de lo narrado?

En este minicuento, la precisión se evidencia en el hecho de que en cuatro líneas hay tres oraciones que expresan las tres partes del texto, lo que ellas denotan y lo que connotan al mismo tiempo: primero: la confusión entre vigilia y sueño denota la existencia de dos estados diferentes que se mezclan de manera indiferenciada; pero el adverbio tanto connota la posible anormalidad de la confusión, su gravedad, su patología. Clavaba con un alfiler cerca de su cama un papelito denota una acción absolutamente clara y precisa; pero, antes de acostarse connota una especie de ritualidad, de hábito adquirido, o como si se tratara de un medicamento para el

tratamiento de alguna enfermedad. Por último, mañana debo levantarme temprano denota la realización de una acción ya prevista; pero, el infinitivo recordar connota un posible olvido o cierto absurdo porque el papel no puede recordarle nada en el sueño. Estas precisiones para denotar y connotar al mismo tiempo, se corresponden con el efecto de ambigüedad que el autor desea causar en el lector.

La tercera y cuarta característica de este minicuento se refieren a que es una anécdota comprimida y un cuadro, al mismo tiempo. Como se dijo, su estructura contiene los elementos de la fábula y de la narratividad; pero no llega a desarrollar todos los acontecimientos de una fábula completa ni ofrece los aspectos de la historia. Por lo tanto, se reduce a un cuadro de los llamados cuadros-motivo y cuadros-situacionales (Rojo: 55). En el primero “hay una secuencia típica de acciones” (confusión-búsqueda de una posible solución-puesta en marcha de esa posible solución-resultado desconocido) “y un marco espacial ideal” (el dormitorio del personaje). Los segundos “imponen restricciones al desarrollo de una parte de la historia, pero pueden combinarse de diferentes maneras para producir diferentes historias”. Por ejemplo, el motivo de la confusión no se explica en el cuento, ni el resultado final. Solo se presenta la situación que vive el personaje, sin la historia. Esta queda para que el lector la desarrolle.

El último cuento seleccionado se titula **Inundación**, palabra que evoca el tema del agua en sus efectos no precisamente saludables ni beneficiosos para la gente. Es un texto minicuento de siete líneas que muestra una anécdota tragicómica de una pareja, en la que se combina narración y diálogo. Este es su contenido:

Una mañana, la mujer de Tesalio lo despertó para decirle:

-Mi amor, estamos inundados.

-No importa, -respondió tesalio entre dientes, dando vueltas en la cama y sin abrir los ojos-. Sacamos el agua y asunto arreglado.

-Es imposible –replicó ella-. Estamos en el mar.

- Ah, entiendo, -dijo Tesalio.

Y se ahogaron.

En este texto, las características de la brevedad, la precisión, la anécdota comprimida y el cuadro son evidentes, están a la vista y funcionan igual como se ha analizado en los cuentos anteriores. Pero, lo llamativo en su lectura es esa sensación tragicómica provocada por una inundación exagerada que está en los límites de lo fantástico y el absurdo donde ocurre también la muerte. Aquí la brevedad está determinada por el tema de la inundación en la que se ahogó una pareja, pues, es ese solo y único hecho lo que interesa contar, lo cual justifica la economía de palabras. Y esta economía de términos, como condición de la brevedad, obliga a la precisión en la narración. De manera que para transmitir el hecho, el narrador no lo cuenta él, sino que presenta directamente a los personajes en sus últimas palabras ante el hecho fatal. Y de allí resulta la construcción de la anécdota comprimida que, a la manera de una imagen de cine, muestra como se ahogan Tesalio y su mujer.

Esta imagen constituye a su vez un cuadro que muestra precisamente el dato del diálogo que antecede el final. Humberto Eco, citado por Rojo, indica que el cuadro “es siempre un texto virtual o una historia condensada” (p. 53). El Diccionario de la Real Academia define lo virtual como aquello que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. Lo que está en oposición a lo efectivo o real. Lo que es implícito, tácito. En la Física, lo que tiene existencia aparente y no real. El diálogo de Tesalio y su mujer y las circunstancias que lo rodean, encajan completamente en estas definiciones y generan un efecto de asombro y perplejidad por lo sorpresivo y violento del cambio súbito del ambiente ya que al inicio se supone que la escena ocurre en la habitación de la pareja en su casa; pero, de pronto están en el mar y se ahogan.

Conformada así la estructura de la anécdota comprimida, desde el punto de vista de su estructura narrativa, el cuento presenta en el plano de la fábula un proceso muy corto, bastante sintetizado que abarca solamente el instante en que una mañana

la mujer de Tesalio lo despierta y le notifica la inundación, éste la oye y le da una respuesta para tranquilizarla, pero sigue en la cama sin abrir los ojos; ella le aclara que están en el mar, Tesalio se sigue mostrando tranquilo y se ahogan. Se podrían distinguir, entonces, tres secuencias de las acciones que conforman el proceso de la ficción o de la fábula: cuando la mujer despierta a Tesalio, el diálogo entre ellos y cuando se ahogan.

En el plano de la historia es donde se observa que la anécdota actúa como un sustituto, la comprime o anula por completo. Por esa razón, surgen las preguntas, como por ejemplo: ¿Dónde en verdad están durmiendo Tesalio y su mujer? ¿Por qué están inundados, acaso, por la lluvia o porque se les metió el mar en el dormitorio? ¿Por qué la mujer está despierta y Tesalio no? Las posibles respuestas para ordenar los datos que permitan construir la historia textual de esta anécdota, quedan para la imaginación del lector.

En el plano de la narración, el cuento tiene un narrador externo que realiza las siguientes funciones: anuncia el inicio de la anécdota; realiza las acotaciones dentro del diálogo e informa el final. Los dos personajes protagonizan la anécdota a través del diálogo. El tiempo lo anuncia el narrador al inicio. El lugar presenta dos referencias; la cama donde duerme Tesalio y el mar donde la mujer dice que están.

Finalmente, está el elemento de lo fantástico y el absurdo que aparecen juntos como resultado de una inundación exagerada. La impresión que deja la lectura y el análisis tanto de la anécdota comprimida como de la narratividad del texto, revelan una presencia dominante de estos elementos. La exageración funciona como una técnica para provocar la tragedia y la elipsis del tiempo que transcurre entre el momento en que comienza la inundación con la metida del agua al dormitorio y el momento en que ya están en el mar profundo y se ahogan.

Comentario final.

El análisis de esta muestra, compuesta de seis minicuentos, reafirma lo que Violeta Rojo expone en su libro como características principales del minicuento. La brevedad es una condición inherente, inseparable de la temática y de la intención misma del narrador de transmitir solamente un hecho. Si este hecho se recarga de datos o accesorios, se corre el riesgo de que la fábula se disperse y la historia ocupe mayor espacio y atención que el hecho mismo, con lo cual se pierde la posibilidad del efecto de impactar, conmover o “sacudir” la atención del lector.

De manera que esta necesidad de concentrar la narración en el efecto que se quiere lograr, obliga al uso de la anécdota comprimida como forma dominante de la textualidad del minicuento; si la anécdota se expande, se pierde el efecto de lo súbito, la sorpresa, lo inesperado. Estas dos condiciones, brevedad y anécdota comprimida, van unidas también a la tercera que se refiere al uso de un lenguaje preciso. Hay que aclarar que la precisión es sumamente necesaria para evitar la confusión, que es un efecto diferente a la ambigüedad. En los minicuentos analizados hay ambigüedad, pero no confusión. La ambigüedad es parte de la técnica para poner a pensar y a participar al lector; pero, la confusión puede hacer incomprensible el texto y por lo tanto provocaría el rechazo por parte del lector. En cambio, la ambigüedad invita a la lectura detenida y analítica, además del disfrute y el placer.

El uso de los cuadros entra en la estructura misma de las anécdotas y en ellos se concentran los datos fundamentales para que el lector realice sus propias inferencias, elabore y ordene los datos elididos para construir la historia implícita que, finalmente, permite la comprensión más amplia y profunda del cuento. El carácter proteico se expresa en las imágenes de humor, de poesía y de reflexión conceptual, tipo ensayo. Como ejemplo de este último, está el cuento *La brevedad* .

Por otro lado, desde el punto de vista de la narratología, los minicuentos analizados poseen de manera constante los elementos de la narración: narrador, personaje, acción, espacio y tiempo. El narrador siempre está presente y predomina la forma externa; el o los personaje(s) cumplen una sola función que corresponde a la anécdota, el espacio y el tiempo casi no aparecen explícitamente sino de manera implícita o sugerida. En cambio, los elementos de la fábula aparecen minimizados, es decir, reducidos a los esenciales que componen la anécdota comprimida; y, finalmente, la historia es el plano sacrificado en los minicuentos como resultado de la brevedad y la intención del efecto rápido e impactante. Pero, la historia no desaparece del todo sino que queda reducida, comprimida o concentrada en la anécdota. Esto último le proporciona la condición polisémica, sugerente, ambigua y potente a los minicuentos analizados.

Finalmente, es importante decir que las valoraciones críticas recogidas y expuestas al inicio de este capítulo, particularmente las de Laura Antillano y de Julio Miranda, sin negar los otros, que caracterizan la narrativa de Gabriel Jiménez Emán desde su primer libro *Los dientes de Raquel*, están presentes en estos seis minicuentos lo cual demuestra la coherencia y la consistencia en el uso de las técnicas y estrategias narrativas que lo distinguen en su estilo y manejo de sus temas.

CONCLUSIÓN

A través de los tres capítulos anteriores de este trabajo se han expuesto los resultados correspondientes a los tres primeros objetivos específicos de la investigación. Ahora, en esta conclusión, se expone lo que corresponde al cuarto objetivo específico que consiste en resumir una interpretación valorativa de las características de los minicuentos de una página a partir del análisis de la muestra seleccionada de los textos *Fábulas Urbanas* de Pedro Querales y *Los 1001 cuentos de 1 línea* de Gabriel Jiménez Emán en el contexto de la cuentística venezolana actual. En ese sentido, se presentan las siguientes precisiones:

1.- Las indagaciones realizadas y los datos obtenidos en distintas fuentes documentales, permiten corroborar que el minicuento aparece en la literatura venezolana a partir del año 1970 con los textos publicados por Luís Brito García en *Rajatabla*; José Balza en *Órdenes*, Humberto Mata en *Imágenes y conductos*; y seis minicuentos publicados por Ednodio Quintero en el <<Papel Literario>> de El Nacional (3/8/70). De manera que son estos escritores los iniciadores de este formato narrativo en la cuentística contemporánea de Venezuela. Pero, además, la crítica reconoce como antecedentes inmediatos el texto *El osario de Dios* de Alfredo Armas Alfonso, publicado en 1969, y los poemas en prosa que se leen como cuentos cortos de José Antonio Ramos Sucre, publicados durante la segunda década del siglo XX.

Así mismo, se tiene que en el ámbito latinoamericano, para el año 1917 el mexicano Julio Torri publica un cuento brevísimo titulado *A Circe*, que lo ubica como iniciador del subgénero en el continente. Pero, más allá de todas las referencias que se tienen como antecedentes del minicuento en el contexto histórico de la literatura venezolana y latinoamericana moderna o contemporánea, sus antecedentes más remotos se ubican en las culturas antiguas del Oriente, particularmente en China y el mundo árabe, “por estar en su literatura, creada hace siglos, algunos de los más

redondos y ejemplares... Se encuentran minicuentos en *El Talmud* y en *El Libro Las mil noches y una noche*".

2.- El minicuento es, en verdad, un subgénero narrativo que ha logrado extenderse en la cuentística venezolana de las últimas cuatro décadas. Como ejemplo de ello, está el hecho de que junto a los iniciadores de los años 70, entre los cuales se encuentra Gabriel Jiménez Emán con su libro *Los dientes de Raquel* (de 1973), hay nuevos creadores y cultivadores como Pedro Querales que, en 1998, publica su libro de minicuentos *Fábulas urbanas* (ganador del concurso literario de la Contraloría General de la República). En la actualidad, no solo estos dos escritores sino muchos otros, como el consagrado Armando José Sequera, siguen escribiendo minicuentos, lo cual indica la vigencia y vigorosidad del formato.

Esta vigencia y vigorosidad, quizás se deba a los diferentes recursos y posibilidades que brinda el formato para expresar situaciones tan diversas que van desde las ficciones de lo más cotidiano y rutinario de la vida real a lo más insólito e inesperado de la ficción fantástica o de lo absurdo. Precisamente, en esos dos polos se ubican mayormente los minicuentos seleccionados de Pedro Querales y Jiménez Emán, respectivamente. Aquí se evidencia la importancia del conocimiento de la estructura y las características que distinguen al minicuento para su buen cultivo y adecuada interpretación y valoración. En ese sentido, el dominio en la construcción de las anécdotas comprimidas, la capacidad de poner en marcha la brevedad, emplear un lenguaje preciso, conocer y manejar adecuadamente la intertextualidad y saber usar la condición proteica del minicuento para representar el tema, la fábula y cualquier otro propósito o intención, todo ello, representa un reto atractivo para cualquier escritor que se valore y se estime en su condición de buen cuentista.

3.- El análisis realizado a los minicuentos seleccionados de Querales y Emán, dio sus buenos resultados gracias a la base teórica principal sobre la cual se sustentó: el *Breve manual para reconocer minicuentos* de Violeta Rojo (1996) y *Teoría de la*

narratividad de Mieke Bal (2009). Con el primero se logró explicar las características inherentes, propias, del minicuento; y con el segundo, su condición de cuento, en tanto que es un tipo de texto narrativo. De esa manera, se superan metodológicamente las divergencias conceptuales para analizar y valorar este tipo de texto. Definitivamente, el minicuento es un subgénero con sus propias características; pero, al mismo tiempo es una manifestación narrativa y pertenece al género conocido tradicionalmente como cuento. Por esa razón, son igualmente necesarias las diferentes teorías sobre el cuento, como las recopiladas por Pacheco y Linares; y las teorías acerca de la ficción, como el texto de Víctor Bravo; acerca del humor y el chiste, como el psicoanálisis; y las teorías sobre el ensayo, para describir y valorar los sentidos de los cuadros, la intertextualidad y el carácter proteico de los minicuentos.

En el caso de los minicuentos de Pedro Querales, hay predominio de situaciones que encajan en lo real, en lo propiamente anecdótico de la vida social, familiar, personal. Esto indica una tendencia más apegada a la tradición objetivista, sociológica, de intencionalidad crítica, de llamar la atención en torno a los hechos y acciones esencialmente humanos. En ese sentido, los temas son la historia, la moral, la muerte, el amor, la vida, la familia, la violencia, la angustia, la libertad, abordados desde la intertextualidad, la recurrencia, el humor, la burla, la ironía. En definitiva, en estos minicuentos de una página de Querales, aparecen unidos el universo mágico de la fabulación con el mundo real de la vida urbana, de la ciudad, que es el lugar donde la gente no vive a plenitud sino que anda sobreviviendo. Y en ese sobrevivir es donde el autor fija su mirada para indagar e inventar sus fábulas.

Y en relación a los textos analizados de Jiménez Emán, hay que aclarar que la precisión es sumamente necesaria para evitar la confusión, que es un efecto diferente a la ambigüedad. En los minicuentos analizados hay ambigüedad, pero no confusión. La ambigüedad es parte de la técnica para poner a pensar y a participar al lector; pero, la confusión puede hacer incomprensible el texto y por lo tanto provocaría el rechazo por parte del lector. En cambio, la ambigüedad invita a la lectura detenida y

analítica, además del disfrute y el placer. El uso de los cuadros entra en la estructura misma de las anécdotas y en ellos se concentran los datos fundamentales para que el lector realice sus propias inferencias, elabore y ordene los datos elididos para construir la historia implícita que, finalmente, permite la comprensión más amplia y profunda del cuento. El carácter proteico se expresa en las imágenes de humor, de poesía y de reflexión conceptual, tipo ensayo. Como por ejemplo en el cuento *La brevedad*.

Finalmente, es importante decir que las valoraciones críticas recogidas acerca de la obra de este escritor, particularmente las de Laura Antillano y de Julio Miranda, sin negar los otros, que caracterizan su narrativa desde su primer libro *Los dientes de Raquel*, están presentes en estos minicuentos analizados, lo cual demuestra la coherencia y la consistencia en el uso de las técnicas y estrategias narrativas que lo distinguen en su estilo y manejo de sus temas.

4.- Por otro lado, desde el punto de vista de la narratología, los minicuentos analizados poseen de manera constante los elementos de la narración: narrador, personaje, acción, espacio y tiempo. El narrador siempre está presente y predomina la forma externa; el o los personaje(s) cumplen una sola función que corresponde a la anécdota, el espacio y el tiempo casi no aparecen explícitamente sino de manera implícita o sugerida. En cambio, los elementos de la fábula aparecen minimizados, es decir, reducidos a los esenciales que componen la anécdota comprimida; y, finalmente, la historia es el plano sacrificado en los minicuentos como resultado de la brevedad y la intención del efecto rápido e impactante. Pero, la historia no desaparece del todo sino que queda reducida, comprimida o concentrada en la anécdota. Esto último le proporciona la condición polisémica, sugerente, ambigua y potente a los minicuentos analizados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almoína de Carrera, P. (1992) **Más allá de la escritura: La narración oral**.
En: *Teoría y Praxis del cuento en Venezuela* pp. 9 – 20. Caracas.1ª
- Antillano, Laura (2010). **La imaginación y el asombro**. (fragmento de texto en
Línea, disponible en: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>)
- Araujo, Orlando. (1988) **Narrativa Venezolana Contemporánea**. Caracas:
Monte Ávila Editores Latinoamericana
- Armas Alfonzo, A. (1991). **El osario de Dios**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Armellada, Fray Cesáreo de y Bentinvenga de Napolitano, C.(1986). **Literaturas
indígenas venezolanas**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Arraiz, Antonio (1983) **Tío Tigre y tío Conejo**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Bal, Miekel. (2009). **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**
Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. Octava edición.
- Bel, Andrea I (1995) (fragmento de texto sin título. Hamline University, Minnesota,
USA) (disponible en: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>)
- Bravo, Víctor. (1987) **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Bravo, Víctor (1988) (texto sin título, extraído de Criticarte. Fundarte N° 20)
(disponible en: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>)
- Britto García Luis (1993) **Epílogo a Los dientes de Raquel**. ((Texto en Línea,
Disponible en: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>)
- Diccionario General de la Literatura Venezolana**. (1987) I y II. (1987) Mérida:
Editorial Venezolana C.A, Consejo de Fomento, Consejo de Publicaciones
Universidad de los Andes.
- Di Prisco, Rafael. (1971). **Narrativa venezolana contemporánea**. Madrid: Alianza
Editorial.
- El Nacional (Comp.). (1992) **Narradores de El Nacional**. Caracas: Monte Ávila
Editores

- Farías, Christian. (1999). **Diálogo y verdad en las fábulas urbanas de Pedro Querales**. Valencia: dato no publicado.
- Farías, Christian (2008) **La vanguardia literaria subversiva (El techo de la Ballena-Víctor Valera Mora- tarek William saab)**. Caracas: Fondo Editorial Fabricio Ojeda de la gobernación de Anzoátegui
- Garmendia, Julio (1988) **La tienda de muñecos**. Caracas: Monte Ávila editores
- Garmendia, Salvador (1979) **El brujo hípico y otros relatos**. Caracas: El diario de Caracas.
- Gaspar, Catalina. (1997) **Teoría y práctica del cuento en Guillermo Meneses**.
En: Pacheco C. y Barrera, L. (Comp.) *Del Cuento y sus Alrededores* pp. 503 – 518. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Gil, R. **¿Qué pasa con la narrativa venezolana?** En: “*El cuento sin fin*”
Nueva Narrativa Venezolana Antología y Polémica pp. 163 – 169. Revista de Cultura de la Universidad de Carabobo.
- González León, Adriano (1979) **Asfalto-infierno y otros relatos demoniacos**. Caracas: El Diario de Caracas.
- Imbert, Anderson (1999). **Teoría y técnica del cuento**. Barcelona: Editorial Ariel
- Imbert, Anderson (1992) **El realismo mágico y otros ensayos**. Caracas: Monte Ávila
- Jiménez Emán, Gabriel. (2004). **Los 1.001 cuentos de 1 línea**. Caracas: Playco Editores
- Jiménez Emán, Gabriel (2003) **Relatos de otro mundo**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Larrazabal, Osvaldo. (1992) **Búsqueda y delimitación de los orígenes del cuento venezolano**. En: (Comp.) *Teoría y praxis del cuento venezolano*. Caracas. 1ª Edición. Monte Ávila Editores
- Levin, Alicia (2006), **El chiste y la angustia**. Trabajo de grado de maestría en Psicoanálisis. (Resumen en línea. Disponible en: www.winnicott.com.ar/mafaldainto.htm)

- Liscano, Juan (1995) **Panorama de la literatura venezolana actual**. Caracas. 2ª Edición. Alfadil Ediciones
- López Ortega, A. (2005). **El cuento sin fin. Nueva narrativa venezolana. Antología y polémica**. En revista Zona Tórrida N° 38, 3-8 y 177-180
- Macht de Vera, Elvira. (1992). Más **allá de la escritura: La temática en el cuento venezolano**. En: *Teoría y Praxis del cuento en Venezuela* pp. 61 – 83. Caracas. 1ª Edición. Monte Ávila Editores.
- Márquez S., Antonio (1994) **Solo, en campo descubierto**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Medina, José. R. (1984) **Narrativa venezolana**. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Meneses, Guillermo (1991) **Diez cuentos**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Meneses, Guillermo. (1987). **Antología del cuento venezolano**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Miranda, Julio. (1998). **El gesto de narrar**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Miranda, Julio (1996) **35 Años de Literatura Venezolana**. En revista La Tuna de Oro N° 23, Universidad de Carabobo
- Obras maestras del relato breve** (2.004). España: Editorial Océano
- Pacheco, C. y Barrera, L. (compiladores) (1998). **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pérez, Flor (2006). **Ednodio Quintero y Juan Carlos Méndez Guédez: una poética de la cuentística venezolana contemporánea**. Trabajo de grado de maestría. UPEL. Maracay.
- Piglia, Ricardo (1991) **Tesis sobre el cuento**. (capítulo en fotocopia sin identificación de título del libro, ni editorial, ni ciudad)
- Pocaterra, José R. (2003) **Cuentos grotescos**. Caracas: MonteÁvila editores

- Puerta, Jesús (1999) **Modernidad y cuento en Venezuela**. Valencia: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad de Carabobo.
- Querales, Pedro (1998). **Fábulas urbanas**. Caracas: Fondo editorial de la Contraloría General de la República.
- Rama, Ángel (1991). **Ensayos sobre literatura venezolana**. Caracas. Monte Ávila Editores
- Rama, Ángel (1985) **La Crítica de la Cultura en América Latina**. Caracas Biblioteca Ayacucho.
- Ramos Sucre, J. A. (1956) **Obras**. Caracas, ediciones del Ministerio de Educación.
- Real Academia Española (2001) Diccionario de la lengua española. España. Espasa. Vigésima segunda edición.
- Rojo, Violeta (1996). **Breve manual para reconocer minicuentos**. Caracas: Fundarte
- Santaella, Juan Carlos (1986) **Diez manifiestos literarios venezolanos**. Caracas: La Casa de Bello
- Sequera, Armando J. (2009) **Los dinosaurios de Monterroso: mil y una lecturas de un minicuento**. Documento en línea. Disponible en: <http://armandojosesequera.blogspot.com/>
- Serrano Poncela, S. (1971). **La literatura occidental**. Caracas: Ed. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Silva Ludovico (1975) (fragmento sin título de texto tomado de Papel Literario de “El Nacional”) (Disponible en: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/>)
- Suárez –Iñiguez, E. (2000). **Cómo hacer la tesis. La solución a un problema**. México: Editorial Trillas, S.A.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1996). **Introducción a los métodos cualitativos de Investigación**. (trad. Jorge Piatigorsky). España: Ed. Paidós Ibérica S..A.
- Tedesco, Italo (1993) **Teoría y práctica del cuento en Julio Garmendia**. (en Del Cuento y sus alrededores de Pacheco e tal. Compiladores. Caracas, Monte Ávila Editores)

Thompson, Stith. (1972). **El cuento folklórico**. (trad. Angelina Lemmo).
Caracas: Ediciones Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Uslar Pietri, Arturo (1975) **Camino de cuentos**. España: Circulo de Lectores

Valadés, E. (1993). **Ronda por el cuento brevísimo**. (En Del cuento y sus
alrededores de Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares)
Caracas: Monte Ávila Editores