

The background features a large, faint watermark of the UNED seal. The seal is circular with a gold border containing the Latin motto 'MOBILIBVS' at the top and 'IN OMNIBVS' at the bottom. The center of the seal is a blue circle with a white cross, containing the letters 'UN' above 'ED' in gold. The seal is surrounded by a gold starburst pattern with blue and red points.

# **TESIS DOCTORAL**

**2018**

## **FUNDAMENTOS DE CONSOLIDACIÓN DE LA MICROFICCIÓN HISPÁNICA (1946-1995)**

**JORGE GÓMEZ VÁZQUEZ**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.  
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:  
TEORÍA Y APLICACIONES**

**DIRECTOR: DR. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO  
CODIRECTORA: DRA. RAQUEL GARCÍA PASCUAL**



*Para Elena Conchello,  
desde el principio hasta el fin*



## **Agradecimientos**

Para la consecución de esta tesis doctoral, ha sido necesario un largo proceso de investigación, a través del cual ha estado siempre presente, con su ayuda inestimable, mi profesor y director Francisco Gutiérrez Carbajo, verdadero benefactor y guía en cada uno de los tramos de doctorado y en toda esta tesis. Agradezco también, en la fase de redacción del trabajo, la revisión y observaciones oportunas realizadas por la codirectora Raquel García Pascual, todo lo cual ha resultado positivo para la tesis. Sobre decir que los errores posibles son solo responsabilidad mía.

Desde aquí, quiero expresar mi agradecimiento especial a la Dra. Irene Andrés-Suárez, directora de mi primera estancia de investigación realizada en su Universidad de Neuchâtel (Suiza), y al Dr. Lauro Zavala, director de mi siguiente estancia de investigación en su Universidad Autónoma Metropolitana (México), quienes me acogieron y me brindaron su magisterio con tanta generosidad. Asimismo, quisiera poder nombrar a todo el elenco de profesores e investigadores que he ido conociendo a lo largo de mi investigación sobre un mismo objeto de estudio compartido, con especial recuerdo a todos aquellos con los que entablé mayor relación en estancias de doctorado, cursos o congresos sobre el tema, entre los que se encuentran Antonio Rivas, Francisca Noguerol, Javier Perucho, Lucila Herrera Sánchez, Basilio Pujante, Darío Hernández...

Finalmente, quiero dedicar esta tesis a cinco personas muy especiales: A mis padres, Vicente y Concepción, por vuestros ánimos constantes y apoyo incondicional. A Javier e Isabel, por vuestro afecto, comprensión y ayuda ofrecidos sin reservas desde el primer día que nos conocimos. Y a ti, Elena, por ser quien ha dado sentido a todo, logrando, con tu amor y paciencia infinita, ponerme en pie y encaminarme hacia esta meta imposible de alcanzar sin ti.



## LA MÁSCARA

“¿Quién conoce el bien?”

Después de haber recibido muchas respuestas,  
una máscara dio ésta: “Quien conozca el mal”.  
 (“Caja de sorpresas” [Schopenhauer [Gracián]])

*Lo raro y extraño es tocar la meta...*

**G. K. Chesterton**

## ESCRIBIR

*Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente.*

**A. Bioy Casares**

## LA BÚSQUEDA

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

**E. Valadés**

## LA BREVEDAD

*Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando leo después una novela y me parece más breve que la muerte.*

**G. Jiménez Emán**

## EL FANTASMA

## VERSO Y REVERSO

*Rose is a rose is a rose is a rose\**

**G. Stein**

-----

\*Rosa es una rosa es una rosa es una rosa  
porque el nombre Rosa y la flor rosa y  
el color rosa y la palabra rosa son  
rosa como la rosa que llevaron  
a Rosa por dejar de ser  
rosa para siempre.

**J. Gual:**

## ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM MIX

(Borges:) *Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros.*

*Cierro los ojos y...*

[Arreola:] *hay un pájaro que vuela en busca de su jaula.*

*Cierro los ojos y...*

[Kafka:] *hay una jaula que anda buscando un pájaro.*

*Cierro los ojos y...*

[Pizarnik:] *la jaula se ha vuelto pájaro.*

*Cierro los ojos y...*

[Cummings:] *soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro.*

*Cierro los ojos y...*

(Borges:) *El problema involucra la existencia de Dios.*

*Cierro los ojos y...*

**G. Samperio**

*π arte.*

## BREVE ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA UNIVERSAL

*Canta, oh diosa, no sólo la cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida, uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibee, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes, a las ilusiones perdidas, y al verde viento y a las sirenas y a mí mismo.*

**Faroni (L. Landero)**





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
PRIMERA PARTE	
I. Los orígenes del estudio sobre el fenómeno literario de la microficción.....	25
1. Teoría de la microficción en el panorama hispánico (1981-1995): Los estudios sistemáticos anteriores a la agrupación de investigadores.....	87
1.1. La investigación precursora en los ochenta: en torno a las aportaciones de Dolores Koch sobre el <i>micro-relato</i> hispanoamericano.....	95
1.2. La primera mitad de los noventa en Hispanoamérica: el desarrollo de la investigación sobre el minicuento, minificción o microrrelato.....	141
1.3. Comienzos del estudio sistemático de la microficción en España.....	189
SEGUNDA PARTE	
II. El factor de la prensa periódica y el auge de géneros breves en relación con un fenómeno microficcional: Hacia la consolidación literaria de la microficción.....	233
2. Revistas hispanoamericanas emblemáticas (1946-1995): La periódica proyección genérica de la microficción.....	361
2.1. La sección “Museo” en <i>Los Anales de Buenos Aires</i> : la consecución de las influyentes operaciones hacedoras de microficciones.....	365
2.2. <i>El Cuento. Revista de la imaginación</i> mexicana: miles de minificciones proyectadas, taller y concursos del género.....	385
2.3. <i>Ekuóreo, Revista de minicuentos</i> : una mítica hoja volante colombiana especializada en microficción.....	463
2.4. <i>Puro Cuento</i> : revista argentina difusora de microrrelatos, continuadora del taller y concursos del género e impulsora de la teoría sobre microficción.....	485
TERCERA PARTE	
III. Las antologías precursoras (1955-1995): Muestrarios para enseñar microficción.....	535
3. Antologías hispánicas fundamentales: Entre la cocreación microficcional, el rescate micronarrativo y la recopilación de microficciones del siglo XIX y XX.....	581
3.1. El primer hito fundacional: <i>Cuentos breves y extraordinarios</i> , de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.....	589
3.2. Por caminos de Borges: <i>El libro de la imaginación</i> , de Edmundo Valadés.....	609
3.3. Sobre el caso de Enrique Anderson Imbert en <i>Los primeros cuentos del mundo</i> .....	639
3.4. Juan Armando Epple y sus antologías específicas hispanoamericanas.....	671
3.5. La presentación antológica en España con <i>La mano de la hormiga</i> , de Antonio Fernández Ferrer.....	699
CONCLUSIONES.....	751
Summary and Conclusions.....	763
BIBLIOGRAFÍA.....	773



## INTRODUCCIÓN

Nuestro estudio pretende contribuir al desarrollo sistemático de la investigación actual sobre minificción (microrrelato o minicuento). En este sentido, *Fundamentos de consolidación de la microficción hispánica (1946-1995)* trata sobre las bases de establecimiento del género de la minificción hispánica, tanto a través del recorrido histórico desplegado en la introducción panorámica de la segunda parte como por medio del estudio sobre tres principales espacios hispánicos de contribución a la misma consolidación genérica del fenómeno tratado, tal y como exponemos en los capítulos internos de las respectivas tres partes de este trabajo. En torno a estos capítulos sobre espacios hispánicos de fundación, recopilación, proyección, promoción y estudio del género, la citada introducción panorámica (II) contribuye no solo a contextualizarlos y complementarlos, sino también a la profundización y ampliación del estudio temático central, pues aquí indagamos en la genealogía del fenómeno microficcional, analizamos el factor de la prensa periódica en relación con el auge de géneros breves y el fenómeno de la microficción, estudiamos la microficción en relación y contraste con otros géneros breves modernos (el cuento y el poema en prosa) o categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales, confrontamos el fenómeno de la microficción moderna/contemporánea con el fenómeno de los relatos/cuentos breves o “short shorts” angloamericanos, tratamos la progresiva formulación genérica del fenómeno microficcional hispánico, con sus antecedentes modernistas, atendiendo a la publicación señalada de precursores libros de minificciones durante el primer tercio del siglo XX, época de eclosión de la microtextualidad durante las vanguardias, apuntando también al paulatino auge del género a partir de los años cuarenta en Hispanoamérica, epicentro de la conciencia genérica del fenómeno estudiado, así como, entre otros asuntos, nos ocupamos de los

problemas teóricos actuales surgidos, en parte, desde ciertas perspectivas delimitadores de la comprensión integral del distintivo fenómeno genérico de la microficción.

Antes de pasar a comentar la aludida estructura y elaboración de nuestra tesis doctoral, vamos a indicar algunos asuntos problemáticos relacionados con el estado de la cuestión sobre el objeto de estudio hispánico, especialmente en torno a su nomenclatura, caracterización, definición y estatuto genérico, cuyas cuestiones teóricas comienzan a interesar y abordarse, tal como se verá, en algunas aproximaciones críticas precursoras, si bien, posteriormente, serán ya cuestiones teóricas de interés medular desde el mismo inicio de los llamados estudios sistemáticos hasta la actualidad de la investigación sistemática ya colectiva.

Así pues, en torno a la actual nomenclatura empleada, señalamos que, en primer lugar, los dobles de los elementos compositivos *mini-* y *micro-*, combinados en un mismo término de composición, suelen comprenderse como tales sinónimos sin más. Por otra parte, un mismo término utilizado por dos investigadores distintos, pongamos por caso el de *minicuento*, puede significar un fenómeno genérico diferente. Ahora bien, más allá de esto, se puede decir que los términos *mini/microcuento*, *mini/microficción* y *mini/microrrelato* aluden, en general, a un mismo fenómeno literario específico, en torno al cual, por otra parte, se han utilizado denominaciones diversas, aunque en el conjunto de los estudios sistemáticos, iniciados a partir de los años 80, sobresalen —a veces con ciertos matices diferenciales— aquellos tres señalados términos más especializados: *minicuento*, *minificción* y *microrrelato*, cuyos dos últimos tecnicismos son los que han resultado preferentes dentro del marco teórico hispánico de los estudios sistemáticos actuales y colectivos sobre el tema.

En el desarrollo actual de tal marco teórico conjunto, se han propuesto diferentes postulados en torno a la caracterización, delimitación y definición de tal objeto de

estudio microficcional. Entre ellos, concurren ciertos postulados, generalmente llamados o definidos como narrativistas, que han ido progresando dentro de una concepción, a nuestro modo de ver, más delimitadora sobre un mismo fenómeno objeto de estudio, el cual se suele comprender o definir como texto narrativo, desde cuya noción se suele privilegiar o recurrir a la denominación de *microrrelato*. Asimismo, en algunos de estos, se ha entendido y definido el emblemático término micro/minificción como una especie de hiperónimo que incluiría diferentes microtextos literarios representados por diversas especies, géneros o categorías/formas cortas, entre los cuales se hallaría como hipónimo el microrrelato contemporáneo. En ambos casos, disentimos de tales postulados y definiciones, pues, en primer lugar, no reconocemos la particular concepción del género (englobado en tales postulados con el término microrrelato) como texto pura o solamente narrativo, y, en segundo lugar, tampoco concebimos la micro/minificción como tal pretendido hiperónimo, principalmente porque este término no representa a otros géneros (o categorías/formas) breves literarios, ya sean estos antiguos (fábulas, parábolas, casos, aforismos, etc.) o modernos (tal como, por ejemplo, el cuento o el poema en prosa).

Por otra parte, tampoco se puede olvidar que el término *minificción* se difundió a partir de 1970 en uno de los principales espacios fundacionales de consolidación y proyección genérica del fenómeno aludido: *El Cuento. Revista de la imaginación* (n.º 40). Tal término difundido en la revista de Edmundo Valadés, más allá de la caracterización teórica procurada después por el propio Valadés (1990), aportó ya una denominación acertada y precisa respecto al corpus recopilado, proyectado y promocionado, esto último realizado con éxito a través de su precursor e influyente concurso del género, también llamado “Concurso de minificciones”. Asimismo, tampoco se puede obviar el hecho de que el término micro/minificción, difundido en

actuales antologías hispanoamericanas del género y utilizado en precursores y actuales estudios hispánicos en el sentido de específico género distintivo, se consolida como denominación colectiva referente al género objeto de estudio, especialmente a través de los fundamentales Congresos Internacionales de Minificción actuales, cuyo primer encuentro coordinó Lauro Zavala en 1998 (México). Además de esto, el término mini/microficción tiene la ventaja de ser prácticamente idéntico al difundido término en inglés *microfiction*, lo cual permite una clara posibilidad de adecuación con la perspectiva hispánica sobre la extensión microficcional y características del género, especialmente si pensamos en cómo fue realizado esto por Jerome Stern (1996) dentro del panorama angloamericano.

Por otro lado, la investigadora cubana Dolores M. Koch, introductora del término *micro-relato* (después *microrrelato*), procuró también distinguir, apoyándose en previas distinciones y puntualizaciones ya señaladas por Luis Leal ([1966] 1971), entre lo que consideró como un fenómeno más narrativo y relacionado o ligado al cuento, es decir el cuento en miniatura (o *minicuento*), y aquello otro que observaba Koch, en torno a una particular producción microficcional desarrollada por destacados escritores hispanoamericanos (Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Virgilio Piñera, etc.), como un fenómeno literario no tan narrativo y más distintivo respecto al género cuento: el *micro-relato*, el cual, según lo solía definir, “participa de la naturaleza de la narrativa, el ensayo y el poema en prosa” (Koch 1985: 9).

Posteriormente, en torno a la concepción actual del fenómeno microficcional, ya sea denominado y estudiado como microrrelato o minificción, las distinciones de Koch entre *minicuento* y *micro-relato* quedarán borradas o subsumidas en aquellos dos

términos más preferentes en los estudios sistemáticos actuales sobre tal fenómeno literario (más allá de ciertos postulados particulares).

Ahora bien, dicho esto, nuestra mayor preferencia por el término mini/microficción, en lugar de microrrelato, se justifica no solo por razones históricas y actuales, sino también por las implicaciones que conllevan las objeciones que planteamos y desarrollamos en nuestro estudio, a través del cual se podrán observar algunos de los problemas y delimitaciones que plantean ciertos postulados más narrativistas, especialmente agudizados por destacados investigadores actuales, quienes suelen concebir la *narratividad* del fenómeno en base a su textualidad narrativa.

Nosotros, en cambio, tal y como desarrollamos en la introducción II y caracterizamos y definimos en las conclusiones, concebimos el común denominador genérico del fenómeno por su carácter ficcional *narrativizador* o *narrabilizador*, y no en que el texto sea o deba ser narrativo, ya que, en este particular género estudiado, no solo algunos de los necesarios elementos de la secuencia textual narrativa pueden estar elididos, sino que, más aún, la secuencia textual narrativa puede estar completamente elidida. Asimismo, su *narratividad* prosística puede conllevar hibridez o mixtura de elementos no narrativos, tal como ya señalaba Koch respecto a su específica distinción del *micro-relato*. Todo lo cual suele estar relacionado, entre otras causas y recursos internos de apelación receptiva, con el denominado carácter proteico del género.

En torno a todo esto, la denominación de mini/microficción nos resulta el término más idóneo y apropiado para poder definir y abarcar íntegramente a este singular fenómeno microficcional moderno/contemporáneo, el cual lo consideramos un consolidado género actual de estatuto autónomo y distintivo, y por esta razón última preferimos también tal término a los otros dos, es decir, al de micro/mini-cuento, pues este resulta alusivo a otro género, y al de mini/micro-relato, pues *relato* también resulta

sinónimo de *cuento*, pero sobre todo por las razones ya aludidas, pues el fenómeno estudiado puede proyectar un mundo ficcional narrado en su elipsis, sin necesidad de narrar, contar o relatar textualmente nada, tal y como acontece en producciones microfccionales mínimas sin verbos, así como también por sus constantes casos de apropiaciones o apariencias de estructuras proteicas poco o nada narrativas, trascendiendo así la característica estructura textual narrativa.

Ahora bien, debido a razones diversas, tales como algunas de carácter histórico y de afianzamientos aún actuales de unos u otros términos según de qué país hispanico se trate, utilizamos y alternamos estos tres destacados términos, con sus citados dobletes, a lo largo de este estudio.

Apuntado esto, pasamos a comentar brevemente nuestro estudio, cuya estructura tripartita tiene que ver con la clasificación de los capítulos internos dentro de los tres diferenciados espacios hispanicos de legitimación genérica del fenómeno en cuestión, los cuales están divididos en los siguientes tres bloques diacrónicos:

1) Los precursores y específicos estudios sistemáticos hispanicos en torno a la minificción, inaugurados con un señalado artículo de Dolores Koch, publicado en 1981.

2) Las primeras revistas en español especializadas en minificción, especialmente a partir de 1964 con la renovada e influyente revista mexicana dirigida por Edmundo Valadés, *El Cuento. Revista de la imaginación*, gran difusora y proyectora del género, además de su impulso y promoción a través del taller y concursos de minificciones.

3) Las iniciadoras antologías hispanicas de minificción, a partir de la publicación de *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, considerada como la primera antología fundacional del género.

Cada uno de estos tres bloques contiene un breve prólogo a sus respectivos capítulos internos señalados con tal numeración arábica. Asimismo, cada una de estas



tres partes está precedida de una extensa introducción panorámica, la cual se indica con numeración romana. Las introducciones I y III se centran en el asunto correspondiente a sus capítulos internos, pero en tales panorámicas se amplían las fechas iniciales de los primeros hitos hispánicos, además de rebasar el contexto hispánico. Así, por ejemplo, en la panorámica I nos ocupamos de aquellas aproximaciones críticas en español anteriores a los años 80, así como también atendemos aquí el conjunto de señaladas aproximaciones críticas o estudios teóricos publicados en otras lenguas. En la introducción III, ofrecemos un estudio panorámico sobre las iniciadoras antologías hispánicas (y extranjeras) para el género, todas ellas expuestas al final en un extenso listado diacrónico de precursoras antologías internacionales relacionadas (o asimiladas) con el fenómeno en cuestión. Asimismo, la introducción II también está relacionada con sus propios capítulos, pues aquí tratamos, además de lo ya indicado, otras revistas en español (y en inglés), así como, en relación con el objeto de estudio, analizamos la función de la prensa periódica (desde el siglo XIX en adelante), ampliando, pues, en dicha panorámica, tal y como sucede en las otras dos, el encuadre cronológico e hispánico derivado de los hitos estudiados en los capítulos internos.

Ahora bien, sobre las fechas acotadas en el título de nuestro estudio, cuyo enmarque temporal viene a contener la época de consolidación genérica de la microficción hispánica, señalamos lo siguiente:

a) La fecha inicial de 1946 está representada por el reinicio de la sección periódica microficcional “Museo”, en donde Borges y Bioy logran la consecución de las influyentes operaciones *hacedoras* de microficciones, las cuales tendrán gran repercusión para la producción hispánica posterior de tales iniciadoras antologías y revistas promotoras del género. Estas variadas operaciones de recortes textuales y titulación, de rescates microtextuales y contextualización, etc., y proveedoras de

ejemplos históricos, son importantes no solo porque retroalimentan la propia producción microficcional en marcha con las que comienzan a difundirse conjuntamente, sino por reflejar la transformación receptiva lectoral operada en torno al fenómeno microficcional, así como también por revelar cierta comprensión sobre el horizonte genérico del fenómeno en sí objeto de este estudio.

b) La fecha final de 1995 corresponde al último año de esta época estudiada, mismo año en el que se publica el último ejemplar de *El Cuento* preparado por Valadés, además de haber cesado antes la publicación de las otras dos precursoras revistas promotoras del género: la colombiana *Ekúóreo* (1980-1984; 1992) y la argentina *Puro Cuento* (1986-1992). A partir del año siguiente, 1996, se inicia, pues, la época de la actual investigación conjunta (con ciertos efectos ya visibles de la progresiva implantación de internet), simbolizada en el monográfico de estudios colectivos sobre el tema de la RIB (n.º 1-4, 1996), cuyo coordinador de tal ejemplar cuádruple fue Juan Armando Epple, y celebrada después con el señalado primer encuentro internacional sobre minificción (1998), cuyas actas serán recogidas en los dos primeros números de la revista digital *El cuento en red*, dirigida también por Lauro Zavala, y puesta en marcha en el último año de este último lustro del siglo XX, es decir, en el año 2000. Asimismo, a partir de esta considerada época actual de celebraciones y estudios colectivos sobre el tema, será también, por ejemplo, cuando comiencen a aparecer en los títulos de las antologías hispánicas del género los dos términos más preferentes en la actualidad: minificción y microrrelato.

Por otra parte, respecto al material bibliográfico o hemerobibliográfico utilizado en nuestro estudio, hemos manejado abundante material “primario” para la exposición de todos los capítulos internos (aquellos con numeración arábica), así como también recurrimos a este tipo de material principal en las introducciones panorámicas, pero

articulando todo ello desde la atención y estudio del desarrollo exponencial de la teoría sistemática actual sobre el tema, todo lo cual se ha ido recogiendo en diversas actas de congresos, seminarios, jornadas, números especiales de revistas, antologías actuales del género, libros y tesis monográficos, webs especializadas, etc.

En relación con dicho material primario o principal, destacamos al respecto lo siguiente. En los capítulos de la primera parte (1), se podrá apreciar el recorrido expositivo por un corpus bibliográfico primario de incipientes estudios sistemáticos sobre el tema, los cuales suelen ser artículos académicos y primeros trabajos doctorales. También hemos utilizado material primario en la introducción panorámica I, revelando aquí precursores estudios aproximativos sobre el tema, tales como, por ejemplo, los señalados artículos de Donald A. Yates (1969) y de Braulio Arenas (1977). En los capítulos de la segunda parte (2), se podrá observar el recorrido realizado a través del material primario de las necesarias revistas estudiadas en cada capítulo. Así, por ejemplo, hemos manejado, además de otros materiales, las dos revistas en papel en donde se publicó la citada sección “Museo”, es decir, en *Destiempo* y *Los Anales de Buenos Aires*. Asimismo, en papel e íntegramente, hemos estudiado y recorrido la revista *Puro Cuento*, dirigida por Mempo Giardinelli. Al final del capítulo de tal revista emblemática (2.4), exponemos un listado inédito con todas las microficciones difundidas a lo largo de sus 36 números publicados. Por otra parte, respecto a *Ekuóreo*, recurrimos al libro de Bustamante y Kremer (2008), directores de tal mítica revista, en donde comentan y reproducen, íntegramente, cada número (una hoja volante) correspondiente a la primera época de esta revista especializada. Por último, sobre la monumental revista *El Cuento*, hemos recorrido todos sus ejemplares digitalizados, incluidos los de la primera época. Aquí, al igual que en los otros capítulos, llevamos a cabo un estudio y rastreo íntegro sobre tal revista, registrando, año por año, cada

ejemplar de la segunda época, y procurando así exponer, con comentarios y transcripciones, todo aquello relacionado con la minificción, además de anotar, citando sus títulos y autores, las minificciones proyectadas en la célebre sección “Caja de sorpresas”, al igual que realizamos al exponer un listado completo de los ganadores del permanente concurso de minificciones. Finalmente, en los capítulos de la tercera parte (3), utilizamos las ediciones prínceps de las antologías hispánicas estudiadas, las cuales contrastamos, en los casos oportunos, con sus señaladas segundas ediciones ampliadas. Asimismo, en el listado diacrónico de las antologías de la introducción III, en donde también destacamos primeras ediciones, muchas de ellas manejadas por nosotros, incluso algunas de estas contrastadas con sus segundas ediciones ampliadas o corregidas, llevamos a cabo reseñas y anotaciones informativas sobre las mismas.

Así pues, en torno a todo este volumen de información de interés histórico sobre la consolidación y teoría del género, nuestra aportación procura el doble objetivo de servir como estudio propio e integral sobre lo tratado, así como también poder resultar una herramienta provechosa de consulta de material histórico relevante para investigadores interesados o especialista en el tema. Por otro lado, para llevar a cabo estos propósitos, en los que hay un interés especial por tratar de exhumar, en el sentido de sacar a la luz lo olvidado (o inédito), material primario manejado y estudiado, hemos procedido a constantes transcripciones alternadas con todo nuestro estudio, pudiendo así también ofrecer, directamente, información principal volcada al respecto. Asimismo, señalamos el esfuerzo por tratar de presentar una exposición diacrónica en todo nuestro estudio, ya sea en las introducciones panorámicas como, en general, en cada uno de los respectivos capítulos internos, pero complementado todo ello a través de la atención y referencia constantes a la teoría actual sobre el tema. La pretensión de aquello es, mayormente, procurar cierto recorrido más gradual hacia la progresiva consolidación genérica del

objeto de estudio, en donde también poder destacar y ubicar mejor, dentro del contexto de cada apartado de nuestro trabajo, los diversos hitos estudiados y señalados (publicación de libros, antologías, estudios, microficciones, etc.). En relación con este interés por resaltar la diversa cronología de hitos y, asimismo, las específicas transcripciones sobre material primario o principal, hemos tratado de restringir lo más posible las comunes notas a pie de página, procurando así una mayor visibilidad de todo aquello volcado en un solo texto de discurso principal. No obstante, tal como se podrá comprobar, realizamos ciertas notas no numeradas, con el símbolo del asterisco, dentro de algunas de las transcripciones expuestas a lo largo de nuestro estudio.

Por otro lado, advertimos también de la constante referencia al abundante corpus de minificciones y libros del género citados solo por sus títulos y autores a lo largo de nuestro estudio. Las minificciones así citadas, algunas de ellas aludidas o comentadas, se podrán consultar, en general, escribiendo tales datos en los buscadores más frecuentes de internet, en donde se encontrarán diversas webs que las reproducen íntegramente, entre las que destaca, por su gran cantidad de minificciones contenidas, la de la Biblioteca Digital de *El Cuento. Revista de la imaginación*. Aparte de este ingente corpus de referencias, mayormente citado solo dentro del cuerpo de nuestro estudio, en el último apartado de la bibliografía se recoge ya el necesario material bibliográfico requerido en torno al despliegue de todo nuestro estudio, y en donde hemos optado por ofrecer aquí un apartado unificado para facilitar así las posibles búsquedas bibliográficas.

Finalmente, señalamos que parte del material requerido para la realización del presente trabajo, especialmente aquel primario, ha sido consultado en diversas bibliotecas, tanto extranjeras, tales como la de la Universidad de Neuchâtel (Suiza) o la Biblioteca Nacional de México (UNAM), como españolas, entre las que destacamos

aquí la Biblioteca Nacional de España, especialmente útil para consultar ediciones prínceps y libros descatalogados, y la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional, fundamental para la consulta de material hispanoamericano relacionado con ciertas revistas (*Destiempo, Los Anales de Buenos Aires, Puro Cuento*, etc.), antologías varias, tesis, libros, artículos, etc., además de llevar a cabo otras consultas en distintas bibliotecas de universidades españolas (UNED, Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, etc.), así como también, a lo largo de nuestra investigación, hemos realizado peticiones bibliográficas a alguna que otra biblioteca fuera de España, tal como la Biblioteca Nacional de Chile, y a diversas librerías españolas y extranjeras.

Asimismo, debemos mencionar, en relación con tales consultas y con el acopio inicial de material e información bibliográfica sobre el objeto de estudio, las estancias de investigación llevadas a cabo en departamentos de distintos centros universitarios, tanto extranjeros (Instituto de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Neuchâtel, Suiza, y Departamento de Educación y Comunicaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad de Xochimilco, México) como en España (Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona), todas ellas posibles por la concesión y renovación anual de la beca FPI-UNED (percibida desde el 1 de junio de 2009 al 31 de mayo de 2013), durante la cual, por otro lado, pudimos desempeñar, gracias a las correspondientes autorizaciones avaladas por nuestro director permanente, el profesor Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, y por el profesor Dr. José Romera Castillo, director entonces del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, diversas colaboraciones relacionadas con tareas docentes o con la coordinación del destacado (XXI) Seminario

Internacional del SELITEN@T, ampliando así nuestro desarrollo académico y formativo en torno a la investigación y docencia universitarias.

Por otra parte, la formación recibida en las dos primeras estancias extranjeras fue enriquecedora para el desarrollo ulterior de nuestra investigación doctoral, debido, especialmente, a los conocimientos suministrados, desde perspectivas algo diferenciadas sobre el género objeto de estudio, tanto por parte de la profesora Dra. Irene Andrés-Suárez, directora responsable de nuestra primera estancia de investigación dentro de su centro universitario en Suiza (UNINE), cuya estancia transcurrió desde el 1 de octubre al 30 de diciembre de 2010, como por parte del profesor Dr. Lauro Zavala, director responsable de nuestra segunda estancia de investigación dentro de su centro universitario en México (UAM-Xochimilco), la cual se realizó desde el 18 de julio al 31 de agosto de 2011.

Además de la formación adquirida por medio de las estancias señaladas, también ha resultado muy enriquecedor, en relación con nuestra investigación prolongada sobre un mismo fenómeno objeto de estudio, el contacto e intercambio establecidos con buena parte del elenco de los investigadores especializados en el tema, tanto de forma más puntual y personal como de manera más colectiva, propiciado esto último, por ejemplo, a través de la asistencia y participación, con una comunicación ofrecida, en el VII Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Berlín, en el Instituto Ibero-Americano y en la Universidad de Humboldt (entre el 1 y el 3 de noviembre de 2012), y organizado por los siguientes profesores: Dr. Ottmar Ette (Universität Potsdam), Dr. Dieter Ingenschay (Humboldt-Universität zu Berlin), Dr. Friedhelm Schmidt-Welle (Instituto Ibero-Americano) y Dr. Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona).





## PRIMERA PARTE

### I. Los orígenes del estudio sobre el fenómeno literario de la microficción

La crítica hispánica especializada ha reconocido en un primer artículo publicado de Dolores M. Koch, titulado “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila” (1981, revista *Hispanamérica*, X/30, pp. 123-130), el hito inaugural de los estudios sistemáticos de microficción, a partir de los cuales se aprecia una especial atención teórica sobre el fenómeno y una visión incipiente sobre su distintivo estatuto genérico y nominal (cf. 1.1).

Asimismo, también se suele aludir a los noventa, especialmente a partir del último lustro del siglo XX, como el momento en el que acontece el llamado *boom* de la minificción (cf. Zavala 2004; 2008b), representado tanto por una ineludible publicación exponencial de libros de microficción en lengua española (y en otras lenguas) como por “completarse” el proceso de legitimación teórica del género (cf. Siles 2007), cuyo proceso se consolidará aceleradamente gracias a dos factores principales (los cuales se interrelacionan y complementan):

1) La agrupación de investigadores e investigaciones en torno al tema, cuyo acontecimiento se plasma ya en el destacable monográfico sobre microficción (hispanoamericana) de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996). Tras este ejemplar cuádruple (núms. 1-4), señalado como hito inicial de la actual investigación conjunta (cf. Tomassini y Colombo 2012: 21; Pujante 2013: 33, etc.), se celebrará poco después, en 1998, el primer Congreso Internacional de Minificción en México (al que seguirán otros Congresos Internacionales de Minificción bienales tras la celebración del segundo de ellos, acontecido en 2002 y en España, alrededor de los cuales proliferan también otros muchos seminarios, jornadas, congresos universitarios y nacionales de

microficción, y cuyas respectivas actas publicadas suponen un formidable corpus teórico-crítico sobre la materia).

2) En relación con esta imparable producción microficcional hispánica (tanto creativa como crítica), sucede también que hay una mayor cobertura en la difusión o canalización de todo aquello. Así pues, por un lado, aumenta el apoyo editorial, especialmente a través del surgimiento de ciertas editoriales o colecciones específicas de/sobre microficción (además de acontecer también una explosión de concursos del género promocionados por instituciones y diversos *mass media*). A su vez, por otro lado, la proyección creativa y teórica de la microficción se ha visto amplificada por la revolucionaria implantación generalizada de internet (herramienta y medio que posibilita el constante intercambio y consulta de datos y documentación volcada, así como la creación de blogs, webs, revistas digitales de microficción, etc.; y, en definitiva, todo lo que implica y supone el trasvase global de información y comunicación en la red, la cual ha transformado el conglomerado de los *mass media*). Ahora bien, en relación con esto último, será también hacia el último lustro del siglo XX cuando comiencen a surgir las primeras webs o revistas digitales dedicadas a la microficción, al menos en lengua española (cf. Pareja Cardona 2011; Bustamante Valbuena 2012: 231-247).

En suma, antes de 1996, según vemos, nos encontramos todavía con una difusión microficcional en soporte papel, además de no haberse producido aún la relevante agrupación de investigaciones e investigadores en torno a la microficción.

Así pues, en esta introducción, y siguientes capítulos, nos proponemos trazar un recorrido diacrónico sobre lo que hemos denominado los orígenes del estudio de la microficción, ya que nuestro encuadre temporal no rebasará el año de 1995, dejando

fuera, por tanto, lo que englobamos como la etapa inicial de la investigación colectiva actual, o, si se prefiere, del despliegue del llamado *boom* de la minificción.

Por otro lado, dedicaremos los siguientes capítulos a los específicos estudios (hispanicos) iniciados en los 80 —encabezados por las aportaciones fundacionales de Koch—, a partir de los cuales la función de la crítica hispanica comienza a tener un papel relevante en el proceso de legitimación teórica de la microficción, en la caracterización discursiva, en la profundización sobre su genealogía, en el establecimiento y ampliación de un canon, etc.

Ahora bien, estos incipientes estudios sistemáticos de los 80 están precedidos por diversas aproximaciones críticas sobre el fenómeno microficcional (hispanico). En esta introducción, por tanto, nos ocuparemos de ellas, así como también destacaremos aquí algunas otras aproximaciones crítico-teóricas redactadas en lengua no española —especialmente aquellas citadas por la crítica hispanica—, ya fueran éstas publicadas antes de los ochenta o ya después, pero sin rebasar el año apuntado de 1995.

En cualquier caso, respecto al paulatino proceso de canonización y proyección genérica de la microficción hispanica, hay que tener en cuenta, antes, durante y después, la función canónica y proyectiva realizada a través de la floración de antologías de minificción (cf. III), entre las cuales destacan las precursoras e influyentes proyecciones microfccionales de Borges en colaboración (especialmente con Bioy), así como la labor realizada en revistas emblemáticas e influyentes como la de Valadés, iniciada en mayo de 1964 (cf. 2.2). Y, alrededor de todo esto, hay que considerar lo sustancial: el propio despliegue de la producción microficcional (hispanica) durante el siglo XX (con sus antecedentes señalados en el XIX). En este sentido, dentro del panorama hispanico del primer tercio del XX, se produce el auge de la llamada estética de lo mínimo o de la brevedad (cf. Ródenas 2007; 2008; 2009), cuya estética abanderada en las vanguardias

conduce a una explosión de interés experimental e híbrido por las producciones microtextuales. Alrededor de este despliegue y eclosión de la microtextualidad, especialmente prosística, se desarrollan y formalizan producciones microfccionales, las cuales proliferan en revistas vanguardistas o afines al Arte Nuevo. Asimismo, se aprecia también, en tales años, una tendencia mayor hacia su recolección (y publicación) en libros misceláneos, algunos de los cuales han sido considerados después como precursores libros de minificción (cf. II). Así pues, esta progresiva publicación microficcional en libros es vista ahora, desde la reconstrucción histórica de la microficción hispánica por parte de la crítica especializada, como la primera señal hacia la canonización de un fenómeno suigeneris en formación. En este sentido, apunta Zavala (2000a) lo siguiente: “El primer índice de canonización de un género literario es la publicación de libros que contienen textos parcial o totalmente dedicados a él” (22).

Debido a la distribución de nuestro trabajo, nos ocuparemos del relevante corpus crítico-teórico desplegado en emblemáticas revista y antologías de minificción en las otras dos partes de la tesis (cf. II y III), todo lo cual deberá tenerse en cuenta aquí, al igual que el señalamiento de la crítica sobre la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), destacada como hito fundacional de la microficción hispánica (cf. 3.1). En general, la recopilación microficcional desplegada en antologías y revistas emblemáticas durante la segunda mitad del siglo XX, se articula desde una amplia y difusa perspectiva del cuento, bajo cuyo paraguas conceptual se integran rasgos genéricos en torno a la brevedad y narratividad, lo cual permitió vehicular una diversa y problemática producción microficcional en marcha, además de abrir un proceso de reconocimiento hacia tal fenómeno, regulado a partir de entonces desde la comprensión contrastiva respecto al consolidado género del cuento. Esto mismo viene a suceder a través de las incipientes aproximaciones teórico-críticas sobre microficción (hispánica),

cuyas formulaciones más narrativas empiezan a valorarse desde un entendimiento integrador, al mismo tiempo que contrastivo, del género cuento.

Por otra parte, el desarrollo de la proyección genérica de la microficción se produce hacia la segunda mitad del siglo XX en el panorama hispanoamericano, especialmente a través de una progresiva publicación de libros de minificción, secundada por la señalada floración antológica de microficciones y ciertas revistas emblemáticas (cf. 2), en las cuales no solo se recopilan microficciones de infinidad de autores hispánicos y no hispánicos del siglo XX y XIX, sino que también se llevan a cabo recontextualizaciones microtextuales —abundan las micronarraciones pretéritas, pero también cierta microtextualidad discursiva y poética— y reconversiones microfccionales, las cuales son presentadas en tales contextos como sorprendentes ejemplos de “minicuentos” mundiales de todas las épocas. Asimismo, tales resignificaciones microfccionales, consolidadas a través de las influyentes operaciones borgianas y bioyanas (cf. 2.1), implican y despliegan una irónica lectura microficcional sobre la textualidad existente y sus clasificaciones genéricas, cuya lectura y selección textual se reformula, sin embargo, como un fenómeno suigéneris narrativo, pues si la específica textualidad de las resignificaciones resulta, literalmente, heterogénea (textos narrativos y no narrativos, literarios y transliterarios, etc.), esta, sin embargo, se codifica y decodifica como fenomenología ficcional de índole narrativa (algo semejante a lo plasmado, por ejemplo, en célebres microficciones híbridas de autores considerados clásicos del microrrelato hispánico). Y todo ello, conjuntamente, repercute e influye en el devenir receptivo y productivo del fenómeno de la microficción (hispánica), principalmente porque acontece en fundamentales espacios de consolidación y proyección genérica de la microficción.

Teniendo esto en cuenta, precisamos también algunas cuestiones previas sobre el corpus crítico-teórico que registraremos dentro del encuadre temporal apuntado. En general, nos centraremos en aquellos textos que aludan o contemplan una colectiva producción microficcional hispánica, o similar a esta en extensión y características. Asimismo, destacaremos ciertos estudios o críticas precursoras señaladas en estudios sistemáticos de microficción, procurando ampliar o complementar la información vertida en estos sobre aquellos, tal y como haremos, por ejemplo, con los dos siguientes artículos sobre el tema: “The ‘Microtale’: An Argentine Specialty”, de Donald A. Yates (1969), y “Cuentos cortos”, de Braulio Arenas (1977). En relación con ambos artículos, citados en estudios hispánicos de los años 90 y posteriores, los transcribiremos íntegramente por dos motivos: para despejar dudas sobre la información contenida en ellos, aún no revelada completamente, y para ejemplificar mejor la perspectiva y conocimiento sobre la microficción en tales aproximaciones precursoras anteriores a los estudios sistemáticos iniciados a partir de los años 80.

Por otro lado, se han destacado estudios o modelos teóricos que han servido de herramientas para la caracterización discursiva del microrrelato, minicuento o minificción, tal y como, por ejemplo, recoge Guillermo Siles (2007) en *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* (2007), en cuyo libro, procedente de su tesis doctoral, se destacan algunas aportaciones estructuralistas, especialmente relacionadas con la narratología. Respecto a tal propuesta, Siles procura ofrecer, tal como señaló Dolores Koch en su reseña al libro: “un estudio exhaustivo de las posibles influencias que guiaron al microrrelato a ser hoy lo que es. Sus investigaciones minuciosas cubren aun teorías que tienen alguna relación con su estructura y sentido (Jolles, Genette, Borges, Bajtin, Todorov, Mignolo, etc.)” (Koch

2009b: 1296). En relación con estas teorías e influencias, Siles señala en el primer párrafo de su introducción lo siguiente:

La escritura relacionada con lo breve, lo fragmentario y lo intersticial posee un amplio desarrollo en las más diversas literaturas contemporáneas. Desde la obra seminal de André Jolles, *Einfache Formen* (1930), conocida en su versión francesa como *Formes simples*, la atención de teóricos y críticos ha vuelto periódicamente sobre estas problemáticas. Sin embargo —como señala Philippe Lacoue-Labarthe en *L'absolu littéraire* (1978), otra obra capital en este sentido— sus orígenes se remontan al romanticismo alemán. Por otra parte, las investigaciones de Gérard Genette —especialmente en *Palimpsestes* (1962)— y las de otros teóricos, elaboradas con frecuencia alrededor de la obra de Jorge Luis Borges\*, señalan otro rasgo fundamental de la escritura contemporánea, a saber: la constante recurrencia a la intertextualidad, es decir, el texto que se escribe mirando a otros textos, usándolos como subtextos, glosándolos de maneras distintas pero en todo caso implicándolos en la labor de la creación propia (Siles 2007: 9 [\*respecto al conjunto de estudios sobre Borges, se puede consultar la monografía de María Caballero (1999): *El nacimiento de un clásico. Borges y la crítica*]).

Aparte de esto, menos próximo a nuestro marco de interés más específico sobre la crítica y el objeto de estudio, Siles también procura registrar las primeras aproximaciones críticas y estudios sistemáticos de microficción en el capítulo sobre “El microrrelato y la crítica” (2007: 17-54), en donde se recogen aportaciones crítico-teóricas de las dos últimas décadas del siglo XX, las cuales se distribuyen dentro de un esquema coincidente con el señalamiento de la crítica actual respecto a la demarcación del comienzo de los estudios sistemáticos o del género a partir de los años 80. Ahora bien, en torno a este corpus de estudios más específicos de Siles, advierte Koch (cf. 2009b: 1296-1297), en su citada reseña al libro, ciertas ausencias y premura en torno a sus propias aportaciones pioneras.

Respecto a esto último, relacionado con los estudios críticos y estudios sistemáticos más específicos sobre el asunto que nos incumbe, trataremos aquí de suplir estas y otras ausencias de estudios precursores y específicos sobre tal fenómeno

microficcional literario (destacado como minicuento, minificción o microrrelato), procurando así ofrecer, en los siguientes capítulos, un recorrido y estudio lo más completo posible sobre cierto corpus de incipientes investigaciones sistemáticas hispánicas de los años 80 y primeros seis años de los 90, así como también trataremos de exponer un listado —lo más completo posible— de aproximaciones críticas anteriores a los 80 en esta misma introducción panorámica.

En relación, pues, con el rastreo de todo este corpus más concreto en torno al fenómeno microficcional (especialmente hispánico), hemos tenido en cuenta diversos estudios sistemáticos en los que se han ido señalando aportaciones críticas anteriores o posteriores a 1980, además de prestar atención a ciertos listados contenidos en investigaciones más centradas en registrar orígenes críticos del fenómeno (cf. Zavala 2000b; 2006: 233-251; Epple 2004; Ródenas 2007, 2008 y 2009; Pollastri 2010b; Pujante 2013: 29-34; Tomassini 2016, etc.), así como también hemos rastreado bibliografías de la crítica sobre microficción, especialmente aquellas elaboradas por países del ámbito hispánico, tales como Argentina (Lagmanovich 2010; Tomassini y Colombo 2012), México (Zavala 2012), Colombia (González Martínez 2012), Venezuela (Rojo 2012); Perú (Vásquez Guevara 2012) y España (Hernández y Valls 2014).

En torno a todo esto, Lauro Zavala concibe en “Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española”, en cuyo artículo señala lo siguiente:

Es sólo a partir de la década de 1980 cuando ha empezado a surgir, por primera vez, un cuerpo de reflexión teórica de alcance universal (en términos lingüísticos y genológicos), precisamente a partir del estudio de los textos experimentales y lúdicos que conocemos con el nombre genérico de *minificción*. Se trata de una teoría de carácter intertextual sobre la escritura irónica de naturaleza posmoderna.

Antes de ese momento, los modelos teóricos para el análisis textual de la literatura fueron producidos al estudiar materiales escritos en lengua rusa (el formalismo ruso), en lengua francesa



(el estructuralismo, el postestructuralismo y la deconstrucción), en lengua italiana (la semiótica bolognesa), en lengua alemana (la romanística y la estética de la recepción) y en lengua inglesa (el formalismo estadounidense).

Todos estos modelos de análisis literario han sido utilizados también para el estudio de la narrativa escrita en lengua española, incluyendo la producida en la región hispanoamericana. Sin embargo, el surgimiento de la microficción en los países hispanoamericanos y su notable desarrollo durante los siglos XX y XXI ha llevado a producir modelos de análisis que son, por la naturaleza híbrida, irónica y lúdica de estos textos, mucho más flexibles que los producidos hasta ahora al estudiar los otros géneros literarios.

La razón principal para la generación de esta tradición teórica en lengua española se debe, precisamente, al hecho de que este género literario, el más reciente de la historia literaria, se ha producido de manera abundante, espontánea y destacada, en la región hispanoamericana. Es digno de notar el hecho de que en otras lenguas sólo existen textos de manera aislada, o al hecho de que sólo son producidos como consecuencia de un concurso o de una iniciativa editorial. (...)

Nos encontramos, entonces, ante un nuevo paradigma teórico. Y por ello es conveniente señalar (...) las consecuencias que el surgimiento de este nuevo paradigma tiene para la narratología contemporánea (Zavala 2010: 25-27).

Así pues, por todo lo dicho, en nuestro recorrido tenemos en cuenta los dos principales hitos remarcados en estudios actuales: el desarrollo teórico-sistemático del fenómeno a partir de la década de 1980, específicamente fechado en el citado artículo de Koch (1981a), y el común señalamiento de la antología de Borges y Bioy (1955) como hito fundador y canónico del género, en cuyo prólogo (“Nota preliminar”) se esboza una primera aproximación crítica sobre la recopilación y proyección genérica microficcional contenida en tal libro. Entre ambas fechas, por tanto, consignaremos las primeras aproximaciones críticas sobre un fenómeno microficcional en proceso ya de canonización y consolidación genérica.

Ahora bien, al igual que la crítica especializada ha señalado los orígenes precursores del fenómeno en producciones microfccionales del siglo XIX y primer tercio del XX —principalmente dentro del Modernismo hispánico y, más aún, en la época de las vanguardias históricas—, también se ha señalado y estudiado cierta prefiguración teórica de la microficción en el panorama hispánico de los años de

vanguardias, tanto a través del corpus de reflexiones críticas en torno a la eclosión microtextual vanguardista (cf. Ródenas 2009) como a través de las propias producciones literarias de escritores considerados precursores del microrrelato o minificción, algunas de las cuales son microficciones o microensayos, y entre las que destacan aquellas consideradas como precursoras poéticas del género, tales como, por ejemplo, “Cuentos largos”, de Juan Ramón Jiménez, “Del epígrafe” y “El ensayo corto”, de Julio Torri.

Si en los años de vanguardias se articulan semejantes poéticas de la brevedad en producciones microfccionales metadiscursivas o en microensayos autorreferenciales, a partir de la segunda mitad del siglo XX, y de manera algo semejante a la “Nota preliminar” de Borges y Bioy (1955), se bosquejan incipientes poéticas del género en prólogos de señalados libros de/con microficciones, tales como, por ejemplo, *Guirnalda con amores* (1959), de Bioy Casares, y *El gato de Cheshire* (1965), de Anderson Imbert. Citamos estos dos prologuillos, en primer lugar, por su fecha de publicación en tales libros, ya que aún no se advierten destacables aproximaciones críticas o teorizaciones del fenómeno en los precursores prólogos de antologías de minificción (cf. III) o en la recién iniciada segunda andadura de la precursora revista de Valadés (1964). En segundo lugar, los señalamos como ejemplos de incipientes reflexiones sobre la clase de producción desplegada en los dos libros de microficción más emblemáticos de sus respectivos autores. Asimismo, se advierte en ambos prólogos cierta contextualización genérica del fenómeno más allá de la propia producción microficcional de sus autores.

En el prólogo de *Guirnalda con amores*, cuya obra está dividida en capítulos con cuentos (el “Libro” de serie impar) y en capítulos con microficciones (el “Libro” de serie par), Bioy presenta su producción microficcional dentro de un contexto de “libros de este género”, en los cuales se constataría la preferencia de “escribir fragmentos” o

“escribir sólo aforísticamente”. Al respecto, comenta lo siguiente en su prólogo de 1959:

Lo menos presuntuoso, para publicar esta despreocupada miscelánea, sería que yo esperara a estar muerto. (...)

Yo sé de un lector —no lo creo único, porque abundan los indolentes y los cansados— que se pasaría la vida leyendo libros de este género. Por lo demás, ¿no dijo el doctor Johnson que para ser leído en un tiempo lejano habría que escribir fragmentos? He aquí sus palabras: *Tal vez un día el hombre, cansado de preparar, de vincular, de explicar, llegue a escribir sólo aforísticamente*. Si esperamos a entretener lo anecdótico en un sistema, la tarea puede ser larga y dar menos fruto. Evidentemente, hay que ser harto ambicioso para suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro; no quedaremos como un caso aislado, sino como otros ejemplos de alguna escuela: más o menos conscientemente habremos jugado al triángulo francés, a la desmayada sorpresa policial o a la desmayada sorpresa fantástica. Muchos lectores prefieren Boswell y las *Vidas de los poetas* a Rasselas; muy pocos, los libros de Leibniz a sus argumentos (Bioy [1959] 2004: 7-6).

Es decir, Bioy destaca cierta modalidad escritural de “brevedades o fragmentos” (Bioy [1959] 2004: 8) frente a las “narraciones dilatadas” o a la diseminación de lo anecdótico en “otras obras sistemáticas” (v. gr. novelas), alegando aquí su mayor perdurabilidad en base a preferencias futuras de los lectores, todo lo cual justifica y contextualiza la clara decantación y propuesta microficcional contenida en su obra. No obstante, Bioy no pareció atreverse a ofrecer un libro íntegro de tal género, aunque también es cierto que el “Libro” par separa tajantemente las microficciones del resto de cuentos contenidos en el “Libro” impar. Por el contrario, Anderson Imbert publica ya un libro íntegro de microficciones en *El gato de Cheshire*, en cuyo prólogo también se argumenta una defensa y preferencia por “las formas breves”.<sup>1</sup> Asimismo, tanto en el prólogo de Bioy como en el de Anderson, resalta la común referencia a Leibniz (cf. Anderson Imbert 1965: 8), ya sea en relación con la concisión de sus célebres argumentos (así expuestos en *La Monodología*), según se deduce del ejemplo de Bioy,

---

<sup>1</sup> Véase la transcripción recortada de tal prólogo en nuestra introducción II.

ya sea en relación también con el concepto mismo de “mónadas”, según la metáfora utilizada por Anderson para definir sus microficciones en *El gato de Cheshire*. En torno a esto último, nos interesa destacar otra referencia coincidente, pero esta vez en relación con lo indicado al inicio del prólogo de Bioy acerca de “esta despreocupada miscelánea”, lo cual coincide con la definición empleada por Borges al comienzo del epílogo de *El hacedor* (1960): “Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea...”, señalando poco después lo siguiente: “...esta colectiva y desordenada *silva de varia lección*...” (Borges [1960] 1975: 155). Ahora bien, a diferencia de libros misceláneos del Modernismo y la Vanguardia (en donde pueden alternar textos de extensiones dispares y entremezclarse géneros diversos), la “miscelánea” presentada por Bioy y Borges se distribuye y selecciona de tal forma en sus libros que logra proyectarse en ellos su distintiva producción microfictional de manera evidente y efectiva, diferenciándose bien de los cuentos, en el caso de *Guirnalda con amores*, o diferenciándose de los poemas en verso, en el caso de *El hacedor*. La “miscelánea” de estos libros de Bioy y Borges concuerda con la diversidad temática de los microtextos presentados, la recolección de microtextos ya publicados (en el libro de Borges es casi total, mientras que en el libro de Bioy es parcial) y la polaridad entre géneros reconocibles, cuentos o poemas versificados, y la configuración y proyección genérica de la microfiction. En cualquier caso, antes que un interés puramente clasificatorio, lo que prevalece en el microfictional epílogo de Borges, y en el proemio de Bioy, es el interés estilístico y literario, el gusto por referencias culturalistas (a través de la citación de obras y autores del pasado) y el empleo de recursos retóricos, tal como el tópico de la *humilitas* autorial reflejado al comienzo de tales paratextos (especialmente en el de Borges). Por otro lado, la microfiction ofrecida en tales libros, tanto en el de Bioy como en el de Borges, podrá concebirse o semejar fragmentos, resultar textualmente más

discursiva o poética, etc., pero su estructuración y composición sistemática está orientada hacia un mismo horizonte literario de percepción genérica unitiva, de manera equiparable a lo que acontece con la textualidad poligenérica recontextualizada y resignificada en “minicuentos” o “microficciones” a partir de su sección “Museo” de 1946 (cf. 2.1). Hay, pues, un salto cualitativo entre el apreciable proceso de cristalización distintiva de la nueva categoría microtextual en tales libros emblemáticos del género, los cuales comienzan a publicarse y destacar en Hispanoamérica hacia la segunda mitad del siglo pasado, frente a la indeterminación del fenómeno emergente hispánico en libros finiseculares del XIX y del primer tercio del XX.

Alrededor de tal perfilamiento y proyección microficcional en semejantes libros (y antologías) de escritores destacados (Borges, Bioy, Arreola, Anderson Imbert, Denevi, Cortázar, “El dinosaurio” de Monterroso, etc.), comienza a desplegarse cierta conciencia genérica del fenómeno microficcional dentro del panorama literario hispanoamericano, todo lo cual será percibido y reforzado por Edmundo Valadés a partir de 1964 (cf. 2.2). En este sentido, a través de la recopilación y proyección microficcional de Borges (en colaboración) y de Valadés, unido al progresivo despliegue microficcional en libros publicados en Hispanoamérica a partir de mediados del siglo XX, se consolida entonces, dentro del panorama hispanoamericano de la década de los sesenta, un contexto favorecedor a la producción y recepción microficcional, alrededor del cual se difunden y rescatan precursores autores de minificción, además de promocionarse y proyectarse la microficción como fenómeno genérico. Asimismo, a partir de tal década de los sesenta, la difusión y producción microficcional se evidencia también en las aulas de talleres de escritura dirigidos por destacados productores de microficción hispanoamericanos, tal como se plasma, por ejemplo, en la revista *Mester* (1964-1967) del taller mexicano de Arreola (cf. Mata

2005). Algo semejante comienza a suceder en las aulas académicas, gracias a docentes destacados como, por ejemplo, Anderson Imbert, quien contribuye a difundir el cuento hispanoamericano, la obra de Borges y la microficción hispánica contemporánea en aquellas universidades estadounidenses en donde imparte clases (cf. 3.3).

En torno a este contexto de difusión y proyección genérica microficcional producido en Hispanoamérica (o por autores hispanoamericanos), la crítica literaria comienza también a aproximarse al fenómeno a través de reseñas y estudios de ciertos libros de/con microficciones, tal y como sucede, por poner un ejemplo, en el artículo de Guillermo Ara sobre “El gato de Cheshire” (publicado en la revista *Davar*, n.º 107, octubre-diciembre 1965, pp. 126-128)<sup>2</sup>. No obstante, este tipo de estudios publicados por estos años, más centrados en analizar aisladamente la producción microficcional de un autor concreto, no suelen revelar o advertir una producción microficcional colectiva o conciencia genérica del fenómeno analizado, a diferencia de ciertos artículos en los que se destaca el fenómeno desde sus propios títulos (algo que sucederá con mayor frecuencia en los estudios publicados a partir de los ochenta). Por otro lado, el fenómeno microficcional se advierte en ciertos estudios en torno al cuento, especialmente en aquellos interesados por el cuento mexicano, argentino o hispanoamericano del siglo XX. Así pues, alrededor de estos estudios sobre el cuento, publicados en la década de los setenta, y de aquellos otros de títulos más distintivos, localizados mejor hacia finales de los sesenta y en los setenta, registramos, en general, aquellas primeras aproximaciones críticas no desplegadas en paratextos de libros y antologías de minificción, o en revistas emblemáticas como la de Valadés y su precursor correo-taller de minificción (cf. 2.2).

---

<sup>2</sup> Artículo recogido después en la monografía colectiva editada por Helmy F. Giacomani: *Homenaje a Anderson Imbert*, 1973, pp. 233-237.

Comenzamos, pues, con el citado artículo de Donald A. Yates (1969): “The “microtale”: An Argentine Speciality” (publicado en la revista de la Universidad de Texas, Austin: *(The) Texas Quarterly*, Volume XII: Number 2, Summer 1969, pp. 14-21). Este artículo ha sido recogido y destacado como el estudio más precursor sobre el microrrelato (hispanoamericano), tal y como se comprueba, por ejemplo, a través de la “Selección bibliográfica” aportada por David Roas (cf. en *Poéticas del microrrelato*, 2010: 301-308), en donde aquel artículo solo aparece precedido por el prólogo a *El gato de Cheshire* (1965), de Anderson Imbert; aparte de la señalada antología angloamericana —con y sobre “short shorts”— de Reid, Mildred I. y Delmar R. Bordeaux (1947)<sup>3</sup>. Asimismo, Basilio Pujante (2013: 30) destaca el artículo de Yates como el más precursor de los estudios señalados en su tesis sobre el microrrelato hispánico. Por otro lado, en el artículo titulado “Bosquejo dialéctico sobre la minificción”, de Antonio Planells (1992a), no solo se cita ya el artículo de Yates, sino que también se transcribe el primer párrafo del mismo (cf. Planells 1992a: 35-36). Por cierto, en tal estudio sistemático de Planells, al igual que en su otro artículo sobre minificción, titulado “Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto” (Planells 1992b), se destaca el capítulo séptimo, dedicado a la “La miniatura”, del siguiente libro de Gastón Bachelard: *La poética del espacio*.<sup>4</sup> Ahora bien, aunque este estudio filosófico de Bachelard está enfocado hacia la fenomenología psíquica de la imagen poética, Planells lo utiliza como herramienta provechosa para profundizar en el análisis sobre la minificción, y, más específicamente, en torno a la producción microficcional de Anderson Imbert. Así pues, lo destacamos solo como ejemplo de estudios diversos y teorías-herramienta que, tal como ya apuntamos, no incluimos en nuestro recorrido de aproximaciones y estudios más específicos sobre la microficción. En este sentido,

---

<sup>3</sup> Véase lo indicado sobre tal antología angloamericana en las introducciones II y III.

<sup>4</sup> *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957. Primera edición en español, 1966, en Fondo de Cultura Económica.

aprovechamos para señalar otro capítulo de un libro que, aunque tampoco está relacionado con la microficción contemporánea, resulta provechoso para profundizar históricamente acerca de la concepción retórico-literaria sobre la brevedad, tal y como lo estudia Ernst Robert Curtius en el capítulo dedicado a “La brevedad como ideal estilístico”, recogido en el segundo volumen de su estudio canónico sobre *Literatura europea y Edad Media Latina*.<sup>5</sup>

Pero regresando al artículo de Yates (1969), y considerando su señalamiento de estudio precursor, vamos a ofrecer —solo en este caso concreto— unos mínimos apuntes biobibliográficos de su autor para tratar de contextualizar mejor dicho artículo. Así pues, Donald A. Yates (Massachusetts, Estados Unidos, 1930) fue alumno de Anderson Imbert en la Universidad de Michigan, en cuya universidad también será docente el propio Yates. Su especialización en lengua española se centra en el panorama literario hispanoamericano y, más aún, argentino, en torno al cual se interesa por la literatura policial (*The Argentine Detective Story*, 1960)<sup>6</sup> y por la producción literaria de Borges, Bioy y Denevi, por ejemplo, cuyos escritores son muy estudiados y traducidos por Yates desde principios de los años sesenta en adelante, además de estudiar y traducir también a otros narradores argentinos. En torno a las traducciones, destacamos su célebre compilación *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings by Jorge Luis Borges* (New Directions, New York, 1962; ed. Donald A. Yates and James E. Irby<sup>7</sup>; “Preface” by André Maurois), cuya antología contribuyó a difundir la obra de Borges en el panorama literario de lengua inglesa. Asimismo, debido a la estructuración establecida en *Labyrinths*, los diversos textos recopilados y traducidos de Borges se clasifican y recogen en distintas secciones, a través de las cuales se distinguen los

---

<sup>5</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke AG Verlag, de Berna, 1948. Primera edición en español, 1955, en Fondo de Cultura Económica.

<sup>6</sup> Tesis doctoral de Yates presentada en la Universidad de Michigan y dirigida por Anderson Imbert.

<sup>7</sup> Alumno también de Anderson Imbert en la Universidad de Michigan, y autor de una de las primeras tesis doctorales sobre Borges: *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*, 1962.



cuentos de los específicos artículos ensayísticos (contenidos en la sección “Essays”), al igual que se distinguen y resaltan aparte, en la tercera sección titulada “Parables”, microrrelatos recogidos de *El hacedor*. Destacamos también la edición de Yates, con prólogo en inglés, a un libro de cuentos y microrrelatos de Denevi: *Ceremonia secreta y otros cuentos* (Macmillan, New York, 1965). Finalmente, indicamos que Yates, en su primera visita a la Argentina en 1962, estableció contacto con Borges y otros autores.

Pasamos ahora a transcribir el estudio contenido en los dos primeros párrafos del artículo de Yates (1969), ya que el resto del artículo se compone de cinco “microtales” argentinos traducidos por él, los cuales comenta en el segundo párrafo. Así pues, en “The “Microtale”: An Argentine Specialty”, Donald A. Yates señala lo siguiente:

The brief prose sketch that attempts to tell a story in the most economical terms possible is surely not a new or even recent literary form. The problem in composition posed by the short-short tale has constituted an appealing challenge for authors of all nations across the ages. However, this sort of narrative shorthand has recently attained the proportions of a mild fad in Argentina, particularly in Buenos Aires. The terms “cuentículo” and “microcuento” (in English, “microtale” or perhaps “minitale”) are quite widely recognized in that southern capital, where a number of distinguished Argentine writers, as well as many experimenting young authors, have begun to cultivate this sub-genre. In Buenos Aires bookshops today one may even find anthologies of these brief pieces.

I have selected and translated here five “microtales” by five contemporary Argentine writers who have given more than passing attention to the form. Marco Denevi, who in 1966 published in Buenos Aires a collection of some eighty such miniature fictions, has most successfully used the “microtale” as a vehicle for satire. Adolfo Bioy Casares in “Fable” produces an ironical narrative that mirrors a small segment of Argentine society. Bonifacio Lastra, in his laconic tragedy “The Idiot Children”, acknowledges a specific debt to a master, Horacio Quiroga (1879-1937), who is considered one of Spanish America’s most accomplished short story writers. Internationally renowned author and Nobel Prize candidate Jorge Luis Borges has woven together in “Everything and Nothing”, one of his most memorable fables, the biography of a great man and a vision of the nature of man’s existence. Finally, Enrique Anderson Imbert, distinguished professor of Spanish American Literature at Harvard University, who has explored the narrative possibilities of the “microtale” longer and with more dedication than any other Spanish American writer, similarly demonstrates in “The Ghost” that profound metaphysical questions can be effectively treated in the space of a few pages (Yates 1969: 14).

Lo sustancial del estudio de Yates, tal como se comprueba, está contenido en el sintético primer párrafo, ya que el siguiente viene a ser una introducción acerca de sus cinco ejemplos de “microtales” argentinos, los cuales ofrecerá traducidos tras este segundo párrafo. Por otro lado, el “artículo” resulta destacable por su distinción caracterizadora y denominativa en torno a un fenómeno microficcional localizado en la Argentina como singular producción colectiva. Ahora bien, el artículo recopilatorio refleja la visión restrictiva sobre una producción microficcional percibida por Yates como una moda pasajera argentina, especialmente en Buenos Aires. A su vez, la contextualización histórica y la selección de “microtales” revelan su comprensión y demarcación sobre el fenómeno microficcional: a) fenómeno relacionado con el cuento breve tradicional y los géneros breves narrativos arcaicos, tales como la fábula y la parábola; y, asimismo, b) fenómeno entendido solo como texto claramente narrativo y de brevedad más relacionada con la tradición literaria inglesa de los “short shorts”. En este sentido, Yates selecciona aquellos “microcuentos” más evidentemente narrativos y cuya brevedad está entre el límite superior de lo percibido como minificción o microrrelato y lo que se concibe ya como relato breve o cuento (desde la perspectiva hispánica). Así pues, del libro *Ceremonia secreta y otros cuentos* (1965: 8) o del citado libro *Falsificaciones* (1966), ambos de Marco Denevi, selecciona Yates un microrrelato de textualidad narrativa no problemática y de “hiperbrevidad” aceptable: “Apocalipsis” (de 200 palabras). Los dos siguientes microcuentos rondan las 300 palabras. El primero de ellos es el titulado “Fábula (In Memoriam A. P.)”, de Bioy Casares, incluido en el “Libro Décimo” de *Guirnalda con amores* (1959), el cual resulta ser uno de los más narrativos y extensos de la producción microficcional presentada en tal libro de Bioy. El otro es el de Bonifacio Lastra, cuyo minicuento fue recogido, probablemente, de su libro *El prestidigitador* (1956). El penúltimo es el titulado “Everything and nothing” (606

palabras), de Borges, el cual es uno de los relatos más extensos respecto a la producción microficcional incluida en *El hacedor* (1960). Finalmente, el de Anderson Imbert, titulado “El fantasma” (1243 palabras), es un cuento incluido en *Las pruebas del caos* (1946). En lugar de este magistral cuento, Yates podría haber seleccionado algún microrrelato incluido en la sección “casos” del citado libro de Anderson Imbert; sin embargo, la percepción de lo concebido y delimitado como “microtales”, según se comprueba por sus selecciones, revela cierta literalidad del término traducido, comprendiendo así, por tanto, aquellos textos breves más familiarmente *cuentísticos* en su textualidad, desarrollo y extensión.

La percepción inglesa de Yates sobre el mini/microcuento (“mini/microtale”) viene a ser, en estos años, la comprensión común sobre la microficción contemporánea, salvo que, desde la percepción hispánica, la extensión máxima de lo contemplado como “micro” o “mini” gira en torno a las 250 palabras, aproximadamente.

Ahora bien, dos años antes de la publicación de este artículo-antología de Yates (1969), aparece ya el audiolibro bilingüe, español/inglés, titulado “Microcuentos/Microstories” (by Octavio Corvalán; Folkways Records Service Corp., New York City, 1967), del argentino Octavio Corvalán (Santiago del Estero, 1923). En comparación con el contenido y extensión de los dos párrafos del artículo de Yates, el libreto bilingüe de Corvalán ofrece un estudio más completo, documentado y extenso. En su recopilación histórica de “microcuentos” tradicionales y contemporáneos, la extensión textual resulta acorde a la minificción o microrrelato hispánico. Asimismo, en la cara B se ofrece una selección de textos adecuados a la concepción del microrrelato actual, recogiendo de los autores *clásicos del género* los siguientes microrrelatos: “La trama” (Borges), “Flash” (Arreola), “El emperador de la China” y “Génesis” (Denevi), “Tabú”, “Casi”, “El príncipe” y “El barco” (Anderson Imbert). Por otro lado, Corvalán

aporta pequeñas introducciones sobre cada uno de los “microcuentos” que va exponiendo, tras cuya transcripción se ofrece la información bibliográfica referente al mismo. Así, por ejemplo, en la introducción a los cuatro microrrelatos seleccionados de Anderson Imbert, indica Corvalán lo siguiente: “Los “microcuentos” de Enrique Anderson Imbert, que él llama *casos*, son a veces tan breves que les contaré varios en sucesión. Se encuentran en su libro *El grimorio*” (Corvalan 1967: 7). Por otra parte, Corvalán refleja un interés desprejuiciado sobre la producción microficcional contemporánea, además de tener un conocimiento actual del fenómeno no limitado a la Argentina, pues lo comprende dentro de un contexto más amplio e integrado al panorama literario internacional en lengua española, tal como se comprueba, por ejemplo, al comienzo de la introducción del microrrelato de Arreola, en donde señala lo siguiente: “En nuestro siglo hay muchos escritores, desde México a la Argentina, que tienen preferencia por estas pequeñas ficciones” (Corvalan 1967: 6). Por otra parte, en el audiolibro de Corvalán se emplea la denominación distintiva en inglés de “microstories”, la cual resulta más afín o próxima al término español de “microrrelatos” (aunque Corvalán emplea en español, al igual que Yates, uno de los dos términos sinónimos más “distintivos” del fenómeno en esta década: “microcuento”; lo cual es aquí apropiado si consideramos que abarca y recopila micronarraciones de la tradición literaria española). El término inglés de “microtale” (o “minitale”) resulta ser, efectivamente, una traducción más literal de Yates respecto al término español “microcuento” (o “minicuento”). En definitiva, el audiolibro de Corvalán (Corvalan 1967)<sup>8</sup> es un estudio-recopilación más precursor y destacable que el de Yates.

Por otro lado, a partir del ejemplar n.º 36 de la revista de Valadés, correspondiente a mayo-junio de 1969, comienza la sección titulada “Correo del Concurso”, en

---

<sup>8</sup> Véase reseña y transcripciones del audiolibro en nuestro listado de antologías en III.

referencia al concurso de minificciones, la cual viene a ser un auténtico correo-taller literario en torno a tal fenómeno difundido y promocionado, y en donde se despliegan aproximaciones críticas y teorizaciones valadesianas sobre minificción. (Recordamos que, dentro de la revista de Valadés, aparece el término “minificción” en el ejemplar n.º 40, correspondiente a enero-febrero de 1970). Asimismo, tanto en el “Editorial” como en otras secciones de la *Revista de la imaginación*, también se publican aproximaciones críticas sobre minificción, tal como, por ejemplo, la expuesta por Mariana Frenk, ganadora del primer concurso de minificciones, en el ejemplar n.º 47, correspondiente a julio-agosto de 1971 (cf. la transcripción en 2.2). Por otro lado, la prensa periódica latinoamericana, a través de ciertos periódicos, revistas, suplementos culturales, etc., difunde información sobre el primer concurso de minificción convocado por la revista de Valadés, cuya respuesta favorable motiva la publicación de la antología *El libro de la imaginación...* (Valadés 1970; edición ampliada en 1976). En este mismo año, también se publica el artículo recopilatorio de René Avilés Fabila, titulado *Antología del cuento breve del siglo XX en México*. Así pues, a partir de esta década de 1970, hay que tener en cuenta, además de la continuada y exponencial producción microficcional en libros de autores diversos, la publicación de antologías de minificciones<sup>9</sup>, así como lo acontecido dentro de la influyente *Revista de la imaginación* (cf. 2.2), ya que esta se erige, bajo la dirección de Valadés, en el principal órgano aglutinador, promotor y difusor de la minificción, constituyéndose también en modelo de referencia para otras revistas difusoras de minificción en Latinoamérica, al igual que sucede con el despliegue de los incipientes concursos del género, influidos o motivados por el de Valadés.

---

<sup>9</sup> En relación con las antologías, remitimos al listado diacrónico en III.

En 1971, el mexicano Luis Leal (1907-2010), profesor de la Universidad de Illinois, publica la segunda edición de un libro señalado dentro de los estudios hispánicos de microficción: *Historia del cuento hispanoamericano* (Ediciones de Andrea, México, 1971; 2ª edición revisada y ampliada). Ya Dolores Koch, en el primer párrafo de su citado artículo de 1981, menciona a Luis Leal como uno de los primeros en destacar el objeto de su estudio sobre “micro-relato”, el cual es definido por la investigadora como “un relato muy breve que participa de ciertas características del ensayo, el cuento y el poema” (Koch [1981a] 2009: 66). La nota a pie de página de Koch remite al párrafo en el que Luis Leal alude a “un nuevo género”, cuya alusión de Leal será luego citada en el Editorial del difundido monográfico colectivo de la *RIB* (n.º 1-4, 1996), firmado aquel por “Los Editores” (Juan Armando Epple y Carlos E. Paldao). Dicho esto, pasamos a transcribir el párrafo íntegro en el que Leal, al final del mismo, indica aquello que después resulta objeto de alusión o cita en estudios sistemáticos de microficción. Así pues, Luis Leal reseña y puntualiza aquí lo siguiente:

En el mismo *Confabulario total* incluye Arreola lo que él llama *Prosodia*, serie de veintinueve prosas poéticas cortas que no son ensayos, pero tampoco cuentos. Algunas, como “El diamante”, son verdaderas alegorías. Otras (“El mapa de los objetos perdidos”, por ejemplo) **ya apuntan hacia un nuevo género, el mini cuento, hoy de moda entre los jóvenes cuentistas** (Leal 1971: 115 [el resaltado es nuestro]).

Dentro del contexto del estudio y reseña sobre el libro *Confabulario total* (1962), Luis Leal viene a situar la producción microprosística arreolana, tanto las de “Prosodia” como las del “Bestiario”, fuera de la delimitación del cuento. Por otra parte, Leal emparenta algunas de estas microprosas arreolanas con la proyección microficcional reconocida entonces bajo el problemático término de “micro/minicuento”, alrededor del cual parece avistar un horizonte genérico distintivo. En cierto modo, se refleja aquí lo

contradictorio de tal término compuesto como “mini cuento”, tal como lo escribe entonces Leal. Pero más allá de esto, y al igual que sucede con la distinción establecida sobre el conjunto de microprosas arreolanas (entendidas hoy como microrrelatos o minificciones), el estudio de Leal sobresale por su interés hacia los cuentos “muy cortos” y por destacar en ellos, o alrededor de ellos, distinciones y precisiones que tampoco terminan de adecuarse o ajustarse a los parámetros del género cuento analizado en Hispanoamérica, todo lo cual sirve de base, en buena medida, para la concepción distintiva del “micro-relato” de Koch. En torno a estas cuestiones apuntadas, vamos a procurar esclarecerlas a través del propio estudio de Leal, según se exponen en su citada segunda edición.

En la “Introducción” de *Historia del cuento hispanoamericano* (1971: 7-12), Leal estudia “El cuento como género literario”, estableciendo aquí los rasgos que caracterizan, definen y delimitan el objeto de su estudio como tal género. Tras exponer y comentar algunas cuestiones relacionadas con las célebres definiciones aportadas por Poe, Leal se detendrá después en el espinoso asunto sobre la brevedad del cuento, aclarando previamente lo siguiente: “Dicha brevedad, sin embargo, no puede ser medida en número de páginas o de palabras; depende de su unidad estructural, que es el resultado de querer dar una impresión única” (1971: 8). Tras esta puntualización, Leal pasa a ofrecer un par de ejemplos de escritores que, como Poe y otros cuentistas, han tratado acerca de la extensión del género, destacando a Horacio Quiroga, para quien las 3500 palabras por cuento serían suficientes, y a Wells, “quien lo limita en el tiempo a cincuenta minutos de lectura” (Leal 1971: 8). A continuación, Leal recoge lo apuntado al respecto por Anderson Imbert, haciendo una apreciación de interés al final de la cita. Transcribimos, pues, todo ello:

Enrique Anderson Imbert, en *El cuento español* (1959), ha hecho esta observación: “Profesores con afición a las estadísticas han propuesto estas definiciones: novela, un mínimo de 50,000 palabras; novela corta, de 30,000 a 50,000; cuento, de 100 a 2,000 palabras en los muy cortos y de 2,000 a 30,000 en los normales...”<sup>10</sup> Ya hemos dicho, sin embargo, que el cuento no debe ser medido por el número de palabras (hay cuentos que tienen menos de 100), sino por los elementos formales que los identifican (Leal 1971: 8-9 [\*apunte recogido luego en *Teoría y técnica del cuento*, Anderson Imbert 1979: 43-44]).

Aunque no tenemos noticias de aquellos profesores que computaron el cuento “muy corto” a partir de las 100 palabras, suponemos aquí que, alrededor de tal extensión señalada, se aglutinan referencias implícitas que aluden, antes que al género autónomo entendido desde su producción y primeras postulaciones decimonónicas y teorizaciones como tal género durante la primera mitad del XX, a lo comprendido como cuento tradicional u oral y, asimismo, a lo integrado dentro de la ambigüedad histórica que recubre el término “cuento”.<sup>10</sup> Ahora bien, ligado a aquello, es evidente la relación entre el repertorio de la microtextualidad narrativa arcaica y tradicional y una continuidad de renovación constante en la producción micronarrativa, la cual abunda en la prensa periódica durante el siglo XIX, por ejemplo. Y, por otro lado, desde instancias periodísticas finiseculares también se ha constatado la promoción de cierta microtextualidad narrativa en relación a la producción genérica del cuento (cf. lo indicado en II, por ejemplo, sobre la prensa decimonónica española y Clarín).

Así pues, en relación con todo lo dicho y con la anotación de Anderson Imbert, Leal señala, además, que “hay cuentos que tienen menos de 100 palabras”, aunque aclara que lo definitorio del cuento son “los elementos formales”. Al igual que Luis Leal, otros teóricos del cuento, especialmente en estudios hispanoamericanos a partir de los 80 o 90, comienzan a integrar dentro del género cuento la producción localizada como “minicuento” contemporáneo, cuyo célebre emblema del cuento en miniatura

---

<sup>10</sup> Véase todo lo referido al respecto en la introducción panorámica II, especialmente en relación con Baquero Goyanes, Anderson Imbert y Ezama.



será, mayormente, “El dinosaurio” de Monterroso. Teóricamente, el fenómeno literario de la microficción (denominada, mayormente, cuento brevísimo, minicuento, minificción, microrrelato...) se reasume parcialmente como un subgénero del género cuento; y luego, en torno al desarrollo de los estudios sistemáticos de microficción, se profundiza en su diversa genealogía y en su estatuto genérico (autónomo).

Dicho esto, Luis Leal señala ciertas distinciones discursivas o formales para definir el cuento como tal género literario, estableciendo ciertas diferencias entre el cuento y el relato, y apuntando, entre otras cosas, lo siguiente:

Por endeble que sea, el cuento debe tener un elemento narrativo, elemento que, precisamente, es lo que lo diferencia del simple relato. (...)

El cuentista, el miniaturista, como el fotógrafo, como el sonetista, se ve obligado a dar expresión a su tema en una forma externa rigurosamente limitada. Si franquea los límites de esa forma, el cuento deja de ser *cuento* para convertirse en cuadro, estampa, relato o simple prosa poética; o en novela corta, leyenda, simple anécdota, epigrama, alegoría (Leal 1971: 9).

Hasta aquí los pocos apuntes teóricos que recogemos de la segunda edición de la *Historia del cuento hispanoamericano* (Leal 1971). Ahora vamos a exponer algunas reseñas de Leal sobre ciertos libros (la mayoría de los cuales han sido considerados después libros precursores y clásicos de minificción o microrrelato). En relación con estos libros, Leal va estableciendo distinciones internas entre lo considerado cuento y aquella otra microtextualidad definida como prosa, relato, ensayo, narración en germen, etc, cuyo corpus distintivo también ha sido luego comprendido y estudiado como microficción o microrrelato. Para ejemplificar todo esto, seleccionamos cuatro de los cinco autores destacados por Leal (el otro era Arreola) en su capítulo séptimo, titulado “Expresionismo y realismo mágico”.

En dicho capítulo, comienza Leal con el repaso y estudio de los cuentos de Jorge Luis Borges, respecto a los cuales hará dos precisiones o puntualizaciones: 1) Sobre los

microrrelatos integrados de *Historia universal de la infamia* (1935), indicando Leal lo siguiente: “Borges mismo llama a estos relatos «cuentecitos de infamia, que sólo son glosas de otros libros»” (1971: 109). 2) Al destacar el microrrelato “Borges y yo”, definiéndolo Leal como “ensayo de su libro *El hacedor*” (1971: 111). El siguiente autor es Adolfo Bioy Casares, entre cuyas reseñas de libros de cuentos, Leal comenta los de *Guirnalda con amores*, atendiendo también al otro corpus de microficciones, señalando aquí lo siguiente: “se recogen pequeñas prosas, ya sean simples aforismos, ya narraciones en germen. A veces, el elemento anecdótico convierte la pequeña prosa en cuento en miniatura” (Leal 1971: 113). El tercero es Arreola; y el cuarto, Julio Cortázar. En relación con Cortázar, comenta uno de sus célebres libros con minificciones: *Historia de cronopios y de famas* (1962). Aquí, entre otras cosas, destaca Leal lo siguiente:

No menos originales son las prosas incluidas en este volumen, esto es, el “Manual de instrucciones”, las “Ocupaciones raras” y el “Material plástico”. Es aquí donde notamos la influencia de Kafka, sobre todo en prosas como aquellas en que se dan las instrucciones para matar hormigas en Roma; la mecanización de las costumbres está admirablemente captada en esa prosa mínima que se llama “Qué tal, López”; lo maravilloso aparece en el relato “Conducta de los espejos en las isla de Pascua”... (1971: 117).

Finalmente, el quinto autor es Enrique Anderson Imbert. Aparte de las reseñas sobre sus cuentos, Leal destaca sus “Casos”, y apunta esto otro: “este género original, difícil de clasificar: ¿cuento en embrión?, ¿anécdota? Sean lo que sean, lo cierto es que todos deleitan, tanto por la brevedad como por lo ingenioso de los contenidos” (Leal 1971: 118).

A través de tal recorrido y apuntes, hemos tratado de ejemplificar cómo Leal, sin reparar en la extensión y basándose en elementos formales preestablecidos en torno al género cuento, establece distinciones que separan los considerados cuentos de un corpus

de microtextos ficcionales de cierta narratividad, cuyo conjunto diferenciado viene a englobar lo comprendido después como microrrelato o minificción. Asimismo, algo semejante ocurre alrededor de la proyección aglutinante y reconocida entonces bajo el término “minicuento”, cuya producción se percibe de manera distintiva al cuento.

Pasamos ahora a señalar una monografía colectiva sobre el cuento, dirigida y prologada por Enrique Pupo-Waker, titulada *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (Editorial Castalia, Madrid, 1973). Entre los estudios recogidos, destacamos dos artículos, uno de Luis Leal y otro de Donald A. Yates, los cuales nos servirán para complementar lo ya apuntado sobre el tema en los respectivos estudios de tales autores.

Respecto al artículo del primero, titulado “El nuevo cuento mexicano” (Leal 1973: 280-295), solo vamos a transcribir un párrafo refundido, el cual es aquel sobre Arreola y el “mini cuento”. Aquí Leal ha realizado mínimos cambios y añadidos, tal como se podrá observar a continuación:

En el *Confabulario total* (1962), estos textos\* ya aparecen bajo el título de “Bestiario”. Allí también incorpora la “Prosodia”, conjunto de 29 prosas poéticas que rebasan los límites del cuento como del ensayo. Algunas, como “El diamante”, son verdaderas alegorías; otras, como “El mapa de los objetos perdidos”, **se aproximan al minicuento, tan popular en nuestros días entre los cuentistas hispanoamericanos (Anderson Imbert, Marco Denevi, Augusto Monterroso, etc.)**. (Leal 1973: 287-288. El resaltado es nuestro. [\*Se refiere Leal, tal y como señala en la frase anterior, a los del “libro *Punta de plata* (1958), colección de 24 dibujos de animales por Héctor Xavier, dieciocho de los cuales llevan texto de Arreola”].])

Aquí se advierte ya la escritura de “minicuento” en un solo vocablo, lo cual refleja una mayor familiaridad con el establecimiento de tal término difundido, desde el cual se reconoce una aglutinadora proyección genérica de la microficción hispanoamericana. Por otro lado, en relación con la visible producción del “minicuento”, Leal lo señala ahora como un fenómeno popular “entre los cuentistas”, en lugar de percibirlo como una “moda entre los jóvenes cuentistas”. Esto puede tener que ver, probablemente, con

un mayor conocimiento asociativo sobre las distintas generaciones de productores de “minicuentos”, al menos en relación con el nacimiento de Arreola (1918), ya que, según los ejemplos aportados aquí por Leal, pueden ser autores anteriores, tal como, por ejemplo, Anderson Imbert (1910); pueden rondar la misma fecha de nacimiento, tales como Monterroso (1921) o Denevi (1922); o pueden ser autores de generaciones más recientes a la de Arreola, es decir, aquellos “jóvenes cuentistas”. Ahora bien, en Leal se ejemplifica la ambigüedad de lo que puede recubrir el término “minicuento”, el cual proyecta una polifonía de percepciones genéricas diversas: a) género (o subgénero) del cuento (el cuento en miniatura de Leal), b) una producción colectiva que ya apunta hacia un nuevo género, c) microficciones formalmente diferenciadas al (mini-)cuento, etc. En torno a esto último, el término “minicuento” puede contener producciones de elementos formales considerados distintivos a los del cuento (piénsese, por ejemplo, en las observaciones formuladas por Leal sobre los “casos” de Anderson Imbert, ahora ya integrados bajo el fenómeno denominado “minicuento”). Asimismo, hay que recordar aquí las distinciones formales entre aquel corpus microficcional (Borges, Bioy, Arreola, Cortázar, etc.) y lo ya considerado formalmente como cuento, dentro del cual se conciben cuentos de extensión microficcional (ergo: *micro/minicuentos*). En relación con esta distinción de Leal, se entenderá, pues, la división demarcada por Dolores Koch entre lo considerado formalmente como cuento (el *minicuento*) y lo caracterizado como fenómeno microficcional distintivo (el *micro-relato*).

Respecto al artículo del estadounidense, titulado “Un acercamiento a Marco Denevi” (Yates 1973: 223-234), nos encontramos con un estudio en el que se repasa la obra y trayectoria literaria del argentino, y, al mismo tiempo, se procede a valorar y considerar sus textos “como las creaciones de un narrador instintivo, modelados y modificados, a través de la sensibilidad del autor, por las presiones y circunstancias

especiales del ambiente literario de Buenos Aires” (Yates 1973: 224). Desde esta perspectiva, Yates traza un recorrido enfocado a esclarecer y explicar(-se/-nos) la deriva de un gran narrador y escritor hispanoamericano hacia una producción microficcional considerada, según Yates, un subgénero insignificante e intrascendente, salvo cierta valoración parcial en torno a los considerados y delimitados “microtales” de Denevi, tales como, por ejemplo, “Apocalipsis” o “Dulcinea del Toboso”, los cuales aparecen transcritos en este artículo del crítico estadounidense (cf. Yates 1973: 228). En relación con esto último, algunas precursoras tesis doctorales de microficción, tales como, por ejemplo, la de Concepción del Valle Pedrosa (1992) o la de Violeta Rojo (1993), han citado este artículo de Yates (1973) como ejemplo de tal visión e infravaloración literaria sobre la microficción (percepción que continúa vigente hoy en día). Teniendo en cuenta tal señalamiento, vamos a recoger de este artículo la información desplegada sobre la producción microficcional de Denevi, la cual se relaciona con un tipo de modalidad escritural más colectiva. Asimismo, y teniendo en cuenta tal (pre-)juicio sobre la microficción, podrá resultar interesante comprobar cómo se expone la información y valoración desplegada sobre dicha producción “menor”. Dicho esto, comenzaremos a transcribir desde la década de los 60, que es cuando Yates destaca el *repliegue* de Denevi hacia la producción microficcional (lo cual resulta coincidente con el *despliegue* de libros de minificción a partir de tal década en Hispanoamérica). Así pues, en relación con esto, señala Yates lo siguiente:

En la década de los 60 el logro creador principal [de Denevi] fue la composición, retoque y perfeccionamiento continuo de glosas, extremadamente breves, de temas filosóficos y literarios. Ha recogido más de 80 de estas fabulillas en un volumen singularísimo titulado *Falsificaciones*, publicado en Buenos Aires en 1966 por EUDEBA. En él, el lector puede percibir o imaginar la influencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, de las “estampas” o de los “casos” de Enrique Anderson Imbert, y de las reflexiones intelectualizadas de Ernesto Sábato sobre literatura (...).

En 1970 aparecieron sus dos obritas en prosa más recientes. La primera, *El emperador de China y otros cuentos* (Buenos Aires, Librería Huemul, 1970) reúne algunos cuentos cortos y *Fabulillas* (...).

La última creación de Marco Denevi es *Parque de diversiones* (Buenos Aires: Emecé, 1970). Se trata de una colección mixta de piezas breves de teatro, obritas en prosa, reflexiones y fabulillas, que muestran, en un estilo más agradable y menos tenso que en *Falsificaciones*, el amplio espectro de juegos caprichosos y amargos sobre la historia y la literatura que el autor ha estado inventando durante los últimos quince años. Aquí encontramos lo mejor del Denevi sofista: reinterpretaciones de los papeles realizados por algunas figuras históricas (...), comentarios irreverentes de unos esquemas de la existencia ya aceptados (...) y reconsideraciones imaginativa de tópicos de la literatura y de la mitología (...). Hay un encanto innegable en los trozos que forman *Parque de diversiones*, pero hay también una sensación punzante de futilidad y de aridez. Denevi nos ofrece entretenimientos y diversiones, y no juegos de azar peligrosos o batallas. Tenemos pruebas en *Rosaura a las diez* y en *Ceremonia secreta* de que es capaz de hacer otras cosas. (1973: 230-232).

Tras este recorrido por la producción microficcional de Marco Denevi, el cual estaba precedido por el repaso destacado a sus escritos (y géneros) de extensión mayor, Yates concluye la trayectoria trazada en su artículo, y recapitula de la siguiente manera:

Durante los últimos años, como puede verse, ha dedicado su tiempo y esfuerzo a pulir, revisar y especialmente condensar muchas obras en prosa compuestas anteriormente. Da la impresión de estar buscando obsesivamente la quintaesencia de la exposición narrativa. (...)

¿Qué etiqueta podría ponersele a Marco Denevi? Como novelista, ha probado que es uno de los narradores de la literatura hispanoamericana con más garra. Pero ha escrito sólo una novela. Como cuentista, ha demostrado la misma facilidad narrativa, pero casi únicamente en los cuentos que tratan de la soledad y del poder de la fantasía para hacerla más llevadera. Sus cuentos cortos, satíricos y objetivos, que consideran la deshumanización de la sociedad, están casi siempre perfectamente logrados. Como dramaturgo, tiene aún que poner en escena una obra que se acerque al elevado grado de interés y efectividad de la obra dramática de *Los expedientes* (...). Como autor de extravagancias lacónicas y extrañas no tiene parangón en la lengua española hoy día. Pero *se puede muy bien expresar la reserva de que este subgénero en miniatura no es por su naturaleza vital ni transcendente\**. Y, sin embargo, es el territorio que Denevi ha considerado más apropiado para él. (Yates 1973: 233. La cursiva es nuestra: [\*cita recogida en las tesis de Concepción del Valle Pedrosa (1992: 7; y en otras pp.) y Violeta Rojo (1993: 10); cf. en la tesis publicada y reeditada de Rojo (1996, 1997) 2009: 28].)

En 1973 se publica un estudio señalado por Fernando Valls a propósito del “libro de Max Aub, *Crímenes ejemplares* (1957), cuyos textos fueron tachados por Ignacio Soldevilla de «mini-relatos»” (Valls 2001: 646; 2008: 38). Dicho término sale a relucir en una reseña sobre tal libro, la cual aparece en la siguiente monografía de Ignacio Soldevilla: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)* (Gredos, Madrid, 1973). Así pues, vamos a desplegar la reseña de Soldevilla en donde surge tal término:

*Crímenes ejemplares* es un anecdotario en torno al tema del homicidio sin premeditación y, en general, con alevosía por parte de la víctima. Aparecieron sus primeros ejemplos en *Sala de espera*, a partir del segundo volumen, y han sido publicados en libro, incompletos, en 1957, precedidos de una confesión del autor. (...) los crímenes son relatos en los que la historia se reduce al mínimo para centrar el interés en el desenlace. La brevedad de éste, al no quedar contrastada con la extensión normal de la exposición y el nudo, pierde en intensidad todo lo que gana en sorpresa, y la extremada violencia de la acción, al no corresponder a ningún precedente lógico, provoca la comicidad. En la justificación que precede a la edición en volumen, habla Aub precisamente del «tono absurdo» empleado en estos **mini-relatos**, y que él atribuye a falta de aliento «para hacerlo a la pata la llana». (...) Aub presenta a veces dos crímenes seguidos con «catalizadores» diametralmente opuestos: «Le maté porque era más fuerte que yo», frente a «Le maté porque era más fuerte que él». Ello es prueba final de que los móviles no tiene una justificación exterior, (...) son auténticos auto-móviles (Soldevilla 1973: 183-184 [el resaltado es nuestro]).

Con la mención de todo esto queremos evidenciar la creación paralela de vocablos semejantes, pero distintos conceptualmente. En el caso de Dolores Koch, el término buscado está enfocado para definir y caracterizar una modalidad o categoría escritural distintiva al (mini-)cuento. En la reseña de Soldevilla, en cambio, el término aflora dentro de un apartado mayor en el que se reúnen y analizan los relatos breves (relatos/cuentos breves) de Max Aub, y en cuyo contexto de relatos breves se procura resaltar entonces la mayor brevedad de aquellos otros incluidos en tal libro de Max Aub. Así pues, aquí el surgimiento de tal vocablo aparece desvinculado de aquellas intenciones genéricas y distintivas formuladas por Koch.

Asimismo, en relación con otro empleo anterior del término “microrrelato”, Fernando Valls afirma lo siguiente: “marbete que con el sentido que le damos hoy fue utilizado por primera vez en 1977, por el escritor José Emilio Pacheco” (2008: 17). Esta información, según alude Valls en una contestación expuesta en su blog *La nave de los locos*<sup>11</sup>, proviene de Javier Perucho, quien ya en su reseña titulada “El relato liliputiense” (Perucho 2000) apuntaba lo siguiente: “Este añejo y novísimo género ha recibido múltiples denominaciones (...), por ejemplo, en sus infatigables “Inventarios” José Emilio Pacheco lo nombró “microrrelato”...”<sup>12</sup>. Ahora bien, los datos ofrecidos por Valls se debieron basar en la tesis doctoral del mismo Perucho (2003), titulada *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano del siglo XX*<sup>13</sup>, en donde se indica lo siguiente:

Para establecer la bibliohemerografía de José Emilio Pacheco, Hugo J. Verani recurrió en 1987 al concepto de *microrrelato*, para clasificar y ordenar los textos literarios que poseían una brevedad desacostumbrada en el paradigma literario de JEP\*. Presupongo que el historiador uruguayo retomó dicho concepto del mismo Pacheco, ya que fue él quien lo utilizó por vez primera en su columna “Inventario” desde al menos 1977\* (Perucho 2003: 36. [\*Aquí se remite a Verani: “Hacia la bibliografía de José Perucho”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México Era-Unam, 1994, pp. 292-341. Asimismo, en la segunda nota a pie de página, se recoge lo siguiente: “Inventario. Mexicanos en Chicago (1927)” en *Proceso*, núm. 55, 21 de noviembre de 1977, pp. 56-57; Verani, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, *op. cit.*, p. 311.]).

Pues bien, en el archivo histórico de la revista mexicana *Proceso*<sup>14</sup> se recoge el aludido “Inventario” de Pacheco, titulado “Mexicanos en Chicago (1927)”, el cual fue publicado el 21 de noviembre de 1977 en tal revista mexicana (cf. Pacheco 1977).

---

<sup>11</sup> Disponible en <http://nalocos.blogspot.com.es/2009/01/lo-que-no-es-un-microrrelato.html>. Fecha de consulta: 02-06-17.

<sup>12</sup> Cf. cita y reseña de Perucho en <http://www.jornada.unam.mx/2000/08/13/sem-libros.html>. Fecha de consulta: 02-06-17.

<sup>13</sup> Tesis leída en la UNAM (México) y dirigida por Hugo J. Verani.

<sup>14</sup> Disponible en <http://hemeroteca.proceso.com.mx>. Fecha de consulta: 02-06-17.



Según vemos, aparecen aquí varios microrrelatos de José Emilio Pacheco, pero en dicha columna no se designan a estos como tales “microrrelatos” o “minirrelatos”, ni tampoco emplea ninguna otra denominación. Por otra parte, en la citada bibliografía de Verani, incluida en *La hoguera y el viento...* —según consta en la edición corregida y aumentada de 1993, luego reimpresa en 1994—, se indica al respecto lo siguiente: «“Mexicanos en Chicago (1927) [Minirrelatos]”, n. 55, 21 de noviembre de 1977, pp. 56-57» (Verani 1993: 311). Tal y como se puede deducir por los corchetes, Verani ofrece información clasificatoria sobre el contenido referido a los datos desplegados en su bibliografía de Pacheco (en otros corchetes Verani indica diferentes términos referentes a los contenidos: “microrrelatos”, “aforismos”, “crónica”, “varia”, etc.). Otra cosa distinta sería el supuesto de que el mismo Pacheco aludiera a tales microficciones suyas de “Inventario” como “microrrelatos” o “minirrelatos”, en cuyo caso cabría presuponer, como presupone Perucho, que el crítico Verani se hiciera eco de tal denominación proveniente del mismo Pacheco. En cualquier caso, en la posterior publicación de tal tesis de Perucho, titulada *Poéticas de la brevedad. El cuento brevísimo en México* (Editorial Verdehalago, México D. F., 2008), desaparece aquella presuposición, y, en cambio, se menciona al crítico Verani como denominador de tal término en Pacheco, apuntando aquí lo siguiente:

dos de los atributos que denominan el trabajo creativo de Pacheco —la lucidez y la vasta documentación—, dan origen a los relatos breves, que Verani llama “microrrelatos”, mismos que ha publicado en su columna [“Inventario”] y algunos otros más recogido en libro (Perucho 2008: 100).

Hemos incidido en todo esto por el mero hecho de que se ha difundido en estudios de microrrelato actuales, posteriores a la señalada aseveración de Valls (2008: 17), la afirmación de que el escritor mexicano Pacheco fue el primero en utilizar (escribir) el

término “microrrelato” a partir de 1977, lo cual, a tenor de lo indicado arriba, no tenemos constancia alguna de ello, así como tampoco tenemos constancia, por ahora, de que Pacheco aludiese a sus propias microficciones publicadas en su afamada columna como “mini/microrrelatos”. Y si esto último fue así, sería oportuno puntualizar y desambiguar tal hecho respecto a la derivada interpretación de que Pacheco utilizase por escrito, y antes de 1981, el término “mini/microrrelato”.

Pero más allá de tales pormenores, resulta relevante subrayar la diversa nomenclatura referida a la microficción hasta el segundo tercio del siglo XX, y, a partir de aquí, percatarnos de la patente y progresiva reducción hacia la conceptualización de los tres términos más especializados en señalar, abarcar y distinguir la producción, difusión y estudio del fenómeno microficcional (hispanico): mini/microcuento, mini/microficción y mini/microrrelato. A través de los estudios sistemáticos, los tres términos se convierten en tecnicismos que delimitan, caracterizan y denominan el objeto de estudio, así como en el desarrollo de la teoría de la microficción, matizada por las distintas perspectivas de los investigadores, se irán produciendo solapamientos y distinciones entre estos términos, hasta llegar a la actualidad de los estudios colectivos, en donde se han establecido los dos términos más especializados y distintivos del fenómeno: microrrelato y micro/minificción, los cuales no siempre resultan sinónimos, especialmente a partir de ciertas perspectivas narrativista sobre el objeto de estudio.

Ahora bien, aunque la progresiva reducción de la nomenclatura y la consolidación de los dos tecnicismos citados resultan evidentes en la actualidad, la denominación de cuento breve o brevísimo (o corto, ultracorto, etc.) continuará empleándose y alternando como sinónimo de los términos micro/minicuento, microrrelato (o aún micro-relato) y minificción, tal y como se evidencia, de manera muy patente aún, en los artículos —y en sus propios títulos— incluidos en la monografía de la *RIB* sobre minificción (n.º 1-4,

1996)<sup>15</sup>, en donde se aprecia la combinación de tales cuatro denominaciones empleadas en torno al deslinde y caracterización teórica de un mismo o semejante objeto de estudio y atención, al mismo tiempo que se observa cierto desarrollo sobre el estatuto autónomo del objeto de estudio respecto al género cuento, algo acorde con la progresiva profundización genealógica y especialización terminológica. Por otra parte, Juan Armando Epple, coordinador de tal monografía colectiva y uno de los investigadores y antólogos pioneros del fenómeno, procura ofrecer, en algunas de las notas de su artículo, todos los estudios específicos o sistemáticos en relación con la microficción (hispanica). Así pues, en la nota 4, tras señalar las tesis de Koch (1986a) y de Andrea Bell (1990), señala Epple lo siguiente: “Indicamos además, en progresión cronológica, la bibliografía crítica publicada hasta ahora” (cf. la nota 4 del artículo de Epple en el enlace apuntado de tal monografía de la *RIB*). Tras esta indicación, el primer artículo mencionado por Epple es el de Braulio Arenas (1977), titulado “Cuentos cortos”, y el segundo, el de Dolores Koch (1981a), citado al inicio de nuestra introducción.

Probablemente, a partir de esta mención destacada de Epple, se difunde tal artículo de Arenas como estudio precursor del fenómeno, todo lo cual será motivo de cita en algunos estudios actuales de microficción (hispanica). Hasta ahora, que nosotros sepamos, solo se conocen los datos bibliográficos aportados por Epple sobre dicho artículo de Arenas. Por este motivo, vamos a transcribir íntegramente el artículo “Cuentos cortos”, publicado el 25 de septiembre de 1977 en el periódico *El Mercurio*, de Santiago de Chile, y en donde señala su autor, Braulio Arenas, todo lo siguiente:

#### **Cuentos Cortos**

A la sombra de la que podría considerarse, ni más ni menos, como literatura mayor —novela y narraciones—, hacen su vida unos extraños textos que más tendrían que ver con la *literatura*

---

<sup>15</sup> Disponible en [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx). Fecha de consulta: 10-06-16.

*menor* que con otra cosa: textos de efímera existencia y de perfecta invisibilidad, a semejanza de ese “cuchillo sin mango al que le falta la hoja”, según la descripción de **Lichtenberg**.

Cantidad de pequeñas historias —no necesariamente chistosas o lúgubres— **están en el registro de los escritores contemporáneos, como estuvieron en el registro de los escritores del pasado: Juan Aragonés y Juan de Timoneda, entre otros.**

Así como la labor de estos compiladores, su presencia tan inestable (pues aparecen y desaparecen repentinamente, como luciérnagas o fuegos fatuos) está reclamando una antología. A la verdad, nosotros las inventamos, las escuchamos, las leemos y las olvidamos, y solo un nuevo encuentro —en algunas revistas, en algún libro, en alguna conversación— nos despierta el deseo, nunca cumplido, de mantenerlas por siempre presentes en la palabra escrita.

Pero no todo es culpa de nuestra pereza o de nuestro desánimo: hay veces que estas mismas historias se encargan de descorazonarnos, ya que pasan por nuestros ojos con más velocidad que la antimateria por el laboratorio, y desaparecen raudamente. Por ejemplo, con la más sana intención del mundo nos proponemos una historia de fantasmas, pero antes de apoyar la pluma en el papel ya la historia ha terminado, *en blanco*, pues el fantasma ha desaparecido.

O uno se propone escribir la historia de un presunto criminal, pero antes —siguiendo el más puro procedimiento de **Lewis Carroll**—, esta historia no podrá ser nunca escrita, ya que el presunto criminal ha sido fusilado, condenado, procesado, detenido y descubierto, así, por este mismísimo orden correlativo.

—¡Cómo está usted, señor! —le dice la ballena al dinosaurio—. ¡Tanto tiempo sin verle! ¡Yo creía que se había extinguido! (En realidad, pensamos, la ballena sobrevive hasta la hora actual y el dinosaurio pertenece ya a una subespecie extinguida: así pues, el saludo del mamífero no deja de tener un guiño malicioso).

Y de esta historia, por asociación de ideas, saltamos a las de **Jules Supervielle**. Frente al Arca de Noé hacían cola los animales, y entre ellos estaba el mismo dinosaurio.

—Tú no puedes entrar al Arca, le dice el patriarca. —¿Y por qué razón? —Porque tú eres un animal antediluviano.

**También estas historias cortas han saltado al teatro.** He aquí una pieza en un acto escrita por un niño norteamericano. Se levanta el telón, la escena representa una laguna, una rana asoma la cabeza y dice, dirigiéndose a los espectadores: “Sospecho que no voy a ir a clases esta mañana”. Se baja el telón.

Los **profesores** deberían distraer algunos minutos de sus **clases de composición**, y en vez de los eternos temas de la primavera, u otros tópicos semejantes, no estaría de más que le indicaran a sus alumnos la redacción de un cuento corto.

Estos cuentos podrían estar resumidos en diálogos. “Yo soy una hormiga. ¿Y usted, quién es, señor? —Yo soy un oso hormiguero”. O este otro: “El juez: ¿Por qué mató a su padre? El acusado: Porque soy huérfano” (este último de **Dalmiro Sáenz**).

Pero no hablemos mal de los temas de composición dedicados a la primavera. Un niño escribe, más o menos, lo siguiente: “Me gusta la primavera. Mis padres organizan garden-party. Yo me escondo en un árbol frondoso que hay en medio del jardín. Cuando se van los invitados, bajo y

me empino todo el resto de whisky que ha quedado en las botellas. Por eso me gusta la primavera”.

Curiosos de la realidad y del misterio, tocando los extremos más opuestos con la brevedad de su axioma, estos cuentos cortos solo conservan lo esencial del relato, pero sin caer en el esquema, pues su virtud, ciencia y arte es *decirlo todo en pocas palabras*.

¿Que son difíciles estos cuentos? ¿Que requieren de un gran poder de síntesis? ¿Que tienen que demostrar una enorme destreza para no caer en el simple chiste?

¡Pero, si son facilísimos! El enfermo le pregunta al médico de barba blanca y de blanco delantal: Dígame, doctor, ¿cómo quedé de la operación de apendicitis? Respuesta: Yo creo que mal, porque no soy el doctor. Soy San Pedro.

Amables o punzantes, compuestos de muy pocas palabras, estos cuentos se deslizan por la berma del camino, casi temerosos de darse a conocer, y a la brevedad son escasas las personas que advierten su presencia. Así, surge uno, de cuerpo presente, gracias a la pluma de **A. F. Molina**: “Estaba esperando el autobús, y para entretener el tiempo leía un libro. Cuando alcé la vista ante mí pasaba un barco”.

**No los definamos, sino que procedamos por exclusión para caracterizarlos. No son novelas** (la novela es un cuento escrito en 300 páginas), **no son cuentos** (el cuento es una novela escrita en 3 páginas). **Ahora bien, ¿qué serían estas mínimas historias? Serían, pensamos, relatos escritos en diez líneas, a lo más, siempre que estas diez líneas reemplazaran los cientos de líneas de los cuentos, novelas cortas y novelas largas** (Arenas 1977 [el resaltado es nuestro]).

En buena medida, el artículo periodístico de Braulio Arenas resulta una creativa aproximación crítica. Al comienzo de su artículo, Arenas delinea cierta conexión entre la producción microficcional de escritores contemporáneos y la recolección microtextual de la tradición oral o folclórica, tal como es presentada en las colecciones de cuentos del Renacimiento por autores como Timoneda o Juan Aragonés, aunque precisará que la hiperbrevedad axiomática de tal producción contemporánea debe conservar lo esencial del relato sin tropezar en el esquematismo, además de señalar que “su virtud, ciencia y artes es *decirlo todo en pocas palabras*”, lo cual se puede interpretar como el arte de la concisión, la sugerencia y la elipsis. Al cierre de su artículo, Arenas bosqueja una intuitiva caracterización que opera por exclusión e integración de los géneros narrativos más extensos que la microficción, cuyo fenómeno aludido queda bien expuesto a través de los concretos y abundantes ejemplos ofrecidos

a lo largo de su columna, algunos de los cuales son del propio Arenas, y otros los recoge de diversos autores contemporáneos, entre los que se encuentran los tres autores hispánicos citados: el uruguayo Jules Supervielle, el argentino Dalmiro Sáenz y el español Antonio Fernández Molina. Por otro lado, la invitación a componer minificciones en colegios se combina con el humor y la ironía a través de algunos de los ejemplos ofrecidos de posibles composiciones escolares. Finalmente, como dato curioso, Arenas alude a la escritura de una historia de fantasmas, cuya composición microficcional quedaría “en blanco”, lo cual provoca la fantástica impresión de estar parafraseando “El fantasma” de Guillermo Samperio (publicado en 1990).

Antes de pasar a la década de los 80, destacamos aquí el capítulo cuarto de la monografía *Teoría y técnica del cuento* (Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1979), en donde Anderson Imbert, además de tratar sobre las formas cortas, expone su célebre caracterización teórica sobre el “caso”/“minicuento” (cf. todo lo apuntado en II).

En adelante, trataremos de ofrecer una muestra representativa de estudios en lengua extranjera, la mayoría de los cuales han sido señalados por la crítica hispánica en relación con la microficción en lengua española. Ahora bien, durante estos años, buena parte del meollo de las aportaciones críticas en lengua extranjera proviene de señaladas antologías, principalmente estadounidenses (cf. en III), si bien, no obstante, el corpus estudiado y recopilado en estas antologías suele girar en torno a los “short shorts”, tal y como suele suceder también con el resto de artículos o estudios de autores angloamericanos (aunque esto irá cambiando paulatinamente en antologías y estudios relacionados con la concepción de la “flash fiction” o “micro-fiction”, en torno a lo cual se procede a recopilar y estudiar un corpus próximo o similar al de la concepción hispánica de la minificción).

Dicho esto, comenzamos con uno de los dos estudios destacados por Epple en las notas de su citado artículo de la *RIB*, en donde señala el investigador chileno lo siguiente: “En relación al cuento breve norteamericano, hay por lo menos dos artículos que se ocupan de delimitar su estatuto genérico” (cf. nota 9 de Epple, en *RIB* 1-4, 1996). El segundo citado, pero primero en publicarse, es el de Bruce A. Lohof (1982: 81-93): “Short Short Story: The Morphology of the Modern Fable”, recogido como capítulo quinto del libro *American Commonplace: Essays on the Popular Culture of the United States* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1982). Este texto de Lohof es un buen ejemplo de la aludida perspectiva angloamericana sobre la visión de un nuevo género en torno a los “short shorts”. En este caso, se describe aquí un tipo de “short shorts” contemporáneos que, según Lohof, entroncaría con el género esópico, cuya analogía lo lleva a establecer una caracterización de aquellos como fábulas modernas. El *short short story* que presenta, transcribe y analiza, destacado como ejemplo moderno del género apuntado (cf. nota de Lohof, 1982: 82), es el titulado “To Trust in Andy” (con 1800 palabras), del escritor Hugh Cave, autor muy recopilado en antologías escolares por las características de sus narraciones (tono de humor, didactismo, etc.). En relación con todo esto, transcribimos, finalmente, las previas puntualizaciones de Lohof sobre tales “short shorts”, en donde señala lo siguiente:

But what, the uninitiated might ask, is a short short story? The short short story is first of all brief. “A complete story on these two pages,” the billing inevitably promises. Not marked by brevity alone, however, the short short story is also entertaining, familiar and didactic. It is as it were a modern variant of the fable, a genre so prevalent within the oral tradition. For like the *Fables of Aesop* before them, the fables of *Good Housekeeping* are meant to convey some moral or useful lesson to their readers, that having read them those readers might in some transcendent sense become good housekeepers. One ponders these fables, perhaps a thousand or more of them over the decades perused in kitchens and dentists’ offices across the land, and the obvious queries come to mind: what systems of morality are proffered by these little fables? And how would one determine what systems are proffered? (Lohof 1982: 81-82)

En este primer lustro de los 80, se publican en inglés dos estudios del investigador hispanoamericano Wilfrido (Will) H. Corral, entonces profesor en la Columbia University de Nueva York. Aunque consideramos estos trabajos de Wilfrido H. Corral, al igual que otros suyos posteriores, dentro del conjunto de las investigaciones hispánicas sobre minificción a partir de los 80 (cf. Epple 2004: 17), vamos a señalar aquí tales estudios, los cuales son los siguientes: un artículo suyo, titulado “The Art of the Fragment in Spanish American Literature” (*Review*, 1982, n.º 31, pp. 49-52), y su tesis, ya leída en dicha universidad estadounidense, titulada *Genre Displacement and the Reader: The Works of Augusto Monterroso* (ed. Columbia University, New York, 1984), la cual se verterá al español con el siguiente título: *Lector, sociedad y género en Monterroso* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985). En relación con este último estudio, la investigadora española Francisca Nogueroles, autora de otra tesis doctoral sobre Monterroso<sup>16</sup>, comenta el libro de Corral y señala su enfoque centrado “en dos problemas fundamentales: el desplazamiento genérico y la implicación del lector en los textos de Monterroso”, tras lo cual destaca Nogueroles lo siguiente: “Corral sigue los postulados de la «estética de la recepción» como método de análisis literario. Aunque (...) avanza sobre este modelo al basar su análisis en la consideración de los códigos socioculturales que permiten asumir el mensaje leído” (Nogueroles [1995] 2000: 43). Por otro lado, en relación con el citado artículo de 1982, Corral lo retomará y ampliará en un artículo de 1996, titulado “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano” (en *NRFH*, XLIV, 1996, n.º 2, pp. 451-487). En este último artículo, el propio Corral indica lo siguiente: “Un resumen de este trabajo fue presentado al IV Colloque International del CRICCAL (París), dedicado a *Formes brèves de l’expression culturelle en Amérique Latine de*

---

<sup>16</sup> Publicada con el siguiente título: *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, ed. Universidad de Sevilla, 1995; 2ª edición revisada, misma editorial, en 2000.



*1850 à nos jours*” (Corral 1996: 451), cuyo artículo abreviado, y presentado en mayo de 1994, se publicará dos años después con el siguiente título: “Primer enfoque sobre las formas breves que no canonizamos a ciencia cierta” (Corral 1997: 25-43; cf. en *Formes brèves de...*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, Tome 1). Así pues, el segundo artículo publicado (Corral 1996) integra y complementa a los otros dos textos, es decir, tanto al primer artículo en inglés (Corral 1982) como al del congreso celebrado en 1994, pero publicado dos años después (Corral 1997). Señalamos esto porque vamos a transcribir tres párrafos contiguos de tal artículo de 1996, en donde se refleja en su conjunto lo tratado por Corral en tales estudios sobre el denominado “fragmento”. Así, en el primero de los tres párrafos, Corral alude al primer artículo (1982) y se interroga por su escasa recepción; en el segundo, el autor expone una anécdota en la que se formula la pregunta sobre qué puede ser un fragmento (problemática sobre la recepción de tal término y sobre su definición supeditada a una legitimación genérica, para lo cual pareciera requerir, por un lado, de la Institución del Libro y de la crítica, y, por otro, de una reformulación de expectativas dadas sobre lo narrativo, lo genérico y lo interpretable); y en el tercer párrafo, finalmente, se ejemplifica el objeto de estudio como fenómeno de los márgenes y la discontinuidad, tráfuga de las clasificaciones, apuntando aquí buena parte del corpus textual englobado bajo tal denominación de “fragmento” (anticipo de los postulados de Corral sobre la esquiua conceptualización de tal “fragmento” *ficcional*, fenómeno bipolar del canon-contracanon, la agenericidad-genericidad, etc.). Finalmente, advertimos que los dos primeros párrafos (Corral 1996) no están incluidos en el artículo abreviado (Corral 1997). Dicho esto, transcribimos ya la mencionada tríada de párrafos:

Hace unos tres lustros publiqué en inglés una brevísima introducción a una selección de fragmentos de Alfonso Reyes y Oliverio Gironde. Aparentemente, lo que postulaba tuvo una

recepción reducida, tal vez porque el público angloparlante no se convencía de que Reyes y Gironde fueran otra cosa que un crítico y un poeta. Otra posibilidad era que la circulación de la revista no era amplia, y su público tal vez demasiado exquisito para temas “efímeros” producidos en un campo cultural que preferían conocer en su lengua. Quiero pensar que esa introducción mía no tuvo repercusión debido a la última razón. Después de todo, era la época de lo que Saúl Yurkiévich ha llamado “el flechismo” en la crítica literaria, y, aparte de ser mal dibujante, no había afinado mi puntería o propuesto un *corpus* más extenso, como quiero hacer en este artículo. Es más, cabe pensar todavía una respuesta previsible: “el fragmento ya había sido practicado hasta la saciedad en Occidente”.

Un par de años después, en una clase dedicada al cuento hispanoamericano contemporáneo, preguntaba a mis alumnos sobre qué podía ser un fragmento. Una alumna propuso que la fortuna que se encuentra en las galletas de restaurantes chinos era un género narrativo. Después de todo, cuenta algo, enuncia con convicción, y a veces hay “personajes” (...). La discusión fue larga, y quedamos de acuerdo en que todo tenía que ver con las economías y tecnocracias de la producción y recepción de la literatura canónica. Dicho sin “flechismo”, si alguien tuviera la iniciativa y paciencia de compilar esas frases, adivinanzas, clichés y simplezas que se anuncian en esas galletas, si alguien las juntara y las publicara en un libro o folleto; cuando se vendiera, se leyera, y se reseñara esa antología de textos, tal vez entonces serían un género. Ha sido inevitable recurrir a la fragmentación de lo que se podría llamar el *nouveau solipsisme* (de moda en la crítica especializada estadounidense) debido al problema de lidiar con una percepción renovada de lo que son la narrativa, el género y la interpretación.

Como las notas a pie de página en un texto erudito, que pueden ser una cita, digresión, amplificación o marginalización de la exposición principal, el fragmento desmantela, desplaza, cruza y rompe categorías. Si se quiere una historia literaria (fragmento de una totalidad que no existe) lineal de las formas breves hispanoamericanas en los tres últimos cuartos de este siglo, podríamos trazar una línea cronológica que comienza con dos Julios, Garmendía y Torri. Pero la historia se detiene en la metafísica de la nada (según la expresión feliz de Ana María Barrenechea) de Macedonio Fernández y la metaficción de lo grotesco en Pablo Palacio; y se reafirma con Antonio Porchia, más las “ocurrencias” de Felisberto Hernández y Piñera. El fragmento adquiere otros matices con Cortázar, Borges y Bioy Casares, Monterroso, Arreola, pasa por las re-fabulaciones o “falsificaciones” de Denevi (y en otro grado de Anderson Imbert) y sigue en nuestros días con lo que el venezolano Ednodio Quintero llama “cuentos cortísimos” en *Cabeza de cabra y otros relatos* (1993) y los de sus compatriotas Gabriel Jiménez Emán (*Los 1001 cuentos de 1 línea*, 1981), Eduardo Liendo (*El cocodrilo rojo*, 1987) y Alberto Barrera. (Corral 1996: 454-455).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> En relación con “el flechismo”, Yurkievich (1992) refiere una anécdota sobre el envío a Cortázar de estudios académicos sobre su obra, los cuales se obligaba a leer, pero “lo abrumaban porque a veces coincidían todas estas tesis con el auge de la lingüística estructural y entonces eran especialmente abstrusas, llenas de cuadros sinópticos, era la época de flechismo: en cada momento aparecía una flecha o una reducción esquemática. El sueño supremo del crítico era reducir una obra literaria a sus modelos paradigmáticos y (...) [estos] eran una fórmula (...). Una ingenuidad epistemológica, un científicismo nefasto...” (p. 431). Por otro lado, Yurkievich suele emplear el término fetiche, o fetichismo, en sus

Respecto a la recepción hispánica del primer artículo (Corral 1982), la española Carmen de Mora, quien fuera directora de la aludida tesis doctoral de Noguerol, realizó una breve reseña de aquel estudio en su monografía publicada en 1995, titulada *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo* (cf. De Mora 1995: 177-178). Por otra parte, respecto al artículo abreviado (Corral 1997), Siles (2007: 117-120) reseña tal estudio y realiza alguna puntualización en torno a la deliberada demarcación establecida por Corral sobre el “fragmento”, cuya producción se circunscribe al contexto latinoamericano contemporáneo, pero anterior a los años 30 en donde lo situaba Francisco Rivera (1993), respecto a lo cual recuerda Siles que, más allá de tal contexto, “los escritos deliberadamente fragmentarios surgen con el romanticismo alemán, cuestión puntualizada por los formalistas rusos y también por Philippe Lacoue-Labarthe” (Siles 2007: 119). Finalmente, Siles evalúa algunos de los postulados y aportaciones de Corral en torno al enfoque sobre “el fragmento”, señalando que tal “perspectiva de Corral (...) supone la disolución genérica del microrrelato” (2007: 120), aunque destaca su “punto de vista sobre las interacciones entre canon y contracanon” (120). Asimismo, Siles puntualiza lo siguiente: “La propuesta de aplicar una nueva nomenclatura, sin atender a la tradición crítica que le precede y sin considerar que el carácter fragmentario no es un rasgo percibido con idéntica regularidad, no resulta convincente” (2007: 120). No obstante, Siles también reconoce y destaca en Corral sus “acertadas conexiones entre la historia literaria y las instancias por las que atraviesan las formas breves —producción, recepción y circulación— no canonizadas a ciencia cierta” (2007: 120). Aunque resultan entendibles las puntualizaciones y precisiones de Siles,

---

textos de crítica literaria. Así, por ejemplo, a propósito de lo expuesto por Cortázar en su ensayo *Teoría del túnel* (1947), Yurkievich señala lo siguiente: “Afirmando desde el comienzo su filiación neorromántica, libra batalla contra la inviolabilidad de la literatura, contra la autosuficiencia estética y contra el fetichismo del libro”, cf. “Un encuentro del hombre con su tiempo”, prólogo a la *Teoría del túnel*, en *Obra crítica I* - Julio Cortázar; edición de Saúl Yurkievich (Alfaguara, Madrid, 1994).

nos parece que tal enfoque sobre el “fragmento” trazado por Corral contribuye a ensanchar ciertas nociones sobre el género y la narración. En este sentido, nuestra perspectiva sobre la microficción, sustentada en el estudio histórico de los principales espacios fundacionales de proyección genérica de la minificción, en donde se ejemplifica la reconversión operada sobre fenómenos microtextuales discontinuos en fenómenos *resignificados* como género literario microficcional de particular narratividad, nos sitúa en un camino intermedio entre un aperturismo no codificable en género y una restrictiva delimitación teórica que constriñe y esclerotiza al género, según parece suceder a través de algunas postulaciones actuales excesivamente *narrativistas* (mayormente en torno a la denominación preferente del término microrrelato).

En 1984 aparece un artículo muy citado del crítico alemán Rüdiger Imhof, titulado “Minimal Fiction, or the Question of Scale”, publicado en la revista alemana *Anglistik & Englischunterricht* (23, 1984, pp. 159-158), y recogido dos años después en el siguiente libro de Imhof: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939* (Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986, pp. 239-251). Respecto a dicho artículo, vamos a transcribir dos reseñas, una en inglés y otra en español. Así pues, Paul Neubauber (1997), en su estudio sobre “The Academic Reception of Postmodern American Literature in Germany”, comenta lo siguiente sobre el artículo de Imhof:

In the same year of 1984 the critical concept of postmodernism was challenged by a rival notion, the concept of metafiction, in Rüdiger Imhof's 'Minimal Fiction, or the Question of Scale'. Imhof characterized both Federman's *Double or Nothing* and Barth's short fiction as 'metafiction', and placed Barth's 'Frame Tale' at the center of his analysis of 'minimal fiction'—the circular structure of Barth's framing tale leads to thematic as well as structural ambiguity (Neubauber 1997: 96-97 [\*En nota a pie de página, apunta Neubauber lo siguiente: “Imhof defined this term loosely: «The terms 'metafictional' and 'metafiction' are employed here to designate a type of fiction that concerns itself with the problem of as well as the stipulations for writing fiction» (op. cit. 159)”, p. 97.]).

Por otra parte, Lauro Zavala (2002b), en su artículo sobre “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, realiza una división en escala que va desde el cuento convencional al ultracorto (de 1 a 200 palabras), y los estudia según el grupo al que correspondan. Asimismo, dentro del apartado referente al ultracorto, cuyos “textos constituyen el conjunto más complejo de materiales de la narrativa literaria” (2002b: 544), comenta Zavala el artículo de Imhof, apuntando aquí lo siguiente:

Esta clase de microficciones tienden a estar más próximas al epigrama que a la narración genuina. El crítico alemán Rüdiger Imhof señala en su estudio sobre las metaficciones mínimas que para su comprensión cabal es necesario desviar la atención a las consideraciones genéricas acerca de lo que es un cuento, y dirigirla hacia el asunto más fundamental, que es la escala, es decir, la extensión de estos textos (2002b: 544).

En relación con el “minimalismo” y la “escala”, vamos a detenernos y explayarnos ahora en el artículo de John Barth: “A Few Words About Minimalism” (publicado en el periódico *New York Times*, el 28 de diciembre de 1986)<sup>18</sup>. Este artículo de Barth lo destaca y comenta, entre otros, Wilfrido H. Corral en su estudio(s) sobre el fragmento (cf. Corral 1996: 481-482; 1997: 40). Por otro lado, tal artículo ha sido traducido por Gonzalo Pontón, con el título “Unas pocas palabras sobre el minimalismo”, para la compilación de David Roas: *Poéticas del microrrelato* (2010: 45-55). Dicho lo cual, vamos a recorrer este artículo de John Barth hasta llegar a su exposición sobre las tres clases de minimalismo literario. Más que reseñar el artículo, procuraremos parafrasear y/o traducir aquellas partes que iremos destacando del texto original en inglés (apuntando algunas frases o términos en inglés), aunque también nos serviremos de la traducción de Pontón para transcribir dos fragmentos.

---

<sup>18</sup> Disponible en <http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>. Fecha de consulta: 10-06-17.

Así pues, se inicia el artículo con el lema “Less is more” (Menos es más), atribuido a Mies van der Rohe, cuya célebre formulación estética, al igual que otra de la Bauhaus (“Form follows function”: “La forma sigue a la función”), es destacada por Barth como emblema que sintetiza la estética minimalista, cuyo principio subyacería en el fenómeno más notorio de la actual escena literaria estadounidense (equivalente gringo —dice Barth— al fenómeno del *boom* de la novela latinoamericana): el nuevo florecimiento del cuento (Norte-)Americano [“I mean the new flowering of the (North) American short story”],

en particular el tipo de ficción lacónica, oblicua, realista o hiperrealista, de trama muy tenue, extrospectiva y fría que en los últimos cinco o diez años se ha asociado a escritores tan excelentes como Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robison, Mary Robison y Tobias Wolff, todos ensalzados y condenados por etiquetas como “realismo de grandes almacenes”, “*chic* paleta”, “minimalismo Diet Pepsi” y “neohemingwaísmo temprano postvietnam, postliterario y currante postmoderno” (Barth [1986] 2010: 46).

Al igual que cualquier grupo de artistas con etiqueta colectiva, puntualiza Barth, los escritores mencionados son tan diferentes entre ellos como similares. Señala, además, que el minimalismo no es el único atributo, y quizá tampoco el más importante, que sus ficciones más o menos comparten. Asimismo, advierte que tales etiquetas apuntadas sugieren otros aspectos y preocupaciones “of the New American Short Story and its proportionate counterpart, the three-eighth-inch novel” (“del Nuevo Cuento Americano y de su equivalente, la novela de tres octavos de pulgada”). Pero de lo que hablará, dice Barth, es de su minimalismo y de su antecedente (literario): “the idea that, in art at least, less is more” (“la idea de que, al menos en arte, menos es más”).

En relación con tal antecedente, comienza Barth, con humor, por el principio, que fue el Verbo, abundante ya en la Biblia y en los mamotretos novelísticos victorianos;

enuncia luego el minimalista oráculo de Delfos, “Know thyself” (Conócete a ti mismo), que no es lo mismo que la paráfrasis psicoanalítica que complejiza el *atōmus* esencial; enumera después aquellos géneros tan inherentemente minimalistas como oráculos (de Delfos a la galleta de la fortuna): *proverbs, maxims, aphorisms, epigrams, pensees, mottoes* (lemas), *slogans* y *quips* (ocurrencias), los cuales recorren los siglos y las culturas orales y literarias de la humanidad, muchos de los cuales son autorreflexivos o autodemostrativos: “minimalism about minimalism” (v. gr. “vita brevis est, ars longa”, “brevity is the soul of wit”, etc.); contrapone los placeres a gran escala de la prosa clásica de Heródoto, Tucídides y Petronio, frente a las delicias en miniatura de las fábulas esópicas o los caracteres teofrásticos; contrasta los imponentes poemas épicos de la *Ilíada*, *Odisea* y *Eneida*, y los aún más extensos de la tradición sánscrita (*Ramayana*, *Mahabharata* y *Kathāsaritsāgara*), con venerables microformas poéticas como el palíndromo, el pareado, el haiku del Japón feudal y sus influencias occidentales en los imaginistas de principios del XX hasta la contemporaneidad de los “skinny poems” (“poemas flacos”) y micropoemas que pueden ser de una palabra, etc.

Tras este recorrido sobre la perenne microtextualidad (en prosa o en verso), Barth salta al cuento con Poe, Maupassant, Chéjov y Hemingway, quien le da pie para apuntar su célebre teoría del iceberg y, al mismo tiempo, para volver a la época de la Bauhaus, a partir de la cual traza un breve recorrido por el minimalismo en el arte (arquitectura, pintura, diseño, etc.), lo cual le sirve para establecer la analogía correspondiente con el minimalismo en la literatura, enumerando aquí, como representantes precursores del minimalismo contemporáneo al propio Barth, la “new theory” de Hemingway, las “shorter ficciones” de Borges (es decir, sus microficciones) y el despojamiento en las obras de Beckett hacia el mutismo (tal como acontece ya en *Breath [Aliento]*, 1969), cuya tríada de ejemplos anticipa los tres tipos o clases de minimalismos literarios que

expondrá Barth. Pero antes de tal meollo expositivo, destaca la siguiente frase: “The fragment is the only form I trust” (El fragmento es la única forma en la que confío), la cual es enunciada por un personaje en una novela (*Snow White*, 1967) de Donald Barthelme, escritor estadounidense que, según alude Barth, representa a la generación intermedia entre aquella precursora y las siguientes más actuales. Dentro del conjunto de escritores de generaciones más actuales, se hallarían “the plentiful authors of the New American Short Story” (“los abundantes autores del Nuevo Cuento Americano”, aunque aquí lo de “Americano” viene a ser una sinécdoque de Norteamericano de Estados Unidos, según se plasma en la nómina de los nuevos cuentistas ofrecida por Barth). Dicho esto, aprovechamos la traducción del artículo de Barth para recoger su planteamiento sobre los tres tipos de minimalismos literarios:

Sea algo viejo o nuevo, la ficción puede ser minimalista de muchas maneras. **Hay minimalismos de unidad, forma y escala:** palabras cortas, frases y párrafos cortos, relatos ultracortos, las novelas de tres octavos de pulgada mencionadas más arriba, e incluso bibliografías minimalistas (la ficción de Borges ha generado unas pocas y modestas colecciones de relatos breves, aunque muy influyentes). Hay minimalistas **del estilo:** un vocabulario despojado, una sintaxis despojada que rehúye las frases periódicas, los predicados en serie y las construcciones subordinadas complejas, una retórica despojada que evita todo lenguaje figurado, un tono despojado, nada emotivo. Y hay minimalismos **de material:** personajes mínimos, mínima exposición de hechos (“toda esa mierda a lo David Copperfield”, dice el guardián entre el centeno de J. D. Salinger), puestas en escena mínimas, mínima acción, trama mínima.

Si se dan reunidos y en sus formas más puras, estos minimalismos engrosan las filas de un arte que —en palabras del sumo sacerdote Samuel Beckett, a propósito del pintor Bram Van Velde— expresa “que no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada desde lo que expresar, ningún poder de expresar, ningún deseo de expresar”. Pero no se dan juntos siempre. Hay obras muy breves de una gran riqueza retórica, emotiva y temática, como la página esencial de Borges “Borges y yo”; y hay ejemplos de lo que bien podríamos llamar minimalismo prolijo, como la monumental y a la vez escueta trilogía de Beckett de los primeros 50: *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Abundan los paralelos en otras disciplinas artísticas: en pintura, la miniatura es típicamente rebotante (el miniaturismo no es un minimalismo), y las cajitas de Joseph Cornell contienen universos enteros; en cambio, los grandes cuadros de Mark Rothko, Franz Kline y Barnett Newman son tan poco detallistas como el monumento a Washington (Barth [1986] 2010: 48-49 [el resaltado es nuestro]).



Así pues, en el recorrido del antecedente literario sobre la idea minimalista del *menos es más*, Barth ofrece sus ejemplos y contraejemplos en base a la relevancia contrastiva de la escala textual/obra autónoma: autosuficiencia de los corpúsculos microtextuales en prosa o verso, ya sean discursivos, narrativos o poético/líricos (clasificados dentro del conjunto amplio de géneros gnómicos [cf. Rojo 2009: 92], por ejemplo, o dentro de géneros líricos en los que se hallarían poemas de tres versos o menos), frente al desarrollo a gran escala de la prosa o el verso dentro de la conformación unitiva de las monumentales obras grecolatinas e indostánicas (clasificadas, por ejemplo, como géneros historiográficos, novelísticos o épico-narrativos). Sin embargo, en la caracterización del minimalismo literario contemporáneo, la ejemplar y orientadora escala minimalista extrínseca se diversifica y repliega en modos o características intrínsecas de la obra literaria, en base a consideraciones sobre minimalismos de unidad y de forma, de estilo y de material. Todo lo cual puede dar obras literarias minimalistas de escala maximalista, tal como sucede, por ejemplo, con la citada trilogía novelística de Beckett.

Ahora bien, más allá de la estética minimalista y de los planteamientos de Barth sobre los diferentes tipos de minimalismo literario contemporáneo, lo que nos interesa de su artículo es la sencilla plasmación de la perenne micro-escala que se ejemplifica aquí como mínimos corpúsculos literarios autónomos en contraste con la macro-escala de las citadas obras de la antigüedad. Precisamente, tal preexistencia de la micro-escala del amplio y permanente repertorio de categorías/formas cortas es la que heredará la precursora producción microficcional moderna/contemporánea, especialmente en el panorama hispánico, debido a cierta reescritura, más irónica y/o disfuncional, en torno al amplio repertorio de la tradición literaria microtextual, además de cierto interés productivo por la escritura de fragmentos de larga tradición occidental, así como por

una producción microficcional derivada de otras formas breves modernas, tal como, por ejemplo, el poema en prosa; y todo ello acrecentado dentro de movimientos literarios posrománticos decimonónicos y, más aún, vanguardistas del primer tercio del XX. En torno a esto, establecemos, pues, una clara diferenciación entre las precursoras y específicas producciones microfccionales modernas/contemporáneas y una progresiva especialización interna en la producción compresiva del género cuento decimonónico (el relato breve o “short shorts”), cuyos dos fenómenos distintivos se han solapado (entre otras razones por su confusión terminológica indistinguible). Desarrollamos este asunto en la introducción panorámica de la segunda parte (cf. II).

En 1988, dos años después del artículo de Barth, se publican los célebres manuscritos póstumos de Italo Calvino, titulados *Six Memos for the Next Millenium*, aunque redactados en lengua italiana por el escritor, quien falleció antes de elaborar el sexto memorando, propuesta o lección, destinados todos ellos a un pendiente ciclo de seis conferencias, los cuales acontecerían dentro de la prestigiosa Cátedra de las “Charles Eliot Norton Poetry Lecturas”, en la Universidad de Harvard y durante el curso académico de 1985-1986. A pesar de que tales comunicaciones previstas no se llegaron a celebrar, los manuscritos póstumos de Italo Calvino fueron publicados gracias a su mujer, Esther Calvino, quien los entregó a una editorial italiana, la cual los publicó con el título traducido al italiano: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Garzanti, Milán, 1988). Asimismo, fueron publicados también, pero traducidos al inglés por Patrick Creagh, en la propia editorial de la Universidad de Harvard que venía editando las series de las “Charles Eliot Norton Lectures”, conservando aquí el título puesto por Calvino en sus manuscritos: *Six Memos for the Next Millenium* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988). Estas primeras ediciones, en italiano e inglés, se acompañan de una hoja manuscrita de Calvino en donde aparece el

título en inglés junto a seis términos, apuntados también en inglés, sobre los que versarían las seis conferencias en Harvard: 1) “Lightness” [Legerezza, Levedad]; 2) “Quickness” [Rapidità, Rapidez]; 3) “Exactitude” [Esatezza, Exactitud]; 4) “Visibility” [Visibilità, Visibilidad]; 5) “Multiplicity” [Molteplicità, Multiplicidad]; 6) “Consistency”. Todos estos términos aluden a cualidades o rasgos literarios que Calvino consideró como valores destacables para la literatura del próximo milenio, en cuyos manuscritos del escritor, tal como apuntamos, no se llegó a desarrollar el sexto. Asimismo, tales primeras ediciones de 1988 se acompañan también de una nota introductoria de Esther Calvino sobre los manuscritos póstumos de su marido, en donde se indican y aclaran, entre otras cosas, lo que estamos comentando al respecto. En los años siguientes, el libro en italiano de Calvino, con la citada nota introductoria, se irá traduciendo también a diversas lenguas, entre ellas, por ejemplo, al español: *Seis propuesta para el próximo milenio* (ed. Siruela, Madrid, 1989, en traducción de Aurora Bernárdez y César Palma). En relación con esta primera edición española, la misma editorial Siruela lanzará otra edición en 1998, con sucesivas reediciones posteriores, en la cual aparece una nueva nota de Esther Calvino refiriendo ahora la inclusión del texto inédito “El arte de empezar y el arte de acabar”: “que no es la sexta conferencia («Consistency») y que fue hallado entre los papeles y manuscritos de Calvino ocho años después de la primera edición de este libro” (Esther Calvino [1998] 2010: 11). Respecto a la citada sexta conferencia no redactada, Esther Calvino ya había indicado en la “Nota a la edición de 1989” lo siguiente: “sólo sé que se habría referido, entre otras cosas, al *Bartleby*, de Herman Melville, y que la escribiría en Harvard” (Esther Calvino [1989] 2010: 10).

Aparte de esto, desde la publicación de tales *Six Memos for the Next Millenium*, la crítica relacionada con la minificción (minicuento o microrrelato) ha venido citando el

libro o destacando alguna/s de las propuestas de Calvino, así como, por ejemplo, Lauro Zavala se ha inspirado en ellas para trazar de forma análoga, en relación con la minificción, “Seis propuesta para un género del tercer milenio” (cf. Zavala 2004: 69-85), en cuyo estudio se destacan las siguientes seis propuestas/áreas “acerca de este género proteico, ubicuo y sugerente” (Zavala 2004: 69): Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad y Virtualidad, las cuales, según Zavala, apuntan hacia “problemas que enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura” (2004: 70). Por otra parte, en el estudio introductorio sobre microficción de la antología *La mano de la hormiga...* (1990), ya Antonio Fernández Ferrer alude al libro de Calvino y destaca de él su segunda propuesta, señalando en tal introducción lo siguiente:

En su última obra, algo así como un testamento inacabado, Italo Calvino subrayó entre las cualidades esenciales que la literatura debe legar al próximo milenio que se avecina, la rapidez (“Rapidità”, “Quickness”). En páginas inolvidables, Calvino nos obsequia con ejemplos y observaciones sobre la agilidad de lo breve que tan perfectamente se identifica con el apresuramiento de la época que nos ha tocado sufrir (Fernández Ferrer 1990: 10).

Precisamente, será esta segunda cualidad sobre la rapidez, cuya característica la enfoca Calvino en relación con la brevedad y concisión literarias, la más citada en los estudios relacionados con la minificción, entre otras cosas porque el mismo Calvino refiere, en esta segunda propuesta suya, a propias y ajenas producciones microfccionales, destacando aquí, por ejemplo, el hito antológico de Borges y Bioy (1955) y el celeberrimo microrrelato de “El dinosaurio”, en torno al cual manifiesta su deseo de elaborar una antología con microficciones semejantes a la de Monterroso. Finalmente, aprovechamos la citada traducción española para transcribir lo comentado

por Calvino en torno a tales referencias aludidas, las cuales salen a relucir dentro del contexto desarrollado en su segunda propuesta. Así pues, Italo Calvino dice al respecto:

mi obra se compone en gran parte de *short stories*. (...) Pero he intentado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre la alegoría y el *petit-poème* en prose, en *Las ciudades invisibles* y recientemente en las descripciones de *Palomar*. La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios externos, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también con narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas (...).

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición de *short stories*; diré incluso que entre las *short stories* se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial —o *short stories* o *novel*— deja fuera otras posibilidades de formas breves, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas. Quisiera romper aquí una lanza a favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en el Paul Valéry de *Monseur Teste* y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los objetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el *humour* misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos de *Plume*.

(...) Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una «literatura potencial», por usar un término que se aplicaría más tarde en Francia (...).

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (Calvino [1989] 2010: 61-63).

En 1989 se publica el segundo estudio en inglés destacado por Epple (cf. nota 9 de Epple, en *RIB* 1-4, 1996), es decir, el artículo de John Gerlach (1989) titulado “The

Margins of Narrative: The Very Short Short Story, the Prose Poem, and the Lyric” (en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989, pp. 74-84). No obstante, antes de tal señalamiento de Epple, el artículo de Gerlach había sido destacado en algunos otros estudios sistemáticos de minificción (cf. Rojo 1994; 1996 [1993]: 59-60, etc.). Aparte de esto, el estudio de Gerlach resulta interesante por su replanteamiento sobre los límites de la narración y los géneros en torno a ciertas producciones literarias de mínima escala, entre las que considera y analiza como posible “story”, por ejemplo, el microrrelato “Tabú”, de Anderson Imbert. Pero antes de abordar tal microrrelato, Gerlach plantea al comienzo de su artículo las cuestiones de interés sobre las que tratará en su estudio, entre las cuales se halla el cuestionamiento medular sobre cuál viene a ser la unidad mínima de una historia (“story”), entendida esta como ficción en prosa autónoma, completa y satisfactoria. Para ello, tiene en cuenta teorías narrativas contemporáneas sobre la cuestión de las unidades mínimas de tales narraciones. En este sentido, refiere a Roland Barthes y a sus planteamientos sobre unidades inferiores a oraciones tratadas en su *Introduction à l’analyse structurale des récits* (Barthes 1966); así como también alude a la indicación de Bonheim (*The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, 1982) sobre la división de la narración en cuatro modos dentro de una historia; y, asimismo, contempla también lo que Gerald Price (*Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, 1982) viene a identificar como unidad mínima de narración. En torno a esto, transcribimos, pues, lo apuntado por Gerlach al comienzo de su artículo:

Demarcations between modes of narrative, and between genres themselves, are not firm. We may even take pleasure in fluidity, enjoying the journey through a catalog of epigraphs, an essay on fast fish and loose fish, a sermon on woe and delight, soliloquies with stage directions, inserted reports from passing ships, and a three-day chase after the Big White One. We are

willing to call all that narrative, maybe even a novel. At the other end of the scale, though, when we take out the microscope, the challenge is different. When do we finally reach the minimum unit of story, that is, a freestanding, complete, and satisfying prose fiction? Might a story even become something else —a poem, for instance? If that is possible, do such discriminations ultimately matter? Are we likely to look at a work differently if it is, or is not, a story?

Contemporary narrative theory has considered the question of minimum units of narrative. Roland Barthes believes such units are even smaller than a sentence and that they are subsumed within larger patterns. Another critic, Helmut Bonheim, divides narrative into four modes within a story (description, report, speech, and commentary) and shows how they can be used to compare stories diachronically and to compare novels with short stories. But he apparently requires no minimal arrangement of these modes to create a story.

Gerald Prince, on the other hand, does identify a minimal unit of narration; it is defined by a time differential within a sequence of events. The sentence “John ate and Mary ate” is a mere statement, but “John ate and Mary ate, then Bill ate”, because of the element of separation in time, is in his terms narration. Near the end of *Narratology*, Prince introduces the concept of “narrativity”, characterized by such features as concreteness, definite rather than probable location in time, and humanized significance, a concept that proves helpful in marking the distinction between mere narrative and story. Examples throughout his book, however, are frequently his own creations; we could more instructively distinguish story from narrative by looking at actual examples and by considering boundaries between related genres (1989: 74-75).

En relación con el microrrelato “Taboo” (“Tabú”) de Anderson Imbert, John Gerlach lo recoge y transcribe de la traducción inglesa realizada por Isabel Reade, quien tradujo en 1966 *El Grimorio* (Anderson Imbert 1961): *The Other Side of the Mirror* (Southern Illinois University Press, 1966, p. 69). Esta misma traducción inglesa de “Taboo” es la recopilada también en *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction* (The Free Press, Nueva York, 1971, p. 314), de Philip Stevick (cf. III). En relación con lo comentado por Gerlach sobre dicho microrrelato de Anderson Imbert, ofrecemos, finalmente, la transcripción ya realizada por Violeta Rojo:

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

...a story is an invitation to construct explanations, explanations about causality, connections, motives. When we feel we are constructing them significantly (...) we sense story (*Ibíd.*, 80) (en Rojo [1996: 60] 2009: 77).

En la década de los noventa, Andrea Bell realiza su tesis doctoral, titulada *The cuento breve in Modern Latin American Literature* (Standford University, 1991). Aunque la tesis sigue inédita, en su posterior artículo titulado “El cuento breve venezolano contemporáneo” (Bell 1996), la misma autora indicó que “El presente trabajo es la versión castellana de ideas desarrolladas en mi disertación doctoral *The cuento breve in Modern Latin American Literature* (Standford Universtiy, 1990)”<sup>19</sup>. En el artículo de Bell se estudian libros con microrrelatos de tres autores venezolanos, los cuales son los siguientes: “*El cocodrilo rojo* de Liendo (1987), *Los dientes de Raquel*, (1973) y *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1981) ambos de Jiménez Emán, y *La orgía imaginaria* (1984) de Britto García” (Bell 1996). Por otra parte, Zavala recoge la citada tesis apuntado lo siguiente: “1990. Bell, Andrea. «*The cuento breve in Modern Latin American Literature*». Standford University. Tesis doctoral, 1991, 224 p. (sobre Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile)” (cf. Zavala 2004: 374; 2006: 246). Tanto en corpus bibliográficos de Zavala como en el de otros investigadores hispánicos interesados por el microrrelato, minificción o minicuento, se ha destacado el estudio de Bell sobre el tema como tal precursora tesis (en inglés) de los noventa.

Finalmente, advertimos que el recorrido trazado sobre el corpus crítico de estudios hispánicos anteriores a los 80, así como al corpus crítico anterior o posterior a los 80 desarrollado en otras lenguas distintas a la española, pretende ser una muestra lo más representativa y completa posible, aunque es evidente que nuestro listado no puede abarcar la totalidad de los posibles estudios o aproximaciones críticas que tratan o

---

<sup>19</sup> Cf. cita y art. en [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo9/indx.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo9/indx.aspx). Fecha de consulta: 05-06-17.



apuntan hacia las producciones de microrrelatos o minificciones (hispanicas o en otras lenguas). En este sentido, se pueden encontrar en corpus bibliograficos de antologias o estudios sistematicos de minificcion otros tantos estudios que, si bien se centran mayormente en el cuento o en formas/generos cortos diversos, por ejemplo, pueden contemplar, aludir o contener ciertas aproximaciones criticas sobre el fenomeno objeto de estudio. Esto mismo puede suceder en estudios centrados en el genero del cuento, ya sea porque teorizan sobre un cuento menos canonico, mas inclusivo o enfocado hacia el cuento/relato breve/corto, y/o porque contemplan o sealan producciones minificionales contemporaneas, tal como ocurre, por ejemplo, en algunos de los trabajos de Luis Leal (1972 [1966]) o en el citado de Anderson Imbert (1979). En torno a estos estudios teoricos sobre el cuento (hispanoamericano), destacan algunas de las postulaciones desplegadas en articulos o monografias a partir de la segunda mitad del siglo XX, entre los cuales nos hallamos con estudios hispanicos que remarcan en sus titulos el adjetivo de "breve/corto" sobre aquel genero, tales como, por ejemplo, el articulo de Arturo Mejia Nieto, titulado "Miseria y grandeza del cuento corto" (*La Nacion*, Buenos Aires, Suplemento Literario, 22 de noviembre de 1959), o la monografia sobre el cuento argentino de Eduardo Tijeras, titulado *El relato breve en Argentina* (Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, 1973), etc. Por otro lado, en el ultimo capitulo de la monografia de Carmen de Mora (1995), titulado "La critica literaria sobre el cuento hispanoamericano en los ultimos anos. Estado de la cuestion" (cf. De Mora 1995: 165-197), se reseñan estudios especificos sobre el cuento, pero tambien se advierte un interes destacable por recoger y reseñar algunos de los incipientes estudios sistematicos de minificcion (microrrelato o minicuento), desarrollados y publicados a partir de los ochenta. Asimismo, en la monografia de Gabriela Mora, titulada *En torno al cuento: de la teoria general y de su practica en Hispanoamerica* (Mora 1985), se

reseñan y analizan algunos de los principales postulados sobre “El cuento según la crítica hispanoamericana” (cf. Mora 1985: 35-85), y en cuyo segundo capítulo así titulado, además de repasar primero las reflexiones formuladas por Horacio Quiroga y Julio Cortázar, se comenta lo referido al respecto por destacables teóricos del cuento en sus principales monografías sobre el género, tales como Carlos Mastrangelo (*El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, 1963), Mario A. Lancelotti (*De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, 1965), Raúl H. Castagnino (*‘Cuento-artefacto’ y artificios del cuento*, 1977), Edelweis Serra (*Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*, 1978) y Enrique Anderson Imbert (*Teoría y técnica del cuento*, 1979). A través de las puntualizaciones de Gabriela Mora respecto a lo esgrimido por tales estudiosos de tal género, se advierte la problemática que conlleva la caracterización y definición del género cuento, por no hablar de su extensión “breve”, cuyo rasgo caracterizador resulta efectivo, o menos problemático, en comparación con la novela, pero cuyo rasgo “breve” resulta más problemático en relación con otros géneros o especies literarias breves. La propia Gabriela Mora se ocupa de la problemática de la extensión en el primer capítulo sobre la “Definición y caracterización del cuento a partir de Edgar Allan Poe” (1985: 7-34), en cuyo apartado penúltimo y último trata sobre “La extensión” y “El cuento brevísimo”, referido este último no al fenómeno percibido de la microficción hispánica, sino al “short short story” formulado por Irving Howe (1983), cuya “forma, según Howe, tendría como máximo unas dos mil quinientas palabras, y como promedio, una mil quinientas” (Mora 1985: 29). En este último apartado, en el que se analizan y cuestionan los postulados de Howe en torno a su reclasificación de tales “short shorts”, se pregunta Gabriela Mora lo siguiente: “¿Pertencen al mismo género un caso de Anderson Imbert (a veces de un solo párrafo breve) y un relato como «El perseguidor», de Cortázar, con tal dispar número de

páginas?” (1985: 32). En torno a tales problemas extensionales del cuento tratadas desde la perspectiva en inglés sobre el “short story”, Mora comenta los dos siguientes estudios que procuran abordar este tipo de cuestiones: “el ensayo de Mary Louise Pratt «The Short Story: The Long and the Short of It» (*Poetics*, 1981) (...) [y] el libro de Mary Rohrberger *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre* (1966)” (Mora 1985: 33). Por otra parte, en relación con el segundo ensayo reseñado de Julio Cortázar, titulado “Del cuento breve y sus alrededores”, publicado en *Último Round* (Cortázar 1969: 35-45), Gabriela Mora se interroga acerca del propio título y del adjetivo “breve” añadido por Cortázar en este ensayo, a diferencia del otro célebre ensayo anterior suyo, titulado “Algunos aspectos del cuento” (Cortázar 1963). En torno a tal adjetivo agregado entonces por Cortázar, Gabriela Mora se plantea y comenta lo siguiente:

¿Estaba pensando el autor en el inglés *short story* o desea de verdad hablar de una forma diferente a la del cuento canónico? A primera vista pareciera que Cortázar sí quiere diferenciar entre cuento breve, otro «relativamente largo» (como «Las armas secretas» que él mismo menciona), y el cuento largo (que los anglosajones llaman *long short story* (p. 60). Desgraciadamente, Cortázar, que intenta describir esta forma breve a partir del proceso de su gestación en el autor, declara luego que de este proceso también puede resultar un cuento más extenso (p. 68), con lo cual borra las distinciones que se propuso al comienzo (Mora 1986: 48).

Por otro lado, en torno a esto y al citado apartado de Gabriela Mora acerca del “short short story” postulado por Irving Howe (1983), adelantamos aquí que, para nosotros, esta perspectiva angloamericana atribuida a los “short shorts” es, en general, un fenómeno del cuento moderno que destaca por la reducción de la extensión más estandarizada de tal género; y cuya decantación y especialización por tales “short shorts” o cuentos/relatos breves durante el siglo XX, cuya ratio extensional suele oscilar entre las 1000 y 2500 palabras, se promociona ya en la prensa periódica angloamericana

del primer tercio del siglo XX (cf. introducciones en II y III). En general, este fenómeno compresivo del género cuento, el cual acontece dentro de la esfera productiva del mismo género creacional y autónomo desarrollado en el XIX, es el que se ha solapado, tanto en inglés como en español, con la específica producción paralela del fenómeno de la microficción (hispanica) moderna/contemporánea, cuya recurrente hiperbrevedad caracterizadora, esa extensión que no viene a rebasar las familiares 250 palabras (cifra remarcada luego en los principales espacios de proyección y promoción de la microficción hispanica; cf. 2. y 3), no deriva de una gradual reducción o compresión del género cuento moderno, sino que, mayormente, procede de una calcomanía formal, pero disfuncional, de ese denominador común llamado “cuento tradicional u oral”, bajo el cual nos encontramos un amplio corpus micronarrativo clasificado en múltiples categorías/formas cortas de la tradición (v. gr. fábulas, apólogos, parábolas, anécdotas, casos, chistes, etc.). Por otro lado, el fenómeno precursor de la microficción moderna viene a acontecer en un horizonte distintivo al del estatuto genérico del cuento, algo más vinculado con la esfera conceptual y productiva ligada a la tradición de la escritura de fragmentos o aforismos, así como a un particular interés renovador en torno a la microtextualidad, especialmente micronarrativa, presente en tal amplio repertorio “perenne” de categorías/formas cortas. En general, entre el relato breve o “short shorts” (fenómeno más intensificador o compresor dentro del estatuto genérico del cuento moderno) y la microficción moderna/contemporánea (fenómeno más derivado de un calco formal de categorías o formas microtextuales), señalamos aquí una distinción que no es, en última instancia, una mera cuestión dimensional respecto a un fenómeno menos “breve” que el otro, sino que la “familiar” y específica hiperbrevedad caracterizadora del segundo no proviene, originaria y precursoramente, del fenómeno

compresor producido dentro del estatuto genérico del cuento, algo importante y que luego parece quedar solapado o ignorado entre ambos fenómenos (cf. introducción II).

Aparte de este corpus de estudios más enfocados en el género del cuento, las aproximaciones en torno al fenómeno literario de la microficción (hispanica) discurren también en estudios (reseñas, artículos, etc.) interesados por autores o libros destacados de minificción, algunos de cuyos artículos se encuentran publicados en monografías colectivas que se ocupan de la producción literaria de un autor concreto (Torri, Borges, Cortázar, Anderson Imbert, Monterroso, etc.). Finalmente, también se han destacado algunos otros estudios que podríamos encuadrar dentro del interés hacia la escritura aforística, el fragmento, las distintas categorías breves literarias, las demarcaciones o fronteras entre géneros narrativos..., tales como, por ejemplo, algunos de los siguientes:

“The ‘Crônica’: A New Genre in Brazilian Literature?”, de Gerald M. Moser (1971); “Un fabulista para nuestro tiempo”, de Ángel Rama (1974); “L’art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: ‘Short Stories’ et ‘Kurzgeschichten’”, de Victor Hell (1976); *La fábula en Hispanoamérica*, de Mireya Camurati (1978); *Genres Mineurs...*, Fritz Nies (ed.) (1978); *Les formes brèves*, de Alain Montandon (1992); etc.



## **1. Teoría de la microficción en el panorama hispánico (1981-1995): Los estudios sistemáticos anteriores a la agrupación de investigadores**

En los siguientes capítulos llevamos a cabo un recorrido diacrónico por los incipientes y principales estudios hispánicos de base sistemática en torno al fenómeno microficcional objeto de estudio. En general, estas aportaciones, publicadas a partir de aquel señalado primer estudio sistemático sobre el fenómeno (Koch 1981a), vienen a representar los fundamentos inaugurales de consolidación teórica para el género, independientemente de las diferentes denominaciones empleadas o de la gama de perspectivas en torno a un mismo objeto de interés y estudio, y, asimismo, suponen las bases para el ulterior desarrollo y ampliación formidable de los estudios teórico-sistemáticos hispánicos sobre minificción (minicuento o microrrelato) en la época ya del despliegue de la investigación colectiva actual, anunciada esta nueva etapa con el emblemático monográfico de la RIB (n.º 1-4, 1996), coordinado por Juan Armando Epple, y celebrada después con el específico primer Encuentro Internacional de Minificción (1998), promovido y dirigido por Lauro Zavala en México.

Respecto al compendio de los tres capítulos siguientes, hemos tratado aquí de reunir y exhumar las principales aportaciones teóricas desplegadas en tal incipiente corpus de estudios sistemáticos hispánicos, en su mayoría artículos académicos (pero también tesis doctorales específicas), publicados desde 1981 hasta 1995 inclusive, con el propósito de ofrecer una visión de conjunto hasta ahora inédita.

Todo este corpus lo hemos distribuido diacrónicamente según el año de la primera publicación o publicaciones principales que se puedan considerar, efectivamente, como contribuciones sistemáticas específicas, generalmente distinguidas por los tres términos más recurrentes en tales estudios: mini/microcuento (o cuento brevísimo), micro-relato

o mini/microrrelato, y mini/microficción (aunque también hemos atendido o señalado a algunos otros estudios que emplean otras designaciones, generalmente más relacionadas con categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales). Por otra parte, hemos dejado de lado las abundante reseñas periodísticas o literarias, algunas destacables, pero inabarcables en su totalidad. En todo caso, nuestro interés central reside en tratar de reunir y revelar el principal corpus de estudios teóricos más enfocados en la definición y caracterización en torno a esa llamativa, abundante y proteica producción microficcional contemporánea, ya promocionada y proyectada genéricamente desde emblemáticas secciones de revistas y antologías de minificción hispánicas (cf. 2 y III).

En relación con el ordenamiento diacrónico de los primeros estudios sistemáticos expuestos, nos iremos deteniendo, en orden sucesivo, en cada investigador respectivo, atendiendo a su/s principal/es estudios sistemáticos publicados dentro de nuestro encuadre temporal (con posibles particularidades en cada caso). En general, salvo Koch y Epple, la mayoría del reconocido elenco de los investigadores teóricos sobre el género, tal como se verá, publican sus primeros estudios más sistemáticos y específicos en los primeros seis años de los 90 (es decir, de 1990 a 1995 inclusive). En relación con esta primera “mitad” de los 90, hemos reunido, en el segundo capítulo (1.2), aquellos destacables estudios sistemáticos de los diversos investigadores hispanoamericanos. En el tercer capítulo (1.3), nos ocupamos de los estudios sistemáticos realizados por investigadores españoles o presentados en España, cuyas publicaciones (o presentación de tesis) aparecen o surgen ya a partir de tal década de los 90.

Ahora bien, respecto al primer capítulo (1.1), comenzamos con un recorrido completo y exhaustivo por los principales estudios (y tesis) sobre micro-relato de Dolores Koch, los cuales se aglutinan y aparecen, tal como se comprobará, entre 1981 y 1986. En el caso de Koch, destacada como pionera del estudio de base sistemática sobre



el fenómeno tratado, profundizamos, además, en sus orígenes sobre el estudio del micro-relato, así como señalamos posteriores estudios suyos, fuera ya del enmarque temporal. Tras Dolores Koch, nos detenemos más brevemente en Juan Armando Epple, pues le dedicamos todo un capítulo aparte (cf. 3.4). En cualquier caso, tratamos aquí su principal estudio teórico sobre el tema en los 80 (Epple 1988a), publicado en la revista argentina *Puro Cuento* (cf. 2.4), luego refundido en su antología, en solitario, publicada en los 90 (Epple 1990). Tras estos dos fundamentales y pioneros investigadores hispanoamericanos (ambos establecidos entonces en los Estados Unidos), pasamos a reseñar e indicar algunos otros estudios hispánicos, mayormente artículos, publicados en tal década de los 80.

En el segundo capítulo llevamos a cabo el mismo proceso, abriendo tal década de los 90 con el célebre artículo de Edmundo Valadés (1990), el cual reseñamos pormenorizadamente, consignando los productores microfccionales destacados por Valadés (hispanoamericanos, españoles y extranjeros), entre otras cosas. Por otra parte, tanto Valadés como Borges son, apuntamos aquí, los dos autores más relevantes en torno a la difusión y proyección de la microficción en el período de consolidación genérica consignado en nuestro estudio. Tras Valadés, continuamos con los siguientes investigadores de manera sucesiva, según el año de publicación de su primer estudio sobre el tema. Así pues, aquí recorreremos las principales aportaciones de los siguientes investigadores hispanoamericanos (ponemos solo el año del primer estudio publicado, ya que, en algunos casos, se publican varios estudios sistemáticos de un solo investigador): las argentinas Tomassini y Colombo (1992), el argentino Planells (1992a), la venezolana Rojo (1993a), los argentinos Lagmanovich (1994) y Pollastri (1994), y Zavala. Ahora bien, en el caso de Lagmanovich y de Pollastri, señalamos su bibliografía anterior, apuntando y exponiendo todo ello. Por otro lado, también

señalamos y consignamos, antes o después, otros investigadores con señalados estudios en torno al género, tales como, por ejemplo, el venezolano Miranda (1992), los colombianos Parra y Rojas (1993), el venezolano Barrera Linares (1994), etc. En general, la mayoría de los investigadores citados continuará desarrollando y publicando sus investigaciones sobre el tema de forma destacable, participando o dirigiendo congresos, revistas, etc. Por otra parte, prácticamente todos los estudios señalados o reseñados provienen de especialistas que, a excepción de Valadés, se dedican (o dedicaban) a la docencia e investigación universitaria.

Respecto al tercer capítulo, destacamos, en primer lugar, el estudio introductorio de la antología de Antonio Fernández Ferrer (1990), cuya introducción y antología estudiamos detenidamente, junto a otro artículo posterior del mismo autor (Fernández Ferrer 2004), en la parte correspondiente a las antologías (cf. 3.5). Tras esto, nos detenemos en desvelar el contenido y estructura de la relevante tesis doctoral, lamentablemente inédita, de Concepción del Valle Pedrosa (1992). A continuación, estudiamos los precursores y destacables artículos de Francisca Noguero (1992, etc.), además de señalar su importancia posterior para el desarrollo de la investigación conjunta sobre el tema desde 1996 en adelante. Tras Noguero, estudiamos los dos destacables artículos de Irene Andrés-Suárez (1994 y 1995), en los cuales se aprecia un interés pionero en el estudio histórico sobre el microrelato español o en España, además de situar los orígenes del microrrelato hispánico en la época del Modernismo (Andrés-Suárez 1994). Aparte de esto, apuntamos algún que otro reseñable estudio aproximativo, tal como el artículo de Ezquerro (1993), sin olvidarnos tampoco de la estimable labor promotora del Círculo Cultural Faroni, especialmente en relación con su Concurso Internacional del Relato Hiperbreve, etc.

Finalmente, queremos señalar algunos trabajos o tesis doctorales sobre el género microficcional (o de interés sobre el tema), todos ellos presentados antes de 1996. En torno a estos, destacan tres precursores estudios doctorales sobre microficción, todos ellos bien centrados en tal fenómeno literario. El primero de ellos, en el cual se aprecia una clara perspectiva genérica distintiva al género del cuento, es el de Dolores Koch (1986a), el cual estudiamos y reseñamos también en el siguiente capítulo (1.1). El segundo de ellos es la tesis doctoral de Concepción del Valle Pedrosa (1992), la cual, tal como ya dijimos, la tratamos en el último capítulo de esta primera parte. Destacamos de esta el amplio conocimiento bibliográfico (libros, antologías, estudios) en relación con el fenómeno microficcional estudiado. Asimismo, destacamos su estudio y análisis estructural de la microficción —término que también emplea la autora—, en donde analiza los paratextos (títulos, epígrafes), y los inicios y finales de las microficciones. También es notable en tal tesis, por ejemplo, el conocimiento sobre la producción microficcional dentro del panorama hispanoamericano del siglo XX, etc. Finalmente, destacamos la tercera tesis específica, según el orden de presentación y defensa, la cual es la más difundida y conocida de las tres. Nos referimos aquí a la tesis de Violeta Rojo (1993). Ahora bien, en lugar de esta relevante tesis, bien publicada y difundida (Rojo [1996 y 1997] 2009), nos centramos y reseñamos, en nuestro segundo capítulo (1.2), en un posterior y relevante artículo de Rojo (1994), en donde se sintetiza parte sustancial de algunas de las aportaciones expuestas en su trabajo doctoral. En cualquier caso, la tesis doctoral de Rojo, en su versión ya publicada, la manejamos en nuestra introducción panorámica de la parte segunda (cf. II). En general, nos parece en muchos aspectos una de las tesis más acertadas, especialmente en relación con la exposición y explicación sencilla y profunda sobre las características del fenómeno microficcional estudiado (anécdota comprimida, uso de cuadros, carácter proteico, etc.), denominado

aquí *minicuento*. Pero también por su introducción a los orígenes del fenómeno, el recorrido de estudios, la magnífica recopilación antológica recogida al final, etc.

Aparte de estas tres relevantes y específicas primeras tesis doctorales en español sobre el género de la microficción, apuntamos también otras destacables tesis doctorales hispánicas que tratan o estudian el fenómeno microficcional, aunque el tema de tales otros trabajos doctorales se centre más en un autor concreto o se amplíe o desvíe hacia otras cuestiones diversas. En este sentido, por ejemplo, destacan algunas tesis realizadas por precursores investigadores hispánicos especializados en el género, las cuales tratan sobre autores relevantes de microficción, Así pues, si pensamos en Monterroso, debemos destacar, por ejemplo, la ya citada de Corral ([1984 en inglés] 1985) y la de Noguerol ([1993] 1995; segunda edición en 2000). Asimismo, señalamos la tesis inédita sobre Arreola realizada por Pollastri (1987). Por otro lado, en el segundo capítulo también se encontrarán otras referencias a señaladas tesis doctorales que tocan el tema, alguna de ellas junto al cuento, tal como, por ejemplo, la de Pérez Beltrán (1992). Además de estos y otros trabajos doctorales, indicamos aquí la tesis de la española Ángeles Ezama Gil ([1990] 1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Esta tesis publicada destaca por algunos apuntes relacionados con microcuentos en la prensa española decimonónica. En este sentido, la hemos manejado en la introducción panorámica de la segunda parte (II).

Por otro lado, se han señalado (cf. Zavala 2006: 236-237) otras tesis inéditas que giran en torno al tema, tal como la de Antonio Cajero Vázquez (1992): *El lector en Continuidad de los parques. Un cuento de Julio Cortázar*, o la de Quiroz Velázquez, Carmina Angélica & Verónica Vargas Esquivel (1994): *Una propuesta para desmitificar el Génesis 3*. Por nuestra parte, destacamos aquí, finalmente, otra tesis

doctoral inédita que, aunque tampoco se centra en el género microficcional, apunta también a la microficción proteica relacionada con los bestiarios. Nos referimos a la tesis de Esperanza López Parada, presentada en la Universidad Complutense de Madrid (1993), y titulada *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Disponible en <http://eprints.ucm.es/3322/1/T18539.pdf>. Fecha de consulta: 15-08-17.



## **1.1. La investigación precursora en los ochenta: en torno a las aportaciones de Dolores Koch sobre el *micro-relato* hispanoamericano**

Para repasar la trayectoria de Dolores M. Koch (La Habana, Cuba, 1928 – Nueva York, Estados Unidos, 2009), en relación con sus estudios sistemáticos de *micro-relato* en los años ochenta, vamos a servirnos de su artículo titulado “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” (Koch 2004: 45-51), el cual fue presentado en el II Congreso Internacional de Minificción celebrado en España, 2002, y recogido dos años después en las actas del congreso editadas por Francisca Noguero: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lecturas* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2004). Así pues, en tal comunicación-artículo de Koch —en donde se aprecia en el título la confrontación de la nomenclatura destacada—, nos revela aquí el comienzo de su hallazgo teórico sobre el tema en 1980, momento en el que arrancan sus investigaciones al respecto, lo cual deviene seis años después en un corpus de principales estudios sistemáticos precursores, prácticamente aislados para el contexto crítico-teórico internacional de la época, algo que, tras poco más de dos décadas, contrasta ya con el hecho notable de estar ahora celebrando, en la ciudad española de Salamanca, un segundo congreso internacional centrado exclusivamente en el estudio y promoción de la minificción. En torno a todo esto, Dolores Koch expone varios acontecimientos que se conjugaron para hallar, oportunamente, el tema de su investigación y tesis doctoral. Uno de ellos fue el hecho de ser invitada, en aquel año de 1980, “a un congreso sobre el cuento celebrado en la Sorbona, donde Antonio di Benedetto, Eduardo Galeano y Julio Cortázar, entre otros, por las noches leían piezas cortas” (Koch 2004: 45). A Dolores Koch, que ya estaba al tanto de la producción microficcional de Juan José Arreola, le “pareció ver en estos textos mínimos

interesantes y repetidas variaciones de las características del cuento tradicional” (2004: 46). En este tiempo, precisa Koch, “Buscaba entonces tema para mi tesis doctoral, y por Luis Leal había sabido de la popularidad de estos cuentos breves, pero nada más” (46).

A continuación, señala Koch lo siguiente:

Como no encontré ninguna delineación sistemática, empecé a coleccionarlos y a buscar coordenadas que los distinguiesen más allá de su brevedad. Me pareció que México tenía una mayor producción, inclusive una revista llamada *El Cuento*, y un adalid en Edmundo Valadés. Versiones abreviadas de subgéneros ya definidos, como cuento, estampa, greguería o poema en prosa, no eran en algo nuevo. Lo nuevo combinaba elementos claramente narrativos con un tono poético y algunos, como el elemento ensayístico, daban cuenta en primera persona de algún descubrimiento personal, a veces paradójico. Tenían en común un lenguaje cincelado, y con frecuencia jugaban con ideas para lograr un desenlace. Jorge Luis Borges, maestro de brevedades, publicó (...) la muy citada “Borges y yo”, que encaja perfectamente en este modelo. (...) Julio Torri también se había destacado, pero los microrrelatos de Juan José Arreola me parecieron añadían cierto perfilamiento. Me había encantado su *Bestiario* y su “Cuento de horror”: «La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones» (2004: 46).

En estos datos sobre el inicio de su investigación sobre el género, Koch se decanta, pues, por México, país en donde se aprecia entonces un notable desarrollo productivo y conciencia genérica microficcional, entre otras razones por el gran impulso difusor y promotor llevado a cabo, bajo la dirección de Valadés, desde la refundada revista mexicana *El Cuento*, cuyo correo de la revista se transforma, ya en los años 70, en un auténtico taller literario de minificción, y en donde concurren, por ejemplo, veteranos y noveles escritores hispánicos interesados por la producción microficcional (Antonio Fernández Molina, Gabriel Jiménez Emán, Ana María Shua, etc.), entre los que se hallarán también algunos de los pioneros difusores e investigadores de microficción en los 80 y 90 (v. gr. Juan Armando Epple, Harold Kremer, Raúl Brasca, Concepción del Valle Pedrosa, etc.), tal y como se podrá comprobar en el capítulo dedicado a esta



crucial revista para el género (cf. 2.2). Por otro lado, en la permanente sección “Caja de sorpresas”, así como en la posterior sección “Del concurso” de minificciones (cf. en 2.2 los relevantes participantes, tales como Marco Denevi, y ganadores del concurso), de la señalada *Revista de la imaginación* (1964-1999), se difunden infinidad de minificciones del siglo XX (y XIX), tanto de numerosos autores hispánicos, entre los que se hallan, por ejemplo, todos los productores de microrrelatos estudiados después por Koch, como de otros muchos autores no hispánicos. En este sentido, la recopilación de microficciones basadas en las coordenadas buscadas por Koch en torno a su deslindamiento caracterizador del *micro-relato*, cuyo término será escrito en los 90 y siglo XXI ya sin guion, se podrían hallar sin problemas entre las abundantes minificciones publicadas en aquellas secciones de la revista de Valadés (aunque en tal *Revista de la imaginación* no se difundieron con tal término buscado por Koch, sino con aquellos primeros términos extendidos, pero más indeterminados y ambiguos, de *cuento brevísimo* y *minicuento*; aparte del más distintivo término *minificción*, difundido ya en la revista desde 1970).

Asimismo, entre 1980 y 1981, Dolores Koch comenta al respecto:

Busqué sin éxito las bases teóricas para estudiar estos textos. Reuniendo entonces las coordenadas que había deslindado en tres escritores de México, Torri, Arreola y Monterroso, me arriesgué a presentarlas en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (y de su *Revista Iberoamericana*) celebrado en Texas en 1981. Y como más que «fusión» de géneros me sugerían «transgresión», considerar esta modalidad sólo como un género híbrido me pareció que era como lanzarla en tierra de nadie, negarle identidad y envergadura. La novela, que en un principio luchó por su nomenclatura, pues se le denominó «cuento» antes de Lope de Vega, también contiene varios elementos, pero goza de un género bien definido dentro de la narrativa. Pensé que para presentar un estudio sistemático de estas prosas breves como un subgénero o modalidad nueva, éstas necesitaban un nombre. (...) escogí «microrrelato» a falta de uno mejor. No estaba en el diccionario, y esto se me criticó, pero era fácil de entender. Al principio encontré también entre colegas algún rechazo al uso de la palabra «relato», que me parecía más amplia que cuento, por estar menos definido, y recuerdo cierta insistencia en

llamarles fragmentos; pero no me parecían fragmentos de nada, pues se valen por sí mismos, como los sonetos (Koch 2004: 46-47).<sup>21</sup>

El congreso aludido al que asistió Koch fue el vigésimo encuentro del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana —en adelante IILI—, celebrado en Austin, capital de Texas, del 24 al 28 de marzo de 1981. Aquí, pues, ofreció su primera comunicación dedicada al microrrelato en México. Sin embargo, tal como señala Koch, esta comunicación no será publicada hasta 1986, año en el que se imprimen las actas o memorias de tal congreso, con el título *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana* (Editorial Oasis, Oaxaca, México, 1986; eds. Merlín H. Foster y Julio Ortega), y en cuyo libro está recogido el texto de su comunicación: “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso” (Koch 1986b: 161-177). Cuando aparece publicada esta inaugural y originaria comunicación sobre microrrelato, su tesis doctoral, que amplía el mismo tema y autores, “ya había sido defendida y aprobada” (Koch 2004: 47). Su tesis o disertación doctoral, considerada como la primera monografía sistemática amplia sobre el tema, fue leída en enero de 1986 en la City University of New York (CUNY), también con el título de “El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”<sup>22</sup> (Koch 1986a). Ahora bien, respecto al primer estudio sistemático sobre el tema —este ya publicado, efectivamente, en 1981—, comenta su autora, es decir Koch, todo lo siguiente:

---

<sup>21</sup> En la vigesimotercera edición del DRAE, 2014, se recoge ya el término ‘microrrelato’, definido como “Relato muy breve”. Puede consultarse en su versión electrónica: <http://dle.rae.es>. Fecha de consulta: 05-07-17

<sup>22</sup> La tesis inédita de Koch puede consultarse en el n.º 24, otoño 2011, de la revista *El cuento en red*. Disponible en [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=570](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=570) (fecha de consulta: 05-07-17). Esta versión digital actualiza solo “sus criterios tipográficos, ortográficos y editoriales”, según informan en la “Presentación” de la tesis Lauro Zavala y Javier Perucho, director y editor respectivos de tal revista electrónica. En nuestro caso, citaremos la tesis doctoral de Koch a través de una fotocopia del original, la cual tenemos gracias a la generosidad de Lauro Zavala.

No quise esperar a la edición de las memorias del congreso y, haciéndole algunos cambios y añadiendo otro escritor, René Avilés Fabila, publiqué “El microrrelato en México” en la revista *Hispanamérica*, gracias a la visión de su director, Saúl Sosnowski, en ese mismo año de 1981. Y este es, que yo sepa, el primer estudio de base sistemática para estas brevedades literarias, que ya tantos escritores habían producido a espaldas de la crítica (la que, desde luego, siempre se percata de un nuevo género después que éste se ha establecido). Es natural que las clasificaciones no sean importantes para los escritores, pero sí son esenciales para que los estudiosos puedan apreciar las características y los recursos literarios utilizados (2004: 47).

El artículo aquí aludido es aquel primer estudio sistemático que indicamos al comienzo de nuestra introducción panorámica (cf. I): “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (recogido en la revista *Hispanamérica* de Maryland, USA, año X, n.º 30, 1981, pp. 123-130). Este artículo de Koch (1981a), reconocido actualmente como tal primer estudio de base sistemática para el género, ha sido, por este mismo motivo, recogido para su libre difusión —con el consentimiento de la revista *Hispanamérica* y el deseo expreso de Koch, al igual que su tesis doctoral— en la mencionada revista *El cuento en red* (cf. n.º 20, otoño 2009)<sup>23</sup>, así como también ha sido luego reproducido, en homenaje a Koch, en el volumen de estudios colectivos titulado *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual* (2014)<sup>24</sup>.

En suma, los tres señalados estudios sistemáticos sobre el género en México son, por tanto, los siguientes: un primer estudio (artículo) sistemático publicado (Koch 1981a), una primera monografía (tesis) sistemática amplia (Koch 1986a) y una originaria primera comunicación presentada por Koch en el congreso del IILI en 1981, aunque publicada tras la aparición de aquellos dos (Koch 1986b).

Ahora bien, en los inicios de su investigación sobre el tema objeto de su disertación doctoral, Dolores Koch también se interesa en profundizar sobre ciertas

---

<sup>23</sup> Disponible en [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=400](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=400). Fecha de consulta: 05-07-17.

<sup>24</sup> New York, ANLE, 2014, en pp. 37-48; Carlos E. Paldao y Laura Pollastri (eds.).

cualidades del género estudiado. En este sentido, apunta Koch: “La difícil habilidad de decir mucho en muy pocas palabras me hizo hasta explorar en un artículo los recursos narrativos de Joaquín Lavado (Quino) en su famosa tira cómica” (2004: 47). Este artículo de Koch (1981b) es el titulado “Mafalda: Recursos narrativos de la tira cómica”, recogido en *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium* (Rose S. Minc, ed. Maryland: Editorial Hispamérica, 1981, en pp. 87-99). Asimismo, desde 1981 hasta el año anterior a la lectura de su tesis, Dolores Koch publica también algunas reseñas relacionadas con los estudios y ediciones de Serge I. Zaïtzev sobre Julio Torri, su obra y la crítica, tales como las tres siguientes: “Julio Torri y la crítica”, publicada en la revista *Chasqui*, XI (n.º 1, noviembre de 1981, pp. 123-130), cuya reseña de Koch (1981c) será luego recogida por el propio Zaïtzev en su posterior libro compilatorio de críticas: *Julio Torri y la crítica en los años ochenta* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, en pp. 42-43); “Diálogo de los libros”, reseña de Koch publicada en la *Revista Iberoamericana*, XLVIII (núms. 120-121, julio-diciembre de 1982, pp. 759-761); y “El arte de Julio Torri”, reseña de Koch publicada también en la *Revista Iberoamericana*, LI (núms. 130-131, enero-junio de 1985, pp. 384-385). Aparte de estos textos (reseñas y artículos) académicos, publicará también —según indica Concepción del Valle Pedrosa (1992: 420)— un artículo suyo en el periódico mexicano *El Universal*, titulado “El micro-relato en México actual” (en *El Universal*, 30 y 31 de marzo de 1982, en pp. 22 y 8 respectivamente). Por otra parte, Dolores Koch también publicará otros estudios sobre temas no centrados en la microficción. No obstante, en algunos de estos artículos, tal como sucede con las reseñas citadas, nos podemos encontrar con algunos de los productores hispanoamericanos estudiados en sus artículos más centrados o interesados en el análisis del microrrelato. En torno a esto último, citamos, por ejemplo, los dos siguientes

artículos de Koch (ambos publicados en 1984): “Borges y Unamuno: convergencias y divergencias” (recogido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 408, 1984, pp. 113-122) y “Virgilio Piñera y el neobarroco” (recogido en *Hispanamérica: Revista de literatura*, n.º 30, 1984, pp. 123-130).

Pero volviendo a sus primeros años de investigación sobre el tema, cuando Koch ya ha delineado los principales rasgos característicos del *micro-relato* en México (Koch 1986b, 1981a, etc.), le parece entonces

encontrar las mismas coordenadas en escritores geográfica y culturalmente distantes, como si se hubiesen puesto de acuerdo. Así que para otros congresos internacionales estudié microrrelatos de distintos países. Para Cuba, encontré algunas dificultades, así que presenté el trabajo como “Virgilio Piñera, cuentista” (Koch 2004: 47).

Este artículo sobre Piñera (Koch 1982a) será presentado en el siguiente congreso del IILI de 1982, celebrado en San Juan (Puerto Rico), mismo año en el que aparece ya publicado en el *Linden Lane Magazine* (I, 4, oct./dec. de 1982); y reproducido catorce años después en la *Revista Interamericana de Bibliografía* (XLVI, n.º 1-4, 1996, en pp. 171-178)<sup>25</sup>. Asimismo, para el siguiente congreso del IILI<sup>26</sup>, celebrado en París, 1983, Koch presenta una nueva comunicación o ponencia, esta vez sobre “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi”, cuyo artículo será publicado dos años después en *Enlace literario: revista de literatura en lengua española* (New York, vol. 5-6, 1985, pp. 9-13). Finalmente, tras este artículo sobre el microrrelato en Argentina (Koch 1985), Dolores Koch destaca un último artículo suyo sobre microrrelato (cf. Koch 2004: 48), presentado en otro congreso del IILI celebrado en Caracas, pero este ya

---

<sup>25</sup> Cf. artículo de Koch, titulado “Virgilio Piñera, cuentista”, en el ejemplar digital de la *RIB* (n.º 1-4, 1996): [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx). Fecha de consulta: 16-07-17.

<sup>26</sup> Cf. cronología del IILI en <http://www.hispanic.pitt.edu/iili/cronologias12.html>. Fecha de consulta: 15-07-17.

en 1996, titulado “El micro-relato en Venezuela” y “recogido por Gabriel Jiménez Emán en su revista *Imaginaria*, 1996, n° 5, pp. 14-17” (cf. nota 10, Koch 2004: 48).

Así pues, antes de este último estudio sobre el microrrelato en Venezuela (Koch 1996), presentado ya en la etapa indicada como la del inicio de la investigación colectiva actual y del despliegue del llamado *boom* de la minificción, los principales e iniciadores estudios sistemáticos de Koch, tal como vemos, se publican y/o presentan en aquel primer lustro de los años 80, es decir, desde 1981 a 1986. Posteriormente, desde 1996 en adelante —periodo que se sale de nuestro enmarque temporal—, Dolores Koch continuará publicando destacables estudios (comunicaciones y/o artículos) sobre el tema, en los cuales tratará o ampliará diversos asuntos, cuestiones o aspectos sobre minificción, tales como, por ejemplo, algunas consideraciones distintivas sobre microrrelato y minicuento, apuntes sobre características, cualidades o recursos diversos sobre el género (o “sub-género”), cuestiones de nomenclatura, propuestas de consensos acerca de estos y otros asuntos, ampliación del corpus y canon estudiado, etc. Para ejemplificar algo todo esto, vamos a enumerar simplemente algunos de los títulos de tales estudios de Koch en estos últimos años: “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones” (Koch 2000a), “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” (Koch 2000b), “Hacia un boom del relato brevísimo” (Koch 2001), “Japón y el micro-relato hispanoamericano” (Koch 2002), “Minificción: muestrario modelo de características” (Koch 2003), “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” (Koch 2004) y “Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír” (Koch 2006).

Tras haber señalado los orígenes de la investigación y estudios sistemáticos de Koch en los ochenta, además de sus posteriores estudios publicados ya a partir de 1996, pasamos ahora a exponer las principales características delineadas sobre el género tratado en aquellos inaugurales trabajos de base sistemática. Para ello, partiremos del

texto originario presentado en el congreso del IILI de 1981 (Koch 1986b), en donde ya se encuentran delineadas las características principales sobre el objeto de estudio, y a partir de este iremos recorriendo el resto de los destacados artículos y tesis (Koch 1981a, 1982a, 1985a, 1986a), procurando así complementar los principales puntos referentes al micorrrelato estudiado sistemáticamente por Koch a través de la producción de diferentes autores hispanoamericanos seleccionados.

Así pues, en la introducción a la presentación inaugural de “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso” (1986b), Dolores Koch comienza señalando la necesidad de definir los términos a pesar de la movilidad histórica y perecedera de las taxonomías en torno a nuevas modalidades o formas literarias que se van produciendo o desarrollando, tras ejemplificar esto con lo que indicara Lope de Vega en el prólogo a sus *Novelas a Marcia Leonarda* sobre aquello de que antes “se llamaban a las novelas cuentos” (1986b: 161). Asimismo, en torno al cuento, especialmente a ese llamado cuento tradicional y oral, que sería “la narrativa de más antigua estructura básica” (161), refiere Koch los constantes intentos de “clasificaciones en cuanto a época, tema, modalidad” (161), si bien la “característica más sobresaliente sigue siendo su brevedad en relación con otras formas literarias” (161). Tras este preámbulo, Koch se adentra ya en su exposición distintiva entre el género del cuento y el denominado *micro-relato*:

**un tipo de relato extremadamente breve**, de insistente comparecencia en nuestra literatura actual. **Combina**, además, las **características del ensayo, del cuento, y del poema en prosa**. **Este relato no se ajusta a los parámetros del cuento como lo definiera Edgar Allan Poe, o para nosotros, Horacio Quiroga y Julio Cortázar**: generalmente carece de acción, de personajes delineados, y en consecuencia, de momento culminante. El desenlace es algo ambivalente o paradójico, a veces irónico. Los autores de este tipo de relato escriben generalmente **piezas de difícil clasificación** y variada extensión. Como la subdivisión de los géneros sólo ocurre después de la práctica, será necesario ver cuáles son los parámetros establecidos por el relato a que se refiere este trabajo y que **hemos denominado micro-relato**. **Si sus características principales no están delineadas, quizás se deba a que la atención crítica lo ha pasado por alto porque**

su brevedad inesperada le arrebató importancia. Si se llega a reconocer su existencia, se le considera como una anomalía inclasificable, o se le llama minicuento, sin hacer ninguna distinción. El verdadero minicuento conserva las características del cuento y sólo se diferencia de éste en la extrema brevedad. Como ejemplos podrían mencionarse los “casos” de Enrique Anderson Imbert. En cambio, “Borges y yo” caería dentro de los márgenes del micro-relato si se acepta la distinción que este trabajo propone. Por tanto, ha de insistirse en que la brevedad no es la única característica esencial (Koch 1986b: 161-162 [el resaltado es nuestro]).

En torno al singular corpus microficcional apuntado y estudiado, la propuesta de Koch sobre el *micro-relato* procura así establecer su reconocimiento crítico-literario y su distinción genérica respecto al cuento, ya que sus características principales y comunes, algunas de las cuales se han apuntado y otras se detallarán después, se salen de los parámetros del género cuento (y de lo que se pueda entender como un cuento en miniatura o *minicuento*). Dicho esto, se centrará ahora en el panorama literario mexicano y comentará al respecto lo siguiente:

En México, por ejemplo, donde autores como **Julio Torri, Carlos Díaz Dufío, Juan José Arreola y Augusto Monterroso** principalmente vienen desde hace tiempo cultivando este tipo de relato, algunos escritores jóvenes han creído entrar en esa misma vertiente sin profundizar en sus verdaderas características. Esto no quiere decir, desde luego, que el **minicuento** *per se* sea inferior al **micro-relato**, sino que éste está **más cerca del poema en trascender su propia escritura, en una mayor fuerza sugerente o bisémica que aprovecha la ironía y la paradoja. En una palabra, requiere la participación activa del lector para completar su significado, el que puede apreciarse a varios niveles. Para distinguirlo de otras composiciones de corta extensión, pudiera añadirse que del ensayo breve y las anotaciones del diario a veces lo separa algún detalle imaginativo o fantástico que lo descubre como ficción**, lo cual lo distingue también del poema en prosa al que tanto se acerca, pero añadiendo con frecuencia elementos que apuntan a la sátira, al humor negro, o al absurdo. Y de la viñeta se diferencia por carecer de la descripción de detalles exteriores que generalmente se asocia con ésta (Koch 1986b: 162-163 [el resaltado es nuestro]).

A continuación, Koch resumirá las características más destacables del denominado y distintivo *micro-relato* en cuatro puntos, tras señalar antes lo siguiente:



**Aparte de su brevedad, que es el distintivo más evidente**, sólo hemos subrayado hasta ahora lo que el **micro-relato** o micro-texto no es. Resumiendo sus características principales, diríamos que:

- 1. Ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa, cuya vaguedad o sugerencia permite más de una interpretación.**
- 2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira.**
- 3. Debe su origen, responde, alude a otras obras literarias universales o al proceso mismo de la creación literaria.**
- 4. Rescata fórmulas de escritura antigua, como fábulas y bestiarios.**
- 5. Inserta formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y los medios modernos de comunicación** (1986b: 163 [el resaltado es nuestro]).

Respecto a la producción precursora del microrrelato en México, Koch apunta al entorno de los integrantes del Ateneo de la Juventud, entre los que se encuentran Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y el seleccionado Julio Torri. Asimismo, la etapa de madurez o consolidación del microrrelato estaría representada en la producción de los otros dos autores destacados y estudiados (Arreola y Monterroso), los cuales representarían a una generación intermedia o bisagra entre la del precursor Torri y la de aquellos otros microrrelatistas más jóvenes, tales como, por ejemplo, René Avilés Fabila (1940). Sobre todo esto, dice Koch:

Es de notar que **en México esta tradición ya firme se remonta a la juventud ateneísta, en particular a Julio Torri (1889-1970); goza de una etapa de madurez y popularidad en la obra de Juan José Arreola (1918) y en la de Augusto Monterroso [1921]**, quien si bien nació en Guatemala, está adscrito a las letras mexicanas desde hace mucho tiempo. **Muchos de los escritores jóvenes mexicanos favorecen este relato breve con asidua continuidad**, si bien a espaldas de una corriente poderosa hacia el realismo y lo nacional. **Entre ellos se ha destacado René Avilés Fabila, por ejemplo**. A este punto no parece justo seguir juzgando las obras de estos autores como fuera de serie. En general, pudiera añadirse que hasta hace poco los que se dedicaban a este tipo de ejercicio literario tanto en México como en otros países eran escritores marginales, algo excéntricos y poco comercializados, pero que se han ido imponiendo paulatinamente (1986b: 163 [el resaltado es nuestro]).

Después, se centrará en los tres autores destacados en el título de este primer estudio sistemático sobre el estatuto autónomo del género tratado, ya que fue presentado, recordamos, en el congreso del ILLI celebrado en la Universidad de Texas hacia finales de marzo de 1981. Así pues, Koch (1986b: 163-176) ofrece ahora un recorrido por la producción de microrrelatos publicados en obras emblemáticas de Torri, Arreola y Monterroso, exponiendo también sus poéticas alusivas a su propia producción microficcional; a través de todo lo cual se plasman ciertas convergencias estético-literarias comunes, especialmente en torno a la llamativa e interrelacionada producción microficcional, en la cual se ejemplifican y proyectan aquellas características principales del *micro-relato* definido por Koch. En relación con esto, apuntamos aquí, solamente, algunas pinceladas biobibliográficas de Koch sobre los tres autores destacados en relación con el microrrelato: Torri, Arreola y Monterroso. Respecto a Torri, comienza citando sus tres obras: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Tres libros* (1964), en donde se reúnen los dos primeros libros y otras prosas de Torri. Asimismo, Koch también cita “*Diálogo de los libros* (1980), editado por Serge I. Zaïtzeff, que contiene un buen número de prosas hasta ahora dispersas [de Torri] y la larga correspondencia entre Torri y Alfonso Reyes” (1986b: 163-164). Aparte de esto, Koch señala algunos datos biográficos sobre la trayectoria profesional de Torri, relacionada, entre otros desempeños, con la docencia, la traducción (se citan las de Heine, Pascal y de Quincey), la edición literaria o la corrección de estilo. Se comentará luego la poética microficcional de Torri, la cual va espigando en alguna carta a Reyes (cf. Koch 1986b: 164) o en sus mismas prosas breves, tales como, por ejemplo, “El epígrafe” o “El ensayo corto”, ambos textos recogidos en *Ensayos y poemas*, cuyo libro se abre con el célebre microrrelato “A Circe” (todos ellos destacados por Koch). A propósito de tales micropoéticas metadiscursivas y metaliterarias, Koch advierte lo

siguiente: “Es de notar que estas ficciones o disquisiciones breves que a veces se refieren a la escritura misma, se anticipan a las de Jorge Luis Borges, como Ramón Xirau (...) observar[a]” (1986b: 165). También se apunta, entre otras cosas, al retraso en el reconocimiento de la obra de Julio Torri, comentando aquí esto otro: “Su tendencia universalista ha oscurecido el hecho de que compartía ese afán de síntesis expresiva con otro mexicano, José Juan Tablada, gran admirador e incorporador a las letras hispanas del haiku japonés” (Koch 1986b: 167). No obstante, Koch observa “que Torri, en vez de mostrar una tendencia miniaturista al estilo japonés, como la del haiku (o la del bonsái), demuestra algo nacional...” (167); además de señalar la impronta dejada por su obra “en la corriente de escritores mexicanos que no siguen la pauta realista. Pudiera mencionarse a Juan José Arreola, por ejemplo...” (Koch 1986b: 167). Finalmente, se comenta el ensayo “Diálogo de los libros” y algunos otros *micro-relatos*, tales como el ensayístico “De la noble esterilidad de los ingenios”, “La balada de las hojas más altas” (ambos recogidos en *Ensayos y poemas*) y “Los unicornios” (este incluido en *De fusilamientos*). A propósito de estos dos últimos, Koch alude al *Bestiario* de Arreola, en el que se incluye el microrrelato titulado “La jirafa”, que parece responder con ironía a “La balada de las hojas más altas”, cuyo diálogo intertextual vendría a continuar en otro microrrelato de Monterroso (incluido en *La oveja negra y demás fábulas*), titulado “La jirafa que de pronto comprendió que todo esto es relativo” (cf. Koch 1986b: 175).

Aparte de estas interconexiones y otras similitudes señaladas, mayormente entre Torri y Arreola, Koch repasa ya la obra literaria de Arreola, apuntando a su estilo (entroncado, por ejemplo, con el de Giovanni Papini y Marcel Schwob), su perspectiva del mundo, su visión literaria, etc., pero todo ello en relación con su destacada producción de microrrelatos, algunos de los cuales son transcritos, aludidos y/o

comentados, especialmente aquellos incluidos en su *Bestiario* (v. gr. el mismo “Prólogo”, “Los monos”, “El rinoceronte”, “El sapo”, “Topos”, etc.), aunque también se señalan otros tantos y variados textos incluidos en otras obras (o secciones de obras) de Arreola, tales como, por ejemplo, *Confabulario*, *Variaciones sintácticas*, etc. Tras esto, Koch pasará al tercer autor con esta presentación:

Otro escritor en México adicto a la “varia invención” (que es como Arreola llama al micro-relato y que le sirvió de título a su primer libro de 1949) es Augusto Monterroso (...). Pertenece también a la generación de 1940 aunque publicó su primer libro importante en 1959, *Obras completas y otros cuentos*, seguido de *La oveja negra y otras fábulas* (1969) y *Movimiento perpetuo* (1972)” (1986b: 172).

En torno a la brevedad y popularidad acaparada por “El dinosaurio”, Koch señala lo siguiente:

En México se ha convertido en deporte popular, especialmente entre los escritores jóvenes, el intentar **relatos sumamente breves (que quizás no cumplan cabalmente las mejores cualidades aquí expuestas)** o continuar algunos breves textos ya conocidos en formas variadas e ingeniosas. Uno de los más populares, por su cualidad de texto abierto y la multiplicidad de interpretaciones que ofrece, que tiene la distinción según se dice de ser el más breve, es “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. (...) Otro de los más ingeniosos es “Fecundidad” (*Movimiento perpetuo*): “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea” (1986b: 173 [el resaltado es nuestro]).

Por otra parte, se recogen algunos apuntes indicados por Monterroso (a Jorge Ruffinelli) sobre su producción de microrrelatos en la *Oveja negra y demás fábulas*, o sobre su claro reconocimiento hacia la obra de Borges, además de apuntar otras conexiones literarias, tal y como señala Koch a continuación:

Para aprender a hacer fábulas, Monterroso confiesa que leyó a Iriarte y Samaniego, Thurber y Bierce, Esopo y La Fontaine; y prefiere afirmar que todo lo que ha publicado es un homenaje a Borges. Debe recordarse que Monterroso continúa a su modo, en cuanto al tema, la tradición de los cuentos psico-zoológicos del también guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, contemporáneo

de Torri. Hay desde luego un juego entre el zoomorfismo y el antropomorfismo (...). El cuento más conocido de Arévalo Martínez, muy del gusto de Alfonso Reyes como es sabido, es “El hombre que parecía un caballo” (1986b: 173).

También se comenta la afición de Monterroso y de Arreola por inventar palíndromos (cf. el relato, y su título mismo, “Onís es asesino”, recogido en *Movimiento perpetuo*).

Por otro lado, en torno a la producción de microrrelatos, se apunta todo lo siguiente:

Como otros escritores adeptos al micro-relato, Monterroso aprovecha para hacer burla de la tergiversación de los instintos, del mito, de la lógica, de cualquier tipo de rigidez, al igual que cuestiona el lenguaje mismo, las frases hechas, los dichos populares, otras obras literarias y aun el acto creativo. Cuantas más alusiones y bifurcaciones pueda lograr, mejor. Cada lector podrá disfrutar de los distintos niveles según su capacidad de observación y de síntesis, o de su arsenal informativo. En “La cucaracha soñadora”, por ejemplo, hay claras alusiones a Kafka y a Borges. Su preocupación por el lenguaje es, según comenta, resultado de su encuentro con la prosa de Borges (Koch 1986b: 174).

En cuanto a la poética microficcional de Monterroso, resalta Koch esto otro:

...el prólogo de *Movimiento perpetuo* serviría para aclarar su actitud hacia el micro-relato, que él también llama “varia invención”, y hacia las limitaciones genéricas:

*La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.* (1986b: 175)

En este sentido, también se alude aquí, tal como ya indicara Koch respecto a Torri y Arreola, a esa característica actitud irreverente y agenérica (o transgenérica) en los productores de microrrelatos. Asimismo, en relación con las micropoéticas autorreferenciales, también se transcribe el microrrelato de Monterroso sobre “La brevedad” (en *Movimiento perpetuo*). Además de esto y otros apuntes, Koch destaca que “El escritor de micro-relatos es lector ante todo. Presenta esa pasión por la palabra y

por la literatura, con humorismo y hasta con burla” (1986b: 175). Aparte de otras citas y comentarios sobre diversos microrrelatos de Monterroso, se resaltan también más conexiones y similitudes sobre estos productores de microrrelatos, en este caso entre Arreola y Monterroso, quienes al tratar de abordar obras extensas semejantes a novelas, lo afrontan por medio de fragmentos breves, tal como se comprueba en *La feria* (1963), de Arreola, o en *Lo demás es silencio: La vida y obra de Eduardo Torres* (1978), de Monterroso (cf. Koch 1986b: 176).

Finalmente, Koch concluye su estudio con la siguiente recapitulación:

En resumen, podríamos decir que estos pequeños textos, abundantes ya en calidad y cantidad, comparten demasiados rasgos estilísticos y temáticos para que sigamos considerándolos marginales, anómalos e inclasificables. De más está decir que pudiéramos agregar otros nombres de autores mexicanos y de otros países que por placer o necesidad optan por esta escritura fragmentaria y desacralizadora del ejercicio literario. Por una parte, renuevan las antiguas formas en desuso, como la fábula, el bestiario y la alegoría, y por otra, incluyen discursos no literarios nacidos de la civilización y técnicas modernas, como el boletín, el anuncio comercial y el clasificado. La paradoja y la desproporción están al servicio de una visión absurda del mundo, pero por su humor ingenioso estos micro-relatos actúan como verdaderos comprimidos o aspirinas literarias, ante ese mundanal ruido que se ha convertido en estrépito, capaces a veces de devolver al menos por algunos momentos, la sonrisa, el saludable distanciamiento y la libertad de las perspectivas abiertas. Estos textos mínimos, que ya poseen una tradición en las letras mexicanas, rompen con la mecanización del lenguaje y el conformismo impensado. Sus monstruos son el utilitarismo, la solemnidad, el falso progreso, la degradación, la cotidianidad, el militarismo, la tecnología, el racionalismo. Su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la procedencia del hombre como súbdito insumiso (1986b: 176-177).

Pasamos ahora a complementar el recorrido del estudio sistemático de Koch sobre el género en los sucesivos estudios (artículos y tesis) de *micro-relato*. Comenzamos, pues, con su primer artículo publicado sobre microrrelato (Koch 1981a), el cual, tal como apuntara Koch (2004: 47), presenta algunas modificaciones, aparte de la inclusión de Avilés Fabila, sobre el texto base de la comunicación ya visto (Koch 1986b). Como

ejemplo de algunos de estos cambios, entre los que señalamos una mayor síntesis general y ciertas omisiones sobre el texto original (1986b), recogemos, pues, lo que señala y transcribe la propia Koch de su artículo titulado “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (1981a):

...las características del microrrelato que había encontrado desde el primer artículo de 1981 (para el cual había omitido la intertextualidad, incluida en mi trabajo original) y que eran las siguientes:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. Rescate de formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, e inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación (Koch 2004: 47-48).

En cualquier caso, más allá de los cambios establecidos, las líneas y características fundamentales están bien plasmadas en este primer artículo publicado sobre microrrelato. Por otra parte, tiene ciertas ventajas o mejoras sobre el texto original, tales como, entre otras, la de incluir a otro autor (Avilés Fabila) de una generación posterior a la de Arreola y Monterroso, con lo cual se muestra o ejemplifica mejor el recorrido generacional e histórico del microrrelato (en México). Para completar esta nueva aportación sobre el cuarto autor seleccionado, vamos a recoger, finalmente, lo señalado al respecto en este primer artículo publicado (Koch 1981a):

Entre las figuras más destacadas cuenta René Avilés Fabila (1940), colaborador de *Mester: Revista del taller literario* de Juan José Arreola de 1964 a 1966. Al igual que Arreola en *La feria* (1963) y Monterroso en *Lo demás es silencio* (1978), Avilés Fabila ha cultivado el género novelesco de estilo fragmentado y satírico en ciertas etapas de su producción, durante las cuales también se ha dedicado a lo que hemos dado en llamar micro-relatos. Su “Zoológico fantástico” (*Alegorías*, 1969), como *Bestiario* (1959) de Arreola subraya la maldad humana por medio de la sátira. Arreola se basa en los animales reales del parque de Chapultepec, y Avilés Fabila se acerca más al mundo imaginativo de Jorge Luis Borges y a su visión del hombre aprisionado en los laberintos de su racionalidad. Así, en “Aviso en la jaula del ave fénix” intenta producir un horario para poder presenciar el doble evento de fuego y renacimiento. Para Avilés Fabila los animales son capaces de ser más fieles a su naturaleza, mientras que el hombre, para poder

satisfacer su naturaleza física ha de trasponer el umbral de la conciencia, y para recobrar la inocencia ha de recurrir a la magia de la fantasía. El falso racionalismo y los adelantos tecnológicos en combinación con los amplios medios de difusión han hecho que el hombre del siglo XX pierda el contacto con sus instintos básicos y hasta con los principios morales más elementales. Por medio de la manipulación esperpéntica de formatos cotidianos de falsa objetividad, Avilés Fabila, al igual que Torri, Arreola y Monterroso, se empeña en abrir la conciencia a nuevas perspectivas.

En cuanto a los recursos empleados por Avilés Fabila, resalta la inclusión más frecuente de estilos no literarios propios de los medios de comunicación masiva (el boletín de noticias, los titulares de periódicos, los anuncios comerciales y clasificados), formatos que de por sí requieren economía de expresión. Además, con estos recursos estilísticos se defienden argumentos a veces inadmisibles pero que sin embargo añaden verosimilitud de prosa oficial a los hechos absurdos o fantásticos. Arreola utilizó el formato del anuncio clasificado para satirizar la infalibilidad papal en “De L’Osservatore”: “A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante” (*Confabulario*). Avilés Fabila, en “Se solicita constitución”, aprovecha una estructura similar: “Las recompensas ofrecidas por el señor presidente a quienes informen sobre su paradero siguen aguardando” (*Fantasías en carrusel*, p. 213, originalmente publicado en *Hacia el fin del mundo*, pp. 84-5). Al igual que los otros devotos del micro-relato o “varia invención”, como lo denominó Arreola, Avilés Fabila escribe prosas breves de estructura abierta, lenguaje aforístico o tornado de otros códigos populares, entretejiendo fantasía y realidad, sátira y parodia. Quedan igualmente al descubierto las convenciones literarias, a las que también recurre, como por ejemplo la estructura formal del bestiario, aunque sus bestias sean figuras mitológicas degradadas.<sup>27</sup>

Para el siguiente artículo, aquel que iba a tratar sobre el microrrelato en Cuba, pero que, por dificultades encontradas, se presentó y publicó luego como “Virgilio Piñera, cuentista” (Koch 1982a), solo vamos a indicar aquellos mínimos y específicos apuntes sobre *micro-relato*, dejando fuera todo lo demás, es decir, el recorrido biobibliográfico y estudio sobre diversos aspectos y características de la narrativa breve del escritor cubano, mayormente centrado todo ello en el cuento (o relato breve) de Virgilio Piñera

---

<sup>27</sup> Transcribimos por *El cuento en red*, n.º 20, otoño 2009, en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=400,15-15-17](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=400,15-15-17). Fecha de consulta: 18-07-17.



(1912-1979). Aparte de esto, indicamos también que, en este artículo de Koch (1982a), reproducido en el mencionado monográfico de la *RIB* (1-4, de 1996)<sup>28</sup>, aparecen recopilados tres célebres microrrelatos de Piñera, los cuales son los siguientes: “En el insomnio” [1956] (recogido en *Cuento fríos*, 1956), “Natación” [1957] y “La montaña” [1957] (ambos recogidos en *El que vino a salvarme*, 1970). Respecto al año de escritura o publicación que constan entre corchetes, advertimos que el microrrelato primero, titulado “En el insomnio”, fue publicado diez años antes en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (Año I, n.º 10, octubre de 1946, p. 18), dirigida entonces por Borges (cf. todo lo indicado en nuestro capítulo 2.1). Por otra parte, en el artículo de Koch (1982a) se indica otra publicación de un cuento de Piñera en tal revista bonaerense, apuntando al respecto lo siguiente: “Uno de los primeros en reconocer su talento fue Jorge Luis Borges, quien le publicó un cuento en *Los Anales de Buenos Aires* (mayo-junio de 1947)”<sup>29</sup>. Asimismo, en el repaso de Koch a los relatos de Virgilio Piñera, Koch precisará lo siguiente: “Los relatos de Virgilio son difíciles de clasificar. Algunas de sus piezas más breves no llegan a ser cuentos”<sup>30</sup> (cf. cuarto párrafo de tal artículo de Koch en el citado enlace de la *RIB*). Por lo demás, Koch comentará aquellos microrrelatos de Piñera titulados “La Montaña” y “Natación”, indicando al respecto lo siguiente:

Tienen dos características en común: una, su extremada brevedad (una media página) y la otra, su referencia implícita o explícita a una frase popular que transforman del nivel metafórico al concreto\*. En “La montaña” (...) la frase implícita “estoy comiendo tierra” (...) hace referencia a una situación económica desesperada. (...) Los miembros de Orígenes no pertenecían a las clases adineradas, y el hambre es un tema frecuente para Piñera. En “Natación” juega con otra frase de idéntico significado, “estoy nadando en seco”. Termina el micro-relato con una bella imagen que bien pudiera considerarse lezamiana por su estilo y también por su tema, la dedicación incondicional a la literatura: “Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco.

---

<sup>28</sup> Disponible en [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo11/articulo.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo11/articulo.aspx). Fecha de consulta: 18-07-17.

<sup>29</sup> Cf. tercer párrafo de Koch en su artículo reproducido en la *RIB* y colgado en el citado enlace.

<sup>30</sup> Cf. cuarto párrafo del artículo de Koch en tal enlace de la *RIB*.

De vez en cuando hundo mis manos en las losas de mármol y les entrego un pececillo que atrapo en las profundidades submarinas”.<sup>31</sup>

Apuntado esto, proseguimos con el siguiente artículo sobre “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi” (Koch 1985). Antes de adentrarnos en este estudio, vamos a recoger lo que Koch (2004) comenta acerca del descarte de los “casos” de Anderson Imbert y de algunos otros microtextos de los autores argentinos estudiados años atrás en dicho artículo:

Las formas breves que había coleccionado de otros escritores no se ajustaban exactamente a las mismas características: los «casos» de Enrique Anderson Imbert que había visto me parecían cuentos breves, mientras que los «cronopios y famas» de Cortázar o los «infames» de Jorge Luis Borges se acercaban más a la estampa y no parecían ser del todo independientes, pero la obra de Denevi era paralela a la producción mexicana (Koch 2004: 48).

Respecto a los “casos” de Anderson Imbert, Koch los descarta por parecerle más sustentados en la acción, en la acción final o en un desarrollo del meollo anecdótico más tradicional o clásico (*minicuento*), todo lo cual resulta más alejado de cierta propensión a jugar con ideas, pensamientos, puntos de vista, etc., de cierta proyección hacia lo textual, formal, lingüístico, etc., así como de cierta naturaleza prosística que parece combinar características del ensayo, del cuento y del poema en prosa (*micro-relato*), tal y como suele acontecer, por ejemplo, en las producciones de los emblemáticos microrrelatistas hispanoamericanos estudiados por Koch: Torri, Arreola, Monterroso, Avilés Fabila, Piñera, Borges, Cortázar, Denevi... Por otro lado, Koch descarta los “infames” (en alusión a los microtextos integrados de *Historia Universal de la Infamia*) y los “cronopios y famas” (en alusión a los microtextos entrelazados por tales entes

---

<sup>31</sup> Citamos por [http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo11/articulo.aspx](http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo11/articulo.aspx). En la nota 17 de tal artículo reproducido en *RIB*, Koch indica lo siguiente: “Estos breves relatos caen perfectamente dentro de los parámetros del micro-relato, que comencé a delinear en “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”...”.

cortazarianos) por el hecho también de que contempla solo el microrrelato de significado completo, autónomo e independiente, y no entrelazado, integrado, fractal, etc. Dicho esto, Koch comienza su artículo sobre microrrelato (en la Argentina) indicando la distinción del fenómeno estudiado con respecto al género del cuento, y comenta después los motivos (prejuicios) de su desatención crítica:

Con respecto al micro-relato, o relato muy breve que no se ajusta cabalmente a la definición del cuento según Quiroga, Cortázar o Poe, se han registrado hasta ahora dos actitudes críticas: una, lo ignora ya que su brevedad se interpreta como falta de envergadura. (...) La otra actitud crítica rechaza el micro-relato porque lo considera lúdico, frívolo o gratuito, de falsa erudición, falta de compromiso político o nacional. Su universalismo parece ser inherente pero es visto como extranjerizante. Los estudios de la prosa ensayística o de la poesía tampoco le prestan atención porque no cumple con los requisitos del ensayo o del poema en prosa. Sin embargo, (...) esta falta de aliciente crítico no ha aminorado su impulso... (Koch 1985: 9).

A continuación, plantea las dos siguientes preguntas: “si estos breves relatos no son ni cuentos, ni ensayos, ni poemas en prosa, ¿cuáles son sus características? ¿Habrá algunas distinciones entre los que se producen en uno u otro país?” (Koch 1985: 9). Respecto a la primera cuestión, alude a su comunicación sobre el microrrelato en México y remite a su versión más reducida ya publicada (Koch 1981a), además de indicar que tales características las expondrá en este nuevo trabajo, tal y como veremos. Respecto a la segunda pregunta, fue esta misma cuestión, dice Koch, la que “dio origen al presente trabajo” (1985: 9). Y la respuesta, según se expone en las conclusiones finales, será la siguiente: “En general, los escritores argentinos ofrecen un mayor contenido narrativo que poemático. Pero todos estos relatos comparten un buen número de recursos estilísticos y temáticos, indicados al principio, que hace posible estudiarlos juntos...” (Koch 1985: 13). Asimismo, en relación con esto, vamos a recoger la definición general del microrrelato y la primera de las cinco características específicas expuestas aquí por Koch, ya que las otras cuatro restantes son aquellas cinco

características principales transcritas arriba (Koch 1986b), pues Koch aglutina ahora los anteriores dos últimos puntos, el cuatro y el cinco, en su nuevo último punto, quedando así también, por tanto, cinco puntos referentes a las características más destacables. Aclarado esto, transcribimos, pues, la definición general dada, la característica o punto primero —suprimimos los otros cuatro (anteriores cinco) ya vistos— y algunas observaciones sobre este primordial punto, tal y como se verá a continuación:

Por micro-relato queremos decir un micro-texto independiente y completo en sí, no insertado en otra obra ni fragmento de ella, que participa de la naturaleza de la narrativa, el ensayo y el poema en prosa. Sus características específicas son algunas de las siguientes:

1. Se extiende a unas 350 palabras como promedio.

(...)

La característica primordial parece ser la brevedad, pero Borges, siempre lúcido, previene contra “la charlatanería de la brevedad”: lo que cuenta es la eficacia. Un relato es eficaz cuando ninguna palabra puede ser alterada sin daño porque cada palabra aprovecha sus sentidos laterales y matices (...). Esta eficacia se comprueba en la imposibilidad de resumir o contar de otro modo el relato en un número similar de palabras. Este relato eficaz ha de ser citado, además, por la interdependencia de sus partes. En él, el escritor ejercita el dominio sobre su materia (Koch 1985: 9).

Tras esto, Koch estudiará la producción de los microrrelatos de Borges, Cortázar y Denevi, respectivamente, teniendo en cuenta que el microrrelato para Koch, tal y como insistirá en su artículo, no es poema en prosa, cuento o ensayo muy breves, sino que el “micro-relato ha de contener elementos de los tres. Algún detalle narrativo que se trasciende, escrito en una prosa cincelada e ingeniosa, todo perfectamente orquestado y redondeado como un soneto” (Koch 1985: 10). No obstante, puntualiza lo siguiente:

Hay también formas intermedias. No es un género ya definido y no creo que los escritores que lo cultivan sean conscientes de él (quizás, sospecho, con la excepción de Augusto Monterroso, quien prácticamente no escribe otra cosa). Esto, desde luego, no sería obstáculo para esta clasificación: Cervantes no sabía que estaba escribiendo una novela, o como dice Borges, los soldados desconocen el nombre de la batalla en que mueren (Koch 1985: 10).

Así pues, Koch comenzará repasando algunos de los libros (y antologías) de Borges, destacando y comentando aquellos microtextos que resultan claramente *micro-relatos*, cuyo modelo o exponente más afamado, según la pionera en el estudio del género, “es “Borges y yo”, siempre considerado una genial anomalía. Sin embargo, en *El hacedor*, de donde proviene, se pueden leer 17 micro-relatos más y un “Epílogo”” (Koch 1985: 10). Tanto este citado “Epílogo” como otros prólogos breves de Borges, especialmente los de extensión tan reducida como aquel, pueden cumplir con las características expuestas del *micro-relato*, y por eso la propia Koch repara en algunos de estos destacables paratextos borgianos (cf. Koch 1985: 10). Por otro lado, aparte de *El hacedor*, el primer libro citado de Borges es *El oro de los tigres*, señalado aquí para indicar que “No todos los micro-textos de Borges son micro-relatos” (1985: 10), ya que en tal libro, efectivamente, muchos de ellos son, por ejemplo, poemas en prosa (sin embargo, léase en *El oro de los tigres* el titulado “El palacio”). Después se señalarán tres libros más de Borges, dos de ellos son antologías (tanto en colaboración como en solitario), comentando al respecto todo lo siguiente:

En *Elogio de la sombra* aparecen varias de estas formas intermedias y un micro-relato titulado “Leyenda” que da otra vuelta de rosca al tema de Caín y Abel, frecuente en el micro-relato. Tanto en *Manual de zoología fantástica* como en *Libro de los sueños* los relatos son muy breves, pero en ellos sólo una lectura muy minuciosa pudiera descubrir alguno. Tendríamos mejor suerte en algunos de sus prólogos, obras maestras de eficacia. Esto resulta apropiado para el micro-relato porque según Borges, esa escritura eficaz era de lectores para lectores. La diferencia es que los detalles narrativos se tomen como ficción en los relatos y como autobiográficos en sus prólogos. La línea divisoria es muy endeble (Koch 1985: 10).

Finalmente, se centrará en el estudio de *El hacedor*, pues, tal como señala, es “el libro donde el micro-relato florece” (Koch 1985: 10). Aparte del destacado microrrelato “Borges y yo”, y del “Epílogo”, Koch comenta los siguientes: “Las uñas”,

“Argumentum ornithologicum”, “El simulacro”, “La trama”, “El testigo”, “Dreamtigers” (1985: 10-11). En torno al estudio de los microrrelatos de Borges, al igual que sucederá con los otros autores seleccionados, Koch aporta comentarios más generales sobre el microrrelato. En este caso, recogemos, por ejemplo, los dos siguientes apuntes interrelacionados:

Los escritores de micro-relato son ante todo lectores. Parten de fuentes universales y se apoyan en la alusión y la intertextualidad. (...) La intertextualidad y la metaliteratura parecen ser a veces el principio generador de este diálogo de libros (Koch 1985: 10)

Respecto a Julio Cortázar, Koch destaca su libro *Historias de cronopios y de famas*, comentando diversas secciones y microrrelatos incluidos en tal libro. Aparte de lo ya apuntado sobre la específica sección “de cronopios y de famas”, que a Koch le resultan “más locales y menos universales” (1985: 12), se comenta la sección “Manual de instrucciones”, y se destaca el microrrelato titulado “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj”. Por lo demás, vamos a transcribir parte del párrafo en el que Koch hace algunas precisiones sobre *micro-relato* y, tras esto, comenta la otra sección del libro de Cortázar con más microrrelatos, tal como se verá a continuación:

El micro-relato, al igual que el cuento según Poe y el mismo Cortázar ha de ir certeramente encaminado desde el principio hacia su desenlace, lo cual se hace más difícil pues no depende como éste de una acción sorpresiva sino de una idea. Si dependiera solamente de una acción final sería un chiste, una anécdota o un micro-cuento. Pudiéramos poner de ejemplo muchos de los cuentos brevísimos de Enrique Anderson Imbert que no contienen los componentes ensayísticos y poéticos que se encuentran en los de Borges o en los micro-relatos mexicanos de mi estudio anterior. La sección de *Cronopios y famas* titulada “Material plástico”, de donde proceden “Diario a diario” y “Acefalia”, que mencionamos anteriormente, contiene el mayor número de micro-relatos del volumen. “Progreso y retroceso” e “Historia verídica” son otros dos ejemplos. Al final de esta sección, Cortázar incluye algunos relatos de animales que recuerdan los bestiarios y fabularios tan frecuentados por el micro-relato...” (Koch 1985: 11).

Finalmente, se centra en Marco Denevi y en su libro *Falsificaciones*, obra con abundantes microrrelatos y con un destacado prólogo, el cual es también reseñado en torno al microrrelato. Así pues, comienza Koch apuntando lo siguiente:

*Falsificaciones* (1966) contiene muchos relatos que se ajustan a los parámetros que hemos delineado para el micro-relato. La obra incluye además varias obras de teatro muy breves y dos cuentos. En el prólogo, “Falsificación de las falsificaciones” (narrado por un traductor de un país ficticio) provee al lector de algunos indicios equívocos y, entre ellos, algunas verdades en defensa de su libro. Como los micro-relatos mismos, llega a la verdad de modo oblicuo. En ese país ficticio, si un libro no trata de temas locales, se le tilda de lúdico, y si además es ingenioso, de frívolo. «(...) Privados de imaginación, sospechamos en todo libro imaginativo una fuga de la realidad... Nuestro ser nacional ignora la ironía, ese tomar distancia y medir las justas perspectivas de los hechos. Conocemos la befa sangrienta y la solemnidad académica” (p. 8). Pasa a analizar irónicamente la literatura de ese país, llamado Ilirla (...). Todo aquel que indague el plano de las correspondencias que nos ligan al universo y sitúan dentro de él, será acusado de extranjerizante (Véase p. 10). Como vemos, el autor defiende el perspectivismo y el universalismo característico del micro-relato según lo hemos delineado. El hecho de que el autor no los llame así carece de importancia. Denevi denomina sus relatos “fragmentos”, pero no son fragmentos de un todo; son completos en sí como puede serlo un soneto. (...) están perfectamente redondeados, llegando al tono aforístico en algunos casos.

Para terminar el prólogo, el traductor apócrifo señala que el propósito de estos relatos a veces no es otro que el de hacer sonreír, y si recurre a tantos personajes históricos y literarios es, primero, porque “cuando el arte se viste con la tela más usada es cuando mejor se lo reconoce como arte” y segundo, porque el público podrá así “elevarse por encima del interés de la anécdota” para gozarnos más cuando conozca el asunto de antemano y para apreciar los matices y las delicadezas de su invención (1985: 12).

Está claro que tales *falsificaciones* son emparentables con los constantes y célebres juegos mistificadores de Borges, autor bien admirado y destacado por Denevi (cf. 2.4).

Por otro lado, tras la reseña del prólogo, Koch pasa revista a los microrrelatos contenidos en el libro, en donde comenta ya todo lo siguiente:

Como otros autores de micro-relatos, Denevi se ocupa de Caín y de Judas, de parodiar a Kafka, Dante y Cervantes, de invertir y revertir hechos y personajes históricos, bíblicos o literarios, ofreciendo perspectivas novedosas, paradójicas y humorísticas, como por ejemplo el relato que

descubre que Isabel de Inglaterra era en realidad un hombre. Denevi a veces sorprende al lector revelando la identidad del yo narrativo al final del relato, recurriendo a la biografía apócrifa, a la fábula (entre las que se destaca “El dios de las moscas”, p. 133), y al bestiario, como en “Los animales del Génesis” (p. 104), “Los animales del arca” (p. 137) y “La propaganda” (p. 139), donde convierte al unicornio en bello monstruo. (...) Lo curioso es que, tanto por su prosa cincelada como por sus temas, estos micro-textos pudieran insertarse sin causar mayor conmoción en los volúmenes de otros escritores de textos similares, como Arreola, Julio Torri, Monterroso o el mismo Borges.

Algunos textos muy breves, de solo una o dos líneas, aparecen todos atribuidos al supuesto autor de un libro ficticio titulado *Aphorismata*. Tanto el título, como la fuente falsa, pertenecen a la narración. En “Justificación de la mujer de Putifar” el título es acaso tan largo como el texto, que es muy eficaz: “¡Qué destino, Putifar eunuco, y José, casto!” (p. 48). El título en otro idioma, especialmente en latín, es frecuente en el micro-relato porque ofrece el contexto necesario. Así, “Veritas odium parit”, cuyo texto íntegro dice: “Traedme el caballo más veloz —pidió el hombre honrado—. Acabo de decirle la verdad al rey” (p. 80). Otras falsas fuentes repetidas pero dispersas en el volumen son *Apostillas a los clásicos*, *Papeles para Ucronía*, *Les amours*, *Fabulillas*, y en una ocasión, traviesamente, las mismas *Falsificaciones* (1985: 12-13).

Después, tras comentar el perspectivismo del microrrelato “El dios de las moscas”, Koch expone las conclusiones. En torno a estas, dejamos fuera la parte primera, en donde se halla lo ya indicado, y transcribimos, pues, lo más sustancial del resto:

La nomenclatura que finalmente se le asigne, micro-relatos, micro-textos, etc., carece de mucha importancia [sic]. Lentamente, su práctica se ha ido extendiendo a otros países y se pudieran añadir los nombres de muchos otros escritores. Estas frecuentes versiones, reversiones e inversiones de algún tema más o menos familiar de la cultura mundial, tiene en común la brevedad, el perspectivismo, el humor, el ingenio, la buena prosa y (...) la afirmación de una identidad no nacional sino universal como sus fuentes... (Koch 1985: 13).

El recorrido del microrrelato por los diferentes países y autores estudiados culmina en la tesis doctoral de Koch (1986a): “El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”. Este trabajo doctoral, de 232 páginas, completa, amplía y profundiza en su estudio sistemático del microrrelato, tanto en las obras y autores mexicanos tratados como en el delineamiento, definición y caracterización del



microrrelato (hispanoamericano), cuyo fenómeno genérico estudiado, tal y como ha comprobado Koch, trasciende el del panorama literario mexicano, aunque México es el país que, junto con sus destacados y abundantes productores de minificción, sobresale también por convertirse en el epicentro de la promoción microficcional en tales años. Por otra parte, apuntamos que la tesis se divide en una introducción, una parte central y una conclusión. La parte central, que dejaremos fuera, se divide en tres apartados: uno por cada autor correspondiente. Ahora bien, en esta parte central, se hallan constantes apuntes, aclaraciones, notas, precisiones, matices, ampliaciones, teorizaciones, etc. en torno al *micro-relato* en general (más allá de los autores estudiados). No obstante, recogemos el resumen anticipatorio de la propia Koch respecto a la estructuración o división de esta parte central de su tesis:

El estudio de cada escritor comenzará con los datos biográficos y el marco histórico-literario en que se desarrolla. Se seguirá el itinerario de su obra con referencia a la importancia que ocupa el micro-relato en su producción total. Se verá la poética que sustenta su obra en general y, en particular, aquellas propiedades que [se] apliquen al micro-relato, según iremos definiendo en este estudio. Se utilizarán sus ensayos, entrevistas y cualquier obra que forme parte de su creación. Se comentarán además las afinidades temáticas que unen a estos tres escritores. Por último, se harán referencias específicas a los textos de sus micro-relatos, sus características y desarrollo (1986a: 7).

Dicho esto, vamos a repasar la introducción y la conclusión, las cuales se centran en el objeto de estudio (*micro-relato*). Respecto a la introducción, vamos a tratar de destacar aquello sustancial que complemente a lo ya señalado, aunque podremos repetir algún que otro punto destacable, ya que aquí se esclarecen, especifican o amplifican algunas de las características o definiciones en torno al fenómeno microficcional estudiado. Así pues, Koch comienza la introducción de su tesis apuntando a la problemática que todo nuevo género o modalidad provoca en el polisistema literario: “La aparición de nuevas modalidades en la creación literaria produce un desconcierto

crítico. La primera reacción es conferir mayor flexibilidad a los antiguos y cómodos casilleros. Cualquier intento de clasificación resulta arriesgado...” (Koch 1986a: 1). Aún teniendo “La certidumbre de que toda taxonomía es perecedera, sin embargo, no detiene al ser humano en su afán de nombrar las cosas, de estrenar el mundo” (1).

Después, tras comentar diversos aspectos en torno a la movilidad de la nomenclatura y el cuento, pasará a delinear y distinguir ese “relato extremadamente breve” (1986a: 2). En torno a esto, señala la distinción entre el *micro-relato* estudiado y el cuento (y otras modalidades), pues el *micro-relato* incluido y contemplado en su trabajo “no cae dentro de los parámetros establecidos [por] (...) Poe (...), Horacio Quiroga y Julio Cortázar, o [por] los estudiosos del cuento como Propp, Genette, Greimas y Todorov” (Koch: 1986a: 3). En torno a esto, aclara entonces la definición del *micro-relato*, señalando aquí todo lo siguiente:

No se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota. Tampoco cumple cabalmente otras clasificaciones modernas como el ‘caso’, según lo practica Enrique Anderson Imbert, y que define como una anécdota que no es verdadera o como un cuento en miniatura.

A diferencia de éste, el relato al que se refiere este estudio carece generalmente de acción. Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, el epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría y el apólogo. El desenlace de este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.

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

Como puede fácilmente observarse, la única característica que podemos consignar con comodidad es su breve extensión... (Koch 1986a: 3-4)

Hay que entender aquí que tales aproximaciones descriptivas sobre el *micro-relato*, basadas en el análisis de las producciones microficcionalas de los autores

hispanoamericanos estudiados por Koch, no procuran una precisión absoluta, sino constatar las diferencias constitutivas básicas del microrrelato que rebasan una mera formulación del meollo anecdótico y su más tradicional desarrollo, tal como parece conceptualizar Anderson Imbert su “caso/minicuento” (cf. lo señalado en II y en el capítulo 3.3). Por otra parte, Koch comenta también la diversidad denominativa en torno al fenómeno estudiado, apuntando lo siguiente:

Durante esta etapa de transición y formación, estos relatos han recibido muy variados nombres: estampas, viñetas, fábulas, alegorías, así como también artefactos, microtextos, minitextos, minicuentos, microcuentos. En la literatura brasileña, donde también inciden, se ha dado en llamarlos ‘crônicas’. Dos de sus adeptos en México, Juan José Arreola y Augusto Monterroso lo han llamado ‘varia invención’. Algunos críticos los han considerado fragmentos, en busca de moldes ya establecidos, y otros hacen gala de una mayor creatividad, y los declaran ‘conceptos imaginativos’ (1986a: 4-5).

Tal como vemos, Dolores Koch no recoge en este trabajo, al igual que en los otros anteriores, el distintivo término *minificción*. A continuación, Koch aclara la elección de su término, es decir *micro-relato* (microrrelato), en base a distinciones con el cuento, el mero texto y el fragmento, según aclara a continuación:

Como se ha dicho anteriormente, estas breves piezas no caen dentro de los parámetros del cuento propiamente dicho. Por tanto, esa nomenclatura se ha rechazado a favor de la de ‘relato’. El término ‘texto’ ha quedado rechazado por no hacer clara referencia a una obra completa. ‘Fragmento’ resulta inapropiado por este último motivo, ya que cada obra es independiente y no forma parte integral de una obra mayor que la enriquece e ilumina... (1986a: 5).

Respecto a la elección del término más abierto de *relato*, Koch lo encuadra y concibe dentro de ciertas distinciones entre el *cuento* y el *relato*, proporcionando así, con algunas precisiones de Koch sobre lo definido al respecto por otros críticos señalados, los parámetros conceptuales y entendibles dentro de su distintiva selección

denominativa del término (micro-)relato. Recogemos, pues, todo lo definido y matizado aquí por Koch:

Relato, en cambio, siguiendo con algunas salvedades los deslindes realizados por Nicasio Perera San Martín, parece ajustarse al concepto que este estudio trata de desarrollar. Para este crítico, el relato surge de la narración no ya de un suceso, sino de un proceso... una alternancia de tensión/distensión, una serie de articulaciones de la narración que se torna discontinua y, a menudo, abierta, sometida a referencias exteriores al texto.

Perera considera el relato como una narración discontinua y extensa. Es aquí donde diverge de la caracterización que en este estudio se le ha dado, que en este aspecto resulta diametralmente opuesta. Lo que Pereira intenta es separar de la nomenclatura ‘cuento’ un tipo de escritura que, al igual que el relato breve en cuestión, se descalifica como cuento, aunque mantiene algunas de sus propiedades.

Tradicionalmente también se conoce por ‘relato’ una narración de sucesos más o menos verídicos: “Casi siempre un relato se copia, un cuento se inventa. Frecuentemente el relato es una crónica”, según comenta Carlos Mastrángelo. Raúl H. Castagnino habla también de un cuento corto, citando a Mastrángelo, que denomina ‘artefacto’ que parece compartir algunas cualidades del micro-relato pero cuya definición resulta muy difusa. Por otra parte, como señala Castagnino, “el término ‘relato’ reclama particulares y complementarias reflexiones... [e]s posible relatar algo no visto, sino oído de otros”. Dado el frecuente carácter alusivo e intertextual de esta modalidad narrativa, de ahora en adelante y de manera necesariamente provisoria, **nos referiremos a este relato breve con el nombre de micro-relato** (1986a: 5-6 [la negrita es nuestra]).

Desde tales parámetros definidos por Koch sobre el *relato*, especialmente en relación con su inclusión en el término micro-relato, se entiende y justifica, pues, la adecuación y aproximación mayor de tal término para denominar, caracterizar y distinguir mejor así al fenómeno genérico microficcional estudiado respecto a lo presupuesto o concebido como cuento. Ahora bien, reconociendo los parámetros establecidos y definidos aquí por Koch, no obstante, vemos dos principales deficiencias o problemas en torno al término *relato* para designar, abarcar y representar todo el espectro del fenómeno genérico microficcional (dejando a un lado, incluso, al otro fenómeno entendido por Koch como cuento en miniatura o *minicuento*). El primer

problema del término *relato* es de índole histórica y pragmática, ya que se ha utilizado (y se utiliza) el término *relato* como sinónimo de *cuento*, especialmente referido a un cuento más breve de lo estandarizado (nos referimos aquí a esos cuentos que, con frecuencia, giran en torno a las 1000 palabras, y que no suelen rebasar las 2500). Así pues, resulta frecuente encontrar el empleo de *relatos breves* para designar tales cuentos breves de, por ejemplo, Chejov, Quiroga, Hemingway, Carver, etc. Así pues, se entenderá el porqué nos hemos visto en la obligación de resaltar el apunte de Koch cuando señalaba aquello de que “nos referiremos a este relato breve con el nombre de micro-relato”. En este sentido, la confusión podrá seguir manteniéndose para algunos, pues si un *relato breve* se emplea como sinónimo de *cuento breve*, entonces, para algunos, un micro-relato seguirá siendo un micro-cuento. En este caso, todo ello se desambigua más y mejor con el término más distintivo: mini/microficción. Pero además de esto, el término microficción resulta más preciso y adecuado para designar a aquellos *micro-“relatos”* en donde el mismo *relato* está elidido, los cuales pueden no poseer si quiera un verbo en el texto, tal y como el destacado por Koch de Marco Denevi, titulado “Justificación de la mujer de Putifar”, o tal como muchos otros más breves que el de Denevi (también los hay más extensos). Para todos estos casos, la definición posterior de microrrelato entendido como texto narrativo, resulta doblemente incompleta, tanto por la borradura total de cierta narratividad híbrida aludida por Koch como por lo que nosotros estamos indicando aquí (cf. II).

Puntualizado esto, pasamos ahora a la parte de la conclusión de la tesis, en la cual, tras el estudio amplio de la parte central, Koch expone ya “la descripción esquemática de (...) [las] características comunes” (1986a: 6) del micro-relato, pues trasciende la de los tres autores estudiados, aunque se centre más específicamente en sus producciones. En este sentido más general del micro-relato, señala al comienzo lo siguiente:

Todo discurso es una reformulación, como apuntara Vico, y aun las formas de arte que se perciben como nuevas son meras canonizaciones de géneros considerados hasta ahora inferiores. (...) El micro-relato no es nuevo. Si su práctica ha aumentado en los últimos años, es que quizás le ha llegado el momento de ser reconocido como género menor de cierta resonancia. Casi puede decirse que ha comenzado a degenerar, y por tanto nos vemos en la necesidad de definirlo. En conversación con Augusto Monterroso en (...) 1981, se lamentaba de que en México se estaba escribiendo una clase de cuento brevísimo que se diferencia de la “varia invención”, (...) en que ésta “tiene algo detrás”. La brevedad es la única cualidad que se ha hecho a todos evidente. El micro-relato (...) es mucho más complejo (Koch 1986a: 227).

A continuación, pasa ya al listado de características resumidas en cinco puntos, además de un último párrafo conclusivo. Aunque estas características ya han sido apuntadas, vamos a recogerlas sin embargo por su reescritura más matizada, pero suprimiendo de ellas, entre otras cosas, algunas aclaraciones más referidas a los autores estudiados. Así pues, estas son las cinco características del micro-relato:

**Afán de brevedad.** La extensión ideal del micro-relato es de unas 350 palabras o, al menos, no más de dos cuartillas. El autor de micro-relatos admira el texto primoroso y conciso...

**Preocupación por el lenguaje.** (...) ofrece una prosa sencilla pero ingeniosa, poética y a la vez precisa. Su poder de sugerencia permite más de una interpretación. Su disfrute depende, por lo tanto, de la competencia del lector. Con frecuencia la frase es pulida como un aforismo y goza de la musicalidad de un proverbio o dicho popular. Es requisito (...) dominio del idioma...

**Afán de universalidad.** (...) debe su impulso vital a las grandes lecturas y a ellas responde. Es un diálogo de libros entre dos polos: la metaliteratura y la intertextualidad. Su asunto es a veces simbólico o emblemático y de carácter ucrónico. Participa a veces de la sabiduría universal del adagio, el aforismo y la parábola. El autor de micro-relatos se ahoga un poco en su ambiente local y establece la comunicación con la inteligencia mundial de todos los tiempos.

**Afán lúdico.** (...) está regido por el humor, a veces escéptico o irreverente. (...) Primeramente, juega con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de la clasificación genérica. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad y la paradoja. Juega, en fin, con la razón y la intuición, y, ante todo, juega con la capacidad expresiva del lenguaje. Como recursos narrativos aprovecha la ironía y la sátira...

**Afán de originalidad.** (...) demuestra ciertos elementos de anarquismo intelectual y espiritual. Su autor se complace en emplear variados recursos narrativos y sorprender al lector con la paradoja o el punto de vista insospechado. Este afán de novedad le lleva, no sólo a rescatar

fórmulas de escritura antiguas como son la fábula y el bestiario, sino también a insertar formatos nuevos, no literarios, procedentes de la tecnología y de los medios modernos de comunicación... En fin, el mérito de estos textos mínimos, que ya poseen una tradición (...), es que rompen con la mecanización del lenguaje y retornan a la buena prosa... (Koch 1986a: 227-230).

Acabamos de recorrer los pioneros estudios sistemáticos de Dolores Koch, quien seguirá complementando y especificando sus postulados con aportaciones ya publicadas y/o presentadas en el periodo consignado como el de los inicios de los estudios conjuntos y actuales de minificción, es decir, desde 1996 en adelante. Cuando Koch retoma entonces sus estudios sobre microrrelato, el panorama crítico sobre el tema ha aumentado notablemente, y cada año crecerá exponencialmente, en torno al cual destacan los estudios más especializados en los que se suelen emplear los términos de minicuento, minificción y su propia denominación, pues el término microrrelato se ha difundido ya en los estudios sobre la materia, aunque esto no quiere decir que su empleo implique o contemple claramente las distinciones de Koch entre minicuento y micro-relato. En cierto modo, con el propósito de esclarecer, o restablecer, tales distinciones, elabora su artículo titulado “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones” (Koch 2000a). En este artículo, al igual que en el otro publicado también en *El cuento en red* y en el mismo año (Koch 2000b), emplea Koch el término minificción, concebido aquí como el género (o sub-género) que alberga “dos de sus variantes: minicuento y micro-relato”. En dicho estudio, Koch revalida sus postulados sobre micro-relato y sus distinciones con el minicuento a través de ejemplos y comentarios al respecto de ambos casos. En general, en los estudios de esta época, Koch seguirá manteniendo los fundamentos distintivos sobre el microrrelato (*micro-relato*), aunque en estos contempla y expone también el *minicuento* (o lo que Koch concibe como cuento en miniatura). El problema de la distinción y progresión más difusa entre micro-relato y minicuento, según señala la propia Koch (2004: 51), se hallaría en la solución, concordada también

con Lauro Zavala, de emplear para ambos casos el término inclusivo de *minificción*. En principio, este comentario de Koch, al igual que otros suyos, se formula aquí como propuesta, ya que se expone en tal II Congreso Internacional de Minificción (celebrado en noviembre de 2002). Asimismo, también propone regresar al término microrrelato en un sentido más general (Koch 2004: 51), pero no parece aquí que se refiriera a incluir o diluir el *minicuento* en el microrrelato, a no ser, tal vez, que se adjuntaran a este ciertos “adjetivos correspondientes” (2004: 51). Sea como fuere, Koch no dejará de exponer, en sus estudios de esta última época, aclaraciones o especificaciones distintivas entre *minicuento*, cuyo desenlace “depende de *algo que ocurre* en el mundo narrativo”, y *micro-relato*, cuyo “desenlace depende de *algo que se le ocurre* al autor” (Koch 2000b: 4), ambos ahora incluidos en el término minificción, tal y como, por ejemplo, expondrá en su artículo posterior a tal congreso, titulado “Minificción: Muestrario modelo de características”, en donde señala al comienzo del mismo lo siguiente:

Muchas de las minificciones que se escribe en estos días se acercan a la viñeta, es decir, no llegan a crear y desatar una narración (...), ya sea de una serie de acciones (minicuento) o de cierto modo de pensar o de jugar con una idea (microrrelato), ni la musicalidad de un lenguaje cincelado y preciso, el elemento poético sugerente, el refinado sentido del humor o el golpe de ingenio que permite un cambio de perspectiva, como se dio en los mejores ejemplos del siglo pasado (Koch 2003: 107).

Además de otros estudios, Koch alude también a sus distinciones en la reseña al citado libro de Siles (2007), en donde advierte del empleo inclusivo del término microrrelato, comentando aquí lo siguiente:

Cada crítico ha querido hacer prevalecer su denominación. Microrrelato y minicuento son hoy más frecuentes. Pero como minicuento parece adherirse al género ya establecido del cuento, se ha buscado otro término que los cubra: minificción. Después de su minuciosa investigación, Siles parece preferir microrrelato para los dos (Koch 2009: 1297).



Con todo, Siles, al conceptualizar el microrrelato como un género híbrido, su noción de género resulta más aperturista y próxima hacia la noción del *micro-relato*, luego entonces, ¿qué diría Koch de ciertos postulados más actuales, especialmente en España, que han delimitado tanto la narratividad del *microrrelato* que ya solo parecen definir y concebir lo comprendido como *minicuento* según la noción distintiva de tal pionera? Y, por otra parte, resulta también curioso que algunos de los pioneros investigadores sobre minificción, los cuales emplearon el término *mini/microcuento* en los años 80 o 90, desarrollaran estudios bien concernientes, sin embargo, a la noción de Koch en torno al *micro-relato*. En este sentido, advertimos aquí, los términos empleados pueden resultar algo confusos, pues cada especialista los contextualiza y delimita en sus estudios, con matices y particularidades distintivas, en torno a ese fenómeno microtextual literario que, como vemos, solo puede ser verdaderamente abarcado y nombrado —y no del todo por lo que concebía Koch— con el término *mini/microficción*.

Pasamos ahora a Juan Armando Epple (cf. 3.4), quien, junto a Dolores Koch, destaca en los años 80 como investigador y antólogo pionero de la minificción (hispanoamericana). En el capítulo dedicado a Epple y a sus precursoras antologías del género se podrá encontrar información sobre sus estudios de minificción, así como también se expone un recorrido por los orígenes y trayectoria en torno a su investigación referente a tal objeto de estudio. Por tanto, aquí solo daremos unos mínimos apuntes generales sobre su perspectiva e investigación en los 80 acerca de la minificción (hispanoamericana), todo ello bien plasmado sintéticamente en su más conocido y relevante estudio: un artículo-introducción publicado en 1988. Pero antes vamos a enumerar sus trabajos (artículos y/o antologías) sobre el tema hasta 1990, pues, tras este año, la siguiente publicación sobre el asunto se relaciona ya con su labor de

editor y coordinador del citado monográfico de estudios sobre minificción de la *RIB* (núms. 1-4, 1996), en donde contribuye también con un artículo y una antología de minificciones.

Así pues, en 1984, Epple presenta ya un primer artículo titulado “Sobre el minicuento en Hispanoamérica”, publicado en la revista chilena *Obsidiana* (n.º 3, noviembre de 1984, pp. 33-35). Posteriormente, en 1988, nos encontramos con otros dos artículos sobre minificción. Uno de ellos, titulado “Brevisima relación del cuento breve en Chile”, fue publicado en la revista chilena *El organillo* (1988, separata n.º 5). Este artículo-muestrario contiene una recopilación de minificciones chilenas en la separata de esta revista sin paginación, editada en Santiago de Chile. Respecto a este artículo-antología de Epple, remitimos a nuestro listado de antologías precursoras por años (cf. III). El otro estudio de 1988, el cual reseñaremos brevemente después, se titula “Brevisima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, y fue publicado en la revista argentina *Puro cuento* (n.º 10, mayo/junio de 1988, pp. 31-33). Este artículo se anuncia en tal revista bonaerense como anticipo de la introducción de una antología en libro de Epple, cuya antología será publicada, finalmente, en 1990 (cf. 2.4. y 3.4). En torno a esto, señalamos que tales artículos de 1988, el del cuento breve (minicuento) en Chile y el del mini-cuento en Hispanoamérica, se refunden en los prólogos correspondientes de sus dos primeras antologías de minificción: *Brevisima relación del cuento breve de Chile* (Ediciones LAR, Santiago de Chile, 1989) y *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile, 1990), cuyas antologías volverán a ser publicadas, bien ampliadas y actualizadas, años más tarde (cf. 3.4.). Por otro lado, también publica Epple, en colaboración con James Heinrich, una antología de minificción bilingüe, destinada a la docencia, titulada

*Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos* (Ediciones LAR, Santiago de Chile, 1990).

En torno al artículo-introducción publicado en *Puro Cuento* (Epple 1988a), hemos realizado una amplia reseña del estudio introductorio recogido en la antología de Epple (1990), el cual es, tal como aludimos, una refundición más ampliada, documentada y matizada sobre el texto base originario de tal artículo-introducción publicado dos años antes.<sup>32</sup>

Durante esta época precursora, Epple destaca con su aportación de artículos-muestrarios y antologías recopilatorias de minificciones hispanoamericanas específicas, al mismo tiempo que contribuye con introducciones teóricas o estudios sobre tal llamativo corpus producido durante el siglo XX (con algunos antecedentes en el XIX). Al igual que sucede de manera general en las aproximaciones y estudios incipientes sobre tal fenómeno literario, Epple parte de cierta asunción del fenómeno microficcional, aglutinada en mini/microcuento, como una modalidad narrativa adscrita o asumible al cuento, hasta llegar luego a concebir su estatuto genérico de forma autónoma a través de sus progresivas investigaciones al respecto, continuadas ya durante la posterior época de estudios especializados y conjuntos sobre minificción. En esta primera época, Epple parece avanzar, no obstante, desde aquel punto en donde su antiguo profesor Anderson Imbert situaba y concebía, dentro de su teoría del cuento, el llamado “caso/minicuento” (cf. Anderson Imbert 1979), fenómeno que venía a adscribirse y adecuarse a un tipo de micronarratividad más tradicional o clásica, la cual parecía ignorar o no contemplar, en su caracterización o definición teórica, la distintiva y más compleja narratividad microficcional estudiada y denominada por Koch como *micro-relato*. Sin embargo, Epple contempla ambas “variantes”, aunque no establece

---

<sup>32</sup> Cf. reseña de esta introducción de 1990 al final del capítulo 3.4, cuya introducción de 1990 fue reproducida nueve años después en la reedición de tal antología de Epple, titulada *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (Chile, Mosquito Editores, 1999, en pp. 14-20).

una demarcación entre ellas, sino que ofrece en sus estudios diferentes tipologías en torno a estas, todo ello proyectado en ese amplio corpus recopilado de minificciones hispanoamericanas en las que, en conjunto, parecen confluír dos características generales: a) resultan fenómenos microfccionales de índole narrativa, o más concebibles dentro de la fenomenología de la narratividad (aunque su formulación *narrativa* resulte más inestable, parcial o híbrida), y b) parecen recrearse en el suficiente espacio común de una sola página, cuya extensión más recurrente iría desde “el relato de una sola línea al de una página” (Epple 1988a: 33), tal y como, de manera semejante, es percibido y remarcado en la revista de Valadés (es decir, aquella extensión máxima de las 250 palabras, aproximadamente). Alrededor de esto, Epple procura delinear una definición y caracterización de tal amplio y diverso corpus específico, exponiendo o clasificando diferentes tipologías, además de profundizar en la genealogía de tales minificciones contemporáneas, calificadas al final, provisionalmente, como *mini-cuentos* por su

estrato del mundo narrado. En la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y en un decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos. (...) **Hay otros relatos en que no están explicitados todos los elementos básicos que concurren a particularizar el estrato del mundo narrado** (...), pero donde hay al menos uno de ellos sosteniendo la concreción de lo narrado, convocando implícitamente a los otros para consolidar y a la vez universalizar sus connotaciones de sentido (Epple 1988a: 33 [el resaltado es nuestro]).

En este artículo-introducción, titulado “Brevisima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, Epple (1988a: 31-33) comienza exponiendo lo siguiente:

El diversificado desarrollo de la narrativa hispanoamericana contemporánea ha puesto de relieve un tipo de relatos que ya comienza a atraer la atención crítica: son esas narraciones de extrema brevedad (generalmente el límite formal es una página) que la revista mexicana *El Cuento* ha bautizado como “mini-cuento” y que Enrique Anderson-Imbert define como “cuentos en

miniatura”. Escritores destacados como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Marco Denevi, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, y otros, han renovado las opciones expresivas de la ficción breve, y un examen amplio de la cuentística hispanoamericana permitiría aquilatar el arraigo y vitalidad creadora de estas formas narrativas de variada filiación cultural, cuyo rasgo común (...) es la notoria concisión discursiva (1988a: 31).

En torno a las diferentes tipologías de tales producciones, adelanta Epple esto otro:

Algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, y se emparentan concretamente con el folklore o la leyenda; otros son re-elaboraciones de historias ya fijadas en textos clásicos, con los cuales establecen una relación inter-textual; otros son elaboraciones ficticias de anécdotas, casos o sucesos de la experiencia contemporánea; finalmente, están aquellos que se distinguen por proponer, en pocas líneas, un universo imaginario de significación autosuficiente (1988a: 31).

Posteriormente, se establece una reflexión sucinta y rápida en torno a la genealogía de las formas cortas, para lo cual se recurrirá a dos trabajos de Anderson Imbert: “el capítulo sobre la “Génesis del cuento”, de su libro *Teoría y técnica del cuento*, (...) [y] su antología *Los primeros cuentos del mundo*” (Epple 1988a: 31-32). En torno a estos, destaca lo apuntado por Anderson Imbert en relación con las formas breves desde el comienzo de la literatura, las cuales pueden aparecer intercaladas como digresiones a un discurso mayor, comúnmente en forma de diálogos (cf. Epple 1988a: 31). En todo caso, precisa Epple, será en la Edad Media, mayormente en la literatura didáctica, cuando se produzca cierto discernimiento de expresiones narrativas articuladas “en estatutos genéricos ya decantados en la tradición cultural, como el ejemplo, la alegoría o la parábola. La fuente canónica está generalmente en los textos religiosos” (1988a: 32). Ahora bien, al igual que Anderson Imbert, Epple distingue estas categorías/formas cortas (literarias) de las llamadas “formas simples” estudiadas por Jolles (1930). Alrededor de toda esta genealogía literaria (de sustrato más oral o escritural), Epple establece cierto paralelismo para enumerar diferentes tipos de minificciones contemporáneas hispanoamericanas, desplegando y ejemplificando entonces la tipología

apuntada al principio. Tras esto, se alude a las distintas postulaciones teóricas y poéticas del género cuento en comparación con la novela, y los recurrentes rasgos esgrimidos para aquella en relación con la brevedad, tensión, intensidad, etc. Pero la “existencia de novelas cortas (la “nouvelle”), de acentuado rigor argumental y formal, y de cuentos extensos, cuestiona el criterio tradicional de la extensión como límite entre ambos géneros” (Epple 1988a: 33). Asimismo, se alude a la propuesta de Irwing Howe (1982) de “delimitar un canon del relato breve (que llamó “short short stories”: cuentos cortos), pero ni su intento de de delimitación tipológica ni la selección propuesta resultan convincentes” (33). Respecto a la minificción, por otra parte, “el problema de la delimitación genérica se dificulta aún más, por su relación con un amplio registro de formas breves de sustrato oral o libresco” (Epple 1988a: 33). Finalmente, en los dos últimos párrafos de su artículo-introducción de 1988, Epple procura justificar su “criterio provisional” de clasificación, concluyendo, no obstante, que “las caracterizaciones genéricas son siempre aproximaciones” (1988a: 33). En torno a todos estos puntos señalados, remitimos a la reseña realizada de la posterior introducción a su antología de 1990 (cf. 3.4), en donde, además de estos, también se desarrollarán algunas otros puntos no tratados aquí (Epple 1988a), tales como, por ejemplo, lo relativo a la prensa periódica y a la publicación de minificciones, así como el señalamiento de precursoras producciones desde el Modernismo finisecular (Rubén Darío), pasando por las vanguardias (Vicente Huidobro) y destacándose o perfilándose tal producción minificcional a partir de mediados del siglo XX. Por otro lado, en torno a los mismos puntos tratados al final en ambos textos introductorios (Epple 1988a y 1990), se perciben ciertos matices corregidos y ampliados en el definitivo prólogo (estudio introductorio) de la antología (Epple 1990), los cuales denotan una progresiva y mayor valoración distintiva respecto al estatuto genérico de la minificción en su conjunto.

Además de las aportaciones relevantes de Dolores Koch y de Juan Armando Epple, se publicarán también, en esta década de los 80, otros estudios en torno al tema, los cuales suelen ser artículos (o capítulos de libros) interesados en algún escritor de minificciones, pero sin llegar a ofrecer, en general, un delineamiento y caracterización discursiva de la microficción (hispanoamericana) tan desarrollado, centrado o especializado, sistemática y teóricamente, como en los trabajos de aquellos dos pioneros investigadores hispanoamericanos (ambos afincados entonces en los Estados Unidos). En todo caso, el interés crítico o atención teórica respecto a tales producciones microfccionales comienza a aumentar progresivamente, especialmente a través de la obra de ciertos escritores contemporáneos en lengua española, los cuales suelen ser, precisamente, emblemáticos productores hispanoamericanos de microficción.

A modo de ejemplo de este tipo de contribuciones, vamos a señalar brevemente los dos siguientes estudios (un capítulo de un libro y un artículo académico) publicados en esta década de los 80: “Enrique Anderson-Imbert y el minicuento” (Omil y Piérola 1981) y “El texto misceláneo: *Guirnalda con amores*, de Adolfo Bioy Casares” (Camurati 1986).

En el primer caso, nos hallamos ante un capítulo integrado en un ensayo teórico sobre las *Claves para el cuento* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1981; cf. capítulo citado en las pp. 125-130), de Alba Omil y Raúl Piérola. En este undécimo capítulo sobre “Enrique Anderson-Imbert y el minicuento”, Omil analiza, pormenorizadamente, un minicuento de Anderson Imbert: “Los cuentos de Satán” (recogido en *Las pruebas del caos*, 1946). Aparte del minucioso análisis de tal texto, se ofrece una introducción en la que se procura definir, de manera más general, ese fenómeno denominado “minicuento”, para lo cual se transcribe también una parte del prólogo de Anderson Imbert a su libro de minificciones *El gato de Cheshire* (1965). Para que se vea la

descripción en torno al fenómeno señalado, vamos a recoger, sin la transcripción de tal prólogo de Anderson Imbert y sin el análisis posterior de tal minicuento, toda la parte introductoria de tal capítulo, en donde se señala lo siguiente:

El minicuento es una travesura donde se combinan inteligencia, palabra y cierta dosis de magia dentro de una estructura rigurosa, para extraerle a la expresión todos los valores posibles.

En este continente es imposible aludir al minicuento sin tomar a Enrique Anderson Imbert como punto de referencia. Lo ha cultivado sin pausa desde su primer libro, *Lune de cendre* (1935) hasta el presente. Ha teorizado sobre él y bien vale transcribir sus palabras para iluminar el camino que no llevará hacia la teoría de esta forma tan breve:

[Continúa aquí una transcripción al prólogo de *El gato de Cheshire*]

El minicuento es, en apariencia, anécdota pura, o narración condensada, pero sólo en apariencia, porque en el fondo es bastante más que eso; para definirlo se nos ocurre el símil con el peso oro donde cada kilate tiene un valor enorme. El buen artesano de un minicuento se preocupa de elaborar (y esta palabra no está puesta al acaso) la metaria de manera que cada término pueda ser computable en peso oro, sin el menor desperdicio y donde la entidad completa sea una pequeña obra sin fisuras. No importa, entonces, si la anécdota es propia o prestada, lo importante es apretar la situación entera en un puño y, además, imprimirle el sello personal (Omit y Piérola 1981: 125-126).

Tal como se comprueba, resulta una crítica aproximativa al fenómeno, el cual es descrito de manera un tanto impresionista. No obstante, resulta destacable por reflejar cierto interés teórico sobre tal modalidad descrita, cuyo interés es lo suficientemente considerable como para dedicarle un capítulo aparte en un ensayo sobre el cuento, así como también destaca tal capítulo por su publicación precursora respecto a los incipientes estudios sistemáticos sobre el tema durante esta primera época.

En el segundo caso, nos hallamos ante un artículo-comunicación presentado en 1983 en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, cuyas Actas se publicaron tres años después (A. David Kossof *et. al.*, eds., Madrid: Istmo, Vol. I, 1986, pp. 727), y en las cuales se recoge el citado estudio de Mireya Camurati (1986: 309-315): “El texto misceláneo: *Guirnalda con amores*, de Adolfo Bioy Casares”.



Aunque Camurati (1986) se aleja de una terminología más adscrita a los incipientes estudios sistemáticos sobre microficción, su interés central es la producción microficcional de Bioy publicada en tal libro destacado. Más allá del estudio y descripción de la microficción contenida en los libros pares de *Guirnalda con amores* (1959), el artículo de Camurati destaca por el interés sobre la concepción de tal producción y obra microficcional en Bioy, la cual se relaciona con su idea de fragmentos y con su predilección por las obras misceláneas, emparentables a ciertos libros misceláneos de la antigüedad grecolatina. Alrededor de esto, se establecen relaciones con las obras misceláneas, respaldas de microficciones, de Cortázar, tales como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Territorios* (1978), etc., cuyos libros los entiende Bioy, tal y como expone Camurati, dentro de su particular concepción de obras misceláneas. Aquí, más que la producción y concepción de microficciones autónomas, se destaca entonces la concepción de crear una obra miscelánea (microficcional), compuesta de *fragmentos* (según la terminología de Bioy). En este sentido, Bioy se identifica, pues, con tales libros de/con microficciones de Cortázar, quien los concibe a su vez como *libros-almanaque*, inspirado en la miscelánea y collage contenido, por ejemplo, en el específico *Almanaque del mensajero*, según comenta Cortázar a Martín Caparrós en una entrevista<sup>33</sup> concedida en 1983. En definitiva, este artículo de Camurati (1986), sin adscribirse a una terminología o delineamientos más emparentables con los estudios sistemáticos, resulta interesante por su indagación sobre la creación de emblemáticos libros de/con microficciones, los cuales han podido tomar como modelos precursores o inspiradores aquellas obras misceláneas, compuestas de fragmentos, de la antigüedad grecolatina, tal como en el caso de Bioy; o bien, en otros casos, se pudieron inspirar, tal como en el caso de

---

<sup>33</sup> Véase reproducida en <http://www.diarioandino.com.ar/noticias/2014/03/27/137748-rincon-literario-entrevista-a-julio-cortazar-por-martin-caparros>. Fecha de consulta: 16-07-17.

Cortázar, en la miscelánea y collage textual contenido en almanaques anuales, por ejemplo.

Así pues, al igual que estos dos estudios citados, los cuales se interesan en autores, producciones y/o libros destacados de microficción, se publicarán diversas aproximaciones teórico/críticas sobre producciones microficcionales durante los años 80 y 90, de manera algo semejante a lo que ya venía sucediendo en las décadas anteriores. Entre los posibles estudios o aproximaciones críticas que se podrían citar en esta década de los 80, apuntamos, como pequeña muestra de la variedad aproximativa al fenómeno, los siguientes estudios: El mencionado capítulo sobre “El cuento brevísimo” de Gabriela Mora (1985: 29-34), el cual, como ya indicamos (cf. I), se centra, no obstante, en la alejada perspectiva angloamericana de los “short shorts” planteada por Howe en el prólogo a su antología (Howe y Howe 1982). Algunos de los estudios de Serge I. Zaïtzeff sobre Torri y sus ya aludidos libros de recopilación de estudios críticos sobre tal autor mexicano. La traducida tesis doctoral de Wilfrido H. Corral (1985): *Lector, sociedad y género en Monterroso* (cf. I). Respecto a Corral, recordamos aquí que, al igual que Zaïtzeff u otros investigadores interesados en productores de microficción, ofrecerá más adelante el libro *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica* (Corral 1995), en donde recoge una abundante selección de estudios críticos publicados en la década de los 70, 80 y primera mitad de los 90, algunos de los cuales resultan interesantes aproximaciones críticas sobre la producción microficcional del autor de “El dinosaurio”. Asimismo, por poner un último ejemplo de este tipo de publicaciones recopilatorias de críticas sobre la obra de un escritor específico, también productor de microficciones, señalamos la recopilación crítica, recogida por Ramón Ordaz, en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo* (CONAC/Casa Ramos Sucre, 1987), en donde se presentan algunos estudios sobre minificción de tal autor venezolano, tales como, por

ejemplo, el artículo de Domingo Miliani (1987), “Alfredo Armas Alfonzo: maestro del minicuento”; o el de José Armando Sequera (1987), “Alfredo Armas Alfonzo: iniciador del cuento breve en Venezuela”. Así como también, por otro lado, se podrán rastrear aproximaciones al fenómeno microficcional contemporáneo en diversos artículos o estudios sobre el cuento, en donde se exponen apuntes específicos sobre el minicuento, algunos de los cuales fueron publicados o recogidos, por ejemplo, en revistas como la de Valadés (cf. 2.2) o la de Giardinelli (cf. 2.4).

Por otra parte, a lo largo de estos años se celebrarán algunos seminarios o congresos en donde se presentan estudios sobre minificción, tal como sucede, por ejemplo, con buena parte de los estudios sistemáticos de Koch, los cuales, según vimos, fueron presentados en sucesivos congresos del IILI a partir del celebrado en Austin, Texas (1981). Tras este año, se ha destacado la organización de un pequeño coloquio celebrado también en Estados Unidos, en el cual asistieron, entre otros, Wilfrido H. Corral y David Lagmanovich, quien tendrá noticias entonces del primer estudio publicado de Koch (1981a). En relación con esto, Laura Pollastri refiere lo siguiente:

en 1982, Hugo J. Verani organiza una mesa en la 1982 MLA Convention, Los Ángeles, 27-30 December: “El fragmento como texto en la narrativa hispanoamericana”. Allí están presentes Wilfredo H. Corral con el trabajo “Notas sobre el fragmento como texto en Hispanoamérica”, David Lagmanovich: “Lo fragmentario en *Falsificaciones* de Marco Denevi”, Zunilda Gertel con “El fragmento y el discurso” y Gustavo Sainz con “*Mass Media* y lectura”. En esa oportunidad, Dolores Koch le acerca a Lagmanovich el trabajo que había publicado en *Hispanamérica\** (2010: 14. [\*Nota a pie de página de Pollastri, en donde indica: «En ese momento, cuando me encontraba realizando mi tesis doctoral, “La narrativa de Juan José Arrola” con el subsidio de una beca de investigación del CONICET, Lagmanovich me acerca el trabajo de Koch; desde entonces, he preferido la denominación de “microrrelato”»]).

Como es natural, algunas aproximaciones críticas o estudios teóricos hispánicos en torno a la minificción contemporánea aparecerán publicados en actas de diversos

congresos, seminarios, coloquios internacionales, etc., algunos de los cuales versarán sobre el cuento (o cuento/relato breve), fragmentos o, en general, formas breves literarias. En cualquier caso, hasta el arranque en 1998 del señalado I Congreso Internacional de Minificción (denominado entonces Primer Coloquio Internacional de Minificción), no encontramos aún congresos (seminarios, jornadas, coloquios, etc.) centrados específicamente en lo que hoy día se puede englobar como el distintivo fenómeno genérico de la minificción moderna/contemporánea (mini/microcuento, microficción o mini/microrrelato).

Ahora bien, en torno al abundante despliegue del diverso corpus crítico, destacamos, en general, aquellos incipientes y relevantes estudios teóricos más enfocados, desarrollados o centrados en la definición, caracterización y delineamiento del fenómeno microficcional contemporáneo como una modalidad o categoría genérica distintiva, tal y como sucede en los mencionados trabajos de Koch o de Epple, por ejemplo, o tal como se configura después en el grueso de los estudios que recogeremos en los siguientes capítulos (publicados ya en la primera mitad de los 90). Tal como se podrá comprobar, este corpus representativo de los incipientes estudios sistemáticos del género, publicados en la década de los ochenta y primera mitad de los 90, corresponden, casi en su totalidad, al grupo pionero de los investigadores hispánicos que contribuirán al formidable desarrollo del estudio académico (teórico y sistemático) de la minificción durante la siguiente época actual del llamado *boom* del género.

## **1.2. La primera mitad de los noventa en Hispanoamérica: el desarrollo de la investigación sobre el minicuento, minificción o microrrelato**

Los noventa se inician con un estudio, del mexicano Edmundo Valadés, muy difundido y citado en los posteriores estudios sistemáticos sobre microficción. Nos referimos a su artículo titulado “Ronda por el cuento brevísimo”, el cual fue especialmente escrito por Valadés para la revista argentina *Puro Cuento* (publicado en su n.º 21, correspondiente al mes de marzo-abril de 1990, pp. 28-30), dirigida y coordinada por el argentino Mempo Giardinelli (cf. 2.4), quien había sido años atrás redactor de la revista de Valadés. Un año después, se reproducirá este artículo de Valadés en el Editorial de *El Cuento. Revista de la imaginación* (en los núm. 119-120, correspondientes al ejemplar de julio-diciembre de 1991, en p. II y pp. V-VIII). Asimismo, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares recogerán dicho artículo de Valadés en su libro compilatorio *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* ([1993] 1997: 281-289). A continuación, vamos a reseñar este célebre artículo de Valadés (1990: 28-30) sobre el tema, en donde, más allá de la preferencia del autor por el tipo de microficción en la que debería predominar la acción o el suceso a contar, se abordan variados aspectos históricos, teóricos y críticos sobre la minificción, además de ofrecer abundantes datos e información relacionada con el objeto de estudio.

Así pues, lo primero que señala Valadés es la desestimación que impera sobre el fenómeno de la minificción, pues, aún en 1990, “no ha merecido ni recuento, ni historia, ni teoría, ni nombre específico universal, (...) salvo los que desde la revista *El Cuento* le dimos de minicuento o minificción, y que han ido generalizándose” (Valadés 1990: 28). No obstante, puntualiza Valadés, tanto el interés sobre el fenómeno como su producción, difusión (en revistas, suplementos y libros de minificciones) y “valor como

género literario han ido en aumento: es ahora una elaboración que prolifera en las letras contemporáneas, y que se ensaya o se colma muy extensamente en nuestros países” (28). En relación con tal despliegue, Valadés recalca la fundamental labor y precursora apuesta por la difusión y promoción microficcional llevadas a cabo en su propia revista, “que organizó el primer concurso” (28) específico del género, además de influir sobre otras revistas, tal como, por ejemplo, la colombiana *Ekúóreo* (28). Por otra parte, se alude al artículo sobre minificción de Juan Armando Epple (1988a), publicado también en *Puro Cuento*, en donde el investigador chileno citaba la revista de Valadés en relación al “bautizo” del término “mini-cuento” (28). Respecto a esto último, Valadés advierte de la diversa nomenclatura para designar al fenómeno: “Minificción, minicuento, microcuento, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula o revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, ardid o artilugio prosísticos, golpe de gracia o trallazo humorístico (...)” (28-29). En cualquier caso, más allá de la profusa terminología empleada, Valadés procura resaltar lo que es y debe ser la minificción:

perdurable creación literaria cuando ciñe certeramente su mínima pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal (...). La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción (1990: 29).

A pesar de la aparente definición tautológica, la pretensión de Valadés es la de destacar el fenómeno en torno a su valor literario y su particularidad genérica, desligándolo así de la posible confusión con otros géneros o formas cortas, más poéticos, arcaicos o menos literarios, de características algo similares, pero no iguales. En este sentido, resaltaré tres rasgos, relacionados entre sí, que Valadés considera preferentes del género: 1) En la minificción “lo que vale o funciona es el incidente a

contar” (29). 2) “El personaje (...) es aditamento sujeto a la historia, o su pretexto” (29), y, por tanto, “la acción es la que debe imperar sobre lo demás” (V). 3) Y, finalmente, sobre el requisito obligatorio, pero “resbaladizo”, de su extensión hiperbreve, Valadés considera minificción al texto

que no exceda de tres cuartos de cuartilla. Más no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en unas quince o diecisiete líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento. ¿O dónde, sino [sic], se puede separar el espacio entre cuento y minificción? (1990: 29).

Además de estas precisiones o puntualizaciones, el director de *El Cuento* señala un factor común en todas las minificciones que más le han fascinado: “contienen una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio” (29). El suceso contado puede resolverse por “el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista (...)” (29), o tal golpe de ingenio resultar “una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo” (29); pero también, por otra parte, puede estar relacionado, asimismo, con la temática frecuente en la minificción, en donde abunda, por ejemplo,

el reverso, la contraposición a historias verídicas, estableciendo situaciones o desenlaces opuestos a incidentes famosos, reales o imaginarios, o las prolongaciones entre el antiguo juego entre sueño y realidad, o invención de seres o animales fabulosos, si no de ciudades o regiones ficticias, como serían los casos de Michaux, Borges, Calvino, por citar algunos de los más admirables (Valadés 1990: 29).

Respecto al hipotético origen histórico del fenómeno microficcional, Valadés lo concibe como arcaica “invención oriental, quizás más particularmente china, por estar en su literatura (...) algunos de los [minicuentos] más redondos y ejemplares” (29). En relación con este tipo de familiares ejemplos que se pueden hallar en la antigüedad, señala lo siguiente:

En libros sagrados o históricos, de la más remota antigüedad, hay insertos algunos inesperados o fortuitos, disimulados como partes de un texto dilatado, que al ser extraídos, adquieren calidad de inopinadas o reconquistadas miniaturas narrativas. En *El Talmud* o en sus similares árabes, hindúes, etcétera, proliferan 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 su autores, generalmente anónimos, les brotó de pronto el género. Los hay deliciosos, en *El libro las mil noches y una noche*, y posteriormente en otros libros occidentales como el *Novellino*, por dar un ejemplo (Valadés 1990: 29).

En torno a esta micronarración arcaica o tradicional, Valadés señala también la recopilación *cuéntística*, retomada “de literaturas orientales o del propio acervo folklórico” (29), por parte de algunos autores clásicos españoles (aquí cita a renacentistas como Juan de Timoneda, Juan Rulfo y Juan Aragonés). Aparte de esto, destaca ya el contemporáneo rescate microtextual llevado a cabo en la fundacional antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), en donde Borges y Bioy

extraen, ubicándolos o casi forjándolos al descubrirlos en obras voluminosas, por medio de múltiples y atentas lecturas, textos mínimos de diversos autores clásicos o modernos, que al ser atrapados adquieren naturaleza de minicuentos, en una tarea exploratoria que yo he extendido en *El libro de la imaginación* [y, señalamos nosotros, en la periódica “Caja de sorpresas”] (Valadés 1990: 29-30).

Ahora bien, respecto al inicio de la minificción moderna en Hispanoamérica, Valdés (30) destaca, como posible hito inaugural del género, la célebre minificción titulada “A Circe”, que abre el emblemático libro —prácticamente de minificciones— *Ensayos y poemas* (1917), del escritor mexicano Julio Torri. Sobre este destacado autor centrado en la producción de minificciones, Valadés señala la gran repercusión que tiene sobre autores coetáneos y posteriores. Así, por ejemplo, su mencionado primer libro influirá, dice Valadés, en la producción microficcional de escritores contemporáneos a Torri, tales como, por ejemplo, los mexicanos Genaro Estrada, Carlos



Díaz Dufóo, Mariano Silva y Aceves, además de repercutir sobre otros autores posteriores como, por ejemplo, Salvador Novo y su libro de minificciones *Tapioca Inn* (30). En torno a estas influencias posteriores, Valadés destaca también la revalorización de Torri “que por los años 50 lo redescubre (...), suscitándose con *Circe* una secuencia dedicada a Ulises, que tramarán en (...) versiones el español Agustín Bartra y los mexicanos Salvador Elizondo y Marco Antonio Campos, entre otros (...)” (1990: 30). Pero tal como precisa Valadés (30), será el mexicano Juan José Arreola el escritor que, a través de su propia e influyente obra, impulsará el reconocimiento de Torri en autores de la generación de los cincuenta y posteriores.

En los siguientes y últimos párrafos del artículo, Valadés comenta a escritores (citando algunos libros) destacados en relación con la producción microficcional, la mayor parte de ellos, tal como se verá, son del siglo XX e hispanoamericanos. En primer lugar, señalamos los autores extranjeros (de lengua no española) reseñados por Valadés: el praguense Franz Kafka, el estadounidense Ambrose Bierce y los siguientes franceses: Jules Renard, “gran maestro de minificciones, (...) quien llega a una especie de hai-kú en prosa” (30); Max Jacob, con su *Le Cornet à dés* (1917), en donde “las despliega (...) con intención más bien poética” (30); Jean Cocteau y Henri Michaux. Sobre este último autor, además de destacarlo Valadés como “portentoso fabulador de textos breves con los que urde países, ciudades y personajes insólitos...” (30), sugiere una posible influencia *michauxiana* en la invención de los cronopios y famas de Cortázar, y en las ciudades invisibles de Calvino. Por otro lado, también cita al francés Jacques Stenberg y al belga Pierre Versins por su producción microficcional de ciencia ficción (30).

Entre los escritores españoles, se menciona, en primer lugar, a Ramón Gómez de la Serna y su libro, íntegro y repleto de minificciones, *Caprichos* (1956). Sobre tal

producción de minificciones ramonianas, dice Valadés: “Que yo sepa, ningún otro escritor en nuestro idioma ha intentado tantas” (30). Por otro lado, se destacan dos libros de minificciones de Antonio Fernández Molina: *Arando en la madera* y *Dentro de un embudo*. Por último, se cita a Alfonso Ibarrola, productor de minificciones humorísticas, elogiando Valadés la titulada “La Aventura” (30).

Sobre autores hispanoamericanos no argentinos ni mexicanos, Valadés cita al chileno Alfonso Alcalde, y comenta su libro de minificciones *Epifanía cruda*. También destaca a dos salvadoreños: Álvaro Menen Desleal y Ricardo Lindo (30).

Respecto a los autores argentinos, aparte de destacar de nuevo a Borges, “autor de minificciones ejemplares” (30), destaca también a Enrique Anderson Imbert y a Marco Denevi, quien “atina incansablemente en reversiones antihistóricas. Anoto de él un librito delicioso, *Falsificaciones*, por su ingenio en reinversiones relampagueantes...” (30). Asimismo, señala a Héctor Sandro, “de los más notables en tal arte conciso” (30). Además de estos, cita a Ana María Shua (recordamos sus inicios productores de microficciones, como tantos otros autores, en la revista de Valadés) y a Rodolfo Modern, “quien en un libro aparentemente chino, logra válidas réplicas a versiones de clásicos chinos” (30).

Finalmente, Valadés enumerará algunos de los autores mexicanos más recientes y destacados en la producción microficcional. No obstante, antes de ello, se detiene en el guatemalteco Augusto Monterroso, establecido en México, y lo destaca a través de una elogiosa cita de José Alvarado: “Monterroso es uno de los más lúcidos, misteriosos y sutiles prosistas (...). Pedante fuera señalar su vago parentesco con Borges, Arreola, Marcel Schwob, Jules Renard, algunos ingleses y el mismo Azorín...” (30). Tras esto, Valades enumera a los siguientes autores mexicanos: José de la Colina (español establecido en México y, apuntamos, redactor de la revista de Valadés), René Avilés

Fabila, Felipe Garrido, Agustín Monsreal (redactor también de *El Cuento*), Otto Raúl González, Olga Harmony, Leopoldo Borrás y Roberto Bañuelas. Respecto a este último autor, Valadés se detiene un par de líneas. Indicamos que Bañuelas, cantante de ópera, se inicia y especializa en la minificción a través de la revista de Valadés. Su destacable producción microficcional no solo le hace merecedor de ganar dos veces el concurso de minificciones de *El Cuento*, sino que además Valadés se animará a publicarle un libro de minificciones, *Ceremonial de cíclopes* (1993), en la editorial de su revista (GV).

Para completar este repaso al estudio de Valadés, concluimos con la transcripción, expuesta al principio de su artículo, de unos fragmentos de textos (“casi manifiesto” microficcional) aparecidos en una revista colombiana. Así pues, recogemos esta especie de “manifiesto”, bien conocido a través de las transcripciones del artículo de Valadés:

Expresivo de su beligerancia es este casi manifiesto lanzado por la revista *Zona*, de Barranquilla, Colombia, de Laurián Puerta, en el que se le concede función literaria subversiva: “Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo XX, ha conducido al cuento clásico al camino de una estrepitosa bancarrota. Parece una afirmación temeraria. Pero es una rebelión inexorable que viene gestándose desde la cuentística inaugurada por Poe. La primera escaramuza fue con el relato breve. Y al minicuento se le ha encomendado la delicada misión de darle el tiro de gracia”.

En otra página agregan, bajo un título provocativo, “¡Ni un paso atrás, siempre en el minicuento!”, estos conminatorios postulados: “concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido forjando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día más a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión... El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una exposición de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas” (Valadés 1990: 28).

Continuamos, pues, con otro destacable artículo sobre microficción, el cual fue publicado también en la revista *Puro Cuento*, dos años después del artículo citado de Valadés (1990). Nos referimos ahora al titulado “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y E. Anderson Imbert”, de las argentinas Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, cuyo artículo aparecerá en el último número de *Puro Cuento* (n.º 36, septiembre-octubre de 1992, pp. 32-34 y p. 36). Dicho estudio (Tomassini y Colombo 1992) será reproducido un año después en la *RIB* (Tomassini y Colombo 1993), así como cierta idea central de tal estudio será luego desarrollada en un artículo publicado en el monográfico sobre microficción de la *RIB* (n.º 1-4, 1996), el cual llevará el siguiente título: “La minificción como clase textual transgénica” (Tomassini y Colombo 1996). Pero volviendo al artículo inicial, Tomassini y Colombo (1992: 32-34 y 36) no solo analizan aquí la producción microficcional de Arreola y Anderson Imbert (en pp. 33-34 y 36), sino que ofrecen una relevante introducción (en pp. 32-33) en la que llevan a cabo un desarrollo y replanteamiento teórico sobre esa “forma brevísima y de alta condensación semántica: ‘minicuento’, ‘microrrelato’ o ‘minificción’” (Tomassini y Colombo 1992: 32). Si tal nomenclatura revela cierto avance en la designación del objeto de estudio, la introducción de Tomassini y Colombo implica también un desarrollo teórico apoyado en el replanteamiento de precedentes y notables aportaciones sobre el fenómeno de la microficción, especialmente en los específicos estudios de Epple (1988a) y de Valadés (1990). Por otro lado, en la bibliografía aportada por Tomassini y Colombo (1992: 36), se constata material teórico y antológico de microficción difundido, precisamente, en la revista de Giardinelli. Así, en relación con *Puro Cuento* (cf. 2.4) y el material bibliográfico recogido y manejado por las autoras argentinas, encontramos la citada entrevista de Giardinelli a Anderson Imbert (IV, 19, 1989), los mencionados artículos de Epple y Valadés, y las citadas

antologías de Shapard y Thomas (1986) y de Epple (1990a). Las mismas Tomassini y Colombo han indicado la relación de su primer artículo teórico sobre microficción con la importante labor de difusión microficcional promovida en la revista de Giardinelli, tal y como han señalado ampliamente en *Pleosaurio. Primera revista de ficción breve peruana* (cf. n.º 6, vol. 1, 2014: 16-18). Sobre su primer artículo publicado en *Puro Cuento*, reproducido también en tal ejemplar de *Pleosaurio* (en pp. 20-30), Tomassini y Colombo comentan en tal revista peruana lo siguiente:

ya hemos dicho que el estímulo para su concreción se lo debemos a Mempo Giardinelli; falta señalar que se lo remitimos en respuesta a ese señalamiento suyo sobre la escasez de estudios en ese terreno, y para gran alegría nuestra, apareció publicado en el N.º 36 (1992). Al año siguiente fue reproducido en la *RIB* XLIII 4. Pero aun habiendo sido recogido en una publicación académica de amplio radio de circulación, la mayor parte de la crítica no registró esa temprana aportación nuestra, que sin embargo expresaba muchas ideas que más tarde pasaron a constituir fundamentos generales y consensuados de la teoría de la microficción. Si bien algunas de nuestras propuestas están en sintonía parcial con algunas de las lúcidas formulaciones de Dolores Koch, sus trabajos pioneros sobre el tema todavía no habían arribado a nuestras manos\*. Coincidimos con nuestra ilustre predecesora en afirmar que la elipsis y la intertextualidad son rasgos constructivos de los que se deriva la eficacia de estas composiciones, así como también la exigencia de un tipo de lectura muy particular, colaborativa y co-creadora. Como lo hicimos nosotras, Lolita distinguía las ficciones brevísimas de índole narrativa de las que presentan otras tramas discursivas; a las primeras les reservaba el nombre de minicuentos; a las segundas, cuya hibridez reconocía, las llamaba microrrelatos.

En nuestra concepción, en cambio, la hibridez genérica es una característica general de toda la ficción brevísima, no debida a las indecisiones propias de una etapa temprana en el proceso de consolidación genérica (pues la microficción ya estaba bien desarrollada en los '80, cuando la crítica reparó en ella), sino a una razón de índole pragmática —o retórica, si se quiere—: la minificción induce a pensar, y para ello cuestiona las ideas recibidas y el lenguaje que las reviste, problematiza los saberes consensuados, desconstruye las categorías con las que trabaja el pensamiento ordinario, de ahí el carácter transgresivo que le adjudicábamos. Y para promover este pensamiento lateral, a contrapelo, se vale de estrategias de distinto nivel, entre las que destaca, precisamente, la elección de la secuencia predominante (narrativa, descriptiva, expositiva, instructiva, etc.). Cuando aplicamos a toda la clase textual de la ficción brevísima el atributo de *transgenericidad* no solo queremos izarlo como un paraguas lo suficientemente amplio como para cubrir una inmensa variedad de formas específicas, sino que apuntamos, fundamentalmente, a una jerarquía de procesos que se cumplen tanto en la producción como en

la recepción de estos textos. Con referencia a estos procesos, preferimos definir a la microficción como una máquina para pensar y no como un objeto a merced del dispositivo de distribución y asignación genérica. De allí que a poco andar desde la publicación de nuestro primer artículo adoptáramos la denominación minificción (o microficción) en el sentido abarcador explicitado y propusiéramos un deslinde terminológico. Es así como en adelante reservamos el término microrrelato para las microficciones de estructura narrativa (con la salvedad de que aún en ese tipo de composiciones a nuestro entender la narración de una historia es un elemento ancilar, al servicio de otras funciones). Ese deslinde, que consta en nuestro artículo de 1996 [“La minificción como clase textual transgenérica”], procuraba contrarrestar las indecisiones terminológicas que observábamos en esa etapa incipiente de los estudios, en especial, cierta fluctuación acrítica entre ambas denominaciones para hacer referencia a un mismo objeto. La inadecuación afincaba en que si bien todo microrrelato es una microficción, no toda microficción posee estructura narrativa. Nuestro deslinde constituyó el primer intento por organizar con cierta rigurosidad el caótico espectro denominativo de los primeros tiempos —tarea fundamental por cuanto al nombre van asociados atributos que orientan la determinación de los corpus— y fue retomado mucho tiempo después en sus teorizaciones por estudiosos que optaron por ceñir su objeto de estudio al microrrelato (Tomassini y Colombo 2014a: 17-19 [\*El término “microrrelato”, que Tomassini y Colombo escribieron sin guion en su artículo de 1992, pudo proceder entonces de posibles citas, alusiones o menciones secundarias sobre tal término difundido en los estudios sistemáticos y pioneros de Koch durante los 80]).

Sobre el fenómeno integral de la microficción, el deslinde teórico entre microficción vs. microrrelato, el discutido estatuto genérico del fenómeno, el concepto de *transgenericidad*, tomado de Genette (1982), etc., remitimos a la ampliación de tales cuestiones en su artículo “La microficción y las instancias canonizadoras. Balances, reflexiones y propuestas” (Tomassini y Colombo 2014b: 155-191).

A continuación, recogemos parte de una breve reseña de Valentina Natalini (2011) sobre tal artículo de Tomassini y Colombo (1992) publicado en *Puro Cuento*:

Este ensayo agrega al de Valadés otro explorador del minicuento hacia 1917: Ramón Gómez de la Serna, escritor español y creador de las ‘greguerías’, quien cultiva contemporáneamente a Torri el relato brevísimo en su libro *Muestrario* (1917).

Tomassini y Colombo acuñan para la minificción el término “trans-genérico” en tanto, para las autoras, éste abarca múltiples variantes configurativas. La utilización de diversos patrones de escritura promueven su “carácter proteico e híbrido” (36, 1992: 32), lo cual obstaculiza una clara

definición. A diferencia de Valadés, consideran que la acción no es la condición primordial, ya que muchas veces queda elidida o, simplemente, predomina un discurso descriptivo o lírico. Concuerdan con Epple con respecto a que suelen construirse sobre “ante-textos de diversa índole”, o bien se abocan a la creación de mundos imaginarios autónomos (36, 1992: 36).

Por otro lado, relacionan la nueva estética con el contexto en donde se produce: el imperio de la imagen, el video clip, el slogan publicitario o político, el *flash*; en fin, la comunicación mediática en general (Natalini 2011: 12-13).<sup>34</sup>

Finalmente, transcribimos las conclusiones de tal artículo de Tomassini y Colombo:

Esbozar una tipología del minicuento es una empresa arriesgada por cuanto se trata de una forma actual en expansión. De otra parte, ésta podría encararse desde diferentes ángulos y por lo tanto debería ser una transclasificación. Sobre la base de los rasgos destacados en el corpus seleccionado, estamos en condiciones de proponer una tipología tentativa que podría completarse en investigaciones complementarias.

Una primera distinción atañe a la procedencia de los materiales narrativos: a) minicuentos que aprovechan ante-textos de diversa índole, ya se trate de textos culturales en general, intertextos literarios, architextos (leyenda, mito, chiste, noticia, aforismo, etc.); b) minicuentos consistentes en invenciones autónomas, predominantemente fantásticas.

De otra parte, conforme a la especificidad del principio constructivo se distinguen: a) textos con predominio del elemento puramente narrativo; b) formas híbridas donde el discurso narrativo interactúa con el discurso lírico y especulativo, en los cuales parece residir el énfasis textual (a diferencia del cuento canónico cuyos elementos no estrictamente narrativos cumplen una función ancilar).

La esencial condensación de estas formas brevísimas, su intencional incompletud, son propias de una escritura a un tiempo sintomática de las pautas culturales de la contemporaneidad y desestructuradora de la masificación promovida de sus estereotipos (1992: 36).

---

<sup>34</sup> Aunque Tomassini y Colombo anotan el libro *Muestrario* de Ramón por el año de 1917, cuya fecha recoge también Natalini, la primera edición de tal libro es de 1918, editado por Biblioteca Nueva, Madrid. No obstante, en 1917 se publica un destacable libro de Ramón con minificciones: *Senos*, ed. Imprenta Latina, Madrid, 1917. En este mismo año, también se publica su libro *Greguerías*, ed. Prometeo, Valencia, 1917. Las primeras ‘greguerías’ ya habían aparecido en su libro *Tapices*, imprenta Aurora, Madrid, 1912; firmado con el seudónimo de Tristán. Por otro lado, Tomassini y Colombo (1992: 32) también señalan el libro de Ramón *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, pero su primera edición no es de 1933, tal como apuntan, sino de 1935, en Ediciones del Árbol, Madrid. En cualquier caso, se pueden rastrear microrrelatos en diversos libros anteriores de Ramón, como en *Disparates*, ed. Calpe, Madrid, 1921; en *Caprichos*, Cuadernos Literarios, Madrid, 1925, etc. Este último libro difiere del también titulado *Caprichos*, Editorial AHR, Barcelona, 1956, el cual está repleto de microrrelatos o minificciones, tal como destacó Valadés en su señalado artículo de 1990.

En este mismo año de 1992, la colombiana Ángela María Pérez Beltrán, quien había obtenido una beca Fulbright en 1987 y había realizado estudios de posgrado en Estados Unidos, presentará una disertación doctoral en la Universidad de Texas, Austin, la cual, al parecer, es la tesis doctoral (inérita) titulada *Arreola, Monterroso, Denevi: estudio temático de sus cuentos y minicuentos* (Pérez Beltrán 1992). En relación con este trabajo académico, podemos señalar su posterior libro titulado *Cuento y minicuento* (Santafé de Bogotá: Página Maestra, 1997), en donde Pérez Beltrán incluye un estudio introductorio en torno a lo indicado en su título, además de ofrecer también una antología de minicuentos. Aunque este libro fue publicado ya en 1997, vamos a recoger, a modo de ilustración aproximativa de todo ello, la parte final del prólogo de Pérez Beltrán (1997: 11-13), en cuya parte se hace referencia al fenómeno del minicuento y se comenta también el contenido de tal libro impreso:

Con relación al minicuento se dice que es una subclasificación del cuento. Se le denomina subgénero porque comparte con el cuento el hecho de tener la tradición oral como una de sus raíces y también el ser breve. En este libro se verá que el minicuento tiene también otras raíces. Puede manifestarse en diferentes formas puesto que puede ser una anécdota, un chiste, una lista, un parlamento, una persona poética, un ensayo, un diálogo. Por otro lado recupera el bestiario y la fábula e introduce mecanismos publicitarios y periodísticos. Por su parte la ironía, la burla y el humor negro juegan un papel importante, y esto se ve (...) en los finales sorpresivos y en aquellos minicuentos que tienden a crear una “versión” de una historia conocida.

A continuación de la discusión teórica y de la reflexión, se presenta una antología en la que se recogen minicuentos de autores de diferentes nacionalidades. Dichos autores registran en sus textos la huella de una o más características de lo que es UN MINICUENTO. Estos relatos breves, brevísimos, le ofrecerán al lector la posibilidad de múltiples lecturas (...).

Con esta antología se confirma la gran gama de posibilidades que ofrece la escritura del minicuento, clasificado como subgénero del cuento y que, sin embargo, por su fuerza y versatilidad nos lleva a preguntarnos si se le llegará a considerar algún día como género (Pérez Beltrán 1997: 12-13).

Asimismo, en tal año de 1992, se publican dos artículos sobre minificción del argentino Antonio Planells (1992a y 1992b), exalumno de David Lagmanovich. Según



comenta el propio Lagmanovich en su monografía *Microrrelatos* (1999, reimpresa en 2003), él fue quien le introdujo en el tema a partir de la influencia recibida en sus clases universitarias (cf. Lagmanovich [1999] 2003: 22).

Los aludidos estudios de Planells, relacionados entre sí, son los siguientes: “Bosquejo dialéctico de la minificación”, publicado en la revista *Iberoromania* 35 (Planells 1992a: 33-49), y “Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto”, publicado en los *Anales de literatura hispanoamericana* 21 (Planells 1992b: 365-375). Vamos a detenernos solo en el primer artículo (Planells 1992a), ya que resulta un estudio más amplio y centrado en el fenómeno en sí objeto de estudio, además de integrar parte sustancial de lo señalado al respecto en el segundo (Planells 1992b), pero sin llegar a estar solo enfocado en la producción microficcional de Anderson Imbert.

Así pues, en “Bosquejo dialéctico de la minificación”, Planells bosqueja un compendioso estudio dividido en cinco partes, las cuales van rotuladas de la siguiente manera: “I. Prolegómeno” (pp. 33-35), “II. Buenos Aires, la capital hispánica de la minificación” (pp. 35-39), “III. La minificación estadounidense” (pp. 39-46), “IV. Borges, el miniaturista” (pp. 46-47) y “V. Conclusión” (47-48).

En la última página, por otra parte, se recogen todas las “Obras citadas” en su estudio (Planells 1992a: 49), entre las cuales se aprecia un mayoritario material bibliográfico relacionada con Anderson Imbert, tal como el prólogo de Anderson Imbert a su libro *El gato de Cheshire* (1965), la “Entrevista de *Puro Cuento* [n.º 19, noviembre-diciembre de 1989, en pp. 2-7 y 18-19] a Enrique Anderson Imbert” (cf. II), una edición anglosajona a un libro de cuentos de Anderson Imbert (Falconieri 1965) y el capítulo “Entre el caso y la novela: Hacia una definición del cuento”, del ensayo *Teoría y técnica del cuento* (Anderson Imbert 1979), aunque Planells citará tal capítulo por su reproducción en un libro preparado por Catharina V. De Vallejo: *Teoría cuentística del*

*siglo XX: Aproximaciones hispánicas* (Miami FL: Ediciones Universal, 1989). Asimismo, en relación con otros ensayos citados sobre el cuento, en donde también se plasman algunos apuntes o aproximaciones críticas sobre el fenómeno microficcional, Planells maneja la segunda edición de la *Historia del cuento hispanoamericano* (Leal 1971) y el ensayo “*Cuento artefacto*” y *artificios del cuento* (Castagnino 1978). Por otra parte, se recogen las *Obras completas* (1923-1972) de Borges (Buenos Aires: Emecé, 1974), y un célebre libro de cuentos de Cortázar: *Las armas secretas* ([1959] 1977). Con respecto a cierto material bibliográfico algo más específico sobre el fenómeno de la microficción, encontramos el artículo de Yates (1969) sobre el “Microtale” argentino (cf. I), además de tres antologías reseñadas en nuestro listado (cf. III), las cuales son las siguiente: la antología didáctica y bilingüe de Catillo-Feliú (1978), dirigida a estudiantes ingleses para el aprendizaje de la lengua española y el conocimiento del panorama literario hispánico, y las antologías angloamericanas de Howe y Howe ([1982] 1988) y de Shepard y Thomas (1986). En este sentido, según verificamos, Planells no parece estar al tanto de los estudios sistemáticos hispánicos en los que se profundiza acerca del mismo objeto de estudio, tales como los de Dolores Koch, los de Epple, o el artículo de Valadés (1990), por ejemplo. No obstante, y a pesar de esto, Planells realiza un destacable bosquejo panorámico del asunto a través de los escasos y transversales estudios de los que se vale. En relación con esto último, el mismo Planells indicará, al final de su “Prolegómeno”, su propuesta de estudio introductorio, en donde recorrerá diversas aproximaciones críticas acerca del fenómeno microficcional estudiado, señalando al respecto lo siguiente:

De entre lo poco que se ha dicho en materia de microficción, seleccionamos algunas consideraciones relevantes para su estudio. Con ello no pretendemos elaborar una teoría, pero sí presentar juicios críticos y reflexiones de índole práctica, a manera de punto de partida para un análisis más exhaustivo. Hemos preferido prestar especial atención a lo dicho por los mismo

minicuentistas, en virtud de su experiencia directa con este subgénero. En algunos casos (como el de Anderson Imbert) nos encontramos con escritores que también se han aventurado en la crítica de las formas brevísimas.

Aunque Planells designa aquí como subgénero al minicuento, también apuntará más adelante hacia la posible futura concepción de este fenómeno literario como género autónomo o independiente del cuento (Planells 1992a: 39); todo ello en torno a ciertas reflexiones sobre el punto siete del “Decálogo del perfecto cuentista”, en donde Quiroga señalaba aquello de que “Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad, aunque no lo sea”; y Planells se plantea, finalmente, lo siguiente: “¿Pudiera un minicuento ser un cuento depurado de ripios? (39).

Por otra parte, ya desde el prolegómeno, Planells reflexiona acerca de la formulación mínima de la minificción en relación con la comprensión de Bachelard sobre el fenómeno psíquico de la miniatura. En este sentido, señala lo siguiente:

Queremos así establecer la correspondencia entre creación y miniatura, cuya manifestación cobra singular intensidad en la minificción literaria. Digamos algo más: desde el punto de vista humano, creación y miniatura constituyen un álgebra. Y ese álgebra encierra el contar matemático y el literario, y también el “arte de restituir a su lugar los huesos dislocados” (Corominas, 40). La referencia osteológica es significativa por provenir del árabe “*ʿyabr*, ‘reducción’” (Corominas, 40). Por lo tanto, no será atrevido el referirse a la minificción como un álgebra literario (Planells 1992a: 33).

Después, manejando datos de Anderson Imbert sobre estadísticas del cuento, luego recogidas por Luis Leal (cf. I), planteará Planells, de manera tentativa o aproximada, la posibilidad de que “un cuento de menos de un millar de palabras entraría dentro de la categoría de *minicuento* (un subgénero del cuento)” (34). En torno a esto, se aprecia cierta asimilación e integración, por parte de Planells, de perspectivas angloamericanas sobre una extensión más dilatada y relacionada ya con los “short shorts” (para nosotros, mayormente, son relatos/cuentos breves), tal y como se constata en las antologías de

Howe (Howe y Howe 1982) y de Shapard y Thomas (1986), así como en el “microtale” de Yates (1969). El mismo Planells establece cierta diferenciación entre tal minicuento menos breve, en el cual se integrarían parte de los “short shorts” o cuentos/relatos breves, y un *microcuento* “brevísimo”, el cual, en cierto modo, se aproximaría más a la percepción hispánica sobre la extensión de la minificción: un microtexto que no supera la 350 palabras, pero cuyo cómputo concreto se remarca en torno a las 250 palabras, tal y como se establece en los espacios hispánicos de legitimación y proyección genérica del fenómeno microficcional: en antologías precursoras (desde la fundacional de Borges y Bioy, pasando por la de Valadés y asentándose tal cómputo en las de Epple y en la de Fernández Ferrer), en secciones microfccionales de revistas (cf. 2), en concurso específicos del género (cf. 2.2., 2.3 y 2.4), etc. Esta distinción de Planells entre tales términos sinónimos (minicuento/microcuento) se aprecia hacia el final de su reseña a la introducción de la antología *Short shorts...* (Howe [1982] 1988). Aquí Planells apuntará entonces lo siguiente: “si un minicuento (cuento breve) se reduce y deviene en *microcuento* (cuento brevísimo), nos encontramos frente a un espacio crítico rayano en la abstracción. Así parece entenderlo Howe...” (1992a: 46). En relación con tales distinciones, Planells recalcará aquello en una nota a pie de página, en donde indica todo lo siguiente:

**Al principio nos referimos al minicuento como una narración de menos de un millar de palabras.** Veamos algunos ejemplos: Borges tiene “Los dos reyes y los dos laberintos” (309 palabras), “Borges y yo” (318 palabras), “La casa de Asterión” (884 palabras); Julio Cortázar tiene “Los amigos” (633 palabras), “Continuidad de los parques” (637 palabras); Marco Denevi tiene “Apocalipsis” (187 palabras), “El emperador de la China” (125 palabras); Anderson Imbert tiene “Las estatuas” (130 palabras), “Espiral” (195 palabras), “El leve Pedro” (639 palabras); Ana María Matute tiene “El niño que era amigo del demonio” (135 palabras). **En la categoría de microcuento pudiéramos incluir**, por ejemplo, “El príncipe” (29 palabras), de Anderson Imbert. Aclaremos que las palabras indicadas entre paréntesis incluyen también las del título (Planells 1992a: 46 [el resaltado es nuestro]).

En este sentido, el *minicuento* y *microcuento* solo parecería diferenciarse aquí del cuento por el cómputo de palabras, sin profundizar en la naturaleza distintiva de la narratividad del fenómeno, tal como lo estudia y observa Koch en el denominado *micro-relato*, y sin aclarar tampoco las causas de tal extensión más reducida de la microficción en contraste con el género del cuento (y con los denominados “short shorts” o relatos/cuentos breves). Sin embargo, tal como detallamos en la introducción II, la extensión de la microficción moderna/contemporánea (denomínese minicuento, minificción o microrrelato) proviene antes de cierta adopción microtextual con las innumerables categorías/formas cortas (sean estas narrativas, discursiva o poéticas), gran número de las cuales son preexistentes al nacimiento y desarrollo del género cuento. En torno a tal *calcomanía* microtextual, se ha señalado, efectivamente, el carácter proteico de la microficción. El fenómeno de los llamados “short shorts” (relatos/cuentos breves) proviene, en cambio, de la órbita del género cuento, cuentos modernos/contemporáneos que se han comprimido, pero en los que su regresión extensional narrativa no llega aún a lo identificable con la parquedad de ese “meollo anecdótico” adscrito a precedentes formas cortas micronarrativas (fábulas, parábolas, anécdotas, “enxiemplos”, etc.). En este sentido, la microficción producida originariamente dentro de ese cómputo no mayor a las 250 palabras, resulta un microuniverso que apunta más hacia un *diálogo* transformativo con la microtextualidad, especialmente con las perennes categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales, antes que con el del género cuento y sus compresiones limitadas por el entendimiento de su propio estatuto genérico. Desde la perspectiva hispánica, un texto superior a las 350 palabras, digamos, se distancia ya de lo entendible como verdadera microtextualidad. En este sentido, no se comprende claramente como microtextualidad aquellos textos que rebasan las, aproximadamente, 300 o 350 palabras. Así pues, en ciertos casos de

microtextos que superan las 250 palabras, se entenderán como microficción si su narratividad es híbrida y, por tanto, más alejada de lo comprensible como naturaleza narrativa del cuento, tal como sucede, por ejemplo, en el microrrelato “Borges y yo”. Ahora bien, en el caso de que tal microtexto posea una evidente estructura narrativa y rebase también las 250 palabras, pero sin superar lo reconocible como extensión microtextual (es decir, las aproximadas 350 palabras), solo lo podríamos entender como minificción o microrrelato si constituye una clara formulación mimética o proteica de una emblemática categoría/forma corta arcaica o tradicional, por ejemplo, tal y como sucede con la mistificada leyenda borgiana de “Los dos reyes y los dos laberintos”.

En el estudio aproximativo e introductorio de Planells, el minicuento viene a ser, en principio, una síntesis e integración del fenómeno propio de la microficción (desde la perspectiva hispánica) con el de una parte del percibido fenómeno “microficcional” angloamericano relacionado con los “short shorts”, o relatos/cuentos breves (cf. lo indicado al respecto en II y en III). En este sentido, la hipótesis de Planells de que “un cuento de menos de un millar de palabras entraría dentro de la categoría de *minicuento*”, conduce, obviamente, a un recuento más indiferenciado y totalizador de toda aquella *forma narrativa* de menos de 1000 palabras, en donde entrarían a formar parte algún que otro escritor de creaciones narrativas más adscritas al género del cuento breve que a claras formulaciones microfccionales. Teniendo en cuenta todo esto, Planells expondrá en su prolegómeno lo siguiente:

Lo cierto es que esta forma narrativa es un fenómeno literario relativamente nuevo, aunque sus configuraciones son tan antiguas como el mito, la parábola, la fábula, la anécdota o el “enxiemplo”. Los minicuentos se encuentran diseminados a través de la historia, como narraciones independientes o bien como parte integrante de textos más extensos o elaborados. Así podemos detectarlos en la Sagrada Biblia, el *Popol Vuh*, el *Decamerón*, los cuentos de *Las mil y una noches*, los “enxiemplos” del infante don Juan Manuel, los cuentos de hadas, las novelas ejemplares de Cervantes, las fábulas clásicas y las del siglo XVIII... hasta llegar a las

muestras que nos legaran León Tolstoy, Antón Chékhov, Guy de Maupassant, João Guimarães Rosa, James Joyce, Luigi Pirandello, Giovanni Papini, Franz Kafka, Ernest Hemingway, Mikhail Zoschenko, William Carlos Williams, Yukio Mishima, Heinrich Böll... y en nuestro mundo hispánico: Eugenio D'Ors, Leopoldo Lugones, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi, Julio Cortázar, Pedro Orgambide, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz, Juan-Jacobo Bajarlía, Gabriel García Márquez, Ana María Matute, Eduardo Gudiño Kieffer, Juan José Arreola, Luisa Valenzuela, etc. (1992a: 34).

En cualquier caso, el estudio de Planells resulta destacable como aportación introductoria general y como recorrido por los “distintos juicios críticos y reflexiones de índole práctica” (todas ellas relacionadas con las mencionadas “obras citadas”), a través de los cuales se profundiza en el complejo objeto de estudio. Asimismo, también resulta muy valiosa la información desplegada por Planells en torno a tales incipientes aproximaciones críticas acerca del fenómeno de la microficción, proporcionando así, en su conjunto, un “Bosquejo dialéctico sobre la minificción”.

Finalmente, transcribimos la conclusión de Planells, en donde señala, en esta quinta y última parte de tal artículo, todo lo siguiente:

Concluiremos ahora planteando dos corolarios apoyados en dos premisas distintas aunque complementarias:

*Corolario I: La minificción es concebida y ejecutada en su brevedad intrínseca.* Anderson Imbert nos da el testimonio de ello al afirmar que sus “casos” nacen así, y que resisten todo intento de ampliación, porque son momentos de intuición e imaginación brevísimos. De tal experiencia se desprende que el escritor produce unidades indivisibles (mónadas). Hay un grupo de escritores estadounidenses que secundan aquellos conceptos de Anderson Imbert y que, además, destacan la tremenda cercanía entre la minificción y la poesía. Este corolario, a nuestro entender, pertenece al oscuro y fascinante campo que estudia los procesos de la creación literaria.

*Corolario II: La minificción es el resultado de un proceso de síntesis (consciente o inconsciente) de un modelo pre-existente más extenso y complejo.* El miniaturismo de Borges constituye un ejemplo claro de este tipo de proposición, cuyo estudio pertenecería a los dominios de la imaginación fenomenológica. De proponernos la tarea de analizar la veta literaria, partiríamos del trabajo de Bachelard sobre la miniatura (ya mencionado [cf. I]); de los estudios sobre el tiempo y el espacio interiores, de Georges Poulet [*Etudes sur le temps humain* (París, 1949) y *La*

*distance intérieure* (París, 1952)], y de los ensayos de Jean-Pierre Richard, sobre la literatura como experiencia organizada [*Littérature et sensation* (París, 1954) y *Poésie et profondeur* (París, 1955)].

La minificción pertenece al universo de la miniatura. Por lo tanto deberemos familiarizarnos con su presencia en los cuentos de hadas y los juegos infantiles: las muestras artesanales de pintores, escultores y maquetistas; la microbiología; la física cuántica; la microtecnología; el paisaje del Génesis I: 26 (ya mencionado). Habrá que compensar el lamentable olvido o descuido, cometido por los psicólogos, filósofos y críticos literarios. Será esencial tratar de recuperar el espacio crítico entre el mundo del niño y el del adulto, ya esta lastimosa pérdida nos ha hecho cometer graves errores de prioridad, valoración y perspectiva. Una verdadera inmersión en el fascinante dominio de la miniatura —de cuya naturaleza, repitámoslo, somos parte—, nos ayudará a penetrar sus misterios, alcances y posibilidades.

También queremos sugerir la necesidad de revisar, cuidadosamente, la teoría de los géneros literarios y reelaborar su enfoque metodológico para el estudio de la minificción, la cual al comprimirse tiende a la oralidad. Y es allí, en la oralidad original, en donde nos encontramos nuevamente con la parábola, la exclamación, el suspiro, el silencio significativo... el inefable contacto con la eternidad del instante (Planells 1992a: 47-48).

En torno al año de 1992, pero ya en Venezuela, podemos apuntar dos artículos de Julio E. Miranda. El primero es un artículo periodístico, titulado “Breve que te quiero breve”, publicado en el periódico caraqueño *Domingo hoy*, el 30 de agosto de 1992 (cf. Rojo 2009: 199). El segundo proviene, al parecer, de una ponencia sobre narrativa celebrada en Caracas en 1992 (cf. Rojo 2009: 199), cuyo texto es el titulado “El cuento breve en Venezuela”, publicado luego en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n.º 555, septiembre de 1996, pp. 85-93)<sup>35</sup>.

Por otro lado, en 1993 y en Colombia, se suele recoger en corpus bibliográficos sobre el tema el siguiente estudio de Rodrigo Díaz Castañeda y Carlos Parra Rojas: *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano* (Neiva: ACE Samán Editores-Universidad Surcolombiana, 1993). Según señala el investigador colombiano Henry González, estudioso de la minificción o minicuento en Colombia, este y otros

---

<sup>35</sup> Cf. tal artículo-ponencia de Miranda en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht3d6>. Fecha de consulta: 15-07-17.



estudios, tales como el de Nana Rodríguez (*Elementos para una teoría del minicuento*, 1997) y el mencionado de Ana María Pérez Beltrán (1997), “se originaron como tesis de postgrado y terminaron convirtiéndose en libros” (González 2002: 25).

Continuando en el año de 1993, pero ya en Venezuela, debemos destacar las aportaciones sobre el tema de la venezolana Violeta Rojo Fernández. En ese año, Violeta Rojo presenta su tesis de maestría en la Universidad Simón Bolívar, tutelada por Carlos Pacheco, con el título siguiente: *El minicuento hispanoamericano: propuestas para una caracterización discursiva* (Rojo 1993). Entre las precursoras tesis en español sobre minificción, esta es, sin duda, la más difundida y conocida de todas, no solo porque fuera publicada poco después y en años siguientes, sino por su conocimiento sobre el tema y su exposición clara, concisa y bien elaborada, cuyas propuestas de caracterización discursiva sobre el objeto de estudio trascienden y rebasan la tentativa e incipiente clasificación del fenómeno como un sub-género del cuento, ya que tal estudio revela, más allá de tal clasificación asignada, cierta autonomía y distinción genérica del fenómeno estudiado, aunque este es apenas reconocido siquiera como una submodalidad, y tal vez por ello la necesidad teórica de adscripción genérica al reconocido cuento, algo que viene rodado con el término *minicuento*, que es el término, recordamos, más difundido y conocido entonces para definir al fenómeno literario de la microficción. Esta estimable tesis, además, presenta en su primer capítulo los antecedentes literarios y críticos del objeto de estudio. Tanto en este primer capítulo como en los siguientes de la tesis (y en la bibliografía expuesta), se plasma un registro y conocimiento muy completo de los estudios generales y específicos sobre el tema hasta la fecha. Por otra parte, la tesis de Rojo dejará pronto de ser inédita, ya que tres años después, con mínimos retoques, aparecerá publicada con el siguiente título: *Breve manual para reconocer minicuentos* (Caracas: Editorial Equinoccio, 1996); y un año

después, en 1997, será reeditado en la editorial mexicana de Fondo de Cultura Económica (FCE). Posteriormente, en 2009, ha vuelto a publicarse en la misma editorial Equinoccio, esta vez con el matiz del título siguiente: *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (Rojo 2009). La ampliación del libro corresponde a las siguientes dos secciones añadidas al final: a) “Posdata”, en la cual se incluyen seis artículos posteriores a la realización de su tesis (en donde Rojo amplía, complementa y matiza ciertas perspectivas del fenómeno tratado en tal libro procedente de su tesis); y b) “Bibliografía ampliada”, en donde se ofrece una bibliografía más completa y actualizada sobre el tema. Además de esto, también trae el libro un prólogo de Luis Barrera Linares. En cualquier caso, lo que queremos apuntar aquí es que esta actual reedición del trabajo doctoral de Rojo implica lo que estamos señalando, pues su estudio sistemático está coherentemente estructurado en sus bases fundamentales, cuya introducción, planteamientos y características del fenómeno estudiado resultan sólidas y vigentes para el estudio actual del fenómeno, independientemente de la tentativa clasificación de sub-género apuntada, la cual, por otra parte, será una de las cuestiones que irá modificando Rojo, a través de perspectivas menos constrictivas en torno a una adscripción genérica del fenómeno, pasando así por un tratamiento de des-generado, hasta profundizar y abordar la minificción sin la tiranía del género (cf. Rojo 2010). En este sentido, apuntamos nosotros, el estudio sistemático de la minificción aboca a un cuestionamiento irremediable con la noción de género y sus derivados. La minificción parece negar la noción de género en su constante transgresión y rebasamiento hacia toda clasificación genérica, pero, al mismo tiempo, parece reforzarla en su permanente juego dialéctico con las categorías genéricas establecidas.

Además del señalado trabajo doctoral, Violeta Rojo, junto con Carlos Pacheco, presenta también el siguiente artículo: “El minicuento: hacia una definición de tipo

discursivo” (en *Tierra Nueva*, 6, Caracas, 1993). Por otra parte, en 1994, Rojo ofrece el artículo suyo más destacable de esta época: “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”, publicado en la *Revista Iberoamericana* (LX, núms. 166-167, 1994, pp. 565-572). Este señero artículo (Rojo 1994) está estructurado en tres partes: en las dos primeras, se expone una síntesis de lo más sustancial de su trabajo doctoral sobre los orígenes y caracterización del fenómeno estudiado; y en la tercera y última parte, se incluye, además, un recorrido centrado en el minicuento en Venezuela. Tres años después, dicho artículo será reproducido en la segunda edición, revisada y ampliada, del citado libro compilatorio de Carlos Pacheco y Luis Barera Linares (cf. Rojo 1997: 523-535). Finalmente, un año después, encontramos otro artículo publicado de Rojo (1995): “El minicuento latinoamericano: modalidad degenerada” (en *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, año 3, n.º 6, Caracas, julio-diciembre de 1995, pp. 65-75).

Para repasar lo sustancial de los estudios de Violeta Rojo sobre el tema en esta época, nos vamos a servir de las dos primeras partes recogidas en el citado artículo, titulado “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela” (Rojo 1994: 565-572). Así pues, en la primera parte, sobre los “Orígenes del minicuento”, Rojo, tras señalar algunos apuntes del minicuento en Venezuela, recorre precedentes mundiales y repasa el fenómeno en Latinoamérica. Al respecto, indica lo siguiente:

En la literatura mundial, desde sus orígenes, han existido textos literarios muy breves. Entre estos textos brevísimos estarían los pertenecientes a los géneros gnómicos y las formas simples (Jolles 1971): hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *kasus*, *memorable*, *Märchen* y chiste; aforismo, alegoría, anécdota, caso, ejemplo, fábula, ocurrencia, parábola, proverbio, etc. Esto sin contar al cuento que siempre ha sido considerado un ejemplo de narrativa breve. Muchos de los ejemplos anteriormente enumerados son considerados ahora formas arcaicas que no se utilizan, sin embargo en este siglo (...) estas formas empezaron a ser utilizadas nuevamente (...) con un sentido paródico. Este fue el inicio del texto brevísimo y sus

cultivadores van desde Ambroise Bierce a Ramón Gómez de la Serna. Sequera (1987) incluye también, a Pierre Louÿs y Franz Kafka.

En América Latina los orígenes del minicuento son oscuros pero podríamos considerar como sus precursores a tres importantes poetas: Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de textos muy breves fue una opción individual en la que, coincidentalmente concurren y concordan varios autores: Julio Torri, Jorge Luis Borges y posteriormente Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert. A finales de los sesenta, principios de los setenta, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante lo cultivaron de manera ejemplar. Es justamente en los setenta cuando comienza el auge del minicuento, pero influido por un texto de 1959: “El Dinosaurio” de Augusto Monterroso, que genera gran cantidad de seguidores. A partir de este momento la escritura de formas brevísimas no es coincidental, como aparentemente había sido hasta ahora, sino de otro tipo, más bien imitativa (Rojo 1994: 565-566).

En la parte central del artículo, se exponen las características del minicuento, precedidas de una sintética introducción, en la cual se plantea y responde lo siguiente:

Ahora bien, ¿qué es un minicuento? Podríamos empezar diciendo que es un tipo de texto literario sumamente breve, que se relaciona, por lo general paródicamente, con una serie de géneros y subgéneros literarios y también con formas no literarias. Los textos brevísimos se conectan tanto con las formas simples y los géneros gnómicos como con cuentos, poesía, ensayos y también horóscopos, recetas de cocina o manuales de instrucciones. (...) en los minicuentos siempre existe la narración. Siempre hay una historia en la que un(os) personaje(s) realizan acciones en un espacio y un tiempo. Esta narración dado lo breve del espacio puede ser explícita o implícita. Cuando la narración no existe estamos ante lo que podríamos llamar un minitexto.

Los minicuentos poseen ciertos rasgos diferenciales básicos: **brevedad**, uso de un **lenguaje preciso**, **anécdota comprimida**, **uso de cuadros** y **carácter proteico**. El minitexto posee esos mismos rasgos diferenciales, a excepción, claro está, de la anécdota comprimida, aunque podríamos percibir la existencia de un mensaje comprimido (1994: 566 [el resaltado es nuestro]).

Estas cinco características o rasgos destacados son los que Rojo va a comentar a continuación. En primer lugar, respecto a la brevedad, señala que “la longitud no es su única característica, aunque sea la más evidente. Solo con ver uno, (...) ya salta a la vista que es un tipo de texto muy breve” (566). En este sentido, Rojo anota que la “longitud máxima no debería sobrepasar la de una página impresa”, la cual “permite

tener (...) [a] la vista todo el texto y ver su principio y su fin de una sola vez” (566), coincidiendo así con apuntes citados de Fernández Ferrer (1990). Finalmente, concluye Rojo indicando lo siguiente: “La brevedad no sólo es importante porque es el rasgo más llamativo y el que le da nombre, sino también porque genera todas las demás características o rasgos diferenciales del minicuento” (566).

En torno al siguiente rasgo mencionado, el del lenguaje preciso, Rojo lo destaca en relación con la parquedad textual del fenómeno y la consiguiente necesidad de concisión y precisión lingüísticas para poder crear “una historia con tan pocas palabras” (566). Esto implica o supone, por tanto, “una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras” (566). Asimismo, tal “dominio del lenguaje se extiende también a los complicadísimos juegos de palabras, al invento de neologismos, y otros juegos del lenguaje comunes al minicuento” (566).

Sobre el tercer rasgo, el de la anécdota comprimida, comenta Rojo lo siguiente:

Quando hablamos de condensación de la anécdota en este término incluimos los conceptos de historia, argumento, acción, trama, conflicto, situación o fábula. Un minicuento posee anécdota comprimida porque la historia se narra de una manera absolutamente sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción. Esta compresión incluye también la sugerencia. En el discurso se elimina todo lo superfluo y la acción es elidida de tal manera que se hace casi que desaparezca, por lo menos aparentemente. En estos casos la historia es sugerida o implícita, no contada o explícita. A los primeros casos **los llamamos minicuentos con fábulas (considerando fábula como anécdota o historia)**, en ellos **hay una narración, que aunque breve es completa en sí misma. (...) En los minicuentos sin fábula aparente la narración pareciera incompleta o sin argumento.** Realmente lo que sucede con éstos es que **la fábula está implícita**, no está en el nivel superficial. **La anécdota se sugiere pero necesita de un lector activo que la haga surgir** (1994: 567 [el resaltado es nuestro]).

Respecto al uso de cuadros, que es el penúltimo de los rasgos destacados por Rojo, transcribimos todo lo señalado al respecto:

**Los cuadros son estructuras de datos que sirven para representar una situación estereotipada.** En el minicuento el uso de cuadros es imprescindible para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. En el minicuento **se usan en gran medida cuadros intertextuales**, con los que se logra una mayor brevedad. El autor de minicuentos debe conseguir un tema tan conocido que no tenga que dar largas explicaciones, ni deba perder tiempo ubicando al lector. Es por esto que con frecuencia los minicuentos tienen como protagonistas a héroes míticos, personajes literarios o arquetipos del cine. Ahora bien, este elemento intertextual es por lo general parodiado, lo que a su vez puede provocar el humor de los minicuentos, que, por supuesto, no es directo sino elaborado, basado en el equívoco “cultural”. **Los cuadros y la intertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector.** No se trata solamente de que haya minicuentos sin fábula aparente que funcionan como un cuento-iceberg, sino que incluso los cuentos con fábula también tienen su parte sumergida, que está formada por todas esas **referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros.**

En los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Son textos mecánicos que permiten “construir a voluntad una multiplicidad de formas” (Eco, 1981, 81). Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minicuento puede construir las formas que quiera de una manera arbitraria. El minicuento nos da una serie de elementos que nosotros podemos utilizar, comprender de acuerdo a nuestro nivel cultural, a nuestra enciclopedia, incluso a nuestra creatividad, pero partimos de unos elementos que no podemos interpretar arbitrariamente (1994: 567 [el resaltado es nuestro]).

En relación con el carácter proteico, recogemos también todo lo señalado sobre este último rasgo destacado:

El minicuento da la **impresión de ser un tipo de texto *des-generado***. Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera de diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa. **En el cuento tradicional estas formas pueden ser utilizadas *insertas* en la narración. Mientras que en el minicuento**, por ser tan breve, no hay manera de insertarlas, sino que *son* el cuento.

Es importante resaltar, sin embargo, que cualquiera **sea la forma que adopte hay siempre un núcleo narrativo**. El minicuento, valga el juego, debe contar algo, **aunque utilice formas no ortodoxas para hacerlo**.

El minicuento **nace como sub-género a partir de la utilización de distintos géneros**: el cuento unido a las anteriormente nombradas. Entonces, tenemos la forma activa del cuento, a los que se

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

El minicuento **utiliza los géneros de una manera paródica, conservando su aspecto, mas no su esencia**, por tanto, las formas desaparecidas que utiliza han sido mediatizadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Cada vez que el minicuento fagocita un género o una forma literaria o no literaria la incorpora a su ser de una manera deformada aunque reconocible. Aparentemente, en este caso la fagocitación implica una parodia o desviación inseparable. **Pero** esto se da únicamente cuando el minicuento fagocita algunas formas consideradas menores. Cuando la fagocitación implica poesía o ensayo o cuento no hay parodia (Rojo 1994: 568 [el resaltado es nuestro])

Finalmente, Rojo recapitula y concluye con la siguiente definición general sobre el objeto de estudio:

A partir de estas características podemos llegar a una definición global: el minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más que 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 en la que es muy común tanto la referencia intertextual como la metaliteraria. El minicuento puede adoptar distintas formas tanto con otros géneros o subgéneros literarios, especialmente con formas arcaicas, como con formas de escritura no consideradas literarias (1994: 568).

En torno al grupo de investigadores o profesores de la Universidad Simón Bolívar, en donde presentó su tesis Violeta Rojo, indicamos el siguiente artículo, publicado en 1994, de Luis Barrera Linares: “La narración mínima como estrategia pedagógica máxima” (publicado en *Perfiles Educativos* de la UNAM de México, en el n.º 66, octubre-diciembre de 1994). Respecto a este estudio de Barrera Linares (1994), relacionado con factores psicolingüísticos y pedagógicos, solo vamos a recoger el resumen expuesto en el encabezado del mismo:

Por medio de conceptos como “doble articulación”, desplazamiento, prevaricación y creatividad para la elaboración de textos narrativos de ficción, se refuerza el vínculo entre narrar y comunicarse, así como la idea de que el discurso narrativo coadyuva a la conformación del caudal cognoscitivo. Así, en primer término, Barrera Linares se refiere al proceso global relacionado con la comunicación lingüística-estética a través del texto narrativo. Luego, establece una breve diferenciación relativa a los niveles de longitud de la narración (extensa, breve, brevísima), para adentrarse después al procesamiento cognoscitivo de la misma. Por último, exalta las posibilidades pedagógicas que ofrece la narración en cuanto tipo de discurso, como el cuento brevísimo y su valor en los procesos de enseñanza de la literatura.<sup>36</sup>

Continuamos ahora con el reconocido investigador argentino David Lagmanovich (Huinca Renancó, Argentina, 1927 – Tucumán, Argentina, 2010), quien ofrecerá un señero y específico artículo sobre microrrelato en 1994, titulado “Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano” (publicado en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, XXIII, 1, pp. 29-43)<sup>37</sup>. A partir de 1994 y hasta su fallecimiento, irá publicando fundamentales estudios sobre microrrelato (monografías, antologías, artículos, etc.). Ahora bien, el interés de Lagmanovich por el fenómeno se refleja en ciertas incursiones en torno a sus estudios previos sobre el cuento. Por otro lado, desde la docencia universitaria, Lagmanovich, al parecer, también difundía o daba a conocer minificciones a sus alumnos. Algunos de estos se especializaron luego en el estudio de la minificción o microrrelato, tales como, por ejemplo, el citado Antonio Planells o la reconocida investigadora Laura Pollastri, cuya tesis doctoral sobre narrativa de Arreola fue dirigida por Lagmanovich (cf. [1999] 2003: 22). Sobre los estudios previos al indicado artículo de 1994, el mismo Lagmanovich los recogió en su “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción” (2010), los cuales vamos a transcribir tal cual de su bibliografía:

---

<sup>36</sup> Artículo disponible, y de donde lo citamos, en: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=13206603](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13206603). Fecha de consulta: 17-08-17.

<sup>37</sup> Artículo reproducido, con ampliaciones, en su monografía *Microrrelatos* (1999, reimpresa en 2003).



- Lagmanovich, David (1971 a). “Un cuento de Arreola”, *La Gaceta* (Tucumán), 26 set. 1971. [“La migala”]
- (1971 b). “Un cuento de Borges”, *La Gaceta* (Tucumán), 2 mayo 1971. [“Los dos reyes y los dos laberintos”]
- (1977). “Estructura y efecto en ‘La migala’, de Juan José Arreola”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 320-321 (1977): 419-428.
- (1989 a). “Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura”, *Cuadernos de Literatura* (Resistencia), 4 (1989): 25-35. [Otra versión: “Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por ‘Continuidad de los parques’”, *Explicaciones de Textos Literarios* (California) XVII, 1-2 (1988-1989): 177-185.]
- (1989 b). “Un cuento de Monterroso”, *La Gaceta* (Tucumán), 26 feb. 1989, Sección Literaria, p. 4. [“El dinosaurio”]
- (Lagmanovich 2010)<sup>38</sup>

En ese último año de 1989, se publica también su libro *Estructura del cuento hispanoamericano* (Lagmanovich 1989), en donde recoge, con algunas “revisiones y modificaciones” (1989: 9), dos de los artículos citados: “Un cuento de Arreola: ‘La migala’” (1989: 67-75) y “Un cuento de Borges: ‘Los dos reyes y los dos laberintos’” (1989: 38-44). Ambos textos analizados y contemplados aquí como cuentos, no como microrrelatos. Asimismo, tal como se comprueba, terminología aún *cuentística* será la de los estudios sobre “Continuidad de los parques” y “El dinosaurio”. En cualquier caso, a partir de la publicación de “Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano” (Lagmanovich 1994) se aprecia ya, claramente, el nuevo rumbo iniciado en sus estudios teóricos sobre la comprensión del nuevo género distintivo al del cuento, y en cuyo estudio aparece citado aquel primer artículo sistemático de Koch (1981a). Ahora bien, a diferencia de la oposición establecida por Koch entre su microrrelato y aquello entendido aparte como un cuento en miniatura o minicuento, el microrrelato (o microcuento) de Lagmanovich apunta sin problemas hacia el segundo

---

<sup>38</sup> Cf. en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200007). Fecha de consulta: 16-08-17.

fenómeno más narrativo y, al mismo tiempo, integra también, pero con algún que otro problema, lo más distintivo y definido por Koch como producción característica y distintiva del *micro-relato*. Para que se comprenda esto último que señalamos, así como la nueva apreciación de *microrrelatos* en torno a aquellos textos designados anteriormente como cuentos por Lagmanovich, vamos a transcribir algunos de los párrafos del específico artículo de Lagmanovich sobre microrrelato, en donde señala aquí lo siguiente:

Si nos concentramos ahora en el cuento hispanoamericano, podemos observar que en la segunda mitad del siglo XX comienza a abundar estas estructuras narrativas mínimas: relatos que suelen tener una extensión menor a un página: Mejor dicho: relatos cuya extensión va desde una línea hasta una página (...).

Provisionalmente, se podría decir que el límite mínimo está constituido por “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, (...); el máximo, por “La migala” de Juan José Arreola, por Julio Cortázar en “Continuidad de los parques”, o por Jorge Luis Borges en “Los dos reyes y los dos laberintos” **y también (en una modalidad de escritura distinta, cuya adscripción al “cuento” puede discutirse, pero que tiene indudable afinidad) el notable texto “Borges y yo”** (Lagmanovich 1994: 31-32 [el resaltado es nuestro]).

Al respecto, recordamos que tal microtexto titulado “Borges y yo”, considerado aquí por Lagmanovich como “esa modalidad de escritura distinta”, es, precisamente, el más afamado paradigma del *micro-relato* de Koch. Tras aquello, Lagmanovich apunta lo siguiente:

Se han propuesto nombres especiales que intentan delimitar una tipología: “microcuentos”, “minicuentos”, “microrrelatos”, “cuentos brevísimos” (en inglés (...) “short short stories”, “sudden fiction”, “minute fiction”)... No creo, por cierto, que el principal problema crítico que se presenta sea el de la nomenclatura (“microrrelato” y “microcuento” serán los nombres que preferiré, sin excluir otros). **Al mismo tiempo, apenas se intenta definir el género, aparecen los casos marginales: cruces con** las anécdotas y los “casos”, en la tradición oral; en la tradición letrada, **dificultades para efectuar un deslinde con** el fragmento, el aforismo, a veces el poema en prosa, y hasta el poema a secas.

Sin embargo, **frente a determinados textos brevísimos no cabe duda, al menos intuitivamente, de que el escrito en cuestión**, pese a sus reducidas dimensiones —*bonzai* de la literatura— **es en efecto un cuento, o, para hablar con mayor precisión, una especie narrativa válida. La cuestión sería averiguar cómo se logra eso: qué es lo que hace que leamos un microcuento como narración plenamente satisfactoria en sí misma, y no como fragmento, apunte o alusión** (1994: 32 [el resaltado es nuestro]).

En torno al objeto de estudio, esta perspectiva narrativista de Lagmanovich, tal como él mismo la clasificará (Lagmanovich 2006a), conlleva cierta problemática para poder integrar o justificar aquellas minificciones de *narratividad* híbrida (especial característica que definía al *micro-relato* de Koch) o, más aún, aquellas minificciones de textualidad no narrativa, frecuentemente de textualidad exigua, en las cuales puede no haber siquiera un verbo que relate o narre textualmente nada, sino que su mundo narrado esté (parcial o completamente) elidido (cf. lo señalado al respecto en II).

En relación con la concepción del “microrrelato” como fenómeno literario de *narratividad* asumible solo desde premisas textuales narratológicas, se advertirá cierta problematicidad para poder integrar producciones microficcione más híbridas, de estructuras proteicas no narrativas o de elisión textual narrativa. En el caso particular de Lagmanovich, se intentará defender e integrar, pues, algunos fenómenos microfccionales no claramente justificables desde tales parámetros textuales narratológicos, pero sin poder abordar del todo otras complejas microficciones (cf. II).

En torno a esto, una parte de la teoría desarrollada dentro de la concepción del microrrelato durante el siglo XXI se asienta sobre premisas narratológicas que resultan ineficaces para procurar una comprensión más abarcadora o integral respecto a la compleja *narratividad* fenomenológica del objeto de estudio. A esto se le suma que el mismo término empleado por Koch, el de *micro-relato*, luego microrrelato, funcionaba no solo cómo término más alejado de la adscripción al *cuento* en lo nominativo, sino también en base a ciertas premisas previas y establecidas por Koch sobre matices

distintivos entre *relato* y *cuento*, tal y como expuso en su tesis doctoral (cf. Koch 1986a). Ahora bien, aún con estas distinciones entre *relatar* y *contar*, el término *micro-relato* (o microrrelato) no resulta idóneo, literalmente, para definir un microtexto ficcional en cuyo cuerpo textual nada se *relata*, por ejemplo, pero en el que, sin embargo, acontece todo un mundo narrado en su elipsis. En cualquier caso, más allá de la inadecuación o imprecisión del término *-relato* (y de texto narrativo o de *-cuento*) para designar al fenómeno *genérico* completo, Koch contemplaba, desde su perspectiva de esa *narratividad* más compleja, híbrida y suigéneris del *micro-relato*, aquellos “relatos sumamente breves...” (Koch 1986b: 173). En este sentido, recordamos, Koch señalaba como micro-relatos, sin mayores problemas, “Cuento de horror” de Arreola (19 palabras contando el título), “Justificación de la mujer de Putifar” de Denevi (13 palabras con título), y los dos siguientes de Monterroso: “Fecundidad” (11 palabras con título) y “El dinosaurio” (9 palabras con título). Asimismo, estos cuatro textos serán analizados pormenorizadamente por David Lagmanovich (1994), pero su aproximación narrativista al microrrelato se topan ya con algunas dificultades para comprenderlos o justificarlos como tales microrrelatos. En este sentido, Lagmanovich concluye su análisis apuntando tentativamente lo siguiente:

Conclusión muy parcial, muy preliminar, sobre los cuatro ejemplos de microrrelato presentados hasta ahora, todo ellos de entre una y dos líneas tipográficas de extensión: la extrema brevedad tiene sus riesgos. Toda escritura los tiene, pero esta tiene que afrontar algunos que, por el motivo apuntado, son específicos. Lo que ganan en *cohesión* —valor especialmente apreciado por el lector contemporáneo— están al borde de perder en *progresión*. Toda narración, para serlo, tiene que ir de algo a algo, de un estado a otro posterior (o inclusive anterior), de una causa a su consecuencia (o viceversa): el tiempo es una pista recorrida por los ágiles pies del narrador. El tiempo, ignorado en “Justificación de la mujer de Putifar”, reducido al *fluir* del presente en “Fecundidad”, esquematizado en el despliegue de tres tiempos verbales (“amé”, “se ha convertido”, “soy”) en “Cuento de horror”, es elemento fundamental para la comprensión de “El dinosaurio”: esto, y no su llamativa brevedad, es lo que da al texto de Monterroso su enigmático carácter, pero también su categoría eminente de microrrelato (1994: 33).

No obstante, en su posterior antología canónica del microrrelato hispánico (Lagmanovich 2005a), seleccionará y recogerá tales “microrrelatos”, a excepción de “Fecundidad”. Ahora bien, toda esta problematicidad en torno a premisas narratológicas textuales en las que se apoya la distinción y definición del microrrelato, unido a un análisis de los “microrrelatos de una y dos líneas”, será abordado ampliamente en otros estudios suyos posteriores (Lagmanovich 2006a: 49-83; 2006b). Las cuestiones problemáticas y conclusiones finales que se plantea Lagmanovich en torno a todo esto son, probablemente, el punto más crítico de su perspectiva narrativista sobre el microrrelato (estas cuestiones las abordamos en la introducción panorámica II).

Dicho esto, vamos a procurar describir brevemente el destacable artículo de Lamanovich (1994: 29-43), cuyo estudio contiene en germen parte de lo que luego desarrollará y ampliará en ulteriores y relevantes aportaciones sobre microrrelato.

Así pues, este compendioso artículo comienza con una introducción en torno al “minimalismo” en las artes (música, pintura, escultura...) durante los inicios del siglo XX. Asimismo, se apuntan ciertas transformaciones acaecidas en la poesía contemporánea, especialmente en torno a la época de las vanguardias históricas, entre las cuales está “la noción misma de “poema” que hoy manejamos” (Lagmanovich 1994: 30), en donde se aprecia también, en relación con el poema tradicional y el poema contemporáneo, cierta “oposición extensión/brevedad” (30).

Tras aquella introducción general, Lagmanovich presenta un primer apartado titulado “La tradición del cuento” (1994: 30-31), en donde se contrasta la extensión menor de los cuentos en la tradición hispánica frente a los cuentos (“short story”) en la tradición angloamericana. En torno a este panorama literario en inglés, Lagmanovich repasa los llamados “short shorts” angloamericanos en las dos célebres antología angloamericanas de los 80: *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories* (Howe y

Howe 1982) y *Sudden Fiction: American Short-Short Stories* (Shapard y Thomas 1986). Finalmente, respecto a la mayor extensión de los “short shorts” frente a lo concebido como microficción hispánica (mini/microcuento, minificción o microrrelato), Lagmanovich concluye señalando lo siguiente:

O sea, resumiendo: en la tradición cuentística norteamericana, un cuento es “brevísimo” si ocupa ocho o diez páginas (Howe) o bien de una a cinco páginas (Shapard y Thomas) de desahogada tipografía; en Hispanoamérica, el “microcuento” puede tener un solo párrafo (o en todo caso no más de dos o tres) y caber en una página... (1994: 31)

Tras este esclarecedor apartado, pues Lagmanovich expone de forma clara la diferente concepción extensional entre la microficción hispánica frente a lo percibido en la tradición angloamericana en torno a los “short shorts”, distinciones que en el estudio de Planells (1992a), por ejemplo, no resultaban tan nítidas, pasará ya al estudio específico de la minificción en Hispanoamérica. En torno a esto, nos hallamos con otros seis apartados. En el primero de ellos, titulado “Nuestros microcuentos” (Lagmanovich 1994: 31-33), se detalla parte fundamental de lo ya mencionado y transcrito. Aquí, tal como vimos, se precisa la extensión del fenómeno, se enumera la diversa nomenclatura y se profundiza en algo sustancial en su estudio, es decir, en tratar de profundizar en la narratividad del fenómeno en torno al análisis de aquellos cuatro microtextos de una o dos líneas, los cuales serán luego asumidos como microrrelatos pese a que algunos de ellos reflejan una parcial o nula progresión temporal en su textualidad verbal, y todos ellos, al igual que muchos otros de extensión semejante o menor y de problemáticas parecidas, se destacaran e incluirán como microrrelatos en sus posteriores estudios (monografías y compilaciones antológicas) sobre el tema.

En los cuatro siguientes apartados o secciones, Lagmanovich (1994: 33-39) procura abordar y estudiar las diferentes y principales tipologías del microrrelato, cuyas

secciones van rotuladas de la siguiente manera: “Fábula y reescritura” (33-35), “Otras direcciones” (35-38), “El discurso sustituido” (38-39) y “La escritura emblemática” (39). En torno a estas secciones, Lagmanovich irá comentando, analizando y transcribiendo diferentes microrrelatos que ejemplifican esa variedad de rasgos tipológicos más frecuentes en la producción microficcional.

En relación con tal despliegue sobre tipologías del microrrelato, apuntamos aquí que, en los principales estudios posteriores de Lagmanovich (2005a, 2006a, etc.), el recuento y caracterización sobre los fundamentales tipos de microrrelato conformarán los cinco grupos siguientes: 1) *Reescritura y parodia*. Respecto a lo cual se comentará lo siguiente: “Puede hacerse con mayor o menor seriedad; cuando la reescritura es más acentuada, es habitual que se llegue a la parodia. También lo es que los textos reescritos o parodiados pertenezcan a la antigüedad clásica o a obras muy conocidas...” (Lagmanovich 2005a: 27). 2) *El discurso sustituido*, que vendría a ser “la tentativa de modificar el lenguaje ‘de la tribu’ hasta el punto de crear una suerte de paralenguaje o lengua artificial” (Lagmanovich 2005a: 27). 3) *La escritura emblemática*, es decir, “composiciones que proponen una visión trascendente de la experiencia humana. Emparentados quizá de alguna manera con las parábolas y las alegorías...” (Lagmanovich 2005a: 27). 4) *El discurso mimético*, que sería el fenómeno inverso al discurso sustituido: “el regreso hacia los niveles populares de expresión (...). El lenguaje adquiere aquí protagonismo claro, pero no en virtud de su artificialidad sino, por lo contrario, por su carácter testimonial” (Lagmanovich 2005a: 28). Y 5) *La fábula y el bestiario*: “Ambos son géneros muy antiguos, y los dos han sido recuperados por los escritores del siglo XX, especialmente por los creadores de microrrelatos. Son dos tipos textuales, no uno” (Lagmanovich 2005a: 28).

Volviendo al artículo primero (Lagmanovich 1994), señalamos ya los dos últimos apartados. En el último de ellos, titulado “Regreso al dinosaurio” (1994: 42-43), se lleva a cabo un comentario y análisis pormenorizado sobre “El dinosaurio” de Monterroso, tal y como ya hiciera sobre el mismo texto años atrás. Ahora bien, la sección más destacada de todas es la penúltima, pues contiene una formidable “Recapitulación” (1994: 40-41), así titulada, sobre el estudio general del microrrelato. Debido a que tal sección de Lagmanovich sintetiza bien su estudio y desarrollo general sobre el tema en esta época, concluimos, pues, con tal recapitulación:

¿Es llegada la hora de recapitular? Trataré de hacerlo. Me ocuparé de **dos temas: las características generales de la naturaleza de estas construcciones narrativas, y su distribución en tipos posibles.**

1. Hemos considerado una serie de microrrelatos de bastante variada contextura, de intenciones evidentemente disímiles, de distinta tonalidad. **Los textos sólo parecen coincidir**, a primera vista, **en un rasgo: su brevedad con respecto a la forma básica del cuento**, tal como esta última ha sido constituida por los escritores, o reconocida, por la comunidad interpretativa formada por los lectores contemporáneos de lengua española. (No la brevedad mecánica, contada en número de palabras, sino lo que el lector de literatura —de hoy, no está de más especificarlo— percibe como breve.) Por poca cosa que sea, por insuficiente que resulte este rasgo para una caracterización tipológica, tal característica aparece como algo compartido por todas las composiciones consideradas. **Punto uno de nuestro resumen: la brevedad.**

**Punto dos:** los rasgos generales aducidos hasta ahora por la crítica parecen aplicarse a algunos de los microrrelatos, no necesariamente a la totalidad de ellos. En uno de los estudios existentes (ya citado...), **Dolores M. Koch** [[1981a]] señala tres **características**: a) prosa cuidada pero bisémica [a veces sí y a veces no, agrego por mi parte; además, no veo razón para la conjunción adversativa]; b) humorismos escéptico que utiliza la paradoja, la ironía y la sátira [hemos visto varios ejemplos de ello, pero se puede formular la misma corrección: a menudo, pero no necesariamente siempre]; c) rescate de formas antiguas, como el bestiario y la fábula, y aplicación de formatos procedentes de los medios modernos de comunicación [mi observación: el principio es demasiado general para caracterizar adecuadamente]. Frente a estas tentativas, nos sentimos inclinados, como punto de partida, a concordar con la observación de **Irving Howe** en el prólogo a su ya mencionada antología: “Our short shorts are indeed like most ordinary short stories, *only more so*” (p. x). **Pero lo importante aquí es que, si cada uno de los rasgos señalados por la crítica** (la condición bisémica, la influencia de los medios masivos de comunicación, etc.) **no alcanza a cubrir o describir más que una parte del corpus, ello indica**



indudablemente **la necesidad de comenzar a discriminar subclases dentro del territorio general del microrrelato.**

**Punto tres:** lo que sí **se advierte** es un adelgazamiento, reducción, **esquematación, de alguno o algunos de los elementos internos del cuento.** Si, siguiendo la tradición del formalismo, se analiza el cuento en términos de su *suje*t, resultaría lógico señalar dentro del mismo los siguientes roles: **exposición, complicación, clímax y desenlace** (desde luego, sin que esta taxonomía sea indispensable). Pues bien: **la imposibilidad de seguir o discernir en forma nítida estas fases es, a mi ver, lo que caracteriza estructuralmente al microrrelato.** Intentemos seguir estas categorías (lo cual, repito no es obligatorio) en los ejemplos del *corpus*, y nos encontraremos con que **casi todos ellos obvian la exposición; en algunos el clímax parece elidido; en otros, pareciera que el relato íntegro es exclusivamente desenlace, y así sucesivamente.**

En mi opinión, pues, **no estamos ante un género más breve, sino sobre todo ante uno en el cual se producido una mutación estructural.** Recordemos al respecto que, como lo indica Mary Louise **Pratt** en un importante artículo [[1981]], las relaciones entre géneros no tienen por qué ser simétricas; lo cual implica que estas tendencias en el campo de la narración brevísima no se corresponden necesariamente con cambios —similares o contrastantes— en el dominio de la forma previamente establecida, y aun dominante, del cuento.

**2.** Por último, mi breve exploración del territorio del **microrrelato en la literatura hispanoamericana** contemporánea me lleva a establecer —sobre una base claramente intuitiva (...)— la existencia de **varios tipos** de estas construcciones verbales. Las enumeraré a continuación, usando en lo esencial la misma terminología de este trabajo, y agrupando en cada caso los ejemplos transcritos y algunos otros solamente mencionados. La lista dice así:

1. **Trampas de la brevedad:** Augusto Monterroso, “El dinosaurio”\* y “Fecundidad”\*; Marco Denevi, “Justificación de la mujer de Putifar”\*; Juan José Arreola, “Cuento de horror”\*; y muchas composiciones de René Avilés Fabila y, antes de él, de Julio Torri.

2. **Reescritura y parodia:** las dos versiones ofrecidas de la historia de Dulcinea del Toboso (Marco Denevi\* y Juan José Arreola\*); Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”.

3. **Realidad, realidades;** Teresa Pozecanski, “Hobbies”\*; Luis Lastra, “Mi vecino”\*; René Avilés Fabila, “El más riguroso de los novelistas”\*; Virgilio Piñera, “Natación”\*, “La montaña” y otros; Juan José Arreola, “La migala”; Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”. (...)

4. **El discurso sustituido:** Luisa Valenzuela, “Zoología fantástica”\*; Óscar de la Borbolla, los cinco relatos de *Las vocales malditas*; Cristina Peri Rossi, “Atlas” (que también se puede incluir en el grupo 2).

5. **La escritura emblemática;** por ahora, categoría representada tan solo por el texto de José Emilio Pacheco, “Jericó”\*.

Varios de los ejemplos aducidos caben en más de una categoría, pero eso es de esperar en vista de la condición polisémica de los productos del arte literario. De momento, lo importante era establecer ciertas líneas de fuerza; fundamentalmente, cuestiones que tienen que ver con la actitud básica del escritor al crear estos escuetos objetos literarios. La búsqueda de la brevedad

es evidente como preocupación central en los ejemplos del grupo 1, así como la experimentación lingüística lo es en aquellos que hemos colocado en el grupo 4. Estamos, pues, comenzando a desentrañar algunos de los problemas de esta forma narrativa; la taxonomía, poco importante en sí misma, tiene al menos la ventaja de permitirnos mirar de cerca objetos similares y compararlos entre sí (Lagmanovich 1994: 40-41 [el resaltado es nuestro; y, por otro lado, con el asterisco \* indicamos aquellos microrrelatos transcritos]).

Continuamos ahora con la investigadora argentina Laura Pollastri, quien, tal como ya se indicó, fue alumna de Lagmanovich. La propia Pollastri, en un artículo suyo que será el que luego trataremos, refiere lo siguiente: “David Lagmanovich es uno de los que se está dedicando a trabajar sobre estos textos. (...) A él debo mi interés por las formas de la narrativa breve” (cf. nota 37, Pollastri 1994). Antes de reseñar el aludido artículo, vamos a servirnos de la “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción” (Lagmanovich 2010), en donde se recoge aquel artículo (Pollastri 1994) y el corpus de estudios de Pollastri en esta primera época (incluyendo aquí su tesis y un informe de beca, cuyos trabajos inéditos fueron dirigidos por Lagmanovich). Así pues, tal corpus recogido aquí es el siguiente:

Pollastri, Laura (1987 a). “La narrativa de Juan José Arreola”. Tesis doctoral inédita. La Plata (Argentina): Universidad Nacional de La Plata.

-- (1987 b). “Las piezas oxidadas de Occidente: un aspecto de la parodia en Juan José Arreola”. *Revista de Lengua y Literatura* (Neuquén) 1 (marzo 1987), pp. 29-69.

-- (1989). “Una casi inexistente latitud: ‘El dinosaurio’ de Augusto Monterroso”, *Revista de Lengua y Literatura* (Neuquén) 6 (noviembre 1989), pp. 65-69.

-- (1990 a). “El conjuro del canto de sirenas. Literatura y *mass media*”. *Códigos. Revista de Comunicación* (General Roca, Argentina), 3 (1990).

-- (1990 b). “Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”. Informe final de beca de perfeccionamiento, Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), julio 1990.

-- (1994). “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea”. En: Inés Azar (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David*

*Lagmanovich*. Washington: Organización de los Estados Americanos, 1994, pp. 341-352. (Colección Interamer, vol. 50).  
(Lagmanovich 2010)<sup>39</sup>

Según vemos, el interés teórico de Pollastri por las producciones microficciones parece iniciarse con sus precursores estudios en torno a la narrativa de Arreola (prácticamente escritor de cuentos y emblemáticas producciones microficciones). Si nos fijamos en el corpus arriba expuesto, podríamos deducir un progresivo interés mayor o más concentrado hacia las formas breves (o minificción), especialmente en sus estudios publicados a partir de 1989 en adelante. Por otro lado, el estudio de Pollastri (1989) sobre “El dinosaurio” de Monterroso, cuyo artículo se integra dentro del trabajo del informe final de beca (1990), es abordado desde una perspectiva más abierta, en la cual se transluce cierta comprensión de un horizonte genérico diferente al del cuento en tal o tales formulaciones microficciones, distanciándose así de otros análisis previos desde perspectivas más apegadas aún a parámetros comprensivos al género del cuento. Al respecto, Pollastri señala al comienzo de tal artículo:

El texto que nos proponemos abordar, “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, es considerado por Ángel Rama “el cuento más breve del mundo” [1976: 23] y David Lagmanovich [1989b] dedica un riguroso análisis para demostrar su pertenencia al género. Pero nuestra intención, por el momento, no es establecer su condición genérica, sino desarrollar una descripción que se inicie en las zonas más superficiales para incursionar, luego, en los diversos niveles de dificultad (Pollastri 1989: 65).

En consonancia con esta percepción algo distanciada de análisis más homologables al estatuto del género cuento, se refleja en el desarrollo del estudio de Laura Pollastri (1994) sobre “las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea” una

---

<sup>39</sup> Cf. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200007). Fecha de consulta: 16-08-17.

clara comprensión del cambio de paradigma, productivo y receptivo, que representa el fenómeno microficcional (hispanoamericano). Asimismo, Pollastri no se adscribe a una familiar o incipiente nomenclatura en torno a tales formulaciones, lo cual está en consonancia, de alguna manera, con la descripción sobre un fenómeno que transgrede los márgenes de lo ya instituido o establecido.

Antes de comenzar, advertimos que vamos a manejar y citar dicho artículo de Pollastri (1994) a través de su reproducción en la Biblioteca Digital del Portal Educativo de la Américas, en donde no hay paginación. Así pues, citaremos este estudio, titulado “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, solo por su año de publicación originario (Pollastri 1994), sin repetir, pues, el enlace en donde puede leerse íntegro tal artículo suyo.<sup>40</sup>

Desde el comienzo del artículo de Pollastri (1994) se advierten alusiones a puntos claves en posteriores estudios suyos sobre microrrelato o minificción, así como lo son también para el estudio teórico general en torno a la microficción. Estos puntos clave sobre el fenómeno estudiado están relacionados con la importancia en la recepción, los pactos de lectura, la intertextualidad y la reescritura, el denominado carácter proteico, etc. Pollastri (1994) alude a todo ello de una manera más metafórica, que sirve como introducción o preparativo a lo que luego irá detallando sobre el corpus de minificciones (hispanoamericanas) objeto de su estudio. En torno a este nuevo horizonte creacional, hay cierta “posibilidad abierta de que cualquier texto se vuelva literatura” (Pollastri 1994). La situación o actitud escritural literaria dentro del panorama hispanoamericano contemporáneo produce una serie de factores que resultan propicios para cierto despliegue de la microficción, entre los cuales se encontraban los siguientes: “Sincretismo, irreverencia, autoengendramiento, fragmentación, literaturización de

---

<sup>40</sup> Cf. artículo en: [www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_50/az\\_polla.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_polla.aspx). Fecha de consulta: 16-08-17.

todos los componentes de la existencia: todos estos elementos crean las condiciones para el desarrollo de las formas breves de la narrativa hispanoamericana y, a la vez, están presentes en ellas” (Pollastri 1994). Asimismo, llama la atención sobre el rumbo desarrollado en torno a tales formas breves dentro de las letras hispanoamericanas, lo que implicaría un estudio teórico propio sobre tal fenómeno sin precedentes. Por otro lado, destaca la importancia que en el panorama literario hispanoamericano adquiere el género del cuento, pero también lo siguiente:

Junto a este fenómeno (...), se registra otro: aproximadamente hacia los años 50, un conjunto de cuentistas intenta —primero esporádicamente y luego con mayor frecuencia hasta constituirse en un fenómeno de magnitud considerable— la producción de pequeños textos de sorprendente heterogeneidad. **Estos textos han sido llamados micro-relatos, minicuentos, microcuentos o minificciones.** El campo de la escritura que abarcan, tomando como rasgo distintivo la extrema brevedad —con un criterio puramente pragmático— comprendería desde el texto ficcional más breve dentro de la producción de autores hispanoamericanos —nos referimos a “El dinosaurio” de Augusto Monterroso— que abarca una sola línea, siete palabras, hasta los textos de no más de dos páginas, unas seiscientas palabras (“La migala” de (...) Arreola o “Continuidad de los parques” de Cortázar...) (Pollastri 1994 [el resaltado es nuestro]).

Respecto a la extensión de la microficción, debemos señalar aquí que, tal y como ya se conoce en la actualidad, en el siglo XX hay suficientes microrrelatos o minificciones de menos palabras que “El dinosaurio”, tanto en español (algunos de estos desencadenados por la celebridad acaparada por el microrrelato de Monterroso, tal como el posiblemente más breve y elíptico de todos, el titulado, solamente, “El fantasma”, de Samperio) como en otras lenguas (recordemos, por ejemplo, el afamado microrrelato de seis palabras atribuido a Hemingway: “For sale: baby shoes, never worn”, en donde “For sale” actúa como un índice de título que contextualiza, sostiene y da sentido a tal microficción proteica, cuya estructura textual es la de un anuncio periodístico). Así pues, el límite inferior de la microficción o microrrelato es,

obviamente, la hoja en blanco. Por otra parte, la extensión de tales textos de Arreola y Cortázar se aleja ya de la fenomenología caracterizadora de la microficción, y estamos pensando aquí, además de razones de índole narrativa, en los fundamentales espacios hispánicos de consolidación y proyección genérica microficcional durante el siglo XX, pues en la actualidad está aún más establecida aquella extensión tope de las 250 palabras, que ya es una hoja (antigua cuartilla) impresa de tipografía y espacio estandarizado. Dicha extensión —que es la que podemos designar en su conjunto como específica hiperbrevedad o como micro-/mini- sin matices— viene a ser el de la auténtica producción microficcional, y no el de cierto fenómeno opuesto dentro del género cuento y su particular comprensión delimitada por su comprensión. Tal espacio de la microficción se establece, entre otras razones, por una mayoritaria y clara “asimilación” en torno al mimetismo estructural (ese entendido carácter proteico del fenómeno) con la microtextualidad perenne (categorías/formas cortas no solo micronarrativas, etc.), de ahí aquel cómputo recurrente y familiar (luego marcado en secciones precursoras de revistas hispanoamericanas, primeros concursos del género, iniciadoras y posteriores antologías hispánicas, etc.), cuyas producciones, recordemos, acontecen desde formulaciones precedentes del XIX, y tanto en lengua española como en otras lenguas.

Tras esta interpolación, regresamos al estudio de Pollastri, en donde, por otra parte, se refiere y enumera parte del corpus de formas cortas (literarias y no literarias). Además de esto, señala las siguientes cuestiones fundamentales en torno a la recepción:

Por los años durante los que **se consolidan los rasgos de esta escritura, el trabajo exhaustivo sobre las formas breves en prosa configura una concepción de literatura** que en adelante no les será exclusiva: fundamentalmente **se liberan sus fronteras a nivel sincrónico y diacrónico. En primer lugar, una concepción de lo actual que no se refiere al objeto literario, sino a la mirada del sujeto sobre ese objeto, y en esa mirada confluyen tanto el hablante literario como el lector, ya que ambos leen de una manera liberadora lo que la ausencia de**

**perspectiva histórica les hubiera impedido: no se deslegitiman formas por una cuestión de desuso, sino que se les permite insertarse en el marco de lo que se considera una escritura contemporánea. Por otra parte, esta misma mirada permite que ingresen al discurso literario textos que sin esa lectura liberadora permanecerían ajenos a lo que en otras épocas se consideraba literatura** (Pollastri 1994 [el resaltado es nuestro]).

Para profundizar en el fenómeno de la microficción, Pollastri comienza apuntando algunas cuestiones en torno a clásicas preceptivas del género cuento. En torno a esto, irá señalando y contrastando ciertos rasgos o características de tal establecido cuento y de tal otro *microcuento*, el cual altera y juega con expectativas genéricas de aquel:

Si el cuento es una narración breve en prosa, es la mayor brevedad de estos cuentos la que los determina. Si un cuento “bien logrado” —empleamos la expresión quiroguiana— debe apuntar hacia el final, es la aparente ausencia del final o de esa clase de final la que nos hace verlos como un discurso interrumpido. La presencia de personajes caracterizados en aquéllos es la que nos hace sentir la esquematización de éstos. Se hace evidente que la idea que tenemos como lectores de lo que debe ser un cuento es la matriz de todas estas cuestiones, la potencia temática no tematizable (Pollastri 1994).

En relación con todo esto, alude Pollastri a un análisis anterior sobre dos célebres microrrelatos (cf. Pollastri 1989), señalando al respecto:

Aventuramos esta hipótesis a partir de un rasgo que se verifica en “El dinosaurio” de Augusto Monterroso y en “Cuento de horror” de Arreola. Los textos que trabajamos formulan explícitamente un pacto de lectura: en los títulos de los libros, en los sectores que los dividen o directamente en el título del cuento aparece la mención a esta forma literaria, cuentos. La presencia de este topos singular, de esta cláusula genérica situada dentro o fuera de la obra, problematiza y a la vez enmarca la cuestión dentro de los límites de la clasificación: a-genericidad o de-generación de eso que se postula como cuento (1994).

Para detallar y ampliar lo indicado, Pollastri expone después el análisis sobre “Cuento de horror” y sobre “El dinosaurio”. Tras esto, aludirá también al pacto genérico que asumen emblemáticas revistas difusoras de minificción, tales como, según cita

Pollastri, *El Cuento y Puro Cuento*. En torno a las producciones microfccionales y sus *resignificaciones o recontextualizaciones* relacionadas con convenciones o expectativas genéricas, en este caso del cuento, y con cierta fenomenología de carácter fragmentario, se comenta lo siguiente:

Si se programa la lectura desde el género “cuento” es para que repongamos los blancos del texto a fin de ajustarlo a determinada preceptiva; o bien, para que desarticulemos esa preceptiva y la adecuemos al texto concreto que estamos leyendo. En ambos casos se plantea la lectura como implicación: creativa o “cómplice”. (...) Jorge Luis Borges nos ofrece una perspectiva desde la que podemos interpretar esta situación. (...) Su simulacro es el de presumir la existencia de textos inexistentes; el de estos escritores es la anotación al margen de un texto ausente: no producción sino re-producción (...). Estas estrategias subrayan el carácter fragmentario de los textos: el fragmento como transferencia textual, que no es cita, ni tampoco versión, ni mutilación, sino núcleo productor de relaciones textuales inesperadas. (...) Al no patentizarse como la completa actualización de una forma, sino como fragmento de la misma, se crea un espacio virtual que circunda el texto y que lectores más o menos atentos pueden intentar completar. Así se entrega la autoridad del texto al lector. Paralelamente, esto produce un movimiento de síntesis: personajes, acciones, historias presentados en su mínima expresión textual y a la vez ampliados a todas sus posibilidades; acciones, historias y personajes como representantes paradigmáticos de muchos otros que multiplican los desarrollos de los que el texto concreto representa un estímulo (Pollastri 1994).

Continúa Pollastri indagando y argumentando en torno a un bifronte marco genérico y a-genérico de la microficción. En torno a la designación de aquellas microficciones asignadas o contextualizadas en espacios comunes del género o forma cuento, Pollastri se plantea algunas cuestiones relacionadas con su autoasignación, y asignación de la crítica, como “mini-cuentos”. Apuntando al final de sus indagaciones lo siguiente: “Al declararse como algo que aparentemente no son, en contraste con una ley que delimita lo esencial de eso que deberían ser, alcanzan identidad a la vez que fisuran los límites de las categorías” (Pollastri 1994). Tras señalar todo lo referente a las relaciones de ciertas producciones microfccionales con el género o forma cuento,



Pollastri prosigue con otras formas narrativas y no narrativas, literarias y no literarias, etc. En torno a estas otras, comenta:

Como lo hemos señalado, en nuestro corpus hay piezas de las más diversas formas de la narrativa breve. En ellas hay un gesto que se repite: la mención de un tipo literario —fábula, historia, bestiario— que es tenido como norma y como ley. Esa ley enmarca las piezas, las recorta en el cuerpo de un sistema que, por su presencia, implosiona. Estos textos se inscriben en el margen de esa ley; no la toman como restrictiva sino como generadora, y el intérprete de esa ley no es el escritor sino el lector. Este es otro modo de recuperar el valor de la lectura: la escritura se vuelve entonces el punto crucial de constantes bifurcaciones, el espacio de reunión de múltiples miradas, el ámbito polémico por excelencia (Pollastri 1994).

Con respecto a todo esto, Pollastri puntualiza algunas cuestiones y, finalmente, remarcará lo que trata de exponer. Vamos a recoger parte de referido aquí:

No todos los textos que compondrían un corpus de microrrelatos —y aceptemos de manera provisoria esta denominación a pesar de que nos parece inadecuada— vienen marcados con el signo de una pertenencia genérica. Por ejemplo, los textos de *Un tal Lucas* de Julio Cortázar. La unidad de este libro se articula en torno a un personaje central: Lucas; pero en el centro material del libro —parte II (...)— aparece un conjunto de textos que no cuentan con la presencia unificadora del personaje y que adoptan diversas formas: “metatexto o architexto fictivo”, como sucede con “Texturologías”; una cierta forma de diálogo interrumpido: “Diálogo de rupturas”; cuentos de cuatro líneas: “Amor 77” (...). Tampoco Arreola busca una identificación genérica cuando reúne bajo el título “Prosodia” una miscelánea de textos que abarcan desde la reflexión con marcas de ensayo: “El encuentro”, “Libertad”, “Teoría de Dulcinea”; el texto con rasgos netamente periodísticos: “Flash”, “Alarma para el año 2000”, “De *L’Osservatore*”; el cuento: “Metamorfosis”; la alegoría: “El diamante”, hasta la descripción: “La caverna”. Se los puede leer desde cada una de estas formas, y esta lectura es productiva; pero lo que deseamos destacar es la reunión bajo un mismo signo de este material de varia invención que subraya la actitud que venimos señalando: la apertura de un discurso fragmentario, reunido en un ensamblaje imposible y presentado bajo el signo de literatura (Pollastri 1994).

Hacia el final del artículo, Pollastri recapitula y ofrece sus conclusiones sobre tales producciones microfccionales (hispanoamericanas). Finalizamos, pues, recogiendo parte sustancial de todo ello:

Hemos apuntado, al principio de este trabajo, la **necesidad de crear formas de teorización que nos permitan abordar** aspectos de la evolución de la literatura latinoamericana específicos de su proceso. Dentro de la narrativa, se ha prestado particular atención al desarrollo de nuestra novela, pero poco o nada se ha dicho de estas formas cuya rápida presentación hemos intentado. Sin embargo, la experiencia que están realizando estos narradores en **las formas breves problematiza los conceptos tradicionales de literatura, género y lectura desde dos centros vitales hacia los que se polariza esta textualidad; nos referimos a la brevedad y lo fragmentario. Uno y otro se vinculan en una relación de dependencia y castigan la palabra literaria imponiéndole la presión de límites que, paradójicamente, se transforman en el pasaporte hacia la libertad.**

Para caracterizar esta escritura es necesario acudir a diversas formas de la manifestación de la palabra: desde sus más efímeras realizaciones: la adivinanza, el chiste, el texto publicitario; a las formulaciones verbales que intentan orientar al hombre en su experiencia: el proverbio, la literatura didáctica; hasta llegar a su más excelsa creación: la poesía. Siempre se encuentra algún elemento que las incluye y a la vez las separa de estos territorios, y se termina por admitir que su estado fronterizo les permite ser un poco de todas estas formas y ninguna de ellas totalmente. Este estado las coloca entre la prosa y la poesía, entre lo narrativo y lo que no lo es, entre lo actual y lo pretérito y, en fin, entre todo lo que se puede considerar literatura y todo lo que nos parece ajeno a ella.

Frente a **poéticas explícitas** que constituyen un capital cultural dado apriorísticamente y que delimitan lo que debe ser esencial en un cuento, un ensayo, una fábula, condicionando nuestra lectura en el momento en el que abordamos un texto literario, **aparecen estas concreciones que relativizan todos los absolutos de todas las categorías, todos los conceptos o prejuicios sobre las formas, los modelos y poéticas, para demostrarnos que existe una escritura de lo intersticial: no contra las leyes, sino saturándolas; no suponiendo su ausencia, sino haciendo posible la escritura del vacío** que ellas dejan (Pollastri 1994 [el resaltado es nuestro]).

Concluimos nuestro recorrido del estudio sistemático de los investigadores hispanoamericanos con el mexicano Lauro Zavala, quien es uno de los investigadores más reconocidos sobre el tema desde los mismos inicios de la época delimitada como la de la investigación conjunta y actual, en torno a la cual será el organizador y director del primer Congreso Internacional de Minificción, celebrado en la Ciudad de México (1998), coordinador después del volumen colectivo *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto* (1999) y, entre otras cosas, director de *El cuento en red*, reconocida y precursora revista digital para el

avance de los estudios teóricos sobre minificción, puesta en marcha a partir de 2000. No vamos a enumerar aquí sus numerosos estudios (artículos, monografías, etc.), y antologías, sobre minificción, publicados a partir de 1996 en adelante, ni tampoco nos detendremos en su amplio campo de estudio, especialmente relacionado con la semiótica y la teoría de la literatura y del cine, a través del cual Zavala ha configurado y desarrollado un gran marco teórico e interdisciplinario que permite un sistema de modelos de análisis textuales. En cualquier caso, antes de la publicación de su artículo centrado en la minificción (Zavala 1996a), recogido en la primera monografía de estudios colectivos sobre el tema (*RIB* n.º 1-4), Lauro Zavala ha publicado estudios diversos sobre ficción o narrativa breve, mayormente en torno al cuento. Algunos de estos analizan recursos, rasgos o características bien destacadas en la minificción, como, por ejemplo, lo referente al *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (1993a), o a “La ficción posmoderna como espacio fronterizo” (1991), etc. En estos años de estudios en torno al cuento, con especial atención por aquel más experimental, fronterizo y breve, publica una antología en la que se recogen algunos cuentos/relatos breves (no minificción), titulada *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano* (1993b). Asimismo, y concluimos con tales citas, comienza a publicar su destacada serie de compilaciones sobre *Teorías del cuento*, la cual se compone de cuatro volúmenes, algunos de ellos de interés para la minificción también, cuyos temas son los siguientes: 1. *Teoría de los cuentistas* (1993c), 2. *La escritura del cuento* (1995), 3. *Poéticas de la brevedad* (1996b) y 4. *Cuentos sobre el cuento* (1998).



### 1.3. Comienzos del estudio sistemático de la microficción en España

El estudio sistemático en España comienza claramente con la introducción expuesta en *La mano de la hormiga...*, del español Antonio Fernández Ferrer (1990), cuya antología constituye un nexo entre el fenómeno microficcional en Hispanoamérica y en España, de tal modo que su específico estudio y su recopilación representan un puente de unión en el panorama hispánico sobre el fenómeno. Debido a tales motivos, vamos a ofrecer aquí, solo como excepción, unos mínimos apuntes sobre tal antología, la cual tratamos *in extenso* en el último capítulo (cf. 3.5) de la tercera parte dedicada a las antologías (cf. III).

Así pues, en el estudio introductorio de Fernández Ferrer (1990: 7-13) se revela ya un conocimiento específico sobre ese objeto de estudio luego recopilado, ofreciendo un recorrido sobre sus orígenes, contrastando el fenómeno con ciertos postulados poeánicos sobre el cuento literario, sugiriendo la posibilidad de superación de la microficción en torno a cierta afirmación narratológica de Todorov, “todo *relato* es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos” (cf. Fernández Ferrer 1990: 8), y, en general, estableciendo un delineamiento y caracterización del fenómeno microficcional moderno/contemporáneo, respecto al cual tiene el convencimiento Fernández Ferrer de que “es una modalidad literaria autónoma, de talante específico y singular” (1990: 12). Por otro lado, Antonio Fernández maneja un corpus bibliográfico (libros, antologías, revistas, etc.) muy exhaustivo y preciso sobre el fenómeno tratado y recopilado, tanto en lengua española como en otras lenguas. En la misma introducción se revela también el conocimiento de incipientes y fundamentales estudios sistemáticos hispánicos, pues se remite, por ejemplo, a “una microbibliografía de estudios sobre el microrrelato hispanoamericano” (1990: 12), citando aquí un par de estudios de Dolores Koch (1981a

y 1985) y el de Valadés (1990). En el mismo prólogo se refleja un amplio conocimiento sobre la difusión y producción microficcional en Hispanoamérica, en cuyo panorama destaca, en el mismo prólogo, una buena nómina de los más reconocidos productores hispanoamericanos de minificción (cf. Fernández Ferrer 1990: 13). En contraste con esto, Fernández Ferrer alude al escaso conocimiento de los cultivadores españoles de microficción, pues, según señala al respecto, “nos hemos de reducir (...) a Ramón Gómez de la Serna y a casos excepcionales como el de (...) Antonio Fernández Molina (...) y a la obra inédita de Luis Mateo Díez (...)” (Fernández Ferrer 1990: 13). Ahora bien, este hecho tratará de solventarlo a través de su recopilación, en donde se ofrece una nómina de 33 cultivadores españoles, los cuales suman algo más de un tercio de todos los autores hispánicos recogidos en su antología, ya que los escritores hispanoamericanos vienen a ser unos 60 autores (todo ello diferente al número de minificciones recopiladas, pues a menudo se recogen varias minificciones de un mismo autor, entre los cuales destaca Gómez de la Serna por ser el autor más recopilado de toda la antología, tanto de los autores en lengua española como en otras lenguas). Como dato informativo, vamos a señalar aquí, finalmente, la nómina de los autores españoles recogidos (cf. más datos en 3.5), la cual es la siguiente: Juan Pedro Aparicio, Fernando Arrabal, Max Aub, Antonio Beneyto, José Bergamín, Andrés Bernaldes, Carlos Bousoño, Luis Buñuel, Pere Calders, Juan Eduardo Cirlot, Juan Cruz Ruiz, Luis Alberto de Cuenca, Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Luis Mateo Díez, Antonio Fernández Molina, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Esperanza López Parada, Rafael Llopis Paret, Carmen Martín Gaité, Juan Antonio Masoliver Ródenas, José María Merino, Miguel Mihura, Juan José Millás, Manuel Morán González, Antonio Muñoz Molina, Carlos Edmundo de Ory, Rafael Pérez de Estrada, Joan Perucho, Mercedes Soriano, Gonzalo Suárez y A. White (?).

Dos años después de la publicación de esta antología, en la Universidad Complutense de Madrid se defiende y aprueba, en octubre de 1992, la segunda tesis doctoral, tras la de Dolores Koch (1986a), dedicada exclusivamente a la microficción o microrrelato, la cual lleva por título *El micro-relato en Hispanoamérica*, de Concepción del Valle Pedrosa (1992). Desgraciadamente, tal meritoria y documentada tesis, de 436 páginas, aún sigue inédita y sin apenas información sobre la misma, aunque ha sido citada en distintos estudios sistemáticos de microficción, incluso anteriores a 1996.

En este sentido, trataremos aquí de arrojar luz sobre este amplio y destacable trabajo académico de Concepción del Valle Pedrosa, de quien solo sabemos ciertos datos contenidos en una carta suya enviada a la revista de Valadés, la cual fue publicada en la sección “Cartas y envíos” de *El Cuento. Revista de la imaginación*, en el ejemplar correspondiente a enero-junio de 1992, núms. 121-122 (cf. 2.2). Así pues, a modo de presentación previa de la autora, especialmente en torno a su interés inicial y estudio posterior sobre el tema, vamos a transcribir esta misiva de Concepción del Valle, titulada “Tesis”, así como la contestación adjunta de la revista de Valadés, en donde se recoge todo lo siguiente:

Mi nombre es Concepción del Valle y soy profesora de Literatura Española en Madrid. En la actualidad preparo mi tesis doctoral sobre el micro-relato hispanoamericano y —aunque recientemente estuve en México (lo que aproveché para renovar mi suscripción a su magnífica revista)— no me atreví a molestarlo pues temí distraerlo de sus múltiples ocupaciones. Ahora, con la osadía que proporciona la distancia, resuelvo hacerlo para solicitar su ayuda en lo que a continuación le expongo:

Conozco sus artículos “Ronda por el cuento brevísimo” publicada en *Puro Cuento* y en *Paquete: Cuento (la ficción en México)*. En ellos, usted menciona los nombres de algunos autores cuyos libros de micro-relatos no he podido localizar, me refiero concretamente a Olga Harmony, Leopoldo Borrás, José de la Colina, Otto Raúl González, Agustín Monsreal y Roberto Bañuelos. De algunos de ellos (José de la Colina, Olga Harmony, Agustín Monsreal) únicamente conozco obras más extensas. De todos ellos he podido leer alguno que otro micro-relato publicado en “El Cuento” o en *Puro cuento*. Ignoro si han recopilado en libro sus microficciones. ¿Podría usted indicármelo?

En cuanto a su propia producción de micro-relatos, conozco los incluidos en *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, palomita*; en *Las dualidades funestas* y en el libro-homenaje *Valadés 89*. ¿Olvido alguno más?

Por último, desearía me indicara el mes y el año en que se publicó en la revista *Zona* de Barranquilla el manifiesto sobre el minicuento a que usted hace referencia en su artículo “Ronda...”

Y ello es todo —sin duda demasiado—. Espero de su benevolencia sepa disculpar el atrevimiento que me he tomado y le hago llegar mi más sincera enhorabuena por su antología *El libro de la imaginación* cuya lectura me impulsó a trabajar en el tema de mi tesis.

Con gracias anticipadas, reciba un cordial saludo.

Concepción del Valle Pedroza [sic],  
Madrid, España.

Nuestro director se congratula de que una antología preparada por él le haya estimulado a usted a trabajar sobre género literario tan difícil, como tema de su tesis. De lo poco que hay al respecto, hay otro ensayo en “Puro Cuento” —creemos que dos números antes del que recogió el que usted menciona— y que puede conseguir allí. Mempo Giardinelli, el director, es gran amigo y puede referirse a ello.

De lo demás, nuestro director se refiere a ello en carta que le envió, expresándole además su interés en ir teniendo noticias del avance de su tesis, y en su disposición en servirla en lo que pueda serle útil al respecto (en *El Cuento*, enero-junio 1992, núms. 121-122, pp. XX y XXII).

En torno a las fuentes bibliográficas manejadas y reunidas por Concepción del Valle en su tesis doctoral, destacamos la sexta y última sección de su estudio académico, en donde se recoge la “Bibliografía” en torno al tema (Del Valle 1992: 399-433). Esta extensa y completa sección bibliográfica incluye cuatro apartados diferentes. En el primero de ellos, “6.1. Antologías” (400-402), señala la autora lo siguiente: “Reunimos en este apartado las antologías de micro-relatos y aquéllas que, sin tener como propósito primordial recopilar microficciones, las contienen en número apreciable” (Del Valle 1992: 400). En total, se recogen aquí 36 antologías.<sup>41</sup> En el siguiente apartado, “6.2. Autores hispanoamericanos de micro-relato” (402-415), Del Valle presenta un corpus muy completo de libros de/con microficciones de escritores

---

<sup>41</sup> Respecto a tales antologías, remitimos a nuestra nota a pie de página incluida en la reseña de la antología de Juan José Arreola (1968): *Lectura en voz alta*. Cf. en el listado diacrónico de antologías, recogido al final de nuestra introducción panorámica III.



hispanoamericanos. Finalmente, los dos últimos apartados bibliográficos son los siguientes: “6.3. Teoría y crítica sobre narrativas, cuento y micro-relato (con especial atención al ámbito hispanoamericano)” (415-425) y “6.4. Selección de obras críticas sobre algunos de los autores estudiados. Reseñas. Entrevistas. Testimonios” (425-433). En definitiva, Concepción del Valle elabora uno de los corpus bibliográficos (antologías, libros de creación, estudios, etc.) sobre microficción (hispanoamericana) más completos y destacables durante esta primera época de estudios sistemáticos precursores.

Apuntado esto, pasamos ahora a reseñar brevemente el contenido y estructura de esta inédita tesis doctoral de Concepción del Valle (1992): “El micro-relato en hispanoamérica”. Así pues, tal estudio sistemático sobre el tema se divide en 6 secciones, la mayoría de las cuales incluyen diferentes apartados y subapartados. Aparte de la última sección ya apuntada (“6. Bibliografía”), las otras cinco anteriores son las siguientes: “1. Introducción” (3-26), “2. Panorama general del micro-relato hispanoamericano (1917-1992)” (27-134), “3. La ultrabrevidad en el micro-relato” (135-241), “4. Algunos elementos formales del micro-relato” (242-349) y “5. Estudio de un tipo especial de micro-relato: la «falsificación»” (350-398). Aunque este estudio no trae un apartado específico de conclusiones, la sección primera, es decir, la introducción, viene a suplir también, en cierto modo, tal función. Debido, por tanto, a estos motivos, nos vamos a detener algo más en este primer apartado de la tesis.

Así pues, al comienzo de la introducción (3-26), Concepción del Valle tratará de puntualizar o precisar algunas cuestiones en torno al objeto de estudio. Entre estas está, por ejemplo, la extensión “de lo que aquí hemos llamado microficción” (1992: 5), cuya extensión basada en Italo Calvino, se cita aquí el párrafo alusivo de Calvino a la antología *Cuentos breves y extraordinario* (Borges y Bioy 1955), estaría entre una

página y una línea (frase) única. Por otra parte, Concepción del Valle difiere de ciertas distinciones dentro de los dos términos más específicos sobre el objeto de estudio, señalando al respecto lo siguiente: “Idéntica arbitrariedad ha motivado la elección del nombre micro-relato para cada una de las unidades y el de microficción para el conjunto” (1992: 6). Más allá de tales apuntes iniciales, vamos a transcribir el repaso establecido sobre las distintas aportaciones precursoras de Koch, Epple y Valadés, los tres investigadores hispanoamericanos destacados en esta introducción. En relación con esto, señala Concepción del Valle lo siguiente: “Los escasos críticos que han estudiado monográficamente el micro-relato —Dolores Koch, Juan Armando Epple, Edmundo Valadés— ofrecen intentos de delimitación interesantes pero no siempre coincidentes” (1992: 16-17). Así pues, comenzará exponiendo las aportaciones de Koch ofrecidas en su tesis doctoral, en relación con aquellos cinco puntos definitorios o característicos del micro-relato. En torno a estos, señala Concepción del Valle:

Quizá el punto más controvertido de la tesis de Dolores Koch —por lo demás espléndida— sea la delimitación primera de los textos objeto de estudio. El micro-relato “se diferencia del cuento —dice— en que carece de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión” (Koch 1986[a]: 2-3). Por ello, añade, no pueden ser considerados micro-relatos los “casos” de Enrique Anderson Imbert pues “su desenlace depende de una trama de acción”. Son, más que micro-relatos, minicuentos... Pero “El eclipse” o algunos de René Avilés Fabila... La propia autora parece ser consciente de ello cuando tras haber establecido tajantemente que [mini-]cuento y micro-relato se diferencian por la presencia/ausencia de acción, matiza algunas líneas más adelante que el micro-relato “carece generalmente de acción” (...); y la dificultad de apresar en rígidos parámetros un género que se muestra tan esquivo la lleva a concluir que “(...) la única característica que podemos consignar con comodidad es su breve extensión” (Koch 1986[a]: 4) (Del Valle 1992: 18-19).

En torno a las aportaciones de Epple sobre el objeto de estudio, Concepción del Valle destaca algunos puntos sustanciales, tal como, por ejemplo, lo siguiente:

tras considerar micro-relatos los textos de extensión mínima (de una línea a una página) que presentan “una situación narrativa única formulada (...), aunque algunos elementos de esta tríada (...) estén simplemente sugeridos”, constata que no pocas muestras escapan a tal delimitación, y que, rebasando los parámetros señalados, no todas ellas explicitan los elementos que concurren para la elaboración del mundo narrado (*algo que hace o le corre a alguien alguna vez en algún lugar*) por su cercanía a otras formas breves más poéticas que narrativas —la greguería— o por situarse en la frontera entre el relato y el anti-relato en una exploración vanguardista paralela a la de la anti-poesía (Del Valle 1992: 19-20).

En relación con Valadés (1990), Concepción del Valle alude a esa preferencia del mexicano (opuesta a la de Koch) que parece inclinarle “a considerar como minificción sólo aquello que más se acerca al cuento tradicional: “(...) en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar (...). La acción es la que debe imperar sobre todo lo demás”...” (Del Valle 1992: 21). Tras este recorrido por los precedentes y destacados postulados, Del Valle ofrece ya, partiendo de Koch, sus propias conclusiones y precisiones en torno a la definición y caracterización del objeto de estudio. En relación con esto, recogemos y aunamos lo señalado al respecto en varias páginas finales de su introducción, en donde se resaltarán siete puntos:

- Por nuestra parte, y tomando como punto de partida la teoría de Dolores M. Koch, que en algunos puntos modificamos, ampliamos o matizamos, consideramos que el micro-relato es un texto mínimo de ficción (cuya extensión se sitúa entre una línea y una página), independiente y completo en sí mismo, que 1. participa de la naturaleza del cuento, del ensayo, del poema en prosa y... En sus muestras menos logradas constituye un minicuento canónico.
2. potencia su indefinición genérica presentándose frecuentemente en conjuntos misceláneos deliberadamente asistemáticos, inconexos y agenéricos (...)
  3. Consigue con frecuencia la brevedad mediante la subordinación (las más de las veces paródicas) a modelos breves literarios (fábulas, bestiarios) y no literarios (recetas de cocina, noticias de prensa, instrucciones de uso, problemas matemáticos...)
  4. establece un intertextual “diálogo de libros” con otras obras, homenaje “eucarístico” a los autores preferidos o como irreverente desacralización de modelos tradicionales.
  5. utiliza un lenguaje sencillo y elíptico (...)
  6. recurre con frecuencia al humor y a la ironía (...)

7. muestra, también con frecuencia, una preocupación por el lenguaje, el acto material de la escritura y el libro como objeto, que se pone de manifiesto en muestras metaliterarias, en juegos lingüísticos y en la relevancia concedida a los elementos paratextuales (títulos, prólogos, epígrafes, citas, índices, notas...) convertidos en elementos de juego humorístico o irónico (Del Valle 1992: 21-23).

Tras esto, señalará después algunas precisiones establecidas en su estudio en relación con la inclusión o consideración del micro-relato o microficción. En torno a estas, indicará, por ejemplo, lo siguiente:

Eliminamos así de nuestro estudio los anecdóticos al uso (...) Eliminamos también los libros de aforismos o máximas publicados como tales, aunque hacemos referencia a aquellas que, lejos de utilizar la técnica habitual del género —lenguaje abstracto, doctrinal y sentencioso en que se plasma un ideario—, hacen entrar en juego a un personaje (...). No seremos, con todo, demasiado rigurosos. En la indefinición genérica a que nos hemos referido reside el mayor atractivo de muchas de estas muestras y de mucho de lo que nos rodea (Del Valle 1992: 23-24).

Hacia el final de esta introducción, Concepción del Valle indica también lo siguiente: “Si bien el presente trabajo se centra en la microficción hispanoamericana, se hará referencia a micro-relatos de otros países siempre que la novedad de un recurso o la comparación de resultados así lo exija” (1992: 25). En este sentido, en distintos apartados hará referencias a la microficción en España y a diversos autores, libros, etc., tales como, por ejemplo, Jardiel Poncela, *En Cejunta y Gamud* (1969) de Antonio Fernández Molina, antologías de los setenta de Antonio Beneyto, *La piedra Simpson* (1987) de Alberto Escudero, el catalán Pere Calders, etc. Asimismo, también se encontrarán referencias a la microficción de países de lengua no española.

Apuntada la introducción, pasamos a indicar los otros cuatro apartados citados de la tesis. Así pues, el segundo de ellos es el “Panorama general del micro-relato hispanoamericano (1917-1992)”. El encuadre temporal va desde la publicación de *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri hasta el presente de la tesis. Por otra parte, tal

panorama general es muy completo, pues contempla diversos países como México, Argentina, Chile, Perú, Uruguay, Colombia, Venezuela, Centroamérica (microrrelatos antillanos), etc. Este panorama general del microrrelato hispanoamericano se divide en los dos subapartados siguientes: “2.1. Los autores” (28-126), con un listado extensísimo de autores y de sus libros de/con microficciones (aquí se contemplan también microficciones o microrrelatos elípticos como “El fantasma” de Samperio [cf. Del Valle 1992: 56]); y “2.2. Las antologías” (126-134). En este segundo subapartado o capítulo, Concepción del Valle repara solo en aquellas antologías de microficción más destacables. Aquí se comentan y reseñan las antologías de Borges (en colaboración o en solitario). Entre ellas está, además de la fundacional *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges y Bioy 1955), algunas otras, tales como, por ejemplo, *Libro del cielo y del infierno* (Borges y Bioy 1960), la precedente y célebre *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Bioy y Ocampo 1940 y 1965), *Libro de los sueños* (Borges 1975)... Por otro lado, se reseña la mencionada antología *Lectura en voz alta* (1968) de Arreola. Asimismo, se destaca *El libro de la imaginación* (1970 y 1976) de Valadés. Tras esta antología, señala Concepción del Valle lo siguiente:

Asombrosamente han de transcurrir casi veinte años más para que se editen nuevas antologías de micro-relatos, y las tres que aparecen en el corto espacio de unos meses son del mismo autor, el chileno Juan Armando Epple. (...)

En España, la única antología dedicada en exclusividad al micro-relato es *La mano de la hormiga* (1990), de Antonio Fernández Ferrer (Del Valle 1992 [entremedias de las citas hará reseñas de tales antologías aludidas en pp]: 129-133).

Por otro lado, también citará antologías no hispánicas, tales como, por ejemplo, las antologías angloamericanas sobre “short shorts” de Howe y Howe ([1982] 1983) y de Shapard y Thomas ([1986] 1989).

El tercer apartado de la tesis versa sobre “La ultrabrevidad del micro-relato”, cuyo apartado se subdivide en tres partes: “3.1. Brevidad y ultrabrevidad” (136-146), “3.2. Técnicas de la ultrabrevidad” (146-231) y “3.3. Retórica de la ultrabrevidad” (231-241). Así pues, mientras que el punto 3.1 trata sobre esta principal y visible característica de fenómeno microficcional (la “ultrabrevidad”), las otras dos partes profundizan en los diferentes recursos (técnicas y retórica) para alcanzar tal ultrabrevidad. En torno a estos recursos, Concepción del Valle expone pormenorizadamente las diversas técnicas empleadas para conseguir la citada ultrabrevidad inherente a la microficción o microrrelato. Estas técnicas de la ultrabrevidad las divide en cinco puntos, las cuales son las siguientes: “3.2.1. Subordinación a modelos ultrabreves literarios” (146-166), entre cuyos modelos destaca “el bestiario” (147-156) y “la fábula” (156-166). “3.2.2. Subordinación a modelos no literarios” (167-216), entre los cuales destaca los trece modelos siguientes: “instrucciones” (enunciados de problemas, recetas de cocina, instrucciones varias) (167-186), “reclamos publicitarios y avisos clasificados” (186-191), “relaciones de *dramatis personae*” (191-193), “telegramas” (193-198), “noticias de prensa” (198-203), “cartas, informes y comunicados” (203-207), “cartelera y críticas cinematográficas” (207-209), “carteles de mendigos” (209-210), “santorales y efemérides” (210-211), “consultorios” (211-21), “fes de erratas” (212-213), “epitafios” (213-215) y “otros modelos” (215-216). “3.2.3. Supresión de elementos no narrantes” (216-223). “3.2.4. Intertextualidad” (223-226). Y, finalmente, la quinta técnica destacada: “3.2.5. Fragmentarismo” (226-231).

El cuarto apartado de la tesis (Del Valle 1992) profundiza en “Algunos elementos formales del microrrelato”, los cuales se subdividen en tres puntos destacados. El primero de ellos versa sobre “El título y otros elementos paratextuales” (243-278). En

relación con el paratexto de “El título” (243-247), estudia los “micro-relatos sin título” (247-250), los “microrrelatos con título temático y/o remático” (250-261) y el contraste entre “títulos prescindibles/títulos imprescindibles” (261-265). Asimismo, analiza también “Otros elementos paratextuales” (265-278). En el segundo punto se detiene en “El inicio” (278-291) del microrrelato o microficción, destacando los cuatro tipos de inicio siguientes: “el inicio tradicional” (278-281), “el inicio *in medias res*” (281-286), “el inicio fragmentario” (286-288) y “el inicio sorpresa” (288-291). Respecto al tercer punto destacado, estudia la parte de “El final” (291-350), analizando aquí los cinco tipos de final siguientes: “el final como clímax” (293-298), “el final sorprendente” (298-313), “el final sin sorpresa” (313-331), “el final irónico” (331-339), “el final doble” (339-340) y la “ausencia de final” (340-350).

Finalmente, en el quinto apartado, se detiene en el “Estudio de un tipo especial de micro-relato: la «falsificación»”, todo él relacionado con “La obra de Marco Denevi” (351-358), sus “*Falsificaciones*” (358-372) y con su “brevedad conseguida paso a paso” (381-399). Dentro del estudio de las *Falsificaciones* de Denevi, Concepción del Valle estudia “la «falsificación» como apócrifa” (359-365), “la «falsificación» como «diversión»” (365-372) y la “cosmovisión: los temas de las «falsificaciones»” (372-381).

Tal como se podrá deducir, esta tesis doctoral de Concepción del Valle (1992) supone un hito, junto con la precursora tesis de Koch (1986a) y la de Rojo (1993a), entre los estudios sistemáticos hispánicos de microficción durante esta primera época. En relación con todo esto, nos sorprende la ausencia de la destacada investigadora Concepción del Valle Pedrosa en el devenir del desarrollo conjunto de los estudios sistemáticos hispánicos, cuyos motivos son una incógnita que desconocemos.

En octubre de 1992, fecha coincidente con la tesis doctoral expuesta de Concepción del Valle, aparece también un primer artículo específico y sistemático

“Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...”, de la española Francisca Noguerol Jiménez, el cual fue publicado en la revista pamplonesa *Lucanor* (n.º 8, octubre de 1992, en pp. 117-133). Aprovechamos aquí para señalar que tal revista española, interesada en la investigación del cuento literario hispánico y en la publicación de cuentos inéditos, destaca por haber dado acogida a otros artículos sobre minificción durante esta precursora época de estudios sistemáticos anteriores a 1996, tal y como constataremos más adelante. Pero volviendo a la reconocida investigadora sevillana Francisca Noguerol, podemos señalar que representa, de manera análoga a lo que supuso para España la antología de Fernández Ferrer (1990), la conjunción del estudio sistemático sobre minificción desde el comienzo de la época de la investigación hispánica colectiva, pues Noguerol es la precursora exponente del estudio sistemático en nuestro país a través de su relevante presencia y aportaciones recogidas tanto en el primer monográfico conjunto sobre el tema (*RIB*, n.º 1-4, 1996) como en el primer encuentro (Congreso) Internacional de Minificción (México, 1998), todo lo cual culminará con la celebración en España del II Congreso Internacional de Minificción (Salamanca, 2002), bajo la coordinación y dirección de Noguerol, quien elabora también la edición de las actas publicadas en libro dos años después (Noguerol 2004). Este II Congreso asienta en España la investigación colectiva sobre el fenómeno microficcional y, asimismo, consolida los venideros y fundamentales Congresos Internacionales de Minificción, celebrados bienalmente a partir de este segundo. En suma, Francisca Noguerol no solo destaca por sus precursoras y diversas aportaciones relevantes sobre el tema en los noventa, sino también por conformar y establecer un fundamental vínculo con el incipiente elenco de investigadores, principalmente hispanoamericanos, interesados en agruparse precursoramente en torno al estudio sistemático de la minificción durante la segunda mitad de los noventa, inaugurando así



la época actual del despliegue hispánico de la investigación sistemática y conjunta sobre minificción.

Dicho esto, y antes de tratar los específicos y precursores estudios (artículos) de NogueroL publicados antes de 1996, recogemos la pregunta y respuesta de NogueroL sobre el comienzo de su interés teórico por el tema, todo ello expuesto en una entrevista publicada el 18 de noviembre de 2010 en la web *Internacional Microcuentista. Revista de lo breve*, en donde se lee al respecto lo siguiente:

IM [Internacional Microcuentista]: (...) ¿de dónde salió tu interés por el microrrelato?

FN [Francisca NogueroL]: *En el año de 1990 yo comencé una tesis sobre Tito Monterroso, que en ese momento resultaba un autor excéntrico y prácticamente ignorado por la mayoría de la crítica debido a cómo privilegiaba en su literatura la brevedad, los discursos excéntricos, la ironía y el humor. Amar a Tito y desembocar en el microrrelato y sus delicias fue todo uno, pues él me llevó de la mano a los textos, entre otros autores, de Arreola, Denevi y el gran Borges de las antologías... Desde entonces, no perdí mi pasión por la poética de la brevedad, que encuentro del mismo modo en poesía y minificción...*<sup>42</sup>

Lo señalado aquí por NogueroL podría ser extrapolable a otros investigadores hispánicos anteriores al *boom* de la minificción, cuyas tesis o trabajos doctorales versan también sobre este u otros productores microfccionales (hispanoamericanos) emblemáticos. Por otro lado, la mencionada tesis de NogueroL, titulada *Entre el compromiso y el juego: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, se defendió y aprobó en marzo de 1993, en la Universidad de Sevilla. Dicha tesis, tal como ya indicamos, se publicará dos años después con el siguiente título: *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995; 2ª edición en 2000).

---

<sup>42</sup> Cf. entrevista disponible en <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2010/11/breve-entrevista-francisca-nogueroL.html>. Fecha de consulta: 15-08-17.

Indicado esto, recogemos ahora sus específicos y precursores artículos publicados sobre el tema, los cuales, aparte del primero ya citado (Noguerol 1992), son los dos siguientes: “Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo” (Noguerol 1994) y “Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo” (Noguerol 1995). Respecto al primero de estos dos, indicamos que fue presentado como ponencia en un Congreso celebrado en Huelva, en marzo de 1993, y luego publicado en las actas editadas por Gómez Canseco, cuyo libro lleva el mismo título que tal Congreso: *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX* (Huelva: Universidad de Huelva, 1994; cf. artículo de Noguerol en pp. 203-218). El segundo artículo citado fue presentado también como ponencia previa en un congreso o seminario celebrado en Sevilla, en septiembre de 1992, en torno a La narrativa latinoamericana. Encuentro entre dos mundos: “Humor e ironía en la narrativa guatemalteca contemporánea”. Ahora bien, dicho artículo fue publicado, de manera autónoma, por el Centro de Documentación e Investigación de Literatura Guatemalteca (Guatemala: Editorial Nueva Narrativa, 1995, pp. 21). Así pues, tanto aquel primer artículo de Noguerol (1992) como estos dos citados, serán los que reseñaremos brevemente.

Por último, indicamos también una comunicación de Noguerol (1997) leída en el IV Congreso Internacional del CELCIRP, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria-Santa Cruz de Tenerife, el 29 de junio-3 de julio de 1992, el cual es su artículo titulado “El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego” (comunicación publicada en *Río de la Plata*, Francia, 1996, n.º 15-16, pp. 509-520. También se publicó en *Texto crítico*, México, 1997, Tomo 3, n.º 4-5, pp. 133-144)<sup>43</sup>. En este año de 1996, destacamos la publicación de un artículo suyo, recogido en el monográfico conjunto de la *RIB* (n.º 1-4), el cual se titula y versa sobre “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de

---

<sup>43</sup> Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7315/2/199745P133.pdf>. Fecha de consulta: 15-08-17.

milenio” (Noguerol 1996a)<sup>44</sup>. A partir de esta nueva época iniciada en 1996, Noguerol ha desarrollado un destacable corpus de estudios sobre el tema, profundizando en torno al fenómeno de la microficción, y explorando diversos aspectos y cuestiones sobre el tema, entre los cuales destacamos, por ejemplo, el siguiente artículo suyo: “Espectografías: minificción y silencio”<sup>45</sup> (Noguerol 2011).

Así pues, en el primer artículo publicado de Noguerol sobre el tema, titulado “Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...” (1992: 117-133), se plasma el estilo característico de Noguerol, quien suele ejemplificar los rasgos, características, recursos, tipologías, etc. del fenómeno microficcional a través de la transcripción de numerosos microrelatos o minificciones, todo lo cual contribuye a reforzar oportunamente la teoría desplegada, además de amenizar la lectura, sin por ello perder profundidad en la definición y caracterización del mismo objeto de estudio recopilado. Por otra parte, Noguerol sigue de cerca la caracterización ofrecida por Koch sobre el micro-relato, si bien no concuerda del todo con la apreciación de Koch respecto a una delimitación tajante en torno a lo considerado como cuento en miniatura o minicuento. Al respecto, hacemos aquí un inciso para señalar tal discrepancia de Noguerol, comentada en una nota de otro artículo suyo, titulado “El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego”, presentado, recordamos, entre junio y julio de 1992, aunque publicado en 1996 y en 1997. Así pues, en la nota 9 del texto de su comunicación, Noguerol alude entonces a tal distinción de Koch entre micro-relato y micro-cuento, apuntando lo siguiente:

Dolores Koch ha publicado uno de los pocos trabajos críticos en que se aborda el tema del minicuento argentino, y que titula “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi”

---

<sup>44</sup> Cf. en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>. Fecha de consulta: 15-08-17.

<sup>45</sup> Presentado en 2010, en el VI Congreso Internacional de Minificción celebrado en Bogotá (Colombia).

(...). La profesora Koch distingue entre micro-relato y micro-cuento, señalando que en el primero deben darse a la vez contenidos del ensayo, la narración y el poema en prosa, lo que no ocurre en el segundo caso. Según la misma autora el final del micro-relato depende de una idea, no de una acción final sorpresiva como en el micro-cuento. De ahí que excluya a Anderson Imbert de los límites del micro-relato. Nos encontramos en desacuerdo con esta clasificación por considerar que limita excesivamente el corpus asignado al micro-relato. Ni siquiera la profesora Koch lleva a efecto siempre esta distinción en sus trabajos —por otra parte espléndidos y pioneros— sobre el micro-relato, pues siguiendo su pensamiento la obra de Denevi se encontraría más cercana a lo que denomina micro-cuento y no debería ser integrada en su análisis del micro-relato argentino. Además, es inexacto afirmar que en los textos de Anderson Imbert no se hallen los componentes poéticos propios de los cultores del micro-relato, como se puede apreciar en los ejemplos incluidos en nuestra comunicación (Noguerol [1996] 1997: 134).

No obstante, apuntamos nosotros, esta demarcación de Koch ha podido resultar beneficiosa en un principio para el desvelamiento teórico más evidente sobre una nueva categoría genérica distintiva al del género cuento. En torno a tal problemática delimitación de Koch, la cual discrimina parte del fenómeno microficcional, tal vez tenga que ver, en cierto modo, por haber asumido la apreciación de Luis Leal (1971: 8-9) sobre el cuento en miniatura y la perspectiva o concepción de Anderson Imbert (1979: 43) sobre el “caso/minicuento”.

En cualquier caso, Noguerol (1992) parte claramente de la caracterización distintiva de Koch sobre el micro-relato, en torno al cual se aprecia el fenómeno como una modalidad genérica diferente al del género cuento, pues sus rasgos y características difieren de este. El comienzo del artículo de Noguerol sirve a modo de presentación o introducción general sobre el objeto de estudio, señalando aquí diferentes asuntos en torno al fenómeno microficcional estudiado: su diversidad terminológica, su característica indefinición, su cultivo destacado en Hispanoamérica, su difusión en revistas literarias, etc. Para que se aprecie mejor todo ello, recogemos tal presentación sobre el tema:

Resulta bastante difícil descubrir los rasgos específicos de ese corpus de relatos de **absoluta concentración formal** llamado indistintamente «cuento corto», «cuento breve», «minicuento», «cuento en miniatura», «crónica», «fragmento», «artefacto» o «varia invención». **La variedad de denominaciones evidencia los límites resbaladizos entre los que se mueve esta modalidad genérica, indefinición que constituye uno de los rasgos fundamentales a la hora de definirla.**

Es universalmente aceptado por la crítica que el cuento se define frente a otros géneros narrativos por su brevedad característica.

**En las literaturas contemporáneas —y sobre todo en tierras latinoamericanas— se observa la eclosión de un tipo de relato extremadamente breve, diferente al cuento —tal y como ha sido definido en la tradicional teoría literaria— por carecer de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión.\***

De este modo, en el presente estudio no se incluye como objeto de análisis el relato muy breve que cae dentro de los parámetros establecidos por la crítica sobre el cuento, sino el llamado propiamente micro-relato, una nueva modalidad del discurso ficticio que paulatinamente va perdiendo su carácter de expresión ancilar en la teoría de los géneros literarios para cobrar carta de identidad plena.

El micro-relato posee una gran importancia en la actual narrativa hispanoamericana, tanto por la calidad de los textos que se agrupan bajo esta calificación genérica como por la profusión con la que ha sido abordado por autores de la talla de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Adolfo Bioy Casares, Augusto Monterroso, (...) Denevi, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, René Avilés Fabila o Julio Torri.

Los canales de difusión de estos «mini-cuentos» han sido fundamentalmente las revistas literarias dedicadas al estudio de la narrativa breve. Es el caso de la mejicana *El cuento* o la argentina *Puro cuento*, que en los últimos años han realizado una valiosa labor al convocar diversos concursos literarios destinados a estimular su desarrollo (Noguerol 1992: 117-118. El resaltado es nuestro. [\*Esta definición del micro-relato procedente de Koch es la que Noguerol ofrecerá, tal y como recogeremos, en todos sus artículos de esta época anterior a 1996.]).

Tras esta exposición inicial, Noguerol expresa su pretensión o intento de caracterización y definición respecto al objeto de estudio, indicando aquí lo siguiente:

Con el presente artículo pretendemos realizar una primera aproximación al micro-relato latinoamericano para establecer las características que lo definen a la luz de unos cuantos textos significativos.

Al emprender esta tarea afrontamos la paradoja de buscar la fórmula que subyace en la modalidad expresiva más liberada de convenciones creativas, pero consideramos imprescindible realizar una valoración distintiva de un corpus textual que cuenta ya con una gran cantidad de ilustres adeptos (Noguerol 1992: 118-119 [el resaltado es nuestro]).

Finalmente, antes de pasar al estudio de los principales rasgos derivados del corpus expuesto de microrrelatos, Nogueroles los indica previamente:

Enumeramos a continuación los **principales rasgos** de este conjunto de obras: la **ruptura/continuidad de la tradición literaria**, el **afán de originalidad**, el **empleo de la paradoja** como recurso fundamental, el **continuo diálogo intertextual**, la **ironía**, el **humor y la sátira** y el **final sorpresivo e ingenioso**. (Nogueroles 1992: 119 [el resaltado es nuestro]).

En relación con estos seis rasgos, dividirá su artículo en tales seis apartados, en donde se detendrá en explicarlos y comentarlos a través de diversos ejemplos de microrrelatos. Según se detalla en las notas bibliográficas (Nogueroles 1992: 131-133), tal surtido de microrrelatos es extraído de libros de/con minificciones de autores contemporáneos de distintos países hispanoamericanos; con la excepción del mayoritario corpus de microrrelatos de autores chilenos, los cuales fueron recogidos, tal y como se informa en aquellas notas, de la antología de Epple (1989): *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (cf. 3.4).

Respecto a estos seis principales rasgos indicados, los cuales los iré explicando Nogueroles de forma más detallada, vamos solo a señalar aquí algunas clasificaciones internas dadas, así como indicaremos también los microrrelatos recopilados (apuntando solo el título y su autor).

Así pues, en relación con la “Ruptura/continuidad de la tradición literaria”, Nogueroles se refiere, entre otras cosas, a que en el fenómeno microficcional estudiado “se produce la transgresión o distensión de las fronteras convencionales de los géneros, pero al mismo tiempo se manifiesta tributario de una amplia gama de expresiones narrativas, tanto de la tradición oral como de la literaria” (1992: 119). Como ejemplo de transgresión de categorías/formas cortas arcaicas, recoge un microrrelato de Braulio Arenas, titulado “Fábula”. Respecto al “afán de originalidad”, apunta Nogueroles: “Cada

micro-relato trata de apoyarse en un procedimiento distintivo, en una fórmula nueva. En ellos se produce una suerte de anarquismo intelectual que se manifiesta fundamentalmente a través de los siguientes recursos” (1992: 120), los cuales, tal como apunta, son estos cuatro: “1) El interés por los juegos lingüísticos” (120). “2) La aversión hacia las frases hechas” (120-121), con los siguientes ejemplos: “Cordero de Dios” de Jaime Valdivieso, “La Fe y las montañas” de Monterroso, “Golpe” de Pía Barros y “Toque de queda” de Omar Lara. “3) La utilización de los más variados recursos formales” (121-122), en donde se recopila el microrrelato “Espejos”, de Jorge Montealegre. En torno a este ejemplo, extrapolable a otros, destaca Noguero lo siguiente: “el ritmo de la prosa, (...) la presencia de rimas internas...” (1992: 122). “4) La elaboración de una prosa cincelada en la que los vocablos abarcan un amplio espectro de registros lingüísticos” (122). En torno al “Empleo de la paradoja como recurso fundamental” (122-124), recoge los siguientes ejemplos: “Fecundidad” de Monterroso, “En nombre del pueblo” de Antonio Moreno Abt y “No es oro todo lo que reluce” de Raquel Jodorowsky. Respecto al “Continuo diálogo intertextual”, Noguero apunta diversos procedimientos, entre los cuales destaca los siguientes: “1) Inclusión de alusiones eruditas” (124), reproduciendo aquí el microrrelato de Arreola titulado “Ágrafa musulmana en papiro de oxyrrinco”. “2) Versión paródica de otros géneros, autores o modalidades literarias” (124-126), con los siguientes ejemplos: “Infierno V” de Arreola, “Heraclitiana” de Monterroso y, en relación con el cine, “Ángel azul escena cualquiera” de Germán Arestizábal. “3) Aprovechamiento de formatos retóricos antiguos e inserción de modalidades no literarias, procedentes de los modernos medios de comunicación de masas” (126-127), en donde se transcribe el microrrelato de Arreola titulado “De L’Osservatore”. “4) Referencia directa a figuras históricas, bíblicas, legendarias o mitológicas como personajes de los textos” (127-128), con el microrrelato

de Arreola: “Prometeo a su buitre predilecta”. Sobre la “Ironía/humor/sátira” (128-129), apunta a ejemplos ya expuestos, además de destacar la importancia general del recurso de la ironía en el fenómeno microficcional. Por último, en relación con el “Final sorpresivo e ingenioso” (129), transcribe los dos ejemplos siguientes: “A primera vista” de Poli Délano y “Reencuentro” de Jorge Díaz.

Finalmente, tras este recorrido por los principales rasgos del fenómeno estudiado, Noguero recapitula, apuntando aquí todo lo siguiente:

En definitiva, podemos concluir nuestra aproximación al micro-relato señalando cómo estos textos nunca han interesado a la crítica hasta este momento por haber sido considerados carentes de peso específico, modestos y extravagantes. Sin embargo, los escritores que elaboran estos relatos cortísimos observan un «ars poética» específica, con diversos puntos que los vinculan entre sí y que permiten establecer las características de un nuevo formato narrativo bien definido. Estas piezas breves que no suelen exceder las cuatrocientas palabras\* utilizan en ocasiones como punto de partida subgéneros literarios en desuso para luego superar estas modalidades reconocidas por la tradición. Como contrapartida, recurren con frecuencia a discursos no literarios, procedentes de los modernos medios de comunicación. Su desenlace suele verse cifrado en una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación sorpresiva en la conclusión. El empleo de un humor conceptista, irreverente y escéptico en la mayoría de los casos, perfila la conclusión e indica al lector que se encuentra con algo terminado, no con un simple fragmento.

Su poder de sugerencia incita a que se les aplique más de una lectura crítica, plurisignificación que se obtiene por el dominio del idioma de que hacen gala los diversos autores.

Los textos objeto del presente estudio manifiestan una evidente precupación por el lenguaje, participando del lirismo del poema en prosa pero sin olvidar nunca las características concisión. Por último, destacamos cómo en ellos se da un continuo recurso a la frase ingeniosa, al elemento humorístico, irónico o satírico.

No puede existir mejor conclusión a estas páginas que la que nos ofrece Antonio Skármeta en su pieza «En inglés», uno de los micro-relatos más breves (...), extraordinario por la importancia que adquiere en él el juego fónico y por las múltiples significaciones que pueden serle asignadas. Las nueve palabras que componen su texto constituyen la mejor expresión del «ars poética» que hemos intentado descubrir en las páginas anteriores. Dice así:

To make a long story short, I shot her.

(Noguero 1992: 129-130 [\*Sin embargo, más allá de tal aproximativa extensión dada, su corpus de ejemplos no sobrepasa aquella marcada extensión máxima del microcosmos caracterizador de las 250 palabras, bien asimiladas a la microtextualidad y a la célebre extensión de la página.])



Pasamos ahora a repasar brevemente los otros dos artículos de Noguero (1994 y 1995) sobre el tema. Respecto al primero de ellos en publicarse, se centrará en lo indicado en su título: “Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo” (1994: 203-216). Al comienzo de este estudio, Noguero señala el auge del fenómeno microficcional a partir de la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica, ofrece la definición del micro-relato y expone el propósito de su artículo. Transcribimos, pues, el primer párrafo en donde se expone todo ello:

En la literatura hispanoamericana existe una modalidad genérica que ha experimentado un gran auge en los últimos años, especialmente a partir de la década de los sesenta. Se trata del micro-relato, texto breve que no supera las cuatrocientas palabras y que carece de acción, personajes delineados y clímax narrativo. Las siguientes páginas abordarán la revitalización de los mitos en este corpus textual, que recurre con frecuencia a los personajes de la mitología grecolatina para ofrecer versiones insólitas y originales de las leyendas clásicas. En nuestro análisis se expondrán las bases sobre las que se asienta el fenómeno de actualización de los mitos, que ejemplificaremos a través de los textos de diferentes narradores hispanoamericanos (Noguero 1994: 203).

Así pues, Noguero llevará a cabo un repaso muy completo sobre tal intertextualidad o reescritura de mitos en la producción microficcional hispanoamericana, todo ello complementado y amplificado con explicaciones que van detallando los recursos y estrategias empleadas, además de exponer también características y rasgos generales del fenómeno estudiado. Vamos a indicar aquí, solamente, las minificciones transcritas a lo largo de este interesante y detallado artículo temático de Noguero, en donde se comienza comentando y citando algunos apuntes iniciales sobre las *falsificaciones* de Denevi y, más específicamente, sobre su reversión al mito del Minotauro en el “Sí de las niñas” (Noguero 1994: 204-206). Después, se recoge un microrrelato dialógico en torno a las metamorfosis de Io, cuya minificación expuesta es la titulada “Zeus”, de Anderson Imbert (Noguero 1994: 206). A

continuación, enumeramos ya, con su respectiva paginación, el resto de las microficciones transcritas a lo largo del artículo de Noguero (si procede, señalaremos también el mito versionado o aludido): “Prometeo a su buitre encadenado”, de Arreola (207); “Ícaro”, de Anderson Imbert (207); “Como perder al marido” (versión de Medea), de Denevi (208); “Traducción femenina de Homero” (alusión a *La Ilíada* y *La Odisea*), de Denevi (208); “Divorcio de los amantes” (versión de Eneas y Dido), de Denevi (209); “Héroes” (versión de Teseo y Ariadna), de Anderson Imbert (209); comentario y cita del microrrelato “Pígalión”, de Monterroso (209-210); “Orfeo y Eurídice”, de Denevi (210); citas y comentarios del *Zoológico fantástico* de Avilés Fabila, compuesto de microrrelatos sobre seres fantásticos de la mitología: “La Hydra de Lerna”, “La Esfinge de Tebas”, “El grifo”, “Los Sátiros”, “De dragones”, etc. (211-212); “El trabajo nº 13 de Hércules”, de Denevi (212); citas y comentario sobre *Cuatro mitos con vueltas*, de Anderson Imbert (213); “El hombre, animal lujurioso” (alusión a los hechizos de Circe), de Denevi (213); “Vindicación de Fedra”, de Denevi (213); “Polifemo & CIA”, de Denevi (213-214); “Metamorfosis” (alusiones a Marsias, Leda y Zeus), de Denevi (214); “A Circe”, de Torri (214); comentario y citas del microrrelato “La sirena inconforme”, de Monterroso (215); “Silencio de las sirenas”, de Denevi (216); comentario y cita del microrrelato “Aviso” (reversión de “A Circe” de Torri), de Elizondo (216); “La sirena violada”, de Leiva (216); y “Pesca de sirenas”, de Monterroso (217). Tras este recorrido, Noguero concluye señalando lo siguiente:

A lo largo de la presente reflexión hemos apreciado que la reversión de los mitos constituye un elemento temático fundamental en la modalidad del micro-relato. La convergencia y la prolongación de los mitos, la sorpresa final, el punto de vista novedoso, el empleo de la paradoja, el humor y las notas líricas definen unos textos de gran originalidad, en los que se denuncia el prosaísmo del mundo contemporáneo frente a la fantasía y a la imaginación que generaron las historias míticas. Los autores de micro-relatos revisan y actualizan las antiguas leyendas, por lo que se erigen con pleno derecho como creadores de «nuevas mitologías» (1994: 217).

El tercer artículo publicado en 1995, aunque presentado y firmado por Noguerol en 1992, versa sobre —tal como su mismo título indica— “Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo” (Noguerol 1995: 5-21). Ambos recursos o rasgos, humor e ironía, son bien recurrentes y característicos en la producción microficcional, más allá de un país concreto. En el primer párrafo de su artículo, Noguerol presenta lo que tratará en este estudio, señalando aquí lo siguiente:

El presente trabajo constituye una reflexión sobre la importancia que la ironía y el humor han cobrado en la reciente narrativa Guatemalteca, concretamente en el corpus textual del micro-relato.\* Nuestro comentario no pretende ofrecer una visión de conjunto sobre la última literatura escrita en Guatemala. Centrándonos en la crítica textual, rastreamos las directrices del micro-relato contemporáneo a través de la obra de algunos autores sobresalientes\* (Noguerol 1995: 5 [Con el asterisco \* indicamos las dos notas a pie de página respectiva que, a continuación, transcribimos: 1ª) «Denominamos micro-relatos a las narraciones que, sin superar las cuatrocientas palabras, se diferencian del cuento de mayor extensión en que carecen de acción, de personajes delineados y de clímax. Estas composiciones emplean técnicas y estructuras de géneros tan distintos como el ensayo, la crónica, la viñeta, el poema en prosa, la alegoría o el aforismo.» 2ª) «Por cuestiones de espacio en nuestra exposición no incluiremos micro-relatos de autores guatemaltecos como Rey Rosa, Luis Cardoza y Aragón, Otto Raúl González, Francisco Nájera o Franz Galich.»]).

Tras aludir después a la “difícil situación sociopolítica en que se ha visto envuelta Guatemala desde principios de siglo [XX]” (1995: 5), Noguerol comenta la influencia y el reconocimiento literarios, en relación con las nuevas promociones de escritores guatemaltecos, de “Augusto Monterroso, perteneciente a la «generación del cuarenta» guatemalteca” (1995: 6), para quien “los conceptos de humor, ironía y brevedad se encuentran profundamente imbricados” (6) en sus textos.

A continuación, se detendrá en tales generaciones de escritores guatemaltecos, interesándose por aquellos productores de minificciones más destacados. En torno a la producción microficcional guatemalteca hay cierta decantación por emplear, tal como sucede con Monterroso, “modos oblicuos de expresión como el humor y la ironía”

(1995: 8). Así pues, a lo largo del artículo de Nogueroles se irán transcribiendo diversos ejemplos de microrrelatos nacionales en donde se advierten los diversos recursos y estrategias empleados en torno al humor e ironía. Asimismo, el estudio y recorrido por el corpus de microrrelatos se vehicula o articula a través de la indagación y profundización sobre tales conceptos. En este sentido, nos interesa aquí recoger esto último solamente, tanto por resultar relevante como por no repetir lo señalado por Nogueroles en sus conclusiones, en donde se indica el corpus de ejemplos transcritos a lo largo de su propio artículo. Por tanto, vamos a transcribir algunos de estos apuntes de interés en relación con la ironía y el humor, en torno a los cuales, insistimos, Nogueroles expone y comenta los microrrelatos guatemaltecos recopilados. Así pues, en relación con la ironía, recogemos lo que señala Nogueroles al respecto y, además, incluimos aquí algunas referencias a la producción microficcional (sin señalar aquí los específicos microrrelatos transcritos y comentados):

No existe acuerdo entre los críticos acerca de qué sea la ironía. Podemos establecer un primer acercamiento a esta modalidad comunicativa definiéndola como la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos en un mismo texto; esto es, la expresión de un contenido queriendo significar “lo contrario” de lo que se dice.

Si antes del siglo XVIII la ironía aparecía en los manuales como un simple artificio retórico, en el siglo XX ha llegado a ser considerada como un rasgo distintivo de toda buena literatura. Robert Scholes destaca su papel fundamental en nuestra época de inseguridad (...). La ironía puede rastrearse en cualquier género literario. Es un modo, una posibilidad que rige el funcionamiento interno del texto y que no precisa de leyes ni de fórmulas sintácticas. Los microrrelatos guatemaltecos se definen a través de una serie de características que revelan la presencia de esta forma oblicua de expresión:

-En ellos, el paratexto adquiere un papel esencial. En unas composiciones tan breves los llamados “umbrales” de la obra —título, epígrafes, citas...— son fundamentales para desentrañar la ambigüedad del texto (...).

-“Dinamitan” todo tipo de convenciones. La ironía se fundamenta en el recurso a los “clichés” verbales y temáticos. Siguiendo la definición de Michel Riffaterre, entendemos por cliché “un groupe de mots qui suscitent des jugements comme: déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé, etc”. En los micro-relatos se produce una continua ruptura de expresiones gastadas por el uso, una transformación de las frases hechas que confiere nuevos sentidos a los clichés. (...)

-Se utiliza con frecuencia la parodia, recurso en el que un autor imita el estilo de otro en tono de burla. Esta forma irónica de usar los rasgos de estilo obliga al lector a rechazar el significado superficial y a intentar descubrir interpretaciones escondidas en el texto. Desde el punto de vista formal la parodia puede aplicarse a frases específicas. (...) Puede parodiarse el lenguaje utilizado por un determinado género (...). La parodia de los “clichés temáticos” (...). La parodia puede dirigirse contra otro texto literario. (...)

-En ocasiones, el micro-relato se genera recurriendo al principio de contradicción. Cuando un texto presenta algo como verdadero y luego lo contradice, debemos pensar que el autor nos ha hecho una ineludible invitación irónica (Noguerol 1995: 9-16).

En torno a los modos del humor e ironía, expone Noguerol todo lo siguiente:

La relación existente entre el modo humorístico y el irónico fue determinada por Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, donde se los considera como formas de la risa: “En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular... toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también **las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc.** que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (...). En la época moderna la forma más difundida de la risa restringida es la **ironía**”.

Señalaba (...) Calvino que los rasgos de “brevedad” y “levedad” convenían (...) al humor, un modo que se presenta por tanto como ingrediente constante en el corpus textual del micro-relato. El concepto de “humor” ha ido evolucionando a través de la historia. Hasta el siglo XVIII formaba parte del vocabulario médico. Los diversos temperamentos humanos se dividían en cuatro “humores”, según predominase en el organismo la sangre, la linfa, la bilis y la melancolía. A partir del siglo XIX los ingleses incorporaron el vocablo “humor” en la crítica para designar un género literario. La adopción formal del término se produjo en el Romanticismo, movimiento caracterizado por sus altas dosis de idealismo. Este hecho explica que el vocablo adquiriera en la época solamente una acepción positiva y que en esta tradición no hubiera cabida para todo lo que representara el “mal humor”. Frente a los humoristas románticos, que pretendían excitar los sentimientos de compasión y ternura en el lector, los escritores que atacaban el “establishment” eran calificados de pesimistas o carentes de humor. Con Sigmund Freud se recupera el interés por el humor negro, pero fue André Breton y su *Anthologie de l'humour noir* (1939) quien redimió este tipo de comicidad de la connotación negativa que le habían impuesto los ingleses. A partir de la segunda mitad del siglo XX el humor negro ha permitido a los escritores expresar su desacuerdo con los valores imperantes en las sociedades modernas.

Los escritores del absurdo adoptan un enfoque irónico de la vida. En su ensayo *Le mythe de Sisyphe* (1942) Albert Camus reconoce en el titán un símbolo de la condición humana, pues se hace superior a la fatalidad al burlarse de los dioses que lo condenaron. Una idea similar

desarrolla Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*, donde se transcribe el absurdo como una de las técnicas que permite sofocar los aspectos de la existencia. De este modo, el humor pasa a cumplir una función catártica y reflexiva a la vez.

La inversión se constituye en una de las técnicas humorísticas más importantes para comunicar la noción del absurdo existencial. A través de ella se trastoca el orden de las cosas, (...) “mundo al revés”. (...) El desplazamiento es otro procedimiento (...) para conseguir el efecto cómico. Esta técnica produce un desvío en la línea de pensamiento hacia un tópico distinto del iniciado, lo que provoca la incoherencia y el cambio de (...) interpretación. (...) El humor grotesco se diferencia del absurdo en el tratamiento cruel que inflige a los personajes. En este tipo de humor son fundamentales las técnicas que presentan al ser humano reducido a la condición de monstruo, animal o cosa y que contribuye al distanciamiento del lector (1995: 16-20).

En el último párrafo de su artículo, Nogueroles realiza una recapitulación sintética de su estudio, e indica también los títulos, resaltados en negrita, de los microrrelatos guatemaltecos transcritos. Así pues, recogemos esta parte final (añadiendo entre corchetes los nombres de los respectivos autores de los microrrelatos), en la cual se comenta lo siguiente:

A lo largo de nuestra reflexión hemos observado cómo Guatemala ha conocido en las últimas décadas una importante renovación narrativa gracias a los esfuerzos editoriales y creativos de un grupo de autores que han roto con los principios criollistas de escritura, abriéndose a las influencias exteriores y siguiendo el magisterio de escritores como Augusto Monterroso. El humor y la ironía se constituyen en modos de expresión con los que los escritores se sienten particularmente a gusto. Los textos seleccionados no olvidan el pasado (“**Infiernos diferentes**” [René Leiva] y “**Descubrimiento**” [José Barnoya]) y se interesan por aspectos relevantes de la sociedad de consumo (“**Telenovela**” [Max Araujo], “**Premio Nobel a un tal Homero**” [Leiva]). Los que presentan una finalidad puramente lúdica se encuentran muy cercanos a la naturaleza de la greguería (“**El músico**” [Araujo], “**Así es el amor**” [Barnoya] y “**Suicidio**” [Araujo]); sin embargo, en la mayoría de los casos se combinan el efecto de lo cómico con el ejercicio de la crítica (la sátira política en “**Las últimas palabras**” [Barnoya], la religiosa en “**Alcancía**” [Edgardo Carrillo Fernández] y “**Pepe Saltamontes**” [Araujo], la social en “**La colmena**” [Leiva] y la literaria en “**El conferencista de cien quetzales la hora**” [Araujo]). En definitiva, humor e ironía se han convertido en vías de escape para no sucumbir ante la difícil situación guatemalteca porque como comentaba Friedrich Nietzsche: “El mejor filósofo es aquel que tiene la mayor capacidad de reírse” (Nogueroles 1995: 21).

Pasamos ahora a otro autor, Jesús Ezquerro, profesor de filosofía en la Universidad de Zaragoza, quien publicó el siguiente artículo: “Dos teorías máximas del cuento mínimo” (cf. en revista *Lucanor*, n.º 10, 1993, pp. 71-78). Aunque este artículo apunta al fenómeno, no lo consideramos dentro de los estudios sistemáticos sobre microficción. No obstante, resultan destacables ciertos párrafos en torno a la fenomenología microficcional, relacionado todo ello con su enfoque más filosófico o metafísico, lo cual nos recuerda, por otra parte, a cierta perspectiva del estudio sistemático sobre microficción de Planells (1992a). Aparte de esto, y aunque no compartamos caracterización tipológica esbozada, nos parece mencionable el artículo de Ezquerro (1993) en relación con el panorama español y el objeto de estudio. Dicho esto, indicamos que el artículo toma como modelos o paradigmas de sus dos tipologías teóricas a los dos siguientes microrrelatos: “Un sueño” de Borges, recogido en su libro *La cifra* (1981), y “El dinosaurio” de Monterroso. Estos dos microrrelatos dan pie a Ezquerro para reflexionar y desplegar sus “Dos teorías máximas...” sobre tales ficciones mínimas. Por otra parte, el artículo comienza con ciertas reflexiones filosóficas acerca la fenomenología de la brevedad y, al mismo tiempo, introduce y refleja el enfoque por donde va ir encaminado tal estudio de Ezquerro. Tras este primer párrafo introductorio, se expondrán separadamente las dos teóricas tipologías. Así pues, la primera teorización tipológica girará en torno al meta-físico/discursivo/ficcional y concéntrico, *ad infinitum*, texto de Borges, cuyo célebre microrrelato, titulado “Un sueño”, vamos a transcribir a continuación:

En un desierto lugar de Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben. (En Ezquerro 1993: 72).

En torno a esta minificción, que ejemplifica la primera tipología microficcional sobre la que reflexiona Ezquerro, recogemos solo algunos apuntes al respecto:

El primer tipo (...) no aspira a describir el universo (...) sino a *nombrarlo*. Quiere decirlo todo, (...); expresar la infinitud no por extensión sino por intensión, no por enumeración sino mediante su cifra, no derramándose en series —como las interminables retahílas de vocablos de los poemas de W. Whitman— sino trazando el guarismo, la ley que encierra y genera la serie, su principio («*in principio erat Verbum*»). Según Nicolás de Cusa, Dios es la *complicatio* o envoltura del mundo y éste la *explicatio* o despliegue de aquél. Pues bien, este cuento mínimo no despliega sino que envuelve, no «explica» sino que «complica», no recorre enajenado y excéntrico las infinitas figuras de la naturaleza y la historia sino que, sin salir de sí, se erige él mismo como totalidad (...). Mónada o Aleph, concentra en un punto otro cuento mínimo que, como hemos visto, es el universo. (...)

Trayecto finito que cifra recursivamente la infinitud, el círculo es la forma más simple de la divinidad; (...). Como un espejo frente a otro imaginó Aristóteles a Dios: *noésis noéseos*, intelección de intelección, círculo de la mirada que se mira mirándose sin lograr ver nunca nada. Esa figura vacía e infinita —puro reflejo de un reflejo de un reflejo...— es, en cierto modo, el límite de esta clase de cuento límite (1993: 72-73).

Antes de pasar al otro tipo aludido (cuyo paradigma está representado por “El dinosaurio”), Ezquerro establece una analogía musical entre ambos tipos:

Si se comparan las sucintas cuatro piezas para clarinete y piano (*opus 5*) de Alban Berg con las composiciones paralelas de Anton Webern (*opera 7 a 12*) se llega a la conclusión de que mientras en éstas se configura un microcosmos sonoro perfecto, anticipando el serialismo, aquéllas consisten en la variación de motivos, gestos mínimos apenas esbozados, que sugiere desarrollos, prolongaciones no explícitas en la obra. El segundo tipo (...) que quiero proponer se me antoja que guarda con el esbozado anteriormente una relación análoga a la que hay entre las referidas composiciones de Berg y las de Webern (1993: 73-74).

Tras esta comparación, se alude al segundo tipo de minificción a través de la comparación y comprensión con el haiku. Más allá de las explicaciones y reflexiones posteriores sobre “El dinosaurio” y demás, nos interesa recoger, precisamente, tales



aproximaciones a la minificción a través de la analogía con el haiku. Así pues, finalizamos con lo referido sobre esto último:

Este género (...) podría decirse que es el *Haikú* de la prosa. El *Haikú* es un brevísimo poema japonés (tres versos de 5, 7 y 5 sílabas) exento —como señalaba con acierto Roland Barthes en *L'Empire des signes*— tanto del símbolo (metáfora) como del razonamiento (silogismo), los dos medios —según el escritor francés— de evitar el sinsentido en occidente. Esta forma de expresión poética (...) se agota en el puro trazo del vacío, en la (...) suspensión de sentido que provoca el éxtasis zen (el *satori*). El *Haikú* no es, en última instancia, tanto la expresión de un acontecimiento cuanto un acontecimiento él mismo: un dispositivo ínfimo (mínimo) cuyo fin es —como escribe Barthes— «que la exención del sentido se cumpla a través de un discurso perfectamente legible». No se trata, por consiguiente, de una suerte de aforismo dadaísta como los duchampianos de Rose Sélavy. No hay aquí voluntad de quebrar, romper, o mejor: doblar, retorcer el sentido (...) sino que se trata de algo más sutil: de *suspenderlo*. El lenguaje aquí, por decirlo así, se naturaliza, se vuelve como un mineral o una planta. No significa sino que, simplemente, es. La poesía, en general, frente a la prosa, tiende a considerar a las palabras más como cosas que como medios o instrumentos para decir cosas. El lenguaje poético es intransitivo y ensimismado; está hechizado por la objetualidad de las palabras, por la opacidad de los sonidos («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles/...»). Por eso, como ha señalado J.- P. Sartre, una poesía se halla más próxima a un cuadro o a una escultura que a una novela. Pues bien, este cuento mínimo se encuentra en aquel extremo de la prosa literaria más allá del cual se penetra en el reino de la lírica; o tal vez es él mismo ya poesía, una poesía que todavía no ha desguazado las estructuras comunicativas, transitivas del lenguaje (...) pero que se ha instalado en él suspendiéndolas, desactivándolas, hurtándoles, por así decir, su valor de cambio, devolviéndoles, en suma, su inocencia. Si el primer modelo de cuento mínimo podría lindar con el aforismo y la fábula, éste lo haría con la anécdota y el poema. A la anécdota lo acercaría su objetividad y con el poema lo emparentaría su objetualidad (Ezquerria 1993: 74).

También en la revista *Lucanor*, pero en 1994, se publica el primer artículo sobre el tema de la destacada investigadora ovetense Irene Andres-Suárez, titulado “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo” (en *Lucanor*, n.º 11, mayo de 1994, pp. 69-82). Un año después, dicho estudio será refundido y ampliado en un segundo artículo de Andres-Suárez, titulado “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines” (publicado en *Teoría e*

*interpretación del cuento*, G. Güntert & P. Froelicher, eds., Berna, Peter Lang, 1995, pp. 86-102. También aparece reproducido en el monográfico de Andres-Suárez: *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Col. *Hispanica Helvetica*, n.º 7, 1995, en pp. 155-173). Estos dos estudios sistemáticos de Andres-Suárez (1994: 69-82; y 1995: 86-102) reflejan un incipiente interés pionero en señalar y estudiar, junto a la reconocida producción microficcional hispanoamericana, el fenómeno en España. Su interés por la narrativa breve española contemporánea se advierte ya desde su destacable tesis doctoral presentada en la Universidad de Ginebra en 1982: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas sobre el cuento literario* (publicada en la editorial Gredos, Madrid, 1986). Respecto a este magistral cuentista español, la propia Andres-Suárez, en la bibliografía de su segundo artículo citado (cf. 1995: 100), destaca un libro con microrrelatos de Aldecoa: *Neutral Corner* (Barcelona, Lumen, 1962). Por otro lado, desde 1992, Andres-Suárez ejerce su cátedra de Literatura hispánica en la Universidad de Neuchâtel (Suiza), en cuya Universidad (UNINE) se celebrará, bajo su dirección, el IV Congreso Internacional de Minificción, y cuyas actas, en edición suya y de Antonio Rivas, se publicarán dos años después con el siguiente título: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto, 2008). En relación con este siglo y con aquellos dos primeros artículos de los noventa, indicamos que los siguientes estudios de Andres-Suárez sobre minificción, dentro de los cuales destacará como investigadora especializada en el microrrelato español, se publican a partir del siglo XXI, momento en el que eclosiona en nuestro país el interés generalizado sobre el fenómeno microficcional, de tal manera que aumenta exponencialmente su producción, publicación, difusión, promoción y estudio. En esta época actual de la investigación colectiva sobre minificción o microrrelato, podemos destacar, entre los numerosos estudios de Andres-Suárez, dos libros suyos relacionados con el microrrelato en España:

su monografía *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (Palencia, Menoscuarto, 2010) y su *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* (Madrid, Cátedra, 2012).

Dicho esto, vamos a tratar ahora los dos primeros artículos de Andres-Suárez sobre el tema. Para ello, comenzaremos señalando algunos datos y estructura del primero (Andres-Suárez 1994) y luego nos centraremos ya en el segundo (Andres-Suárez 1995), pues este complementa y refunde parte sustancial de aquel.

Así pues, en “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, Andres-Suárez (1994) comienza apuntando algunas cuestiones en torno al fenómeno microficcional aludido, para luego señalar el propósito de su estudio inicial sobre el tema, tal y como se podrá apreciar en los dos párrafos introductorios siguientes:

Son muchos los escritores que están enriqueciendo y haciendo evolucionar una **nueva modalidad** cuentística que registra pulsaciones muy particulares de la sensibilidad contemporánea, **caracterizada por una estructura narrativa de condensación poemática; posee una extensión tipográfica de una o media página, a veces incluso de una sola frase:** «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». No hay unanimidad en el establecimiento de unos límites fijos ni consenso en la aceptación de su denominación. Recibe múltiples acepciones: «cuento corto», «cuento brevísimo», «cuento ultracorto», «minicuento», «microrelato», «cuento en miniatura», etc. Esta variedad de denominaciones refleja ya los límites resbaladizos entre los que se mueve, indefinición que constituye uno de los rasgos fundamentales a la hora de intentar cualquier tipo de caracterización.

**El propósito de nuestro estudio es tentar una aproximación a su especificidad en tanto hecho estético en textos españoles e hispanoamericanos**, donde goza de un estatuto artístico propio y **trata de fijar**, dentro de lo posible, teniendo en cuenta que esto siempre es arbitrario, **su punto de arranque en nuestra historia literaria** (Andres-Suárez 1994: 69 [el resaltado es nuestro]).

En relación con la apreciación y señalamiento conjunto del fenómeno en “textos españoles e hispanoamericanos”, Andres-Suárez remite a una nota bibliográfica, en donde transcribe el siguiente párrafo del libro compilatorio de Catherina V. de Vallejo:

«Nos parece factible concebir un tipo de cuento en extremo breve, que se está produciendo en Hispanoamérica y en España, y cuyos rasgos serían típicos de este subgénero que podría denominarse “microrrelato” y que evidencia una producción extensa, aunque difusa», Catherina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1989, p. 12 (en Andres-Suárez 1994: 81)

Asimismo, en el señalamiento previo sobre cierta diversidad “en el establecimiento de unos límites fijos”, Andres-Suárez (1994: 81) remite, en sus aludidas notas bibliográficas finales, a páginas internas de la tesis de Concepción del Valle Pedrosa (1992: 42 y ss.), con lo cual se verifica aquí no solo el conocimiento de tal tesis inédita, sino también la posibilidad de su consulta y aprovechamiento por parte de otros incipientes investigadores interesados en el tema, tal y como se ejemplifica en el caso concreto de Andres-Suárez.

A continuación, el estudio se estructura en cuatro puntos, los cuales están relacionados con lo apuntado en el título: origen, trayectoria y significación del fenómeno estudiado. En el primero de ellos, Andres-Suárez (1994: 69-75) asocia su génesis “con el movimiento estético del modernismo” (69), y destaca cierta producción emparentable en Rubén Darío, así como después en Julio Torri. A modo de ejemplo de tales formulaciones emparentables a la minificción hispánica del siglo XX, se transcribe “El nacimiento de la col” de Rubén Darío (70), además de destacar después al mexicano Julio Torri. “Más tarde otros escritores hispanoamericanos prosiguen en esta dirección (...). Pronto se imponen los nombres de (...) Arreola (...), Bioy Casares (...), Braulio Arenas (...), Antonio Montero Abt (chileno), Jorge Díaz (chileno) y, principalmente, (...) Borges” (Andres-Suárez 1994: 71). Respecto a Borges, se destaca su libro *El hacedor*, del cual se transcribe el microrrelato titulado “La trama” (71), y también se señala su *Historia universal de la infamia*. En relación con los orígenes del fenómeno en España, se apunta lo siguiente:

En lo que se refiere a la Península Ibérica, este fenómeno aparece ligado también a los movimientos vanguardistas encabezados por R. Gómez de la Serna (1888-1963). Con él España se pone a la altura de los grupos europeos más innovadores. El expresionismo, el cubismo, el futurismo fueron explosiones de esas nuevas ansias que imperaban en Europa. Nuestros escritores, fatigados de la imitación de la realidad, intentan dar salida a todas las pulsiones vitales e incoherentes y oscuras que fueran. El Dadaísmo primero y el Superrealismo después incorporaron a la literatura automatismos del inconsciente, delirios anormales, no dudando en recurrir a una expresión formal distorsionada y extravagante (Andres-Suárez 1994: 71).

En relación con esto último, se transcriben los dos siguientes microrrelatos de Gómez de la Serna: “Aquella muerta” (71) y “Suicidio de un piano” (72), ambos recogidos de la tercera edición, corregida y aumentada, del libro de Ramón *Los muertos y las muertas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1961; 1ª ed. en 1942). A continuación señala a otros escritores españoles de la misma o próxima generación que Ramón, apuntando aquí lo siguiente:

Cuentistas como Benjamín Jarnés (1888-1950), Rosa Chacel (1898), Max Aub (1902-1972) se entregaron, a su vez, a un magnífico ejercicio de libertad y de experimentación temática y formal. Los críticos de la época les reprobaban escribir cuentos contra el género del cuento. En realidad, lo que estaban haciendo era sentar las bases de la diversidad cuentística en España. En efecto, textos como «La uña» (1972)\*, «El fin» de Max Aub, por ejemplo, poseen todas las características de los mejores minicuentos escritos, en la actualidad, por los maestros del género en España: Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Antonio Pereira, etc. (Andres-Suárez 1994: 72 [\*en nota bibliográfica se transcribe “La uña”, cf. en p. 81]).

A continuación, Andres-Suárez procura definir el fenómeno en relación con su impresión receptiva y con su contigüidad con la poesía:

Podemos definir el minicuento como un «flash», una instantánea, un aguafuerte, a veces una simple pincelada, un bosquejo de incidentes, un embrión que contiene en miniatura todo un universo. (...) Es construcción y comunicación artística de una experiencia o situación conforme a un orden cerrado que crea su propia percepción.

Es, en suma, una composición en prosa, a menudo grávida de lirismo. Como en la lírica la tensión se organiza en torno a un eje unívoco y las imágenes convocan gran intensidad afectiva; (...) a menudo carece de anécdota y cuando existe, el fin está siempre más allá de ella (...).

Su proximidad con la poesía es indiscutible y aún más con el poema en prosa; sin embargo, poseen distintos cometidos. (...) Contar y cantar son dos direcciones de la creación que divergen en la literatura occidental desde la disolución de la antigua epopeya (1994: 72-73).

Tras apuntar tales aproximaciones definitorias, Andres-Suárez procura extraer sus características en su contraste con el género cuento, cuya caracterización la recogeremos luego del segundo artículo refundido de Andres-Suárez (1995), en donde aparecen enumeradas y, asimismo, en ambos casos, se recogen después los principales rasgos del micro-relato de Noguero (1992).

En el segundo punto (1994: 75-77), Andres-Suárez se interesa por la categoría/forma corta de la fábula (o bestiarios) en relación con el fenómeno microficcional proteico que se sirve de tales géneros arcaicos. En este sentido, trata de indagar en todo ello, señalando, entre otras cosas, lo siguiente:

2. En el marco del cuento brevísimo nos parece que conviene integrar también otra modalidad narrativa: la fábula, muy cultivada hoy por insignes escritores, que por su intención y por su realización estética es una parodia de la tradición fabulística. La fábula clásica sintetiza, en una suerte de ascesis de expresión narrativa, un ánimo de enseñanza a través del ejemplo y de ahí que se asocie, en muchos de sus cultivadores originales (Esopo, Fedro) con la edificación moral. La retórica de la fábula, incorporada al acervo español e hispanoamericano desde el s. XVIII con autores como Samaniego e Iriarte en la Península Ibérica; Irisarri y Fernández de Lizardi en América del Sur, sólo aparentemente es acatada y continuada por escritores modernos como Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Javier Tomeo, etc.

En realidad, estos autores modifican los parámetros de la fábula, disuelven el género pese a que fingen su respecto disciplinado. No se trata de una renovación sino de una parodia del mismo. En esta actitud disolvente y rebelde se cumplen las condiciones de una nueva estrategia narrativa consistente en un juego compartido con el lector, un juego (...) [en el] que (...) no se cumplen las reglas características del género: ni la utilidad moral, ni el didactismo (...).

La forma fabulística, por otra parte, permite a los escritores recuperar ciertos temas, quitándoles toda actitud solemne y, ante todo, les facilita la posibilidad de reflexionar sobre la condición humana y sus flaquezas. Advertimos en las fábulas modernas una serie de constantes: propósito lúdico, recuperación y transformación (modernización) de antiguas fábulas en ejercicio intertextual, manipulación de imágenes, etc. (...)\*

Es imposible olvidar libros como *Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, *Confabulario personal* de Juan José Arreola, *Breves historias de insectos* de Javier Tomeo, y los múltiples *Bestiarios* que han proliferado en España e Hispanoamérica (Andres-Suárez 1994: 75-76 [\*Se transcriben dos microrrelatos. El primero es del español Javier Tomeo, titulado “Las hormigas negras y las hormigas rojas”, recogido de la antología española de Antonio Beneyto (1973). El segundo es de Monterroso, titulado “El zorro es más sabio”]).

En el tercer punto del artículo (1994: 77-79), Andres-Suárez se centra en los géneros gnómicos discursivos en comparación con otras formulaciones modernas emparentables a estos. Tras apuntar esto, se lleva a cabo un itinerario histórico por la tradición literaria aforística. Será, pues, al final de tal punto cuando se procure ya comparar y distinguir aquello con el objeto de estudio. Vamos a tratar de recoger todo este apartado, pues, en relación con el fenómeno microficcional, será uno de los puntos críticos de algunos enfoques posteriores más delimitadores del “microrrelato”. Así pues, en este interesante tercer punto, se señala al comienzo lo siguiente:

3. Algunos escritores de cuentos brevísimos son deudores también de formas tradicionales como el aforismo, la sentencia, el epigrama, etc. que se han enriquecido y transformado en función del gusto actual. Augusto Monterroso con su «Breve selección de aforismos, dichos famosos, refranes y apotegmas»\* se ha convertido en un maestro indiscutible del género. (...)

Frases hechas o dichos conocidos son presentados bajo un prisma o un foco de atención inhabituales lo que provoca una reacción inmediata en el lector. No poseen menos agudeza y donaire que los antiguos pero han sido despojados del carácter grave y sentencioso (...) (Andres-Suárez 1994: 77-78 [\*se transcriben, efectivamente, cuatro ejemplos representativos de tales formulaciones y modulaciones discursivas, no ciertamente ficcionales, de *Lo demás es silencio*]).

A continuación, se procura exponer y definir aquella polifonía más englobable al género aforístico, realizando un breve recorrido histórico en torno a este:

Esta modalidad textual, basada en un despliegue de ingenio, tanto en lo que respecta al contenido como a la forma, se entronca con una vieja tradición literaria, desde los aforismos de Hipócrates y los adagios de Erasmo hasta los apotegmas de Juan Rulfo. La antigüedad, la Edad Media y el

Renacimiento abundan en sentencias, refranes, máximas, proverbios, dichos agudos, razones, etc. Todos estos términos indican una variación dentro del mismo género.

Erasmus de Rotterdam publicó sus *Adagios* hacia 1500. Los *Apothegmata* de Plutarco fueron traducidos por (...) Alderete e impresos en Alcalá en 1533 con el título: *Apothegmas, que son los dichos notables y breves de los Emperadores*. En 1574 (Toledo) aparece la *Floresta española de Apothegmas o sentencias sabias y graciosamente dichas de algunos españoles* de Melchor de Santa Cruz, primer compilador de una colección de apotegmas nacionales. En 1596 *Las syscientas apotegmas* de Juan Rufo.

La afición a coleccionar dichos es, como vemos, muy antigua y su integración en una obra literaria extensa se remonta al *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Miguel de Cervantes sabe sacarles igualmente el máximo partido. (...) Quevedo también nos dejó un libro de aforismos y sentencias: *Migajas sentenciosas*, y el *Oráculo manual y arte de prudencia* de (...) Gracián (...). El término aforismo es muy antiguo\* (Andrés Suárez: 1994: 78-79 [\*se ofrecerá la definición del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Marchese y Forradella, Barcelona, Ariel, 1989, s.v. Asimismo, en nota bibliográfica, se transcribe la definición ofrecida por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*]).

Tras esto, Andrés-Suárez señalará ya lo siguiente en torno al objeto de estudio:

Los aforismos, dichos ingeniosos, sentencias, etc. de los escritores del siglo XX condensan muy a menudo, como en épocas precedentes, las experiencias y reflexiones de sus creadores, su complicidad con la sabiduría popular o culta. Se prestan maravillosamente bien a los juegos de palabras y constituyen de por sí mismos un despliegue de ingenio y de talento sin parangón, características que comparten con el cuento brevísimo. No obstante, este último supera y se aparta de estas modalidades reconocidas por la tradición (aforismo, epigrama, greguería, etc.) en que posee «un fundamental componente de ficción, ausente en las formas anteriormente citadas» [Noguerol 1992: 119], como pone de manifiesto el proverbial cuento de A. Monterroso ya citado: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía seguía allí». Este texto, insignificante por su extensión, posee una fuerza narrativa tal que cada lector podrá crear su propia historia, en función de su imaginación y de sus referencias culturales (1994: 79).

Efectivamente, ese “fundamental componente de ficción, ausente en las formas anteriormente citadas”, es lo que establece que el fenómeno microficcional, es decir, la minificción moderna/contemporánea, no sea un aforismo, epigrama, máxima, apotegma, sentencia, etc., sino un fenómeno ficcional de apropiación sobre tales estructuras



genéricas discursivas, pero que, sin embargo, se ha realiza y producido una mutación de aquello por su componente ficcional *narrativizador* o *narrabilizador*. En relación con los abundantes microrrelatos (proteicos) de apariencia semejante a tales géneros gnómicos, remitimos, por ejemplo, al listado de Lagmanovich (2006a y b) sobre “microrrelatos de una o dos líneas”, todo lo cual estudiamos en nuestra introducción panorámica de la segunda parte (cf. II). Por otro lado, sirva de ejemplo la apuntada greguería ramoniana, la cual, si se desplaza hacia la ficción *narrativizadora*, se entenderá entonces como microrrelato, minificción o minicuento, tal y como así han sido comprendidas y recopiladas en emblemáticas secciones de revistas o antologías de minificción o microrrelato (entre ellas, por ejemplo, la de Antonio Fernández Ferrer), o tal como también han estudiado y apuntado otros investigadores en la actualidad (cf. López Molina, 2008: “Greguería y microrrelato”).

En el cuarto y último punto (Andres-Suárez 1994: 79-80), se exponen las conclusiones. Asimismo, se transcriben también algunos de los comentarios de autores angloamericanos (Stuart Dybek, Robert Kelly y Charles Johnson) recogidos en el epílogo de la célebre antología de Shapard y Thomas (1986), pero ofrecidas aquí, directa o indirectamente, de la traducción de Jesús Pardo, cuya edición española es de 1989 (cf. en III). En dicha parte final, Andres-Suárez concluye señalando, entre otras cosas, lo siguiente:

podríamos decir que los **textos cortos en prosa** que hemos presentado ocupan con frecuencia esa tierra de nadie que está **entre la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad, por ello una de sus características de identificación sería lo proteico de su forma.** (...)

Es un hecho incontrovertible que el cuento brevísimo está logrando en la literatura en lengua hispánica un puesto preponderante (...). (...) **la brevedad de sus dimensiones está lejos de ser un índice de facilidad, como podría creerse en un principio.** Estos textos **se caracterizan justamente por su oculta complejidad, por su variedad y por lo delicado de su tratamiento** (1994: 79-80 [el resaltado es nuestro]).

Pasamos ahora al segundo artículo de Andres-Suárez (1995): “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”. Este artículo, en el que se refunde parte sustancial del primero, ampliándolo y complementándolo con otros datos, además de reestructurar y perfilar todo de manera más perfeccionada, con mayor precisión y concisión expositivas. Resulta, pues, un estudio sistemático más consolidado o asentado respecto a ciertas aproximaciones o tanteos del primero, más enfocado en trazar claramente lo indicado en el propio título del artículo, prescindiendo aquí de las transcripciones de microrrelatos expuestas en el artículo primero que acabamos de repasar. Se incluye, además, una apreciable “Bibliografía sobre micro-relato”.

Así pues, y teniendo en cuenta el primer artículo ya visto, nos interesa ahora ampliar y complementar algunas cuestiones y datos añadidos en el segundo estudio de Andres-Suárez (1995: 86-102), el cual, tras la introducción (86-87), se estructura en los cinco apartados siguientes: “Génesis” (87-88), “Intento de definición” (88-89), “Caracterización” (89-91), “Deslinde del micro-relato con otras formas literarias afines” (91-98) y “Conclusión” (98-99). En la introducción, entre otras cosas, se apunta y plantea lo siguiente en torno al objeto de estudio (referido ya en el título como micro-relato):

Por el momento, los críticos un poco desconcertados pero, a la vez, sin poder eludir el problema a causa del elevado número y el prestigio de escritores que lo cultivan (...), se han limitado a darle un nombre sin intentar su caracterización. La abundancia de designaciones empleadas (...) pone ya de relieve los límites resbaladizos entre los que se mueve. (...)

Posee la condensación poemática lo que lo acerca al poema en prosa, pero a la vez su estructura es proteica; por su extensión se emparenta con antiguas formas literarias, como la fábula, la parábola e incluso el aforismo, el epigrama, la greguería, etc. La pregunta que surge inmediatamente es: ¿podemos incluir estos textos dentro del marco de lo que comúnmente llamamos cuento moderno, (...) o, por el contrario, se trata de una forma literaria naciente,

totalmente diferente de las existentes hasta el momento, o tal vez de una adaptación a la sensibilidad moderna de técnica y formas de narrativas antiguas? (Andrés Suárez 1995: 86).

Respecto al primer apartado sobre la genealogía del objeto de estudio, se cita el anterior estudio (Andrés-Suárez 1994) y su planteamiento vinculante del fenómeno actual con el modernismo, pues, según se señala aquí, “este movimiento literario, sin pretenderlo quizás, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que gravitara hacia un foco capaz de producir dilatación imaginativa que caracteriza al poema” (Andrés-Suárez 1995: 87). En torno al listado de autores hispanoamericanos, se señala aquí, además de los ya citados, al argentino Macedonio Fernández (87). Por otra parte, tras señalar a productores precursores españoles (Ramón, Jarnés, Chacel, Aub), se apunta también lo siguiente: “algunos de sus textos poseen ya las características de los mejores minicuentos escritos en la actualidad por los maestros del género: Ana María Matute, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Antonio Pereira, Alberto Escudero, Agustín Cerrezales, José Jiménez Lozano, etc.” (Andrés-Suárez 1995: 87-88). En relación con el “intento de definición”, se apunta y/o remarca lo siguiente: “No es posible definir inflexiblemente el micro-relato (...). En cambio, podemos decir que se trata de una composición en prosa, a menuda grávida de lirismo; (...) frecuentemente carece de anécdota y cuando existe, el fin está siempre más allá de ella...” (Andrés-Suárez 1995: 88). Respecto a la “Caracterización”, tal como indicamos, vamos transcribir el inicio y los diez rasgos estructurados aquí:

A la hora de intentar caracterizar el micro-relato no nos queda más remedio que volver los ojos hacia el cuento literario ya clásico. Es evidente que el primero posee quintaesenciados la mayoría de los rasgos peculiares de éste, es decir: intensidad, tensión, condensación, máxima economía de medios, etc., pero hay otros que le son propios:

1. En narraciones de una o media página, el escritor no dispone de espacio ni de tiempo para caracterizar a los personajes (...).

2. Este tipo de ficciones tampoco admite complejidades argumentales o diálogos de relativo interés. (...)
3. Llevados de su preocupación de enérgica restricción narrativa, los escritores suelen prescindir igualmente de todo lo que pudiera ser descriptivo.
4. La fluencia temporal es sentida como límite impuesto por sus reducidas dimensiones, en cierta manera, el tiempo es sacrificado, se vuelve el antagonista del escritor.
5. También suelen faltar las referencias a lugares concretos, más que describir y situar un espacio, (...) tiende a plasmar una situación simbólica o metafórica, a veces un estado de ánimo.
6. En razón de su brevedad, de su necesaria concisión, su estructura es centrípeta (...) y, con frecuencia, simbólica.
7. El asunto narrado es siempre de reducidos elementos, de ceñida y comprimida peripecia. En suma, la ley de la economía artística preside su estructura y su mensaje.
8. (...) el inicio y el cierre adquieren una dimensión estructural relevante.
9. Otro componente que hay que tener muy presente (...) es el título.
10. Si el lenguaje es una pieza central en el cuento literario ya clásico, en el que hoy nos ocupa lo es todo. (...) (Andres-Suárez 1995: 89-90).

Tras apuntar tales rasgos, se cita a Stuart Dybek y se recogen también los principales rasgos destacados por Noguerol (1992). Finalmente, Andres-Suárez destaca “dos condiciones indispensables: la brevedad y el impacto en el lector, el cual debe poseer capacidad para suplir las indeterminaciones de la escritura, para recrear lo que sólo está sugerido, esbozado, delineado” (1995: 91). Por otra parte, en el apartado del “deslinde del micro-relato con otras formas literarias afines”, se contrasta con el poema en prosa y, tal como ya expusimos, con la fábula, el aforismo, la sentencia, el epigrama, etc. Por último, en el apartado de la “Conclusión”, se recapitula parte del estudio y, previamente, se apunta lo siguiente:

El **micro-relato** es una modalidad del cuento literario moderno que posee sus **propias exigencias estructurales y formales. Puede adoptar múltiples formas y estilos con tal de ser muy corto y de conservar un componente de ficción, aunque sea mínimo.** Esto es lo que lo diferencia esencialmente del poema en prosa, el aforismo, el epigrama, la greguería, la sentencia, etc. También está despojado de la utilidad moral o didactismos propios de la fábula tradicional (Andres-Suárez 1995: 98 [el resaltado es nuestro]).

En el corpus de la “Bibliografía sobre el micro-relato” (1995: 99-102), Andres-Suárez lo divide en tres epígrafes: “Textos teóricos” (99), “Antologías” (100) y “Textos” (100-102). En el primero, se recogen cuatro estudios: su anterior artículo (Andres-Suárez 1994), el capítulo sobre “El cuento brevísimo” de Gabriela Mora (1985), el primer artículo sobre micro-relato de Noguero (1992) y la tesis doctoral de Concepción del Valle Pedrosa (1992). En el epígrafe de antologías se recogen cinco (todas ellas se pueden consultar en nuestro listado en III), las cuales son las siguientes: *Manifiesto español o una antología de narradores* (1973), de Beneyto; *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten* (1994), de Brandenberger; *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (1989), de Epple; y *Ficción súbita. Narraciones ultracortas norteamericanas* (1989), de Shepard y Thomas. En el tercer y último epígrafe se recogen libros de/con minificciones de autores hispanoamericanos y españoles. Se advierte antes lo siguiente: “En la mayoría de los libros que siguen hay un predominio de textos cortísimos, aunque en algunos de ellos coexisten con cuentos de cierta extensión” (Andres-Suárez 1995: 100). Vamos a citar, pues, los libros recogidos de autores españoles, apuntando aquí su título, el año (en la edición apuntada por Andres-Suárez) y el autor. Así pues, son los siguientes:

*Neutral Corner* (1962), de Ignacio Aldecoa; *Sala de espera* (1948) y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), de Max Aub; *Los viejos amigos* (1960) y *El huevo del juicio* (1993), de Camilo José Cela; *Escaleras en el limbo* (1991), de Agustín Cerezales; *La piedra Simpson* (1987), de Alberto Escudero; *Los muertos y las muertas* (1961), de Ramón Gómez de la Serna; *Noticias de la frontera* (1994), de Juan Gracia Armendáriz; *Prosas líricas y aforismos* (1986), de Miguel Hernández; *Historias y cuentos* (1994) y *Elejías andaluzas* (1994), de Juan Ramón Jiménez; *El cogedor de acianos* (1993), de José Jiménez Lozano; *Juan de*

*Mairena* (1971), de Antonio Machado; *Los males menores* (1993), de Luis Mateo Díez; *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute; *El porqué de las cosas* (1994), de Quim Monzó; *Kískili-Káskala* (1994), de Julia Otxoa; *Picasos en el desván* (1991), de Antonio Pereira; *Cuentos* (1986), de Juan Perucho; *Un millón de vacas* (1990), Manuel Rivas; *Cuentos al azar* (1990), de María Francisca Ruano; *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993), de Rafael Sánchez Ferlosio; *El asesino triste* (1994), de Gonzalo Suárez; *Historias mínimas* (1988), *Zoopatías y zoofilias* (1989) y *Bestiario* (1988) de Javier Tomeo; *Noticias de tierras improbables* (1992), de Pedro Ugarte; y, finalmente, *Misterios de las noches y los días* (1992), de Juan Eduardo Zúñiga.

Esta bibliografía española será corregida y ampliada en posteriores corpus bibliográficos del microrrelato español (cf. Andres-Suárez 2010; 2012; 2013).

En relación con los libros hispanoamericanos apuntados por Andres-Suárez (1995), indicamos aquí, solamente, que son de los autores ya citados en ambos artículos de esta época, aunque también se halla algún otro autor destacable no mencionado anteriormente, tal y como, por ejemplo, el uruguayo Eduardo Galeano, de quien se recoge *El libro de los abrazos* (Madrid, Siglo XXI, 1989). Por otra parte, se recoge el *Confabulario definitivo* (Madrid, Cátedra, 1986) de Arreola, cuya edición fue preparada por la española Carmen de Mora, autora de un ensayo sobre el cuento, titulado *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano* (Universidad de Sevilla, 1995), en el cual, recordamos, se reseñan algunos de los incipientes estudios sistemáticos sobre microficción (cf. I).

Antes de finalizar este capítulo sobre los primeros estudios sistemáticos en España, queremos señalar un par de cosas más. En primer lugar, tanto en revistas como en periódicos españoles, antes y después de los noventa, se pueden hallar abundantes reseñas o artículos de autores y libros de/con minificción. En torno a esto, remitimos al

citado corpus bibliográfico elaborado por Darío Hernández y Fernando Valls (2014). Como dato curioso, señalamos nosotros una “Antología portátil de literatura de una sola frase”, publicada el 27 de junio de 1989, en la sección de Cultura del periódico barcelonés *La Vanguardia*, y en donde se recogieron algunos microrrelatos, en español y en catalán, de varios autores (Marcelo Cohen, Salvador Oliva, Josep María Fonalleras, Enrique Vila-Matas, Sergi Pàmies, etc.), cuyos textos pueden leerse en la hemeroteca digital de dicho periódico. Asimismo, respecto a la recopilación de minificciones de autores españoles, puede consultarse nuestro listado de antologías (cf. III). En relación con la constante e inabarcable difusión de microrrealos de autores españoles en la prensa periódica, remitimos, en general, a nuestra introducción panorámica de la segunda parte de la tesis y al capítulo sobre la antología de Fernández Ferrer (3.5). Por otra parte, en emblemáticas revistas del género, tales como la de Valadés (cf. 2.2.) o la de Giardinelli (cf. listado final en 2.4), se difundieron numerosas minificciones de autores españoles.

Ahora bien, si pensamos en esta primera mitad de los años 90 en España, debemos mencionar al grupo madrileño Círculo Cultural Faroni, fundado en 1992, quienes destacan en nuestro país por su pionera labor promotora y difusora del fenómeno microficcional desde 1992 en adelante, creando entonces el anual Concurso Internacional de Relatos Hiperbreves, cuyo fallo de su primer concurso se dio ya en 1993. Tres años después, se recogieron 78 hiperbreves, procedentes de tal Concurso Internacional en sus tres primeras convocatorias de 1993 a 1995, en la conocida antología *Quince líneas* (Barcelona, Tusquets, colección Andanzas, 1996; Edición de Círculo Cultural Faroni). Las cinco convocatorias siguientes, de 1996 a 2000, se recogerán en su siguiente antología: *Galería de hiperbreves* (2001). Respecto al Círculo Cultural Faroni, señalamos que el nombre proviene del personaje Faroni de la novela

*Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero, miembro destacado de tal grupo (des)conocido. En relación con la historia, premios, miembros integrantes, etc. de tal Círculo, remitimos, pues, a su detallada y completa página web.<sup>46</sup>

Finalmente, destacamos también —a pesar del rebasamiento de nuestro marco temporal— el X Seminario Internacional del ISLTYNT de la UNED, celebrado en Madrid en el año 2000 (mismo año en el que conceden el Premio Príncipe de Asturias de las Letras a Monterroso), el cual versó sobre “El cuento en la década de los noventa”, y en donde también se dio espacio a ponencias o comunicaciones sobre microrrelato, dos de ellas, por ejemplo, de Andres-Suárez (2001) y Fernando Valls (2001), quienes desarrollan aquí, y desarrollarán en adelante, junto a otros destacados investigadores que se irán sumando a la investigación ya colectiva, una labor de profundización y ampliación en relación con el estudio del microrrelato español o en España.

---

<sup>46</sup> Disponible en <https://circuloculturalfaroni.wordpress.com/quince-lineas/>. Fecha de consulta: 17-08-17.



## SEGUNDA PARTE

### II. El factor de la prensa periódica y el auge de géneros breves en relación con un fenómeno microficcional: Hacia la consolidación literaria de la microficción

La crítica especializada suele situar los comienzos precursores del microrrelato o minificción hispánica dentro del movimiento estético modernista, encabezado por Rubén Darío y su libro *Azul* (1888), obra clave por su influencia y por destacarse en él textos afines a lo que hoy consideramos como microrrelatos: “Ante todo, con los doce “cuadros” en prosa que, bajo el título general de “En Chile”, aparecen en una revista de Valparaíso en 1887 [*Revista de Artes y Letras*] y se incorporan a *Azul...*” (Lagmanovich [1999] 2003: 63). Sin embargo, si destacamos esta obra inaugural del Modernismo hispánico, no es porque sea el primer libro en español (o en otras lenguas) donde aparezcan publicados textos ya emparentables al microrrelato —David Roas (2010: 33), por ejemplo, destaca otros libros de la época en los que se incluyen relatos hiperbreves: *El año triste* (1883), de Silverio Lanza; *Cour double* (1891) y *Vies imaginaires* (1896), de Marcel Schwob; *The Celtic Twilight* (1893; revisado en 1902), de W. B. Yeats; *Fantastic Fables* (1899), de Ambrose Bierce, etc.—, sino porque *Azul*, como indica Irene Andres-Suárez,

tuvo un impacto determinante entre los escritores que cultivaron el microrrelato en Hispanoamérica (Julio Torri, Alfonso Reyes o Leopoldo Lugones, por ejemplo) como en España (Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre, Antonio Espina, etc.), donde el libro circuló ya en 1892 gracias a los ejemplares que había traído el propio Darío en su primer viaje a nuestro país (2010: 35).

Aunque en 1888, no obstante, el joven Rubén Darío envió el libro al renombrado novelista y crítico Juan Valera, el cual escribió una crítica elogiosa de *Azul* con algunas

transcripciones de tal emblemática obra miscelánea (véanse al respecto las dos “cartas americanas” de Valera, publicadas el 22 y 29 de octubre de 1888 en la sección literaria del periódico madrileño *El Imparcial*).

Por otra parte, los citados textos darianos próximos al microrrelato derivan del “influjo del «poema en prosa» baudeleriano” (Lagmanovich [1999] 2003: 63), así como otros microtextos del nicaragüense afines también al microrrelato, como, por ejemplo, “La resurrección de la rosa”, “Palimpsesto (I)” o “El nacimiento de la col”, siguen —en tales textos no pertenecientes a *Azul*— “un modelo que podemos identificar con la parábola” (Lagmanovich [1999] 2003: 63-64). Es decir, tales microtextos darianos —tomados por gran parte de la crítica como primeras muestras precursoras del microrrelato hispánico— indican una génesis modernista del microrrelato que no procede del inmediato o progresivo acortamiento del cuento decimonónico, sino de la directa experimentación y adaptación al castellano de un género moderno (como el poema en prosa) o, ya bien, de una particular renovación de modelos o géneros breves arcaicos o tradicionales (como, en este caso, la parábola). Precisamente, en relación con todo esto, algunos investigadores se han planteado la cuestión del posible origen o génesis del microrrelato o minificción.

Vamos, pues, a repasar este asunto, teniendo en cuenta los postulados de algunos investigadores, para luego ofrecer un estudio panorámico en torno a la microficción y su progresiva proyección genérica en revistas y en libros, respecto a todo lo cual analizaremos previamente el factor de la prensa periódica decimonónica como elemento favorecedor del auge literario de géneros breves, así como también estudiaremos algunos de estos géneros literarios, ya modernos (el cuento y el poema en prosa), ya arcaicos o tradicionales (formas cortas), en relación y contraste con el fenómeno literario de la microficción moderna/contemporánea.

Juan Armando Epple, en su artículo “Orígenes de la minificción” (2008: 123-136), señala, en primer lugar, lo siguiente:

Varios críticos han postulado en relación a los orígenes de la minificción, considerando uno de sus atributos, la brevedad, que ésta se remonta a los comienzos de la literatura, con los relatos maravillosos o de función educativa que se encuentran en las civilizaciones más antiguas del planeta. Enrique Anderson Imbert publicó una amplia muestra en su antología *Los primeros cuentos del mundo* [cf. 3.3]. Otros, haciendo notar sus ancestros en las culturas de transmisión oral, ven el nacimiento del relato breve en las literaturas medievales, o destacan la aparición de composiciones muy sucintas en códices mayas. También hay quienes postulan como origen el primer Renacimiento, con los relatos intercalados de las sagas narrativas. *En todos estos casos no se propone un deslinde preciso del cuento y minificción*. Pero en cada época histórica estas formas breves cumplieron funciones específicas, que se pueden definir y acotar, como de hecho ha pasado, y no creemos que hayan posibilitado una relación de continuidad temporal (124-125 [la cursiva es nuestra]).

Por el contrario, Epple establece diferenciación entre cuento y minificción y observa cierto paralelismo entre el advenimiento de la concepción genérica del cuento decimonónico y la distinción, más problemática, del fenómeno de la minificción moderna, puntualizando lo siguiente:

Si bien el origen del cuento se remonta a épocas muy antiguas, su concepción moderna como género independiente y articulado en torno a leyes de composición específicas, se comienza a discernir sólo durante el siglo XIX, especialmente a partir de la propuesta poética de Edgar Allan Poe. Con la minificción ocurre algo parecido, si bien su decantación como forma independiente es mucho más difícil de precisar, ya que aparece imbricada con otras formas de relatos (anécdotas, historias, acaecidos, fantasías, fábulas, etc.) (2008: 125).

A continuación, sitúa el devenir de la minificción, tal como hoy se concibe, dentro de los cambios perceptivos y estéticos operados en el contexto urbano de la modernidad decimonónica (con alusiones posteriores a Walter Benjamin en torno al concepto baudelairiano de “flaneur”). En relación con todo ello, destaca Epple dos manifestaciones literarias sintomáticas de una nueva conciencia estética: el

advenimiento del poema en prosa y el desarrollo de la escritura o “narración fragmentaria” (127), que preludian y confluyen en el acontecer de la denominada minificción moderna/contemporánea. Desde tales parámetros histórico-estético-literarios, subrayará la distinción establecida entre cuento y minificción:

La minificción tal como la entendemos hoy nace entonces con la modernidad, en forma no muy diferente al desarrollo del cuento. Así como el cuento moderno aparece vinculado al artículo de costumbres y al ensayo, la minificción aparece imbricada con el poema en prosa... (2008: 127).

Además de todo esto, Epple señala la libertad literaria promovida ya desde el Romanticismo, deteniéndose luego en el encuadre precursor común de la minificción en lengua española, el cual va, como se ha señalado, desde el Modernismo hasta las vanguardias históricas. Asimismo, respecto a la escritura breve, tiene en cuenta el avance tecnológico y comunicacional decimonónico, apuntando lo siguiente:

El desarrollo de la prensa, de las comunicaciones marítimas, la telegrafía, el incremento de los viajes y exploraciones a regiones remotas del globo, contribuyeron a privilegiar la escritura breve, de ribetes sorprendentes, el retrato, el esbozo y comunicación de situaciones novedosas, y, con el advenimiento de la fotografía, la percepción e inmovilización del presente (2008: 125).

A su vez, Domingo Ródenas de Moya, en “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” (2007: 67-93), clarifica la supuesta descompensación de nuestro país frente al legado hispanoamericano relacionado con la minificción o microrrelato, y, en torno a esto, revela una gran actividad productiva microficcional durante el primer tercio del siglo XX, la cual, tal como se puede observar también en otros estudios suyos posteriores (cf. Ródenas 2008; 2009), no se circunscribe únicamente al ámbito productivo hispánico (español o hispanoamericano). Por otro lado, respecto al desarrollo del fenómeno, según señala Ródenas, debemos precisar en situarlo “en el horizonte estético en que surge (o resurge), el Modernismo internacional con su

mezcolanza de simbolismo y vanguardia, del que es a la vez producto y respuesta” (Ródenas 2007: 69). En este sentido, lo analiza y encuadra dentro de un proceso literario occidental que, por influencia de ciertos factores y movimientos posrománticos, desemboca en una tendencia destacable en torno a la “estética de la brevedad” durante el primer tercio del siglo XX:

Porque el cultivo de la máxima depuración y concentración elocutivas, no sólo en el texto narrativo sino en cualquier otro género, es herencia directa de la metamorfosis que experimentan las formas artísticas a partir del simbolismo en todo Occidente, y de manera muy acusada a raíz de los movimientos de vanguardia entre 1909, fecha del *Manifiesto futurista* y 1933, clausura de la Bauhaus de Berlín y víspera negra de las guerras española y europea. De manera más específica, es derivación de lo que conviene denominar “estética de la brevedad”, una tendencia generalizada a acortar la extensión del discurso literario y despojarlo del peso muerto del ornato retórico y la sentimentalidad decadentista para adecuarlo a un modo de vida más dinámico, acuciado y discontinuo, a la multiplicidad de sollicitaciones de la urbe moderna (Ródenas 2007: 79-80).

A propósito de la denominada “estética de la brevedad”, el mismo Pedro Salinas, apunta Ródenas, ya “observó en 1934 que este período estaba gobernado literariamente por «la fragmentación del pensamiento, el *quintaesencismo*, la ambición de la brevedad y de la concisión para reforzar los efectos»” (2007: 80). En relación con esto, Ródenas destaca tres factores decimonónicos (dos de ellos son los mismos que prioriza Epple), los cuales confluirán y repercutirán en aquel periodo de auge de la “estética de la brevedad”, en cuyo contexto, de fervor *atomístico*, se verá enriquecido el desarrollo evolutivo del microrrelato (hispanico). Así pues, se enumeran los tres factores o hechos siguientes a tener en cuenta:

El primero [es] la adopción del poema en prosa como género genuinamente moderno que llega directamente en las obras de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé y, ya aclimatado al castellano, a través de Rubén Darío de *Azul...* El otro es un motivo de limitación material del espacio de publicación. Los periódicos, alrededor de 1890, empiezan a restringir la extensión de los relatos

que ofrecían a sus lectores, con lo que, además, recortaban también los honorarios de sus colaboradores. Doble ganancia: recuperaban espacio informativo y reducían gastos retributivos. Pero el camino que conduce al microrrelato no iba a ser éste, pese a algunas interesantes sorpresas, como la obra de Fernánflor, autor de unos *Cuentos chicos*, sino el otro, el del poema en prosa, pronto imitado por Salvador Rueda y pronto, con plena fortuna, por Juan Ramón Jiménez.

Otro factor concurrente en el origen de la estética de la brevedad es lo que Salinas llama “pensamiento fragmentado”, la predilección por el aforismo como una forma de filosofía en densas píldoras que arraigó en Francia y Alemania gracias, sobre todo, a la extraordinaria difusión de dos pensadores: Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, sobre cuya escritura fragmentaria y por momentos rapsódica tuvo influencia indudable la impugnación del discurso unitario del racionalismo ilustrado protagonizada por Friedrich Schlegel y el idealismo alemán en su conjunto. Tanto Schopenhauer como Nietzsche fueron traducidos, leídos y comentados en España desde la década de 1890, y el influjo que el segundo ejerció sobre Juan Ramón o Ramón Gómez de la Serna es bien palpable en sus obras (Ródenas 2007: 80-81).

En definitiva, en su posterior artículo, titulado “La microtextualidad en la vanguardia histórica” (Ródenas 2009), sintetizará en el siguiente párrafo parte de lo ya expuesto y, además, señalará algo crucial relacionado con el origen constitutivo del microrrelato en el contexto de desarrollo del fenómeno:

La invasión de las formas breves que se produce en la literatura hispánica desde las postrimerías del siglo XIX y muy especialmente en los años de la eclosión vanguardista (1917-1924) tuvo, por lo tanto, profundas raíces en la epistemología de la modernidad, en la metamorfosis que experimentaron los modos en que el cambiante e incierto mundo moderno fue percibido, pensado y fijado en discursos artísticos. *Lo que denominamos microrrelato, con independencia del rango taxonómico que le demos (género, subgénero, modo, forma...), fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (o un horizonte de expectativas para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con las elipsis, códigos e indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores* (Ródenas 2009: 68-69 [la cursiva es nuestra]).

Finalmente, Irene Andres-Suárez (2010) destaca también la poligénesis del microrrelato y, además, ve en ella uno de los motivos para defender su estatuto genérico, tal y como, en relación con la percepción de la autonomía genérica del objeto de estudio, venían ya apreciando el elenco mayoritario de los investigadores sistemáticos hispánicos desde Dolores Koch en adelante (cf. Andres-Suárez 2010: 69-70). Por el contrario, entre los investigadores más recientes que se oponen a tal autonomía genérica, Andres-Suárez destaca a David Roas, quien defiende la tesis de que

no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento. Habría que definir entonces al microrrelato como una variante más del cuento que corresponde a una de esas vías por las que ha evolucionado el género desde que Poe estableciera sus principios básicos (Roas 2010: 29).

Al respecto, Andres-Suárez discrepa de tales argumentaciones, ya que “la posición de Roas parte de la idea de que el microrrelato como categoría narrativa se decanta exclusivamente a partir del cuento clásico, lo que es discutible, pues, como ha señalado Domingo Ródenas, lo que denominamos microrrelato fue... [aquí continúa la anterior cita transcrita y en cursiva de Ródenas]” (Andres-Suárez 2010: 70-71). A continuación, Andres-Suárez ofrece su opinión al respecto sobre el doble origen del microrrelato y, en base a esto, fundamenta también su estatuto genérico, señalando lo siguiente:

se ha llegado al microrrelato, tal como lo conocemos en la actualidad, a través de dos vías diferentes: mediante a) la compresión textual y pulimento del *cuento*, pero también mediante b) la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del *poema en prosa*, el cual ya en el modernismo “contenía elementos narrativos, si bien mezclados con otros poéticos predominantes que generaban estatismo. En la época de las vanguardias se acentuará dicho componente narrativo. (...)”

En definitiva, tanto si se decanta a partir del poema en prosa como a partir del cuento clásico, el microrrelato como categoría narrativa no es en la actualidad ni lo uno ni lo otro, pues su progresiva reducción textual y su condensación han desencadenado una mutación estructural

profunda y un cambio de estatuto genérico llegando a convertirse en una entidad textual autónoma e independiente (2010: 71 y 77).

Nuestra opinión sobre los orígenes del fenómeno pasa por tener en cuenta el análisis de ciertos factores editoriales y procesos histórico-estético-literarios, correlativos a los cambios y transformaciones operados en el seno de la modernidad decimonónica (tal como apuntan, por ejemplo, Epple y Ródenas), los cuales, fundamentalmente, originan cierta “invasión de las formas breves” desde fines del XIX hasta el primer tercio del XX, periodo en el que la crítica hispánica suele situar los comienzos tentativos o precursores del microrrelato o minificción. En todo ello hay una creciente revalorización de la brevedad prosística dentro de un contexto proclive a la experimentación, renovación y mixtura literarias, secundados por movimientos posrománticos y, posteriormente, vanguardistas.

En torno a esto, hay que considerar uno de los factores más decisivos e influyentes de la época: el desarrollo e importancia crucial que han ido adquiriendo las publicaciones periódicas decimonónicas (periódicos, diarios, revistas, etc.), las cuales se erigen en un medio preferente y adecuado para la publicación y lectura de textos breves, en progresión con las nuevas demandas, intereses económicos y necesidades más apremiantes que van surgiendo a raíz del progresivo desarrollo de las sociedades metropolitanas. Por otra parte, el soporte periódico posibilita al productor ganarse la vida por medio de la dosificación publicable de textos breves, preferentemente escritos en prosa y autónomos (o con cierta autonomía delimitada por los espacios y formatos periodísticos). Tales preferencias, consustanciales al gran desarrollo del periodismo decimonónico, impulsarán, asimismo, un gran despliegue de géneros breves, los cuales se ven favorecidos por la posibilidad de publicación autónoma en la prensa periódica,



aunque luego se recurra, mayormente, a su recopilación en libro, pues este seguirá manteniendo el prestigio de soporte-obra perdurable.

Así pues, respecto al cuento, el periodismo y las publicaciones periódicas, Baquero Goyanes, en su tesis sobre *El cuento español en el siglo XIX*, constata la importancia de la prensa periódica para la emancipación autónoma del cuento como género moderno, además de la relación de compenetración perfecta entre “El cuento y el periodismo” (cf. Baquero Goyanes 1949: 158-171). Cabe advertir aquí el vínculo establecido entre el cuento, el artículo periodístico y el cuadro de costumbres y, a su vez, la “existencia de una relación de influencia mutua entre la labor periodística y la labor cuentística de algunos de los principales cultivadores del género tanto en el siglo XIX como en el XX” (Jiménez Placer 1999: 267).

En las publicaciones periódicas finiseculares y de principios del XX, resulta ya evidente el enorme cultivo y triunfo literario acarreado por un determinado género narrativo breve como es el cuento, lo cual, tal como sucede con el auge del periodismo, se explicaría, en gran medida, porque ambos fenómenos, coincidentes cronológicamente, se adecuan a “una época en que el tiempo comienza a ser obsesión y angustia” y proporcionan “al lector en poco tiempo lo que necesita saber de la actualidad y ofrecerle, en escasas páginas, distracción o fruición estética” (Baquero Goyanes 1949: 164).

Todo lo cual se relaciona con las nuevas condiciones derivadas de las transformaciones que acarrea la modernidad decimonónica, especialmente el desarrollo de las sociedades metropolitanas, y que, correlativamente, tiene consecuencias epistemológicas y de plasmación artística, literaria, filosófica..., pues tales cambios condicionan la forma de entender e interpretar el cada vez más “incierto y cambiante mundo moderno”. Y este mundo moderno, más urbano y apremiante, conduce hacia un

progresivo interés por las brevedades textuales, no solo por una decantación literaria (o periodística), sino también por adecuarse mejor a los nuevos condicionantes y demandas sociales de tales contextos. Tal cambio en la episteme moderna se refleja también en el pensamiento decimonónico con cierto resquebrajamiento de los metarrelatos metafísicos y la depauperación del sistematismo filosófico. En este aspecto, la prosa discursiva, especulativa o de reflexión filosófica, relacionada también con la estética o la crítica de arte, eclosiona y prolifera en la prensa periódica a través de innumerables ensayos breves encorsetados en reducidos formatos periodísticos. Paralelamente a este “articulismo” ensayístico en la prensa periódica, se revela a su vez, en destacados pensadores o filósofos decimonónicos, una preferencia por la escritura breve y fragmentaria, a través también de la renovación de ciertas formas cortas arcaicas. En este sentido, destaca, por ejemplo, la escritura reconcentrada, poética y aforística del asistemático Nietzsche (cf. Salinas Leal 2004), de influencia schopenhaueriana y de repercusión prolongada, la cual será interpretada como símbolo de un mundo menos estable y más fragmentario, pero que, no obstante, conlleva una renovada escritura *original, presocrática*. A propósito de tal escritura aforística, que requiere de su hermenéutica, Nietzsche señalará lo siguiente en *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*:

En otros casos la escritura aforística produce dificultad: se debe esto a que hoy *no se da suficiente importancia* a tal forma. Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya «descifrado» por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su *interpretación*, y para realizarla se necesita un arte de la misma. (...) Desde luego, para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo una cosa que es precisamente hoy en día la más olvidada —y por ello ha de pasar tiempo todavía hasta que mis escritos resulten «legibles»—, una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no «hombre moderno»: *el rumiar...* (“Prólogo” § 8. Trad. Sánchez Pascual 1972).

Ahora bien, si en ese estereotipo de “hombre moderno”, vapuleado por Nietzsche, se presupone un lector incapaz ya de una lectura pausada y meditativa, será, entre otras cosas, porque es un lector apremiante y común, y nada más común del *Zeitgeist* de la época que un lector de prensa, pues “lo que mejor explica la formación de un ambiente literario en el siglo XIX, es la gran abundancia de publicaciones periódicas, diarios, semanarios, revistas ilustradas...” (Baquero Goyanes 1949: 158). Obviamente, toda esta revolucionaria profusión de publicaciones periódicas acarrea también su otro lado negativo: una mayor mercantilización y banalización de la letra impresa, con todo lo que esto supone; aunque algo semejante se podría argüir de la reproducibilidad técnica de la escritura (en libros) respecto a la manuscrita; y, asimismo, de la inferioridad de la invención de la escritura frente a la superioridad de la oralidad, a tenor de lo que señala Platón por boca de Sócrates (cf. *Fedro*, 274c-277a). Pero con todo, o pese a todo, también implica una mayor democratización y difusión cultural debido a este insólito desarrollo sin parangón del periodismo, en donde se difunden escritos de toda índole y se abarata el precio de tales publicaciones en comparación con las publicaciones en libro. En este sentido, las instancias de producción (y de recepción) textuales se transforman, ya que en torno al despliegue del periodismo decimonónico se genera un gran mercado y, junto a esto, una posibilidad más factible de que los escritores se puedan ganar la vida a través de sus escritos o, de una forma más profesional, a través de una labor periodística-literaria constante. Así pues, a propósito de la profesión del periodismo (literario) decimonónico, Juan Valera —en su contestación al discurso de ingreso en la RAE de Isidoro Fernández Flórez (*Fernanflor*), cuyo tema versó sobre *La Literatura de la Prensa*— señalaba lo siguiente:

Ser periodista es, sin duda, profesión u oficio, como ser ingeniero, abogado o médico. Es evidente, asimismo, que el periodista debe ser literato: un literato de cierta o determinada clase.

(...) Se llama periodista el literato que escribe con frecuencia o de diario o casi de diario en un pliego o grande hoja volante, que se estampa periódicamente y se difunde entre el público, a veces por centenares de miles de ejemplares. (...) Nunca el autor de un libro, por extraordinario o dichoso éxito que el libro tenga, influirá inmediatamente en el ánimo de los hombres con la rapidez, extensión y eficacia que el que en un periódico escribe. Tal vez en Francia, en Inglaterra y en los Estados Unidos, que son, a mi ver, los países en que más libros se leen y se compran, llegará algún libro de un autor eminente o muy afortunado, a contar por centenares de miles los ejemplares vendidos. Lo que es en España, bien se puede afirmar que, salvo en casos rarísimos y muy excepcionales, nunca pasan de seis mil o de ocho mil ejemplares de un libro los que llegan a venderse, y esto no de súbito, sino a la larga y después de haber sido el libro anunciado, ensalzado y glorificado por la crítica del periodismo (Fernández Flórez y Valera 1898: 39-40 [hemos suprimido los acentos de las vocales sueltas]).

Pero lo más destacable aquí es señalar que los formatos estándares del periodismo están enfocados a proporcionar textos más apegados a los intereses y demandas de la sociedad moderna decimonónica y, en consonancia, a satisfacer lecturas literarias en sesiones cortas de tiempo. Incluso cuando se opta también por publicar obras extensas literarias (novelas), se adaptan, asimismo, a través de la fragmentación en fascículos, dando lugar, en tales casos, a los folletines, lo cual, además de acarrear pingües beneficios, se corresponde mejor a esas sesiones de lecturas abarcables en un tiempo limitado, y, por tanto, consustanciales a la lógica de las publicaciones periódicas. Alrededor de todo esto, se entiende, pues, que la prensa periódica y el periodismo, acordes con su naturaleza, hayan apoyado especialmente la publicación de textos literarios autónomos breves o hiperbreves, acogiendo e impulsando entre sus páginas el despliegue y surgimiento de géneros breves, especialmente en prosa y narrativos.

Por otro lado, respecto a la publicación de microtextos o promoción de cuentos más breves que proliferan en la prensa periódica de fines del XIX, se han señalado también motivos interesados de limitación textual y de reducción de gastos retributivos, tal como apuntaba Ródenas (2007: 80) en relación con la presencia de relatos más cortos en la prensa española a partir de 1890. Asimismo, también se han destacado otros

motivos enfocados al relleno de pequeños espacios textuales, pues, tal como señala Epple: “La compaginación de las revistas requería también llegar a algunos espacios pequeños con ilustraciones o textos autosuficiente: fueron espacios propicios para agregar poemas cortos, citas, pensamientos y micro-relatos” ([1990] 1999: 18). En cualquier caso, a medida que la prensa periódica se desarrolla y crece su mercado, parece razonable pensar que los periódicos y revistas procuraran aumentar sus ventas y captar más lectores ofreciendo una mayor cantidad y diversidad de textos literarios (o periodísticos) en cada ejemplar, con lo cual la brevedad textual, además de intensificarse, se convierte así también en un factor o requisito demandado e impulsado por las publicaciones periódicas.

Pero más allá de lo indicado, hay que tener en cuenta lo evidente, ya que en torno al desarrollo del periodismo decimonónico se configura un contexto en la prensa periódica consustancial a las brevedades textuales, al tiempo que se despliega un gran interés literario por la prosa de preferencia narrativa (en forma de novela en folletín, novela corta, articulismo literario, desarrollo del género cuento y otras modalidades o géneros muy breves de sesgo narrativo...). Todo lo cual supone un mayor interés y despliegue productivo hacia la prosa en general y, particularmente, hacia una nueva apreciación creacional de la prosa narrativa breve en particular. Así pues, al tiempo que se va desarrollando y estableciendo el fenómeno genérico del cuento como un nuevo horizonte creacional y autónomo de la narrativa breve, no dejan de publicarse en la prensa decimonónica diversas formas micronarrativas, muchas de las cuales forman parte de categorías arcaicas o formas cortas presentes a lo largo de la tradición literaria. Al respecto, Ana María Agudelo Ochoa lleva a cabo un estudio de los “Avatares de la narrativa breve en la prensa decimonónica colombiana” (2012), en donde repasa la publicación de la narrativa corta en periódicos que circularon entre 1838 y 1857, tales

como la anécdota, el chiste y otras formas cercanas (algunas de las cuales se recogen directamente de otros periódicos extranjeros), al tiempo que, en paralelo, comienza a percibirse un progresivo interés y complejización de la narrativa breve materializada en relatos de costumbres y de viajes (2012: 66). El estudio de Agudelo continúa las investigaciones de Flor María Rodríguez Arenas,

quien ha publicado estudios sobre la anécdota, la carta ficticia y la fábula, y se ha valido de la prensa como fuente principal. En sus artículos, esta investigadora señala, en primer lugar, el papel protagónico de la prensa en el proceso de constitución de una narrativa ficcional del país; en segundo término, la importancia y cantidad de textos cortos narrativos de ficción que comienzan a aparecer en la prensa del país ya desde la década de los años veinte del siglo XIX, y por último insiste en el poco interés que ha suscitado este fenómeno entre los investigadores. Las siguientes afirmaciones de Rodríguez Arenas ofrecen un argumento sólido para justificar una aproximación a las formas breves si se pretende comprender el proceso de la narrativa de ficción colombiana: “En la trayectoria que conduce a la consolidación de la literatura de ficción, que los intelectuales colombianos del siglo XIX consideran propia, se encuentran diversas formas narrativas cortas que no se han estudiado, pero que aparecen con relativa frecuencia en las páginas de la temprana prensa desde ese siglo en Colombia” (2005, p. 102) (Agudelo 2012: 58).

Es decir, tales micronarraciones (muchas de las cuales corresponden a renovaciones simples de formas cortas arcaicas o tradicionales) aparecen, pues, en la prensa periódica decimonónica junto a una tendencia hacia una mayor complejización, ficcionalización y elaboración creativa de la narrativa breve. Por otra parte, no olvidemos que el auge del periodismo literario decimonónico es un medio, tanto en América como en Europa, “favorecedor e impulsor de todos los géneros narrativos breves” (Baquero Goyanes 1949: 16), pero además de esto tampoco hay que olvidar que el periodismo se desarrolla en la época romántica (cf. cita de Cejador, en Baquero Goyanes 1949: 158). Y ya sabemos que, tal como señala Kurt Spang,

a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta [a épocas pasadas], en la que se eleva a objeto primordial la capacidad innovadora del artista, un

afán que tiene naturalmente también sus repercusiones en el ámbito de los géneros. Si antes se ambicionaba el seguimiento fiel de la autoridad de preceptores y autores y por tanto de la creación «a la manera de...» ahora, la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *summum* de las aspiraciones artísticas. En la actitud primera subyace, dicho sea de paso, una confianza en el orden establecido del universo, confianza que precisamente empieza a tambalearse con el advenimiento de los románticos.

Esta circunstancia hace que el panorama de los estudios generológicos se vuelva aún más sombrío, dado que proliferan los géneros nuevos y variaciones innumerables de los existentes. Una historia de los géneros debe tener en cuenta esta especie de cisma y radical cambio de actitud en la concepción de la creación artística (Spang 1993: 21-22).

Debido, pues, a este “cisma” literario del Romanticismo (que conllevará una actitud creativa y transgresora con respecto a las poéticas clásicas de épocas pasadas), relacionado con cambios epistemológicos derivados del progreso que acarrea la modernidad y, además, propulsado por las particularidades específicas de las publicaciones periódicas instrumentalizadas por el periodismo decimonónico, tendrá lugar a lo largo del XIX una gran renovación, mixtura y creación de géneros y formas literarias y/o periodísticas breves. Así, por ejemplo, mientras se va produciendo en este siglo el desarrollo y encumbramiento final del “género cuento” como horizonte creacional autónomo, acontece el advenimiento del poema en prosa hacia mediados del siglo XIX, y, bifurcado con este, comienza a apreciarse también un desarrollo particular y precursor de lo que se ha venido a denominar microrrelato o minificción moderna/contemporánea. Estos tres fenómenos literarios se configuran en su devenir como resultado de una mixtura, amalgama y confluencia de géneros, pero que, sin embargo, se erigen en la actualidad, a nuestro modo de ver, en tres categorías literarias distintivas, aunque guarden ciertas semejanzas y cruzamientos difíciles de delimitar teóricamente unos con otros. En los tres casos, la teorización sobre su estatuto genérico ha sido (y es) problemática, si bien, en un principio, la minificción se ha visto en una posición más complicada, pues, entre otras cosas, ha venido a ocupar un espacio

conceptual que parecían acaparar el cuento y el poema en prosa modernos. Así pues, para explicar todo esto, nos centraremos primero en ciertos aspectos teóricos e históricos de estos dos géneros modernos, aunque teniendo en cuenta, de manera contrastiva, el fenómeno de la microficción, para así, sin obviar cierta problemática conjunta, poder pasar, finalmente, a historiar y comprender mejor, de una manera más acotada y definida, el fenómeno distintivo de la microficción (denominado, preferentemente, minicuento, minificción o microrrelato). Pero antes de todo ello, ofrecemos unos apuntes previos que consideramos oportunos en relación con la conceptualización genérica y con nuestro objeto de estudio.

Así pues, sin pretender entrar en nociones muy específicas y teóricas sobre la cuestión de tal o cuál género o de los géneros literarios (cf. Garrido 1988; García y Huerta 1992), hacemos un inciso para señalar que, más allá de la clásica separación tripartita (en épica [narrativa], dramática y lírica), todo parece complicarse aún más con la conceptualización de géneros o variantes históricas (y, más aún, con aquellos acaecidos a partir del Romanticismo, tal como sucede, por ejemplo, con el cuento, el poema en prosa o, finalmente, la microficción). Por otra parte, sobre aquella división tripartita de “formas básicas”, que, según Goethe, corresponderían a las invariantes “formas naturales” (*Naturformen*) de la expresión literaria —las cuales se contrapondrían a las variantes históricas—, tampoco han faltado algunos teóricos que propusieran su ampliación o reducción de la misma (cf. Spang 1993: 27). Al señalar tal problematicidad, tampoco pretendemos diluir la noción de género literario, pues, a pesar del embate recibido a través del idealismo y de Benedetto Croce en particular, la teoría de los géneros se constituye en un lugar privilegiado de la teoría literaria a partir de la segunda mitad del siglo XX (Garrido 1998: 869). En nuestra opinión —a riesgo de simplificar demasiado—, apuntamos lo siguiente: entendemos el género literario como



una especie de “sistema modelizador” o “paraguas semiótico” (cf. Taha [2004: 42] 2010: 256), el cual, en un sentido “histórico”, remite a un grupo o conjunto de obras literarias cuya taxonomía está asociada a la triple función semiótica: “*modelo* en relación con el autor, *horizonte de expectativas* en relación con el receptor y *señal* en relación con la sociedad” (Garrido Gallardo 1998: 873). Ahora bien, para que se cumplan dichas funciones, que apuntan tanto a lo retrospectivo como a lo prospectivo, se presupone que el determinado género rige y engloba a ciertos textos por compartir una serie de rasgos afines o emparentables (v. gr. temáticos, discursivos, formales...). En este sentido, se puede decir que, a día de hoy, tales funciones semióticas se dan tanto para el cuento y el poema en prosa como para la microficción, aunque, diacrónicamente, la concepción o proyección genérica que implica tal tríada funcional semiótica se haya consolidado antes en torno al cuento y al poema en prosa modernos como tales géneros breves, creacionales y autónomos.

Por otra parte, tal como señala Fernando Valls,

lo que singulariza a un género literario no son solo sus peculiaridades retóricas, sino también la actitud con que es encarado, de modo consciente o inconsciente, por parte de sus cultivadores, y la forma en que lo reciben los lectores, esto es, su recepción, el *horizonte de expectativas* que genera, por utilizar el concepto de Gadamer que populariza Jauss, además del papel que desempeña dentro del sistema literario (2015: 31).

En este sentido, trascendiendo el inmanentismo o texto-centricidad del estudio literario, resulta importante, en relación con lo señalado, el enfoque aportado por los estudios en torno a las teorías sistémicas, tales como la teoría empírica de la literatura (Siegfried Schmidt) o, más especialmente, la teoría de los polisistemas desarrollada por Even-Zohar, que, a su vez, se podrían relacionar también con la semiótica de la cultura de Lotman o la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu (en torno a su noción de *champs littéraire*), y que, en general, suponen un cambio sustancial respecto a la

concepción de la literatura como algo centrípeto y de naturaleza meramente lingüística y, en su lugar, conciben el texto como un medio de comunicación e institución social, pues el ámbito de lo literario se revela como un sistema (Iglesias Santos 1994: 309). En este sentido, el esquema de factores del “sistema literario” propuesto por Itamar Even-Zohar ([1990] 2017) —adaptado del célebre esquema de Jakobson sobre la comunicación lingüística—, nos permite comprender mejor, metodológicamente, fenómenos que tienen que ver, por ejemplo, con la aparición, preferencia e instauración, en determinadas épocas, de determinados repertorios (pensemos aquí en ciertas formas, categorías o géneros literarios). Con dicho esquema se revelan y priorizan las relaciones (que reflejan estructuras de poder socio-culturales) del sistema literario, en el que no se discrimina *a priori* lo supuestamente exógeno de lo endógeno, y se analizan también los factores integrantes para ofrecer así una propuesta del estudio literario. Sin entrar en detalles, solo para que se tengan en cuenta tales factores, apuntamos aquí el esquema de Even-Zohar y, entre paréntesis, el de Jakobson (aunque no se dé una total correspondencia biunívoca entre ambos esquemas): Institución (contexto), Repertorio (código), Productor (emisor), Consumidor (receptor), Mercado (contacto/canal), Producto (mensaje). Así pues, en torno a la perspectiva teórica de Even-Zohar, no solo es crucial o determinante el factor del “repertorio”, sino todos estos factores implicados y relacionados entre sí dentro del sistema literario, los cuales operan conjuntamente y —deducimos— contribuyen a la cristalización genérica de determinados fenómenos literarios (pensemos aquí, por ejemplo, en la consolidación genérica del fenómeno de la microficción actual).

Respecto a la teorización del cuento literario como género, remitimos, como ejemplo de tal problemática, al célebre volumen, compilado por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares ([1993] 1997), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una*

*teoría del cuento*<sup>47</sup>. Tampoco nos interesa entrar en aspectos muy teóricos y específicos de tal género, sino solo en algunos de aquellos que están implicados y relacionados con la problemática del fenómeno de la microficción moderna/contemporánea (tal como luego trataremos de hacer, asimismo, en relación al fenómeno del poema en prosa). Por otra parte, aunque los influyentes postulados de Poe son muy consabidos, no está de más, antes de nada, parafrasearlos someramente aquí (pero solo con el propósito de indicar ciertas distinciones conceptuales del cuento literario autónomo, ya desde Poe, que se alejan no solo del fenómeno de la novela, sino también del fenómeno microficcional). Así pues, en términos de Poe sobre el género, el cuento sería “una breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos” (Poe [1842] 1997: 303); pues la excesiva extensión como la extrema brevedad (la cual degenera en lo epigramático, según Poe) resultan contrarias para lograr esa unidad de efecto e impresión que debe procurar este tipo de narración, cuyo efecto único e intenso no se produce, por tanto, en aquellas opuestas y extremas dimensiones, sino por el camino del medio (“In medio tutissimus ibis”), según los influyente postulados de Poe sobre el cuento.<sup>48</sup>

Claro está que los términos utilizados por Poe en su definición del fenómeno cuento, tal como comenta al respecto Mary Rohrberger, “son demasiado extensos; su delimitación, bastante imprecisa. Consideremos, por ejemplo, la expresión «brevedad». (...) Asimismo, los otros rasgos mencionados (estructura cerrada, despojo de lo superfluo, unidad de efecto) pudieran ser aplicables a todos los textos artísticos” ([1976] 1997: 125). En cualquier caso, se entiende la definición de Poe en base a la producción

---

<sup>47</sup> Si citamos estudios extranjeros por esta obra, nos serviremos de las traducciones aportadas en tal recopilación.

<sup>48</sup> Todo ello señalado en su célebre artículo publicado en la revista *Graham's Magazine* en mayo de 1842, cuyos planteamientos teóricos salen a relucir a propósito del volumen de cuentos *Twice-Told Tales* [1837], de Nathaniel Hawthorne; cf. artículo de Poe, en traducción de Cortázar, recogido en Pacheco y Linares [1993] 1997: 295-309.

del efecto único e intenso derivado de un desarrollo no tan excesivo como para causar la interrupción o dispersión, pero tampoco tan insuficiente como para no alcanzar cierto desarrollo continuado, cierta duración reiterativa necesaria (cf. Poe 1997: 303), ya que tal género resulta opuesto a las dimensiones extremas (tanto aquellas muy extensas como aquellas otras excesivamente reducidas), pues ambas disgregan los particulares propósitos que son, asimismo, los caracterizadores del fenómeno del cuento creacional y autónomo conceptualizado por Poe.

Para profundizar algo más en toda esta problemática no consensuada en torno al fenómeno del cuento y de la microficción, vamos a manejar dos célebres estudios teóricos sobre el cuento: la citada tesis de Baquero Goyanes (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, y la también mencionada monografía de Anderson Imbert (1979), *Teoría y técnica del cuento*.

En el estudio de Baquero Goyanes se muestra el desarrollo y evolución decimonónica del cuento literario (español), y se procura ofrecer una distinción diacrónica entre el “cuento” medieval, renacentista y moderno, al tiempo que, tal como harán otros teóricos del cuento, se intenta establecer una delimitación precisa del género cuento contrastándolo con el de la novela (también con el de la novela corta), y, asimismo, contrastándolo con otros géneros próximos en su devenir configurativo, tales como la leyenda, el artículo de costumbres y el poema en prosa (cf. Baquero Goyanes 1949: 75-150). Particularmente significativo resulta el estudio diacrónico de Baquero Goyanes sobre el problemático término “cuento” (problemática aumentada que heredará también la diversa nomenclatura, ligada al cuento, utilizada para designar al fenómeno literario de la microficción). Todo lo cual, lógicamente, se traduce en mayores problemas de delimitación y confusión genéricas. Al respecto de tal término, Baquero

resume lo expuesto en su capítulo primero (cf. 1949: 19-74) y establece, *grosso modo*, las siguientes conclusiones:

1.º) En la literatura medieval existe el género literario *cuento*, aunque no suele emplearse este término para designarlo, utilizándose en su lugar los de *apólogo*, *exiemplo*, *proverbio*, *fábula*, *fasaña*, etc., más adecuados al carácter y contenido de tales narraciones.

2.º) Al nacer en el Renacimiento un género nuevo, la *novela*, esta palabra se utiliza no sólo para las narraciones extensas, sino también para aquellas más breves que en nuestros días llamamos *novelas cortas* y *cuentos*.

3.º) El término *cuento* es empleado preferentemente por los renacentistas para designar chistes, anécdotas, refranes explicados, curiosidades, etc., y también —caso de Cervantes— para narraciones orales y populares. Cuando se trata de relatos algo más literarios y extensos se prefiere la voz *novela*.

4.º) En el Romanticismo, *cuento* se emplea para las narraciones versificadas o para las en prosa, de carácter popular, legendario o fantástico —tipo Hoffmann—, aun cuando para estas últimas se utilicen también los términos *leyenda*, *balada*, etc.

5.º) Los escritores de transición que componen relatos breves —*nouvelles*— evitan el término *cuento*, empleando en lugar suyo *relación*, *cuadro da costumbres*, *cuadro social*, *novela*, etc. *Cuento* sólo es utilizado para las narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles. Por reunir estas características las de Trueba, su autor aceptó sin escrúpulos la voz *cuento*, aunque en algún caso advirtiendo que sus relatos eran, por su realidad o verosimilitud, más *historias* que *cuentos*.

6.º) Según avanza el siglo XIX, el término *cuento* va triunfando, empleándose para narraciones de todo tipo, aun cuando la imprecisión y los prejuicios tardan en desaparecer. La variedad terminológica que a finales de siglo se observa, debe atribuirse al ingenio u originalidad de los autores más que a confusionismo. Las narraciones de doña Emilia Pardo Bazán representan rotundamente la completa aceptación de la voz *cuento* para un género característico de la segunda mitad —casi de los últimos años— del siglo XIX (1949: 73-74).

Señalamos esto para que se tenga en cuenta la problemática que atañe a la narrativa (breve) tradicional y, asimismo, a la adopción del término “cuento”, tan ambiguo y polisémico históricamente (al igual que otros), el cual designará, finalmente, a un también problemático género literario decimonónico que conlleva en sí un proceso de literaturización y complejización creacional autónomo de la narrativa breve y que, asimismo, es producto de una mixtura o confluencia de géneros (literarios y periodísticos). Pero más problemático es todo ello si tenemos en cuenta, además, los

términos supuestamente equivalentes en otras lenguas y lo que verdaderamente pueden representar y significar dentro de sus respectivas tradiciones culturales y literarias particulares (cf. Gillespie [1967] 1997).

La voz “cuento”, que comienza a utilizarse en los títulos de ciertos libros del Renacimiento (cf. Baquero Goyanes 1949: 40-43), revela lo que son para esta época: microtextos autónomos más ligados o emparentados con categorías o formas cortas del repertorio tradicional u oral. Así pues, en el repaso y análisis que lleva a cabo Baquero Goyanes sobre el llamado “cuento” en el Renacimiento, concluirá señalando lo siguiente: “se observa que las narraciones estudiadas no son exactamente cuentos, sino anécdotas, chistes, relaciones de caso extravagantes, agudezas, refranes explicados, etc.” (1949: 43). Pues bien, en torno a este tipo de micronarraciones no consideradas “cuentos” —descartadas aquí por Baquero Goyanes dentro de la perspectiva teórica del género cuento—, se producirá parte del fenómeno de la microficción moderna/contemporánea, ya que uno de sus rasgos predominantes será su factor disgregador de la función común o caracterizadora de aquellos (u otros) microtextos del repertorio tradicional, al tiempo que toma o adopta sus estructuras microtextuales para su propio fin literario y ficcional, de ahí que se haya señalado el carácter proteico de la microficción (más adelante se irá explicando todo esto).

Por otro lado, Anderson Imbert, en su estudio *Teoría y técnica del cuento* (1979), acota el género literario del cuento a partir de los años treinta del siglo XIX, al igual que Baquero Goyanes, y ofrece también su “clasificación del cuento dentro de la ficción narrativa distinguiéndolo de formas cortas como la anécdota y de formas largas como la novela” (38). Asimismo, descarta “las formas cortas transmitidas oralmente” (39); es decir, lo que se ha venido a llamar “cuento como manifestación espontánea, oral,

anónima, tradicional y popular” (39). Por otra parte, sobre su distinción y examen de las “formas cortas”, señala lo siguiente:

se parecen, por lo menos en el nombre, a algunas de las que Andre Jolles analizó en *Einfache Formen* (1930) (trad. *Las formas simples*): la leyenda, la gesta, el mito, la adivinanza, el proverbio, el caso, el recuerdo de un suceso, el cuento maravilloso y la agudeza. Pero por lo mismo que algunos nombres coinciden debo aclarar en seguida que nuestros criterios difieren. Jolles estudió las formas simples como «disposiciones mentales» que se resisten a la elaboración literaria; yo, en cambio, estudio formas escritas con arte (Anderson Imbert 1979: 38).

En torno a estas, remarca su propuesta distintiva del género, que es la de “especificar las características del cuento tal como hoy lo entendemos y para ello voy a diferenciarlo de otras formas cortas de la ficción narrativa” (40). A continuación enumerará un amplio repertorio de “formas cortas”, sin mayores distinciones históricas y entremezcladas entre ellas, pues lo que le interesa es, tal como ha indicado previamente Anderson Imbert, su distinción respecto al género cuento. Al respecto, señala lo siguiente:

La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, “fabliaux”, alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta agotar el diccionario (1979: 40).

A continuación, señala algo que nosotros diferenciamos en nuestro enfoque distintivo del fenómeno microficcional moderno/contemporáneo respecto del género del cuento literario o moderno. Dice Anderson Imbert: “El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse” (32). Ahora bien, dicho aquí sin precisar, la diferencia de este con respecto a la microficción es, en cambio, que este fenómeno mimético o *calcomaniaco* resulta

*ser* el molde estructural de aquellas formas hiperbreves, sin “dominar” o alterar su estructura básica ni sus dimensiones preestablecidas, y, por otra parte, la causa de la disgregación de la función clásica y caracterizadora de algunas de aquellas formas cortas arcaicas o tradicionales acontecerá más bien desde fuera, provocado, inicialmente, por un cambio de perspectiva en la episteme moderna, debido, mayormente, a diversos factores relacionados con transformaciones acaecidas desde la modernidad decimonónica. Todo esto será explicado y ejemplificado más adelante.

Por otro lado, al comentar después la “anécdota”, Anderson Imbert señalará “que una anécdota no es un cuento cuando se queda en el mero relato de una acción externa, sin tratar de comprender la personalidad del protagonista y sus impulsos psicológicos” (42-43). Este será, precisamente, otro de los aspectos esenciales que diferencien al cuento literario autónomo respecto al de la microficción moderna. En relación con esto último, Norman Friedman puntualiza, además, lo siguiente:

Tampoco podemos decir, como se ha hecho con frecuencia, que el cuento no pueda referirse al crecimiento o desarrollo de un personaje; o que suela enfocarse sobre las culminaciones en lugar de seguir la pista de los procesos. Porque el hecho simple es que muchos cuentos sí retratan al personaje en su proceso de cambio: «The Short Happy Life of Francis Macomber», de Hemingway, por ejemplo, o «Barn Burning», de Faulkner. De igual manera, no hay razón para que un cuento no pueda referirse a un cambio en el pensamiento, como en «How Beautiful With Shoes», de Steele; o trazar sobre un cambio de fortuna, como en «Babylon Revisited», de Fitzgerald (Friedman [1958] 1997: 88).

En cambio, podemos afirmar que el fenómeno de la microficción no puede lograr nada de aquello debido a su caracterizadora hiperbrevedad, en la que los propósitos más narrativos quedan restringidos al suceder o acontecer de un hecho (anecdótico, estético, etc.), en donde los personajes, si se bosquejan, no pueden más que revelarse como meros personajes-tipo, tal como, en general, venía sucediendo con aquellas micronarraciones tradicionales con las que se mimetiza estructuralmente el fenómeno



microficcional. Por otra parte, en el desarrollo y conformación del microrrelato o minificción, se recurrirá frecuentemente a personajes ya conocidos (literarios, históricos, mitológicos, folclóricos, etc.), los cuales no requieren presentación y permiten, por tanto, plasmar de golpe el hecho o asunto referido gracias a las referencias intertextuales que presuponen en el lector el conocimiento de ellas. En este sentido, por sus particularidades y propósitos relacionados con su hiperbrevedad, la microficción se revela como un fenómeno más puramente (inter-)textual, genérico y lingüístico, resultando, asimismo, un fenómeno ajeno a la composición de personaje/s (ficticios), ni menos aún procura ni logra el desarrollo psicológico o caracterológico de un/os personaje/s, algo que sí sucede, en cambio, en torno al género del cuento y, más aún, de la novela. En este aspecto, el cuento literario autónomo podrá crear personajes ficticios más complejos y evolutivos, o más protagónicos, emblemáticos o memorables (pensemos aquí, por ejemplo, en aquellos personajes señalados por Friedman o, asimismo, en el Wakefield de Nathaniel Hawthorne, el Bartleby de Melville, el Benjamin Button de Fitzgerald, el Funes memorioso de Borges, etc.). Sin embargo, ¿qué microrrelato o minificción puede lograr esto? Ni siquiera parece suceder recurriendo a la intertextualidad o transtextualidad de personajes conocidos, tal como suele hacer la microficción en los mejores casos de proyección de personajes, cuyos ejemplos, además, no nos servirían, pues nos referimos aquí a personajes ficticios con proyección o desarrollo autónomo, no apoyados ni sustentados en lo tradicional, folclórico u oral, o en el acervo cultural, mitológico, literario, histórico (entre los cuales estarían también aquellos casos de ficcionalización de personajes reales, ya sean antiguos o contemporáneos, incluyendo aquí también la ficcionalización del propio autor, tal como sucede, por ejemplo, con la afamada microficción “Borges y yo”). Ni tampoco parece suceder con las denominadas minificciones integradas o serializadas, tal

como, por ejemplo, acontece en las microficciones centradas en particulares disquisiciones del señor Keuner, *alter ego* de Bertolt Brecht, pues, además, tampoco nos servirían tales ejemplos si se diera el caso, ya que estamos considerando aquí el microrrelato o minificción, al igual que en el género del cuento, como fenómeno literario con total autonomía cada uno.

Pero volviendo a las citadas “formas cortas”, Anderson Imbert destaca y comenta aparte las ocho siguientes: artículo de costumbres, cuadro caracterológico, noticia, mito, leyenda, ejemplos, anécdota y caso (40-43). Como vemos, dos de ellas (artículo de costumbres y noticia) están más relacionadas con el periodismo literario, tal como las refiere aquí Anderson Imbert. Sobre el cuadro caracterológico, que podría tener cierta proximidad con el romántico artículo de costumbres, señala, entre otras cosas, lo siguiente: “Los cultores de este género se enorgullecen, con razón, de los maestros Teofrasto y La Bruyère. Ven la fijeza y no la movilidad de un carácter. (...) Un ejemplo argentino: «Aprendizaje de la perfecta humildad»” (41). Respecto al mito y a la leyenda, señala al primero “entre la religión y la ficción”, y al segundo, “entre la historia y la ficción” (41).<sup>49</sup> Finalmente, las tres restantes formas cortas del repertorio literario tradicional son, pues, estructuras esquemáticas muy breves y prefijadas por escrito desde la antigüedad literaria. Así, sobre los “ejemplos”, señala Anderson Imbert:

El ejemplo está entre la didáctica y la ficción. (...) Los términos que designan la narración corta de propósito didáctico son: fábula, apólogo, parábola, alegoría (...). No son sinónimos pero, dejando de lado los matices diferenciales, todos ellos apuntan a un objeto extra-estético (moral, intelectual) servido por personajes que pueden tener figura de cosas, plantas, animales y seres humanos. La forma más próxima al mundo real es la parábola; la más próxima al reino de las cualidades abstractas, la alegoría. *A veces los narradores parodian estas formas tradicionales vaciándolas de sus tradicionales intenciones: son, entonces, juegos cultos, como en Marco Denevi (1979: 42 [la cursiva es nuestra]).*

---

<sup>49</sup> Cf. “Apostillas” de Anderson Imbert en su reedición ampliada de la *Teoría y técnica del cuento*, 1996: 252-254.

Respecto a la anécdota, además de lo ya apuntado, señala parte de lo siguiente:

Con el título “anécdotas” (en griego: “anékdotos”, ‘lo no oído de algo que ocurrió’, ‘lo no publicado’) los antiguos coleccionaron chismes sobre la vida privada. La anécdota agrega un rasgo a una persona conocida pero no crea una personalidad. Cuando no se propone entretener (entretenimiento momentáneo, sin alto valor artístico) edifica moralmente, sea por su lección positiva o negativa. (...) Más que “contar” una anécdota, la “relatamos”, pues “contar” supone un acto más inventivo que “relatar”. Un relato se refiere generalmente a hechos reales, así que el verbo “relatar” se ajusta mejor al término “anécdota”, “sucedido”, “crónica” o “relación” (Anderson Imbert 1979: 42-43).

Finalmente, Anderson Imbert comenta el “caso”, la forma corta distintiva que más le interesa y destaca, pues el cuarto capítulo de su monografía, en donde se examina todo esto que estamos señalando, no en balde lleva por título: “Entre el caso y la novela: hacia una definición del cuento” (37). Vamos, pues, a transcribir todo lo que Anderson Imbert refiere sobre tal “caso”, con cuya “forma corta” parece intentar definir también el fenómeno objeto de nuestro estudio:

Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término “caso”, cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos. *Casus*, en latín, nos ha dado palabras que usamos en diversas acepciones: caída, accidente, ocasión, casualidad, casuística. El caso puede connotar peligro, lance, cambio, emergencia, infortunio, fracaso, muerte. Es una coyuntura o situación de dificultosa salida. Los juristas entienden por “caso fortuito” un suceso inopinado, imprevisible o inevitable. Los teólogos entienden por “caso de conciencia” un conflicto moral sobre el que sólo una alta autoridad puede dictaminar. Unos y otros son “casuísticas”, es decir, autores que responden a consultas sobre casos supuestos o reales. **El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento. Con el título “casos” y “más casos” he publicado en *El Grimorio* muchos cuentos fantásticos en miniatura; y los centenares de “minicuentos” que aparecen en otras colecciones mías, especialmente en *El gato de Cheshire*, son también elaboraciones de casos. Otros adeptos al caso fantástico muy breve: Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Pedro Orgambide, Eduardo Gudiño Kieffer, Juan-Jacobo Bajaría, Angel Bonomini (1979: 43 [el resaltado es nuestro]).**

Así pues, el “caso”/“minicuento”, definido y contemplado así por Anderson Imbert, pareciera ser una especie de cuento depurado de ripios (cf. Planells 1992a: 38-39).

En general, Anderson Imbert, al igual que otros teóricos del cuento, procura definir y acotar, por un lado, el género cuento de manera precisa y distintiva con respecto a otros géneros narrativos, ya sean extensos como la novela, ya sean de extensión más reducida como las “formas cortas” arcaicas o coetáneas al género (tal como el poema en prosa). Sin embargo, cuando Anderson Imbert, dentro de su teorización del cuento literario, alude o apunta hacia el fenómeno de la microficción contemporánea, suele recurrir al mismo tiempo, de manera sincrónica, al concepto del término “cuento” entendido ahora también como hiperónimo integrador de las formas breves que cuentan algo. En su caso, ambos conceptos parecen solaparse para integrar la minificción moderna como subgénero del género cuento. Ahora bien, tampoco olvidemos que en la década de los setenta el estudio teórico sobre el fenómeno microficcional es, prácticamente, inexistente. En este sentido, Anderson Imbert será uno de los pioneros en interesarse, destacar y “distinguir” tal fenómeno microficcional en una monografía teórica sobre el cuento literario.

Por otra parte, en torno a ciertos estudios precursores sobre microficción, se advierte, junto a un conocimiento más restringido sobre el campo de estudio, cierta necesidad de integrar y “defender” este fenómeno microficcional, aún soterrado, despreciado o ignorado por la crítica, como un subgénero del género cuento, pues el cuento acapara toda la atención crítica y teórica en torno a la narrativa breve y se concibe como el género abarcador o totalizador de tal narrativa breve, el cual se presenta ya bien centralizado dentro del sistema literario.

Pero volviendo a Anderson Imbert, también se percibe en él, a través de ciertos prólogos, en las variadas definiciones distintivas suyas (cf. 3.3) y en alguna entrevista sobre el tema, un interés notable por diferenciar, distinguir o destacar la microficción respecto del cuento literario. Tal vez, entre otras razones, porque él mismo es muy consciente de su particular producción microficcional, hacia la cual siente una preferencia e inclinación creativa especial. Así pues, tal como refiere Antonio Planells:

Anderson Imbert confiesa, en el prólogo de su obra *El Gato de Cheshire* (1965), el porqué de su persistente apego a la minificción:

He preferido siempre las formas breves: se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo y a una práctica imaginista de la literatura... la mejor unidad de artificio es la metáfora, el poema en prosa, la situación mágica, el juego fantástico. Si se pudiera, narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpo. A ese cuerpo lo dibujo en dos tintas, una deleble, para que cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire... mis cuentecillos son mónadas, átomos psíquicos en los que se refleja, desde diferentes perspectivas, la totalidad de una visión de la vida. De cifrarla, la palabra clave sería: libertad. (En Planells 1992b: 365 [cf. misma transcripción en Planells 1992a: 36-37]).

Por otra parte, resulta reveladora la entrevista realizada por Mempo Giardinelli a Anderson Imbert, pues aquí, además de señalar sus influencias, opiniones y perspectivas sobre la microficción, se advierten ciertas dudas respecto a la posibilidad de que sea un novedoso género literario autónomo. Transcribimos, pues, la parte relacionada con la microficción de tal entrevista, publicada en la revista argentina *Puro Cuento* (n.º 19, noviembre/diciembre de 1989):

[Mempo Giardinelli] —En casi todos sus libros aparecen **cuentos breves y brevísimos**, que usted llama “**Cuasicuentos**”. Esto me recuerda otras extrañas denominaciones. He conocido escritores que los llamaron “**Protocuentos**” o “**Pre-textos**”; Valadés los llama “**Minicuentos**”; para mí son “**Semicuentos**”, y en Estados Unidos hay muchas designaciones, entre ellas la original **four minute fiction** (ficción de cuatro minutos). ¿Qué significan para usted estos

textos? ¿Son ejercicios? ¿Son un género, un subgénero, un género menor, una frustración del género?

[**Enrique Anderson Imbert**] —No, no (se ríe). Pagés Larraya me decía, burlón: “ché, que generosos sos. No te costaría nada ampliar esos esquemas narrativos y tendrías entonces cuentos largos, que son más reconocidos que los breves”. Pero la verdad es que como yo no creo que haya diferencia entre la forma y el fondo, sino que son una unidad, creo que los minicuentos nacen así y no se pueden ampliar, como tampoco un cuento largo se podría encoger. El escritor lo que produce son unidades narrativas. Por otra parte, no soy yo el primero que frecuenta este género. De niño, yo leía los **poemas en prosa de Baudelaire**.

—Que son más poesía que prosa, cabe decir.

—Sí, y precisamente por eso los cito. Porque lo que yo he tratado de evitar es la moraleja, la intención moral, política o ideológica. Porque en el género del cuento corto, fíjese, siempre ha habido una atención proselitista: ahí tiene usted la forma de fábula, por ejemplo.

—Bueno, eso corresponde al origen del cuento. Usted mismo dice en “Los primeros cuentos del mundo” que el cuento en sus orígenes tenía una intención no literaria. Podríamos decir que la literaturización del cuento fue posterior, ¿verdad?

—Claro. A veces eran sólo mitos. Y esos mitos eran realmente intentos serios para explicar el origen del mundo. O de los fenómenos naturales. Así que es claro que el origen del cuento fue un origen mítico, y muy serio.

—Volviendo al cuento breve, siempre tengo la impresión de que en la Argentina no hay una tradición de cuento breve, como sí la hay en México, en Estados Unidos y en otros países. Usted es uno de los pocos cultores argentinos del cuento breve y brevísimo. Disculpe mi ignorancia, ¿pero es también uno de los precursores?

—En Argentina, sí.

—¿Y de dónde le vino esta vocación?

—De la lectura de los maestros del cuento breve. Uno de ellos fue **Jules Renard**. En el siglo diecinueve escribió **libros con cuentitos de veinte palabras**, ingeniosos y con desenlaces sorprendentes. A mí me fascinaba leerlo. Por supuesto: ¿quién me hizo conocer a Renard?: Martínez Estrada. Ahora me da un poco de rabia porque nadie se acuerda de Renard. Por eso me dio tanto gusto que ustedes en el último número (P.C. 17) lo publicaron. Y otro cuentista que también me gustaba por sus breves, y que también me lo dio a leer Don Ezquiél, fue el catalán **Eugenio D’Ors**.

—¿Estos antecedentes tan recientes indicarían que es un género nuevo, propio del siglo veinte?

—Es que ni siquiera era un género; eran **caprichos**. Los autores jugaban con el cuento breve y brevísimo. Ahí están los cuentitos de Don **Ramón Gómez de la Serna**. En los años de mi formación, él era famoso por esos divertimentos.

—Bueno, aquí también podríamos citar a **Macedonio Fernández**, ¿no cree?

—No, no lo creo. Tan mal escritor Macedonio Fernández. Dejémoslo de lado en esta conversación, porque para mí no pertenece a la literatura; pertenece al manicomio... (se ríe).

Mejor hablemos de otras influencias: como el libro “**Gog**” de Giovanni Pappini, que es un libro extraordinario, lleno de cuentos breves.

—**Pero entonces estaríamos en presencia de un género realmente nuevo, nacido en el último siglo, ya que no le podemos encontrar antecedentes más atrás del siglo diecinueve...**

—**A ver, déjeme pensar... Sí... Sí, creo que no hay hacia atrás otros cultores del cuento breve.** De todos modos, habría que señalar que en el origen de las formas narrativas hay de todo: el cuento, la leyenda, la fábula, la parábola... Ahí tiene, ¿ve?: antiguamente había colecciones de parábolas, que de hecho eran cuentos breves.

—¿Y en la vieja historia del cuento? En el “Panchatantra” de la India, por ejemplo, ¿no hay cuentos breves?

—Claro que los hay.

—¿**Pero concebidos como cuentos breves, autónomos, imaginados como tales?**

—**Bueno, no, en realidad son largas narraciones en las que aparecen cuentos breves. Si a lo que usted se refiere es a minicuentos concebidos como tales, creo que entonces no, no hay.** Lo que sí hay en la historia de la literatura son cuentos que se van diciendo, y de los que se escriben y reescriben versiones. Pero no es lo que usted dice. **Si hablamos del cuento breve concebido como tal, creo que no hay muchos antecedentes** (en *Puro Cuento*, 19, 1989: 3-4 [el resaltado es nuestro]).

En este sentido, el solapamiento aludido entre el cuento tradicional (en relación con las formas cortas) y, más aún, el término “cuento”, entendido ya como hiperónimo del contar breve en donde todo cabe, se entrecruzan en Anderson Imbert alrededor de su perspectiva acotada de la microficción puramente narrativa, cuyo fenómeno, denominado “minicuento”, parece dar la impresión de concebirlo, en ocasiones, como un distintivo género autónomo y, en otras, como un subgénero del género cuento, aunque lo entronca directamente con aquellas formas cortas arcaicas o tradicionales, pero también, a su vez, lo distingue de estas últimas por su novedosa concepción creacional autónoma desde, al menos, el siglo XIX en adelante. Toda esta imbricación se refleja mejor en el prólogo de Anderson Imbert a una antología de microrrelatos de Joseluís González (1998), en donde recorre la historia medieval del “cuento” y señala lo siguiente:

Tal fue el principio del cuento breve. Nunca dejó de cultivarse, en diversas maneras: chistes, anécdotas, mitos, leyendas, tradiciones, fábulas, apólogos, parábolas, alegorías, milagros, refranes explicados, casos curiosos, cuadros costumbristas, juegos de ingenio, poemas en prosa y muchos moldes más. A partir de la española Generación del 98 y del hispanoamericano Modernismo, sobre todo a partir de las “literaturas de vanguardia” en España y en Hispanoamérica se cultivó el cuento brevísimo (un precursor: Ramón Gómez de la Serna con sus “greguerías”). En estos últimos años no sólo se cultiva la brevedad sino que se hace un culto de ella... (Anderson Imbert 1998: 10-11).

Ahora bien, llegados a este punto de imbricación y solapamiento, convendría precisar de nuevo a través de lo apuntado, por ejemplo, por María Luisa Rosenblat:

Significativamente, el cuento literario moderno, que difiere del relato popular y tradicional, es un género reciente que nace contemporáneamente a la literatura fantástica. Baquero Goyanes, en su libro *¿Qué es el cuento?* dice:

...La historia del género *cuento* se configura como una de las más dilatadas y remotas, o bien como una de las más breves y recientes, según se atiende al cuento de tipo popular y tradicional o de tipo literario, tal como viene cultivándose a partir, sobre todo, del siglo XIX.

Poe está considerado como uno de los iniciadores y moldeadores del cuento breve contemporáneo. Según muchos críticos él fue realmente el creador del cuento moderno. Con Poe se inician asimismo las consideraciones teóricas sobre el género. En sus ensayos críticos y principalmente en su reseña sobre Hawthorne, formuló ciertos principios sobre el cuento que constituyeron las bases fundamentales de las teorías posteriores. Cortázar, que lo considera el iniciador del cuento contemporáneo, dice que tanto la teoría como los propios cuentos de Poe «prueban su perfecta comprensión de los principios rectores del género» y agrega: «Poe se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género, y de que sus diferencias con la novela no eran cuestión de brevedad... Poe descubrió inmediatamente la manera de construir un cuento, de diferenciarlo de un capítulo de novela, de los relatos autobiográficos, de las crónicas romanceadas de su tiempo» ([1990] 1997: 227).

Pero si Poe “se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género”, tal como dice Cortázar, es también porque se dio cuenta y señaló que las formas “demasiado” breves (o epigramáticas) no son tampoco adecuadas para el propósito particular del fenómeno cuento conceptualizado por él, señalando a Béranger



como autor de brillantes composiciones muy breves, “punzantes y conmovedoras, pero como a todos los cuerpos carentes de peso, les falta impulso de movimiento y no alcanza a satisfacer el sentimiento poético. Chispean y excitan, pero por falta de continuidad no llegan a impresionar profundamente” (Poe 1997: 303).

En este sentido, la microficción, efectivamente, no se configura en su devenir como un fenómeno literario de *peso* cuyo “impulso de movimiento” se desplace o desarrolle en el texto para lograr “satisfacer el sentimiento poético” (algo que toda obra literaria ambiciona, independientemente de su extensión, si procura ser obra artística), sino que su impulso de movimiento y alcance poético reside, precisamente, en su total desplazamiento hacia los huecos y vacíos generados en su corpórea levedad (microtextualidad), constituyéndose así en un particular fenómeno literario de carácter ficcional, de índole narrativa (pero de estructura textual proteica, narrativa o no narrativa, y de una narratividad variable: pura, híbrida o elíptica), gobernado por la poética de la elipsis y reconcentrado hacia lo (inter-)textual, (inter-)genérico y lingüístico, mayormente provocado por su característica hiperbrevedad, la cual, al imponer una restricción del desarrollo del personaje, trama, historia, etc., acentúa factores distanciados del común desarrollo narrativo de una historia, todo lo cual ha conducido a una formidable evolución de diversos y constantes recursos internos de apelación receptiva fundamentales para este particular género, en cuya proyección y consolidación como género se ha reconfigurado lo transgenérico en el rasgo de la transgenericidad del género de la microficción, puesto que su índice genérico mínimo no se halla en una estructura textual concreta, ya que esta resulta variable y proteica (no limitada o sujeta a una textualidad narrativa), sino en su carácter ficcional que apunta hacia cierta proyección fenomenológica de mundo “narrado”.

Todo esto puede parecer bien complejo y abstracto, pero en la práctica resulta fácilmente entendible si pensamos, por ejemplo, en la abundantísima *resignificación* microficcional producida a través de las célebres operaciones cocreadoras de titulación y recortes hiperbreves de textos de todo tipo (narrativos y no narrativos, literarios y no literarios), o también, sin tales operaciones de recortes, aunque mayormente aquí con la inclusión de un espurio título de carácter ficcional *narrativizador*, a través del rescate contextualizador de microtextos diversos (igualmente narrativos y no narrativos, literarios y no literarios). Estas influyentes operaciones resignificadoras de “minicuentos” vienen a ser el reverso de la específica producción de microficciones proteicas, es decir, con estructura o apariencia de diversos géneros, formatos, formas/categorías cortas, etc.

Por otra parte, entendemos que, en general, se han tendido a solapar o entremezclar constantemente los términos diferenciales que recubren el ambiguo y polisémico término “cuento” (ya apuntados por Baquero Goyanes). Sin embargo, las llamadas formas cortas, que suelen pertenecer al amplio repertorio antiquísimo o tradicional (englobadas también dentro del llamado “cuento tradicional o popular”), difieren del cuento literario autónomo en la medida en que este comienza a desarrollarse y constatar su propio y particular estatuto genérico. Asimismo, mientras sucede también este alejamiento de las formas cortas a través de la progresiva evolución particular del género cuento, constituido por ciertos productores destacados decimonónicos a los que se sumarán tantos otros, no dejarán, paralelamente, de renovarse (reproducirse) constantemente tales formas cortas durante el siglo XIX. Así, entre los autores decimonónicos continuadores de esta renovación (reproducción simple) de formas muy breves, algunos otros las reproducirán igualmente, pero vaciadas o desvirtuadas de su función clásica caracterizadora, pues las reproducen ya desde una perspectiva más

irónica de la Modernidad y con cierto interés particular más estético y cierta actitud creativa de raíz romántica agudizada por movimientos posrománticos y posteriores (algo entendible, por otro lado, dentro del panorama literario decimonónico tras el “cisma” del Romanticismo y el impulso o apoyo del periodismo para la publicación de microtextos autónomos de todo tipo). En este sentido, algunas de estas producciones constituirán el origen y desarrollo de una parte del fenómeno precursor de la microficción moderna/contemporánea.

Por otro lado, entendemos también que ambos conceptos, el del género específico del cuento moderno y el del cuento tradicional o, más aún, el del cuento entendido como hiperónimo integrador de todo aquello que cuenta algo con brevedad, se han solapado constantemente y han servido, generalmente, para que un particular género moderno, de características, evoluciones y rasgos específicos como el cuento literario, acabara por recubrir todo el campo semántico de lo narrativo ficcional breve, y, alrededor de todo esto, integrase también al fenómeno microficcional de estructura más claramente narrativa. Ahora bien, gracias al incremento exponencial de estudios interesados en el fenómeno literario de la minificción, se ha ido recabando y obteniendo suficiente información sobre nuestro objeto de estudio como para llegar a revelarse en él una poligénesis confluyente y constitutiva, un desarrollo y consolidación particular, además de ciertas especificidades, características y rasgos propios solo del fenómeno microficcional, todo lo cual resulta distintivo del género cuento literario y de sus propias evoluciones internas. No obstante, el fenómeno genérico de la microficción se relaciona —y se ha imbricado y solapado— con el fenómeno literario del cuento autónomo moderno, pero también se puede señalar lo mismo en relación con el poema en prosa y con otros fenómenos relacionados con las categorías/formas cortas (arcaicas o tradicionales) con las que se mimetiza el fenómeno de la microficción moderna.

Hace más de dos décadas, Antonio Planells señalaba lo siguiente: “Hoy estamos seguros de que el cuento y la novela son géneros independientes, aunque no desligados. Lo mismo pudiera ocurrir entre el minicuento y el cuento en un futuro cercano” (Planells 1992a: 39). Pues bien, a tenor de lo que concibe un grupo abundante de teóricos, productores y mediadores, por no hablar de lo percibido por los receptores en general, ese futuro se ha constituido en presente. Más allá, incluso, de los diferentes postulados teóricos sobre el estatuto genérico de la microficción (minicuento, minificción o microrrelato), en donde se ha discutido si es un género, subgénero, intergénero, transgénero, etc., todo ello, en la actualidad, no resulta tan relevante como el hecho de comprender que, respecto a la microficción (especialmente en el panorama hispánico), ya opera o rige aquella aludida tríada genérica de la función semiótica: “*modelo* en relación con el autor, *horizonte de expectativas* en relación con el receptor y *señal* en relación con la sociedad”.

Teniendo en cuenta lo dicho, pasamos ahora a considerar el fenómeno del poema en prosa, cuyo estatuto genérico, podríamos decir, comienza a consolidarse hacia mediados del siglo XIX, sobre todo a partir de Baudelaire (1821-1867), “verdadero iniciador del género en su sentido más moderno” (Millán 1994: 10), quien adapta, como modelo inspirador —tal como señala el mismo Baudelaire en su dedicatoria a Houssaye—, el libro póstumo de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842): colección de sintéticos poemas en prosa en forma de “baladas” y compuestos, generalmente, por seis pequeños párrafos cada uno al modo de reminiscentes residuos estróficos. A diferencia de Bertrand, Baudelaire publica sus poemas en prosa en la prensa periódica (no pocos de ellos en *La Presse* y *l’Artiste*) durante, aproximadamente, sus últimos diez años de vida, recogidos póstumamente en el IV volumen de sus obras completas (1869), en donde se encuentran sus cincuenta

poemas en prosa con el título general de *Petits Poèmes en prose* (también conocidos como *Le Spleen de París*); aunque Baudelaire, apuntamos, utilizó o barajó en vida otros títulos para referirse al conjunto de los mismos: *Poemas nocturnos*, *El Resplandor y el Humo*, *El paseante solitario* —título de resonancias roussonianas— o *El vagabundo parisiense*.

En el siglo XVIII, señalamos también, se entendía por “poema en prosa” ciertas novelas, de extensos desarrollos narrativos, que parecían continuar el modelo inaugurado por *Las aventuras de Telémaco* (1699) de Fénelon, en donde la prosa parecía ambicionar lo poético. Asimismo, lo sentimental y emocional se reconcentra en la novela (epistolar), las memorias o en otros géneros narrativos, y, más allá de géneros, se proyecta en la prosa de algunos destacados autores prerrománticos o románticos como, por ejemplo, Rousseau, Diderot, Sénancourt, Chateaubriand, etc. En este sentido, la prosa comienza a acaparar espacios que formalmente parecían destinados al ámbito de la poesía lírica regulada por el verso. En cualquier caso, será desde la concepción del Romanticismo temprano, particularmente alemán, cuando la idea de la poesía comience a proyectarse en la prosa como su forma idónea e individualizada buscada por Schlegel<sup>50</sup>. En suma,

para llegar a Bertrand ha sido necesario un largo proceso, indisociable de las ideas literarias románticas que arranca desde el siglo XVIII y en virtud del cual se ha ido produciendo la destrucción de la pareja *forma y esencia* poéticas, así como el triunfo de la idea por la cual la “poesía” no reside en ninguna “forma” previamente establecida. Todo ello ponía en entredicho la antigua distinción entre prosa y poesía, cuyo criterio diferenciador era eminentemente formal (Millán 2000: 542).

Ahora bien, la nueva concepción del breve poema en prosa supone un avance rotundo en la confirmación de la prosa como cauce factible de la poesía o lo poético,

---

<sup>50</sup> Cf. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Walter Benjamin (1988: 143).

gracias, en parte, a su articulación y reconfiguración en un reconcentrado marco del poema, pero despojado ahora de su principal rasgo distintivo: el verso. Este breve o sintético poema en prosa, destacadamente iniciado por Bertrand y retomado modernamente por el influyente Baudelaire, comenzará a evolucionar y a desarrollar su propio y complejo estatuto genérico, cuyas principales características como género se han tratado de analizar en numerosos estudios (cf. Jiménez Arribas 2005). Así, por ejemplo, José Antonio Millán Alba, siguiendo a Suzanne Bernard (*Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours* [1959] 1978), trata de sintetizar el género en los siguientes cinco rasgos definitorios:

1. Necesidad de «encontrar una lengua» (Rimbaud) original que responda a las necesidades del lirismo moderno.
2. Voluntad deliberada de hacer poesía en prosa, lo cual obliga a delimitar las fronteras entre ésta y la prosa poética, y conllevaría, por lo tanto, la creación de unas «formas» inherentes al género, todo lo fluctuantes que se quieran, pero, a la postre, codificadas como literatura. Voluntad, por tanto, de construcción de un poema.
3. Principio de la «unidad orgánica» del mismo, en virtud del cual el poema en prosa se concibe como un universo cerrado en el que todas sus partes contribuyen a su configuración como poema y sólo como tal.
4. «Gratuidad» del mismo, en el sentido de que sus distintos fines —narrativos, descriptivos, reflexivos— no trascienden al poema en prosa.
5. Brevedad; y brevedad sintética, por lo cual quedarían fuera de su ámbito los largos desarrollos narrativos como poéticos (Millán 1994: 11).

Pero volviendo a Baudelaire, una de sus grandes aportaciones, a diferencia de Bertrand, radica en que su poética (materializada perfectamente en sus poemas en prosa) se presenta como *absolutamente moderna*, y tal concepción está indisociablemente unida a la experiencia urbana, cuyo “ideal obsesivo nace,

principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones”<sup>51</sup>.

Esta experiencia ontológica de la modernidad, resultado de la experiencia estética vivida en las “ciudades enormes”, se moverá en la esfera de la discontinuidad o fragmentación (de los sobresaltos, de las impresiones, de las experiencias estéticas o anecdóticas súbitas, de las epifanías, de las revelaciones, de las iluminaciones...), que, a su vez, suele conducir también, por saturación intelectual o sensitiva, al malestar o desconcierto (impregnado, con frecuencia, de actitud irónica) del hombre moderno sobrepasado por la imparable dinámica de las grandes urbes. En definitiva, es este un camino, por (d)efecto del progreso, continuado por la poeticidad contemporánea, la cual

ha acentuado fuertemente este carácter fragmentario de la expresión estética general a todo el arte (...) y que la crítica ha resaltado insistentemente su naturaleza fugaz, transitoria y fuertemente parcelada, al igual que un tiempo rápido en el que tiene lugar la revelación súbita e instantánea, vinculada a la experiencia de la modernidad, en detrimento del carácter unitario, lo que ha dado lugar, en la propia narrativa posterior, a una concepción de la temporalidad vivida como la suma de trozos o fragmentos heteróclitos de historias yuxtapuestas (Millán 2000: 544).

Si bien esta concepción fragmentaria o parcelada de la realidad afectará a la narrativa, a la literatura y al arte en general, se emblematiza, especialmente, en los poemas en prosa y, asimismo, en el fenómeno microficcional: prosas breves que parecen gravitar en torno a esta poeticidad de las súbitas revelaciones, experiencias, etc., en relación con fragmentos vitales y/o temporales, pero que, al mismo tiempo, aspiran a la plenitud artística como entidades autónomas literarias. En cierto modo, son pequeñas prosas en las que suelen atomizarse instancias temporalmente precarias o inmediatas en relación al acontecer (estético, anecdótico...) revelado, pero que, por medio de su

---

<sup>51</sup> Cf. dedicatoria de Baudelaire “A Arsenio Houssaye”: en *Pequeños poemas en prosa*, 1994: 45-47; trad. de José Antonio Millán Alba. En adelante, citaremos como “Dedicatoria a Houssaye”.

reconcentrado tratamiento literario, parecen configurarse como artefactos literarios enfocados a potenciar la poeticidad y/o el efecto de tal revelación.

Ahora bien, respecto a la aludida fragmentariedad literaria, debemos precisar que, en la concepción moderna de Baudelaire, el poema en prosa se presenta y se publica ya en la prensa periódica como un texto autónomo, aunque los concibe también dentro de una misma obra unitiva. El propio Baudelaire señalará su carácter autónomo respecto a la unidad “fragmentaria” de su obra: “Desmenúcela en numerosos fragmentos y verá que cada uno puede existir aisladamente” (Dedicatoria a Houssaye). Tales “fragmentos” autónomos (los poemas en prosa) conforman, pues, el cuerpo de una nebulosa obra “proyectada a lo largo de los años” (Millán 2000: 543). Si bien esta obra —los llamados *Pequeños poemas en prosa* o *Esplín de París*— carece de unidad discursiva como obra misma, pues sus distintas partes “no se suceden unas a otras en un desarrollo discursivo lógico y cronológico” (Millán 2000: 543), habrá que buscar esa unidad, concebida y aludida por Baudelaire, en otra parte, tal como, por ejemplo, en la de ofrecer, conjuntamente, una especie de mural caleidoscópico o sinfonía “de la vida moderna o, más bien, de *una* vida moderna y más abstracta” (Dedicatoria a Houssaye), y, asimismo, en la unidad poética, estética y formal de cada uno de los poemas en prosa, los cuales pretenden lo mismo como un todo unitivo: “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia” (Dedicatoria a Houssaye). Precisamente, Baudelaire señalará las enormes ventajas de esta obra prosística en la que “todo es en ella pies y cabezas a la vez, alternativa y recíprocamente”, ya que permite “cortar por donde queramos; yo, mi ensueño; usted, el manuscrito; el lector, su lectura; pues la reacia voluntad de éste no le suspende del interminable hilo de una intriga superflua” (Dedicatoria a Houssaye). En



este aspecto, se comprenderá mejor la fragmentación aludida por Baudelaire desde el contraste con la gran masa novelística de su época, en donde la novela común es una obra unida por el armazón de una trama que pretende atrapar al lector en un “interminable hilo de una intriga superflua”. Así pues, sin necesidad de una misma trama propia de la novela, los poemas en prosa baudelairianos se constituyen como singulares obras prosísticas breves (algunas hiperbreves) impregnadas por una narratividad que oscila entre lo descriptivo-especulativo-aneecdótico (y en este último aspecto de su apoyatura más narrativo-aneecdótica se pueden aproximar o asemejar al cuento o al microrrelato), pero con la intención y aspiración, sin embargo, de conseguir efectos estético-poéticos consustanciales a la creación poemático-lírica decimonónica, proyectando así un nuevo horizonte poético-prosístico creacional autónomo.

El autor de *Las flores del mal* no ignora esta extraña e híbrida aportación, pues, tanto en su epistolario como en su carta-prólogo (la dedicatoria a Houssaye) a los poemas en prosa,

Baudelaire comprende la novedad de su nueva búsqueda poética con una mezcla de duda y orgullo. La elaboración de los poemas en prosa, su entrega a la prensa literaria del momento, pueden ser entendidas a modo de acto de vanguardia detenido, ralentizado en su momento de violencia epistemológica. Esto lo hace aún más interesante, pues desvela el entramado de una afirmación que tras el tamiz vanguardista se va a convertir en dogma dentro del mundo del arte. La corrosiva afirmación de Baudelaire será, además, continuada hacia direcciones muy distintas en el trabajo sobre el poema en prosa de Rimbaud y Mallarmé. En Rimbaud, desde la ruptura de la anécdota; en Mallarmé, desde la postergación casi total de la misma y la diseminación del sentido. Estos, y otros ejemplos posteriores (Francis Ponge, Gertrude Stein, William Carlos Williams, John Ashbery, César Vallejo, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz), subrayan en el poema en prosa un vacío, una capacidad de mostrar lo efímero de cualquier noción estable de lo que pueda ser poesía. El planteamiento es, además, arriesgado, pues a menudo acerca el poema a su disolución en otros discursos, o incluso en su propio motor de indeterminación y multiplicidad de sentido (Estrella Cózar 2010: 19).

Así pues, los pequeños poemas en prosa baudelairianos, con más apoyatura de elementos narrativos (pero también con elementos líricos en contraste con los más prosaicos), presentan ya una gran apertura de caminos por los que discurrirá y evolucionará tal género. En este sentido, una de las direcciones del poema en prosa muy sintético y de tendencia más narrativa, tal como ya se presenta en Baudelaire y en parte en Bertrand, conducirá también hacia su bifurcación y confluencia en el fenómeno de la microficción (sobre todo en el Modernismo hispánico). Precisamente, Suzanne Bernard ya intuía en aquel “sesgo del poema en prosa hacia lo narrativo su mayor peligro como forma autónoma de expresión literaria” (Jiménez Arribas 2005: 127-128). Pero, en cualquier caso, debemos tener en cuenta que la compleja propuesta del poema en prosa y sus tensiones antitéticas son proclives hacia “su disolución en otros discursos”.

En relación con todo esto, María Victoria Utrera, en la introducción de su estudio *Teoría del poema en prosa* (1999), comenta lo siguiente:

El género nace, pues, vinculado a la crisis del verso en el pre-romanticismo y el romanticismo. No obstante, debe mucho igualmente al auge que la prosa, concretamente la novela, experimenta en estos años, así como la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista. (...) el poema en prosa se inserta plenamente en la estética de la modernidad en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos. (...) la misma denominación *poema en prosa* revele el fundamento contradictorio del nuevo género. Si bien Aristóteles en su *Poética* había desvinculado el metro de la poesía, el verso había sido, sin embargo, el vehículo habitual de la misma. Más allá de la etiqueta genérica, la unión de aspectos contrapuestos se manifiesta también en el desarrollo poemático a través de la mezcla de temas y motivos prosaicos y desagradables con otros líricos, de la sucesión de diferentes estilos dentro de un mismo texto que atenta contra las convenciones monológicas de la lírica, o de la asunción de ciertos elementos narrativos que inciden igualmente en la destrucción de los moldes poéticos.

En un intento de sistematización, S. Bernard ha señalado que desde sus inicios el poema en prosa tiende hacia dos actitudes básicas que se intensifican según el autor y la época: la organización artística y la anarquía destructiva. La primera, más acorde con el concepto de lírica tradicional, obedece a la construcción del poema como un todo cerrado y fundamentado en los recursos a la repetición de ciertos componentes verbales. Esta tendencia, iniciada con los poemas estróficos y con estribillo de Aloysius Bertrand, se extrema en el poema simbolista francés, el poema *bibelot*

o *bijou*, a finales del siglo XIX. La segunda actitud obedece al principio de destrucción de toda organización poemática basada en la coherencia formal o incluso semántica. Así, el poema lírico queda subvertido por el predominio del elemento narrativo —Baudelaire— o se llega incluso a la disolución de ese mismo esquema narrativo al favorecer el fragmentarismo y la discontinuidad semántica y formal, como sucede en el “poema-iluminación” de Rimbaud (...). Entre estas dos actitudes elementales existen diferentes grados intermedios. (...)

Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal. La continua tensión entre ambos polos, síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines, dificultad que se ve acentuada por la diversidad de los tipos de poema en prosa existentes, hasta el punto de que se ha hablado del mismo como un “formulle individuelle par définition”. Como género mixto, híbrido o cruzado y dada su disposición tipográfica en prosa y su efectiva filiación con los géneros narrativos, el poema en prosa obliga a una nueva definición no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las categorías del relato (Utrera 1999: 11-12).

Además de esta sombra de la indeterminación, no pocos autores dentro de movimientos posrománticos, tales como, por ejemplo, el simbolismo o el decadentismo, producirán también poemas en prosa muy sintéticos y con cierta predominancia de elementos narrativos, tal como se halla en Baudelaire. En este sentido, algunas de estas producciones han sido vistas, leídas, comprendidas o re-asimiladas después dentro del fenómeno de la microficción. Esta clase de re-asimilaciones posteriores se comprenderán mejor si ponemos algún ejemplo productivo de este tipo de poemas en prosa, los cuales parecen ya anunciar en ellos el fenómeno de la microficción. Así, entre los diversos casos que se podrían citar, podemos señalar, a título de ejemplo, algunos de los seis célebres poemas en prosa (*Poems in Prose*) de Oscar Wilde, los cuales publicó conjuntamente en la revista inglesa *The Fortnightly Review* (julio de 1894), en donde aparecieron con el siguiente orden: “The Artist”, “The Doer of Good”, “The Disciple”, “The Master”, “The House of Judgment” y “The Teacher of Wisdom”. No obstante, Wilde ya había publicado dos de ellos en la revista *The Spirit Lamp* (revista de Oxford más minoritaria que la otra), cuyos textos fueron los siguientes: “The House of

Judgment” (publicado el 17 de febrero de 1893) y “The Disciple” (publicado el 6 de junio de 1893). En la mayoría de estos seis poemas en prosa se plasma cierto estilo de resonancias bíblicas y cierta renovación de formas cortas arcaicas como, por ejemplo, la parábola (véase, por ejemplo, el titulado “The Master”, de 232 palabras en inglés). Por otro lado, Wilde emplea recursos intertextuales bien explotados luego dentro de la producción característica de la microficción. Esto último se evidencia aún más al realizar ciertas reescrituras de mitos griegos, tal como, por ejemplo, el de Narciso (“The Disciple”, de 178 palabras en inglés) o el de Pigmalión (“The Artist”, de 215 palabras en inglés). Para que se comprendan y se perciban mejor las posteriores imbricaciones e influencias en el fenómeno de la microficción a través de cierta vía del poema en prosa muy breve y de ciertos elementos algo más narrativos (y, como en este caso, con recursos intertextuales), vamos a transcribir (en traducción de Julio Gómez de la Serna) el titulado “The Disciple” (“El discípulo”):

Cuando Narciso murió, el riachuelo de sus arrobamientos se convirtió de ánfora de agua dulce en ánfora de lágrimas saladas, y las Oréades vinieron llorando por el bosque a cantar junto al riachuelo y a consolarlo.

Y al ver que el riachuelo se había convertido de ánfora de agua dulce en ánfora de agua salada, soltaron los bucles verdosos de sus cabelleras, gritando al riachuelo. Y le dijeron:

—No nos sorprende que llores así por Narciso, que era tan bello.

—Pero ¿era tan bello Narciso? —dijo el riachuelo.

—¿Quién mejor que tú podría saberlo? —respondieron las Oréades—. Él nos desdeñaba; pero te cortejaba a ti, dejando reposar sus ojos sobre ti y contemplando su belleza en el espejo de tus aguas.

Y el riachuelo contestó:

—Amaba yo a Narciso porque, cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza (Wilde 1994: 868).

Ahora bien, a través de esta transcripción del texto traducido, vamos a procurar plantear la hipótesis de lo sucedido con ciertas adaptaciones hispánicas modernistas y posteriores del poema en prosa, las cuales pueden guardar ciertas semejanzas con lo

acontecido en las operaciones de traducción. Por otra parte, también nos servirá para exponer lo que sucede con cierta percepción actual desde la perspectiva de la microficción de semejantes poemas en prosa sintéticos y con elementos más narrativos, cuyos elementos se suelen acentuar al desligarlos de su lengua originaria en la que sus respectivos autores pudieron recalcar, precisar o matizar más, o de forma diferente, ciertos rasgos líricos (fonéticos, iterativos, etc.) que se desvirtúan, transforman o pierden en cualquier traducción vertida a otra lengua (en este caso la española).

Dicho esto, pasamos ahora a puntualizar algunos rasgos del texto original: “The Disciple”. Así pues, “El discípulo” está compuesto en inglés de cinco párrafos que tienen cierta unidad en base a su estructura y su sonoridad fonéticas, en donde se evidencia la ornamentación retórica wildeana y la cadencia de sonidos iterativos, paralelismos sintácticos, etc., todo lo cual resulta acorde con ciertos elementos líricos propios del poema en prosa (aunque no por ello deja de tener este texto una apoyatura en elementos narrativos representados también por su estructura dialógica y su meollo anecdótico). Esta musicalidad o sonoridad se percibe bien en su lengua original, mientras que en la traducción se pierde o no se aprecia igual. Todo esto lo podemos observar, por ejemplo, en los dos siguientes fragmentos, de estructuras paralelas y evidentes aliteraciones, que se hallan, respectivamente, en los dos primeros párrafos del texto en inglés de Oscar Wilde: “...the pool of his pleasure changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears...” / “...the pool had changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears...”<sup>52</sup>. Estos elementos que dotan al texto de ciertos rasgos más líricos, compensando los otros más prosaicos, vienen a recubrir y ornamentar todo el cuerpo del poema en prosa en inglés, cuyas particularidades más líricas se desvirtúan, rebajan o pierden en la traducción española.

---

<sup>52</sup> Cf. <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/wilde/oscar/poems-in-prose/>. Fecha de consulta: 12-10-15.

Así, de manera algo semejante, se producirán ciertas adaptaciones del poema en prosa en el panorama hispánico modernista, en donde algunos productores reflejarán un interés mayor por la hiperbrevedad presente en ciertos poemas en prosa, al tiempo que podrán acentuar ciertos elementos de apoyaturas más narrativas. No obstante, esto no quiere decir que en tales producciones hispánicas, influidas por el poema en prosa (mayormente francés y baudelairiano), no se transfieran también re-asimilaciones de elementos líricos y discursivos propios del poema en prosa.

Dicho esto, vamos a aprovechar ahora aquel estudio citado de M.<sup>a</sup> Victoria Utrera para recapitular y procurar trazar también una síntesis más completa sobre la evolución del poema en prosa tal y como ha estructurado la autora su panorámica monografía, en donde, por otra parte, se procura ubicar el poema en prosa hispánico dentro de un enmarque amplio sobre el género (cf. Jiménez Arribas 2005: 136-137). Así pues, como vamos a reseñar el esquema-índice de su libro, aunque con apuntes, resaltados y aclaraciones nuestras, señalamos todo ello a modo de cita:

*Teoría del poema en prosa* (Utrera 1999) se divide en once apartados en los que se estudia diacrónicamente el género. No obstante, el primero de ellos tratará sobre aspectos precedentes relacionados con la prosa artística: la prosa en relación con la retórica, con la poesía y el verso, con su armonía natural, con su concepción romántica como poesía suprema (Schlegel), con Novalis (*Hymnen an die Nacht*, 1797-1799) y su búsqueda del lenguaje original, etc. En el segundo, se aborda la prosa poética y el poema en prosa. Así, en torno a la nueva **prosa poética**: las **baladas**, las **traducciones**, las **pseudotraducciones** y los **fragmentos**. Tras esto, se atiende a dos señalados **precursores** del poema en prosa: **Maurice de Guérin** y el ya citado **A. Bertrand** (con sus poemas prosados estróficos). El tercer apartado versa sobre **Baudelaire** y su estética de la disonancia, sus teorías y, en relación con sus poemas en prosa, su señalada inclinación hacia elementos más narrativos, ejemplificado también en su interés hacia el poema en prosa dialógico. El cuarto apartado, en lugar de Francia, está centrado en el **tradicionalismo y romanticismo en España**, en donde se aborda el fragmento, el poema en prosa y otras modalidades, además de tratar algunos antecedentes como, por ejemplo, Gustavo Adolfo Bécquer (cf. “Los orígenes del poema en prosa en España”, de Marta Agudo Ramírez 2005). En el quinto, se regresa al **poema en prosa moderno francés** y su **búsqueda del lenguaje nuevo**. Aquí se estudia, entre otras cosas, la **prosa de Lautréamont** (*Chants de Maldoror*, 1867-1870), las dos célebres obras de

**Rimbaud** (*Une Saison en Enfer*, 1873, e *Illuminations*, 1886), la **estela de Baudelaire** y también a **Verlaine** y **Charles Cros**. En el sexto, se amplía el panorama geográfico y **el género dentro del parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo**, centrándose en autores relacionados con estos movimientos posrománticos, tales como, por ejemplo, **Mendés, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé** (sus influencia baudelairianas, sus innovaciones, su ruptura de la mimesis, etc.). También se detiene en el canon decadentista y su teoría del poema en prosa, además de destacar la influyente novela *À rebours* (1884), del francés Huysmans, cuya obra fue señalada por Arthur Symons como un “breviario de la decadencia”. Después se analiza cierto trasvase **del poema en prosa al verso libre**. Finalmente, se estudia el referente francés del poema en prosa en las **manifestaciones en lengua germánica y anglosajona** (dentro del poema en prosa en inglés se atiende, por ejemplo, a **Oscar Wilde y su esteticismo bíblico**). El séptimo apartado estará más centrado en el **poema en prosa modernista en Hispanoamérica** y en **Rubén Darío**, aunque en el primer capítulo se presta atención a las polémicas de los españoles Campoamor, Núñez de Arce y Clarín sobre el verso y la prosa (cf. Agudo 2005: 109-110). Respecto a Rubén Darío, se analiza, mayormente, su libro *Azul* y sus poemas en prosa con marco narrativo (“La canción del oro” y “El velo de la reina Mab”), los poemas en prosa de modalidad lírica (“A una estrella”), además de otras prosas de difícil adscripción genérica y el impresionismo de la sección *En Chile* (cf. Lagmanovich [1999] 2003: 63-64; 2007: 50). En el octavo, se estudia el **influjo modernista en España** y se atiende también a la **generación del 98**. Además, se señala la **desatención productiva del poema en prosa, la aparición de otros géneros y el desarrollo del verso libre**. Los capítulos posteriores se centran en **Juan Ramón Jiménez** y su relación con el poema en prosa, además de ocuparse, asimismo, de algunos de sus célebres libros de poesía, tanto en verso como en prosa. (Apuntamos aquí su distintiva producción de precursores microrrelatos en torno a su proyecto anunciado de “Cuentos largos” en la revista *España* del año 1924, todo ello analizado en varios estudios de Teresa Gómez Trueba y en su antología de Juan Ramón Jiménez titulada *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, 2008). En el noveno apartado, se aborda la **crisis del poema en prosa en las primeras manifestaciones de la vanguardia** y se destacan autores como **Claudell, Valéry y Eliot**. Por otro lado, en torno al  **cubismo** y sus imágenes y experimentaciones poéticas, se estudia a **Reverdy** (*poema-objeto*), **Max Jacob, G. Stein** y **W. C. Williams**. Paralelamente, en los siguientes capítulos de este apartado, se estudia el **poema en prosa y la prosa poética en España e Hispanoamérica**. Aquí se destaca al poeta chileno **Vicente Huidobro** (apuntamos aparte su designación como precursor del microrrelato y, asimismo, recordamos también su proyecto de “cuentos diminutos” iniciado en 1927, aunque este proyecto, tal como en el caso de Juan Ramón Jiménez, quedó inconcluso; cf. Epple 2005) y al español **Ramón Gómez de la Serna** (figura crucial de las vanguardias en el panorama hispánico y, más concretamente, autor de gran repercusión en relación con la microficción en lengua española, el cual ha sido, por otra parte, muy estudiado y recopilado en relación con el microrrelato; cf. López Molina 2005). También se señalarán a los **poetas del 27**, situados **entre la herencia modernista y la vanguardia**. El décimo apartado tratará sobre la **prosa surrealista**, la destrucción del referente y otras derivaciones posteriores. En los siguientes capítulos se

estudia el **poema en prosa surrealista en España** y se atiende, entre otros autores o poetas surrealistas, a **Dalí** y su impronta plástica, Federico García **Lorca** (la inspiración directa), **Hinojosa** (*La Flor de California*, 1928), **Aleixandre** (*Pasión de la Tierra*, 1935) y **Cernuda** (el estatismo simbólico). Finalmente, el undécimo apartado estará centrado, mayormente, en Cernuda, su teoría del poema en prosa y sus destacados libros *Ocnos* ([1942] 1963) y *Variaciones sobre el tema mexicano* (1952), en torno a su prosaísmo y dialogía. Por último, Utrera dedica el último capítulo a otras manifestaciones posteriores en relación al fenómeno estudiado.

La pretensión de este esquema es la de resaltar el entorno configurativo y evolutivo del poema en prosa, considerando en él, además, sus posibles derivaciones más narrativas y parcas, en donde parece escorarse el género hacia el imbricado fenómeno en desarrollo de la minificción, sobre todo a partir de ciertas adaptaciones modernistas hispánicas del poema en prosa, de rasgos genéricos más indiferenciados y de tendencias algo más narrativas, y que, por otra parte, suelen reflejar influencias mayores del poema en prosa de Baudelaire (autor que sitúa al género, tal como ya apuntamos, en una especie de apertura de caminos por los que discurrirá luego el fenómeno complejo del poema en prosa, pero produciéndose aquí también cierta bifurcación diferencial hacia el fenómeno de la minificción o microrrelato).

Respecto al poema en prosa en lengua española, además de lo señalado, hay que tener en cuenta ciertos factores de mayor indeterminación, desatención o desplazamientos particulares de tal género, los cuales, por otra parte, parecen haber sido un abono favorable para el desarrollo mayor hacia otros posibles fenómenos configurativos, tal como sucede en el caso de la microficción. Tal vez esto resultó así en el panorama hispánico, especialmente en España, debido a la menor atención del poema en prosa respecto al que se puede hallar en otras lenguas, como, por ejemplo, “en el caso francés, latitud en la que es raro encontrar un poeta que haya permanecido ajeno al género” (Agudo y Jiménez 2005: 19).



Por otra parte, la llegada de las manifestaciones de las vanguardias históricas europeas provocan, en general, cierta crisis del poema en prosa, debido, en parte, a una mayor indeterminación o disolución de aquel en otras formas poéticas, o en otras formulaciones más variadas e indistinguibles, o en reapropiaciones microtextuales de tendencias e intenciones más *narrativizadoras*, configuradas estas como fenómenos más próximos o precursores del microrrelato o minificción, tal y como será visto después desde la perspectiva de los estudios (hispanicos) de microficción.

Pero si en el desarrollo del fenómeno de la microficción hay cierta influencia e imbricación particular derivada del fenómeno del poema en prosa (sobre todo en épocas del Modernismo hispanico y las vanguardias históricas, ya que en estas aún no se da una conciencia o proyección genérica de la microficción), habrá también que tener en cuenta los fenómenos influyentes en la configuración del poema en prosa, tales como, entre otros, el desarrollo o proliferación de la escritura fragmentaria de naturaleza más ensayística, discursiva o especulativa, cuyos elementos también derivan hacia el fenómeno microficcional, aunque con cierta hibridación hacia intenciones *narrativizadoras* más literariamente ficcionales. Así pues, y en general, aquellos elementos influyentes en la configuración del poema en prosa sintético, también lo son, directa o indirectamente, en torno al desarrollo y consolidación del género de la microficción.

Con todo, la influencia primera del poema en prosa y sus derivaciones resultan evidentes en la configuración del fenómeno microficcional (aunque algunas de estas derivaciones de elementos más narrativos, y las consiguientes imbricaciones entre ambos fenómenos genéricos literarios, son difíciles de delimitar en época modernista y de las vanguardias históricas). Por otra parte, la influencia del poema en prosa en la microficción ha sido destacada en numerosos estudios de minificción o microrrelato.

En torno a esto, resulta destacable lo que Jiménez Arribas (2001) trató de llevar a cabo en su artículo “Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo”, en donde se procura contrastar y diferenciar el poema en prosa con una parte —según nuestro enfoque actual— del fenómeno de la microficción: el minicuento concebido o entendido como (micro-)texto narrativo. Algo relacionado con esto parece producirse con la perspectiva narrativista establecida por Lagmanovich, aunque ciertos comentarios y ejemplos de su antología (2005a) y monografía (2006a) canónicas del microrrelato revelan una visión no tan narrativista y delimitadora como la indicada para él mismo; pero, en general, se hallará este continuado y progresivo enfoque (textual) narrativista en buena parte de los estudios de microrrelato en España, tal como sucede, por ejemplo, con dos de los principales estudiosos del microrrelato español: Andrés-Suárez (2010) y Valls (2008), defensores, junto a Lagmanovich y otros investigadores, del microrrelato como género autónomo. Asimismo, encontraremos en algunos autores más recientes, tales como los españoles Roas (2008; 2010) y Álamo (2009), argumentos contrarios a la autonomía genérica del microrrelato, precisamente desde aquella misma perspectiva narrativista del microrrelato, y a favor, en cambio, de su concepción como subgénero del género cuento.

Pero volviendo al artículo de Jiménez Arribas, podemos apreciar en este esbozo un valioso y relevante estudio contrastivo, cuyos apuntes nos sirven en parte, pero no del todo, para señalar la particular y problemática narratividad fenomenológica que abarca el género de la minificción (minicuento o microrrelato). Nos sirve de este estudio, por ejemplo, las delimitaciones y precisiones en torno a la distintiva fenomenología de la lírica en contraste con lo narrativo, en donde, siguiendo las premisas del término *narrabilidad* (*tellability*) propuesto por Mary Louise Pratt, Jiménez Arribas señalará que la “narración ofrece un argumento; la lírica una asunción de relevancia cifrada en lo

exclamativo” (Jiménez Arribas 2001: 706). Sin embargo, en la microficción puede observarse cierta tendencia a ofrecer, digamos, una especie de *argumento exclamativo*, quizás porque, entre otras cosas, el fenómeno microficcional se desarrolla y constituye en buena medida dentro de la hibridación de rasgos líricos y narrativos (también especulativos), además de revelarse como fenómeno productivo transgresor respecto a factores, elementos, rasgos o géneros literarios predeterminados, lo cual se refleja también en su carácter proteico, su tendencia hacia lo experimental, su actitud lúdica, etc., y a menudo todo esto se transfiere en su particular narratividad, la cual puede resultar un tanto oblicua, irregular o mixta, además de estar muy supeditada a la elipsis, con todas las implicaciones que conlleva tal recurso rector de la microficción.

Por otro lado, nos podría servir el apuntado “índice mínimo de *narrabilidad*” para la microficción (Jiménez Arribas 2001: 707), pero siempre que no sea necesario identificar tal índice mínimo como aquel que requiere la integridad de todos los elementos narratológicos dispuestos en el texto para señalarlo como tal, pues el fenómeno productivo de la microficción ha revelado que esto no es necesario, sino solo alguno de los elementos para reconstruir receptivamente los otros, y, más aún, se han dado casos extremos de elipsis en los que tampoco han resultado esenciales ninguno de los elementos básicos narrativos, ya que se han apoyado en elementos de apelación y completud solo receptivas (los cuales presuponen unos “marcos de conocimiento” o “cuadros”, tal como ha destacado Rojo, [1996] 2009), junto a intenciones productivas y pragmáticas determinadas, todo lo cual ha contribuido a producir microficciones o *microrrelatos* carentes de rasgos narrativos básicos (luego veremos algunos ejemplos). En relación con estos últimos aspectos intencionales, señalamos que han sido esgrimidos respecto al poema en prosa. Así, en torno a la distinción y verificación de este último género, se recurre al rasgo “de índole pragmática, como, por ejemplo, en qué

soporte el autor publicó el texto: si en un libro de poemas, de relatos o de aforismos”, y también al rasgo definitorio de “la intención” (Agudo y Jiménez 2005: 13).

Dicho esto, vamos a realizar ahora un recorrido para exponer nuestras objeciones sobre la consideración del fenómeno microficcional (denomínese minicuento, minificción o microrrelato) como texto narrativo. Comenzamos, pues, apuntando lo indicado por Domingo Ródenas de Moya en torno a lo que suele concebirse, desde ciertos postulados narrativistas, por microrrelato, entendido este como fenómeno literario microtextual narrativo, y, por ende, texto narrativo definido como tal desde perspectivas narratológicas. Así pues, dice Ródenas lo siguiente:

Utilicemos microrrelato, minicuento (...) o cualquier denominación, el objeto al que aludimos es un texto narrativo muy breve con valor estético. Ello lo sitúa en la intersección de tres ámbitos: la textualidad narrativa, la microtextualidad y la literariedad (...). Para que un texto literario pueda ser considerado microrrelato sólo debe cumplir dos condiciones: brevedad y narratividad. Determinar cómo se objetiva esta segunda condición es bien sencillo gracias, por un lado, a las aportaciones de la narratología y, por otro, a los estudios de tipología textual en el marco disciplinario del análisis del discurso. De acuerdo, por ejemplo, con Jean-Michel Adam, la narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de una estado inicial o de partida en otro distinto y final; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga. *El microrrelato, pues, debe presentar estos requisitos o, de lo contrario, no puede ser considerado texto narrativo* (Ródenas 2007: 70-71 [la cursiva es nuestra]).

Si entendemos en esta definición de microrrelato el componente de ficción integrado ya en la aludida literariedad (Garrido Domínguez 1993: 29), y profundizamos más en esa imprecisa (hiper-)brevedad (lo haremos más adelante), estaremos de acuerdo con Ródenas en todo lo señalado, salvo en uno de los tres puntos fundamentales: la

concepción y delimitación del fenómeno del microrrelato a través de la definición narratológica de texto narrativo.

Creemos que este tipo de definiciones narratológicas son las que han supuesto o suponen un escollo para entender y abarcar bien la particular fenomenología de la *narratividad* del microrrelato. No estamos diciendo aquí que cierta secuencia narrativa no se produzca (secuencia que, por otra parte, otros autores suelen simplificar), sino que en el fenómeno del microrrelato no siempre se produce de una forma *textualmente* evidente (hay también casos, por otro lado, de una *narratividad* en torno a conceptos o ideas), ni siempre se ofrece textualmente tal secuencia, ya que pueden aparecer elididos algunos factores básicos y constitutivos de tal secuencia narrativa, o, más aún, hay ciertos casos de extrema elisión de tal secuencia narrativa. Parte de lo que aquí señalamos ya lo indicó Juan Armando Epple en el prólogo de su antología de 1990, en donde apuntaba a esa secuencia narrativa —aquí más simplificada— que debe tener el microrrelato, pero considerando también lo siguiente:

lo que distingue a estos textos como [micro-]relatos es la existencia de una *situación narrativa* única formulada en un *espacio imaginario* y en su *decurso temporal*, aunque en algunos elementos de esta tríada (*acción, espacio, tiempo*) estén simplemente sugeridos. (...) El dinosaurio es un ejemplo propicio: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Aquí la narración está reducida al mínimo posible, a un eje clave de la tensión narrativa, mostrando el quiebre de las fronteras entre la realidad y el sueño, la súbita interrupción de lo fantástico. Pero en ésta hay un *decurso temporal* (fijado en los verbos) y una referencia a la situación espacial (“allí”, el lugar donde ocurre la experiencia). *Hay otros [micro-]relatos donde no están explicitados todos los elementos básicos que concurren a particularizar el estrato del mundo narrado (algo que hace o le ocurre a alguien en algún lugar), pero donde hay al menos uno de ellos sosteniendo la concreción de lo narrado, convocando o aludiendo implícitamente a los otros para consolidar su connotación de sentido* (Epple [1990] 1999: 20 [la cursiva es nuestra]).

Este tipo de microrrelatos en los que no se explicita la secuencia narrativa íntegra son abundantes y, lógicamente, seguirán produciéndose en abundancia dentro de la

fenomenología característica del microrrelato o minificción. La perspectiva más narrativista del microrrelato, basada en la concepción de la secuencia textual narrativa, resulta precaria y no puede abarcarlos ni definirlos, solo ignorarlos o emparentarlos con otras especies o categorías literarias hiperbreves, lo cual, desde nuestro punto de vista, supone un craso error, pues son fenómenos evidentes de la microficción (precisamente son los fenómenos más característicos dentro del desarrollo particular del fenómeno literario denominado minicuento, minificción o microrrelato). Para indicarlos como tales *microrrelatos*, vamos a recurrir a un destacado investigador de perspectivas narrativistas, tal y como el mismo David Lagmanovich concibe su estudio sobre *El microrrelato. Teoría e historia* (2006a: 30). Así pues, se podrán encontrar ejemplos de este tipo de microrrelatos —señalados como tales por el propio Lagmanovich— en su relevante y canónico estudio citado, en donde dedica todo un apartado a “La extrema brevedad: microrrelatos de una o dos líneas” (2006a: 49-83), y, más concretamente, en el corpus de 46 microrrelatos de la “sección C: menos de 20 palabras” (69-78). Este apartado también se publicó íntegro en la revista *Espéculo*, nº 32, en donde Lagmanovich (2006b) incluyó nueve “microrrelatos” más en la correspondiente “sección C”. Por otra parte, los problemas planteados por Lagmanovich al final de tal apartado proceden de cierta asunción previa del microrrelato como texto narrativo. Sin embargo, el microrrelato o minificción, tal como procuraremos mostrar, no se puede definir como un fenómeno de textualidad narrativa tal cual, ya que no todos los microrrelatos reflejan su secuencia narrativa en el texto, así como tampoco se puede concebir su *narratividad* de una manera purista, pues en abundantes casos, muy evidentes y consignados como microrrelatos, la *narratividad* conlleva hibridación de elementos más poéticos o especulativos. No vamos a detenernos ahora en esto último, solo piénsese, entre otro muchos y posibles ejemplos, en la minificción de Arreola

titulada “Camélidos”, de prosa poética y de narratividad muy descriptiva, o en la especulativa minificción de Borges titulada “Argumentum ornithologicum”. Ambas microficciones las incluyó Lagmanovich en la sección “Los clásicos del microrrelato” de su antología canónica del género: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005a: 70 y 76).

No obstante, podríamos solventar tales problemas si, por ejemplo, definimos el fenómeno de la *microficción* contemporánea (denominada minicuento, minificción o microrrelato) como un *microtexto literario autónomo de ficcionalidad narrativizadora gobernada por la elipsis*. Así pues, en esta básica, matizada e integral definición genérica del fenómeno literario microficcional, también estarán contempladas aquellas producciones más *hiperbreves* y problemáticas desde una definición literal del microrrelato como texto narrativo, en las cuales se produce en lo elidido (es decir, en lo no explicitado textualmente) el desencadenamiento de una parte (o del todo) de la secuencia narrativa, pero desvelada aquí por *índices de intenciones narrativizadoras* en la creación proyectiva de situaciones (mundos) ficcionales.

Vamos a poner algunos ejemplos de estos microrrelatos, de textualidad narrativa algo difusa, en los que no parece desarrollarse, definirse o plasmarse bien la secuencia textual narrativa, o, tal como señalaba Epple, no aparecen explicitados todos los elementos básicos narrativos. Para ello, nos serviremos de algunos de los microrrelatos recopilados por Lagmanovich en la citada “sección C” de su libro, teniendo en cuenta que la mayoría de estos, a su vez, han sido recogidos en otras tantas antologías hispánicas del género. Por otra parte, prescindiremos aquí de todos aquellos microrrelatos relacionados intertextualmente con “El dinosaurio”, ya que suelen repetir ese esquema narrativo analizado por Epple, pero también por no persistir en esta temática tan archiconocida y versionada, aunque no faltan creaciones más innovadoras o

meritorias alrededor de tales homenajes paródicos a este celeberrimo microrrelato.<sup>53</sup>

Dicho esto, pasamos, pues, a transcribir algunos de los microrrelatos recogidos por Lagmanovich en tal “sección C”:

66. Eugenio Mandrini (Argentina): “Prueba de vuelo”

Si evaporada el agua el nadador todavía se sostiene, no cabe duda: es un ángel.

70. Juan José Arreola (México): “De escaquística”

La presión ejercida sobre una casilla se propaga en toda la superficie del tablero.

79. Edmundo Valadés (México): “La búsqueda”\*

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

81. Marco Denevi (Argentina): “Justificación de la mujer de Putifar”\*

¡Qué destino: Putifar, eunuco, y José, casto!

82. Guillermo Samperio (México): “Bebo tu boca”\*

Cuando beso tus labios de agua, nunca son los mismos.

84. David Lagmanovich (Argentina): “La hormiga escritora”

Si una hormiga resultara escritora, ¿qué podría escribir sino minificación?

88. Adolfo Bioy Casares: “Escribir”\*

Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente.

92. Luisa Valenzuela (Argentina): “Confesión esdrújula”\*

Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope.

95. Augusto Monterroso (Guatemala-México): “Fecundidad”

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

97. Agustín Monsreal (México): “Cálculos renales”

¡Cuánto sufrí para poder arrojar la primera piedra!

98. Omar Lara (Chile): “Toque de queda”

—Quédate, le dije.

Y la toqué.

102. Eugenio Mandrini (Argentina): “Fiesta completa”

Y llovieron panes sobre el circo.

(Lagmanovich 2006a: 71-78 [el \* indica los incluidos en la antología de Lagmanovich, 2005a].)

Más adelante volveremos sobre estos microrrelatos, pues lo que nos interesa ahora es alternar los comentarios planteados por Lagmanovich en relación con esta sección

---

<sup>53</sup> Sobre esta legión de *monterrosaurios*, remitimos al estudio y antología de Lauro Zavala (2002a): *El dinosaurio anotado*.



suya, de tal forma que podamos avanzar hacia el punto más crítico del microrrelato definido como texto narrativo.

Así pues, en relación a la extrema brevedad, Lagmanovich comenta otro microrrelato no incluido en su corpus y titulado “Desinencia” (escrito por el español Juanjo Ibáñez), cuyo texto dice así: «Cuando estaba escribiendo el cuento más breve de su vida, la muerte escribió otro más breve todavía: ven». Sobre la alusión en este microrrelato a otro no escrito y más hiperbreve, Lagmanovich se plantea cómo se podría escribir tal cosa, pues “si intentamos escribir tan sólo lo que presuntamente dijo la muerte, no tenemos un microrrelato, sino una orden expresada con una lexía aislada, por añadidura monosilábica; y no es así como se construye literatura” (2006a: 79). Bien, dejemos de lado la consideración de cómo se construye literatura, pues ya sabemos que su herramienta es la palabra, pero recordemos también que el arte contemporáneo ha apelado recurrentemente a la abstracción y al minimalismo, a lo conceptual y al contexto, a la deconstrucción y al silencio..., conformando así obras artísticas que cuestionan no solo las propias herramientas implicadas en sus respectivas artes, sino el arte mismo. En torno a esto, pensemos en pintura en la indagación del blanco sobre blanco de Malevich, pensemos en escultura en la mera recontextualización de un urinario en fuente de Duchamp, pensemos en música en el silencio de la pieza 4'33” de John Cage...

A continuación, Lagmanovich se pregunta si sería posible reducir aún más la extensión decreciente de los microrrelatos recopilados al final de su “sección C”, en donde el último de estos, “Fiesta completa”, consta de ocho palabras si se computa el necesario título (fundamental en estos casos), el cual lo incluye tentativamente apelando a “su carácter ingenioso y su recurrencia a la intertextualidad que evoca en el lector” (2006a: 79). Presuponemos aquí que Lagmanovich, aunque no lo explica, intuye que tal

evocación, a través de la intertextualidad irónica, supone el desencadenamiento de un hecho ficticio expuesto en motor de mundo narrado. Sin embargo, al haber concebido este último microtexto como microrrelato, Lagmanovich piensa en otro que también podría haber recopilado, escrito por el español José Costa Santiago, titulado “¡Sorpresa!”, y que dice así: “La primera mañana después de mi muerte”. Ahora bien, sobre este último, Lagmanovich comenta todo lo siguiente:

¿Un relato donde nada se relata, puesto que no existe forma verbal alguna que tome a su cargo la exposición del desarrollo de una acción? Cualquiera puede enhebrar unas cuantas formas nominales y dejarlas sobre el papel; pero, por mucho que las formas cambien, lo que el lector espera es —palabra más, palabra menos— lo que recibía del “cuento” el oyente de antaño: “Había una vez una viejecita que vivía en medio del bosque...”. No es broma: es que hay que distinguir entre un *relato* y aquello que no lo es. Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad (2006a: 79-80).

Según vemos, Lagmanovich no aborda el asunto crucial sobre lo que pueda provocar, en última instancia, la *narratividad* de tales fenómenos microfccionales. Asimismo, se observa cierta contradicción al principio de su comentario, pues indica que un *relato* debe tener, al menos, un verbo explícito “que tome a su cargo la exposición del desarrollo de una acción”. Si fuera esto así, no se explica entonces la denominación y concepción de microrrelato, además de su doble recopilación (cf. Lagmanovich 2005a: 95), del texto de Marco Denevi titulado “Justificación de la mujer de Putifar”. Por tanto, en este caso, como en el del titulado “Sorpresa”, tampoco está explícito ningún verbo. Así pues, la pregunta entonces sería la siguiente: ¿cuál es la diferencia para considerar el microtexto de Denevi como *microrrelato* y dudar tanto, por ejemplo, del de José Costa?

A diferencia de tales interrogantes aludidos por Lagmanovich, nosotros pensamos que ambos microtextos son lo mismo: fenómenos microfccionales cuya *narrativización*

completa está contenida en su elipsis, la cual requiere del lector para recomponer la situación ficcional presentada en mundo narrado. En ambos microtextos hay índices mínimos que contribuyen a *narrativizar* la situación (mundo) ficcional presentada. Así, por ejemplo, la asignación del título y la situación ficcional expuesta produce un nexo virtual que contribuye a desencadenarlo todo en motor de mundo narrado. En el microrrelato “Sorpresa” no se puede decir que la situación ficcional expuesta, desencadenada tras el título, no provoque lo mismo que el virtual y elíptico mundo narrado del de Denevi. La intención ficcional *narrativizadora* del microrrelato “Sorpresa” se refleja por la inclusión de un título en colaboración con la selección precisa de una situación ficticia de potencial narratividad. El desencadenamiento de la secuencia narrativa sucede en la elipsis contenida entre ambos, en ese salto y juego conceptual entre la indicación exclamativa del título, “¡Sorpresa!”, y la instalación sorpresiva, valga la redundancia, de tal situación ficcional presentada: «La primera mañana después de mi muerte», frase pensada o pronunciada por un personaje muerto. La sorpresa *móvil* no está solo en esta re-situación, sino en que tal hecho también se proyecta narrativamente sobre expectativas de lo que no se dice respecto al aludido mundo después de la vida, cuyo personaje-narrador, con su comunicada presencia, nos desvela el interrogante de que hay vida más allá de esta, pero sigue, como motor prospectivo *narrativizador*, manteniendo la incógnita en torno a tal sorpresa, lo que provoca también interrogantes sobre cómo (es aquello), qué (es lo que sucede), etc., en cuyo transmundo, o no-lugar aludido, el personaje está ya instalado, y en donde debe ocurrir u ocurrirá algo, o al menos ve o verá algo, o... Así pues, todo ello evidencia en el productor intenciones ficcionales *narrativizadoras* reflejadas en índices suficientes como para producir un mundo ficcional narrado, pero narrado de manera elíptica y cuya secuencia narrativa solo se completará de manera virtual y receptivamente, pues esta

secuencia no aparece reflejada verbalmente en el texto. Además de esto, aquí podemos recurrir también a aquellos citados rasgos de índole pragmática y de intención, aludidos también para distinguir otros géneros como el poema en prosa o el aforismo (cf. Agudo y Jiménez, 2005: 13). En este aspecto, se evidencian las intenciones microfccionales de “Sorpresa” por lo dicho y también por su composición e inclusión deliberadas (tal como el titulado “Fiesta completa”) para la antología española de microrrelatos *Galería de hiperbreves* (2001), cuya edición llevó a cabo el microrrelatista grupo célebre del Círculo Cultural Faroni (encabezado por el escritor español Luis Landero).

Así pues, por todo lo expuesto y explicado sobre el texto titulado “Sorpresa”, nos hallamos ante un “microrrelato”, pero de textualidad no narrativa, ya que su intención productiva es la de generar movimiento *narrativo* a la estática situación ficcional presentada, cuya narración está elidida textualmente. Por tanto, se entenderá que aquella definición de microrrelato como texto narrativo no resulta válida para este caso ni para otros tantos semejantes, tal como, por ejemplo, el de Marco Denevi, cuyo texto, recordemos, Lagmanovich recopilará como *microrrelato*, aunque tampoco contiene siquiera un verbo. Y si esto fue así, cabe preguntarse de nuevo ¿por qué no le pareció este último tan objetable entonces como el de “Sorpresa”? Quizá una de las razones sea que en el de Marco Denevi se aprecian elididos los verbos que marcan las comas, pero sobre todo en el hecho de que este microtexto, al apoyarse completamente en lo intertextual, evoca mejor el desencadenamiento de una situación ficcional expuesta en todo un mundo de implicaciones narrativas. Así pues, gracias al apoyo intertextual del de Denevi, en el que el texto no es más que una mera exclamación situacional de la mujer de Putifar, se facilita o provoca mejor la proyección ficcional de todo un mundo narrado, lo cual presupone en el lector unos cuadros o marcos de conocimiento en relación con esta historia presente en el *Génesis*, pero de resonancias arcaicas y material

mítico greco-latino (cf. López Salvá, 1994). En cualquier caso, la intertextualidad no parece ser tampoco un recurso imprescindible para la creación proyectiva de un mundo ficcional narrado en su elipsis, sino un factor que contribuye a potenciar su evocación *narrativizadora*. Tampoco parece que todos los microrrelatos de muy pocas palabras exijan siempre la presencia siquiera de un verbo, si nos basamos en el de Denevi, en el de José Costa, o en el de otros tantos casos posibles, algunos de los cuales pueden no ser tan extremadamente breves y, asimismo, pueden contener estructuras proteicas no literarias, tal como, por ejemplo, el siguiente de Laura Atas (cf. Obligado 2009: 121):

#### LISTA DE LA COMPRA DE JACK THE RIPPER

Té  
Huevos  
Limonas  
5 plátanos  
3 onzas de patatas  
2 m de cuerda  
Pan  
Espinacas  
3 navajas de diferentes tamaños  
Tomates  
Carne picada  
5 pares de guantes  
Detergente  
1 trituradora

Ahora bien, sigamos avanzando. Si hemos visto que un “microrrelato” podría no tener siquiera un verbo (pues el verbo también puede estar elidido), y hemos visto que con muy pocas palabras se puede evocar (con o sin ayuda de la intertextualidad) todo un mundo ficcional narrado también en la elipsis, entonces, a la pregunta de Lagmanovich de si se podría producir algo más breve que aquellos y seguir siendo *microrrelato*, habría que sospechar que es posible. No obstante, la dificultad será poder plantear tal

situación con intenciones *narrativizadoras*, conforme, pues, a provocar o evocar un mundo ficcional narrado en la elipsis (aparte de esto, otro de los problemas de tales microrrelatos de textualidad más exigua o mínima podrá ser el de su relevancia e interés estético-literarias).

En cualquier caso, difícil no significa imposible, pues hace tiempo que tales planteamientos de elipsis extrema ya se han llevado a la praxis dentro del fenómeno productivo de la microficción contemporánea. Así pues, podemos destacar, entre otros tantos ejemplos, dos célebres “microrrelatos” elípticos de textualidad no narrativa y de claras intenciones ficcionales *narrativizadoras*, los cuales son semejantes a los ya comentados, en el sentido de que uno apela a la intertextualidad (histórica) y otro no (salvo a la visual). Ambos microtextos han sido citados en estudios del género y recopilados en antologías de minificción o microrrelato (cf. Obligado 2009: 222 y 223), y ambos han sido escritos por dos microrrelatistas bien conscientes del fenómeno productivo de la microficción contemporánea. Nos referimos aquí al *microrrelato* titulado “Luis XIV”, cuyo texto es el siguiente: «Yo», del español Juan Pedro Aparicio; y al titulado, pero sin texto, “El fantasma”, del mexicano Guillermo Samperio.

Respecto al de Aparicio, cuyo autor denomina a sus microrrelatos “cuánticos” (en alusión a la física cuántica), señalamos lo que él mismo comenta sobre su específico microrrelato elíptico y, en general, sobre su oportuna teoría del microrrelato-cuántico:

A esta materia oscura en literatura la llamamos elipsis. En ningún otro género o modo literario se deja sentir con tanta fuerza como en el cuántico. (...) Cuántico (...) tiene el valor significativo de referirse a un orden distinto de la física convencional, (...) y eso creo yo que le ocurre al micro, o perdón, al cuántico que está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de la literatura. ¿Cuál es la ley del cuántico? Sin duda la elipsis. Algún exagerado dirá, claro, y el mejor de los cuánticos sería aquel que dejara la página en blanco. (...) Pero (...) habremos de aceptar que se necesita alguna palabra para cumplirlo, al menos una. Así lo he propuesto en mi libro *La mitad del diablo* [2006] con el cuántico titulado “Luis XIV” [p. 163].

Se supone que los lectores (...) tienen la suficiente cultura como para saber que Luis XIV fue el llamado Rey Sol aquel que proclamó *L'État c'est Moi*. Siempre que he leído el relato a alguien he visto cómo provocaba una sonrisa.

Ese “Yo” tiene para el lector la fuerza propia del monosílabo y la potencia de varios volúmenes de historia, una gran elipsis que abarca acontecimientos, intrigas, muertes, crímenes de estado, dominio de voluntades, encarcelamientos, amoríos, venganzas, revanchas, odios, ambición, poder.

En el lector brota entonces una sonrisa. Porque sin necesidad de imaginar acciones concretas, siente el palpito instantáneo de todo un universo de coacción y aventura, de miedo y política, de amor y gozo, de odio y martirio, de sometimiento y poderío, de riqueza y de lujo. Y ese palpito de lo que está en el relato, sin estar, despierta su sonrisa (...) de satisfacción y complicidad con el autor.

**En ese “Yo” hay, pues, movimiento.** El que el lector culto le pone con su evocación (Aparicio 2008: 494-495 [el resaltado es nuestro]).

Sin embargo, habría que puntualizar esto último, pues dicho microtexto no se apoya en una sola palabra («Yo»), sino en su unión imprescindible con la/s del título (“Luis XIV”), ya que de lo contrario nada se *movería* en este microtexto que deviene en *microrrelato* en base a lo explicado por Aparicio, con cuyos argumentos coincidimos, pues percibimos bien, al igual que otros receptores, un movimiento *narrativizador* de una historia evocada gracias al apoyo intertextual. Estas intenciones *narrativizadoras* se inscriben en la selección deliberada de dos índices mínimos que procuran desencadenar movimiento al combinarse virtualmente ambos (el nombre del título y el pronombre del texto). En este sentido, todo el microtexto es una prospección de un mundo ficcional narrado en su elipsis (cuya ficcionalidad se constata también en el sujeto enunciador de ese *Yo*, el cual no es el monarca histórico, sino el personaje histórico ficcionalizado por el contexto literario, tal como acontecería en una novela histórica). Por otra parte, se entenderá que, literal o verbalmente, este microtexto no es nada, pero en la medida en que todo aquello logra proyectarse receptivamente, entonces se actualiza tal microtexto en un destacable y meritorio *microrrelato* de narración elíptica (microficción).

Respecto al de Guillermo Samperio, sin texto y titulado “El fantasma”<sup>54</sup>, se podría señalar algo semejante, aunque con matices. En este caso, al sustentarse tal fenómeno microficcional en una referencia visual explícita por un texto (hoja) en blanco, puede resultar más descriptiva y menos narrativa la propuesta, pues al receptor podría no evocarle historia (y, por tanto, *narratividad*) alguna, sino solo el guiño estático y metonímico de la invisibilidad aludida. Sin embargo, aquí hay que destacar también las evidentes intenciones *narrativizadoras* en la producción del mundo (situación) ficcional y las señales pragmáticas en las que se debería encuadrar tal fenómeno microficcional. Estos rasgos de índole intencional y pragmática no se pueden obviar para la clasificación de este microtexto, pues sabemos que el autor, tal como en el caso de Aparicio u otros, no ha pretendido producir un poema visual, un chiste o cualquier otra especie microtextual indeterminada, sino que su intención y propuesta literarias no ha sido otra que la de ofrecer el posible fenómeno microficcional *narrativizador* más elíptico que se pudiera producir. Tampoco debemos olvidar aquí el hecho de que, en general, este tipo de propuestas microfccionales, de reducción máxima de palabras y consiguiente extrema elipsis, se inscriben dentro de la celebridad acaparada por “El dinosaurio”<sup>55</sup>. Y tampoco debemos olvidar que el fenómeno microficcional titulado “El fantasma” ha conseguido transmitir o evocar en receptores y/o antólogos, tal como pretendió Samperio, toda una historia: la historia mejor contada sobre un fantasma, o la historia más larga, o más breve, sobre un fantasma, dependiendo de la apelación receptiva a la enciclopedia de cada uno. Según señala el propio Samperio, “El fantasma” es “un relato muy largo, o (...) [el] más breve nunca escrito. Se llamará (...) «Fantasma» en una nueva edición. Claro que proviene de superar a mi maestro Monterroso, por (...) «El dinosaurio». (...) Busqué no solo la «microbrevedad», sino el

---

<sup>54</sup> Publicado en *Cuaderno imaginario* (1990), cuya obra obtuvo en México el Premio Nacional de Periodismo Literario al Mejor Libro de Cuentos, 1988.

<sup>55</sup> Incluido en *Obras completas (y otros cuentos)*, 1959.



texto significativo más breve” (cf. en Pontes Velasco [2011: 603] 2013: 599). Asimismo, en relación con la microficción y la conciencia sobre el fenómeno en Samperio, remitimos, por ejemplo, a sus artículos escritos para los Congresos Internacionales de Minificción, tal como el II realizado en Salamanca, España, 2002 (Samperio 2004: 65-69); o el IV celebrado en Neuchâtel, Suiza, 2006 (Samperio 2008: 569-580).

Por tanto, desde tales perspectivas apuntadas, en donde los rasgos intencionales y pragmáticos son aquí muy evidentes, estaríamos, pues, ante la propuesta del fenómeno microficcional más reducido textualmente, especialmente en el caso de supresión del artículo a “El fantasma”, tal como propuso Samperio para futuras ediciones del mismo.

En relación con este *tour de force* por el infinito de la elipsis sobre el mínimo soporte textual *narrativizador*, Francisca Noguero, en su tesis sobre Monterroso ([1993] 2000: 46), ya señalaba la superación del modelo de “El dinosaurio”, tanto por “El fantasma” como por el microrrelato titulado “Dios”, del mexicano Sergio Golwartz, cuyo texto repite la misma palabra del título. Este microrrelato de Golwartz es el último de los 42 relatos incluidos en su libro *Infundios ejemplares* (1969), el cual tiene forma de embudo decreciente al ir reduciendo las palabras en cada uno de los textos (el primero consta de 500 palabras hasta llegar a este último de solo dos palabras iguales: “Dios”: «Dios»). Lauro Zavala (2004: 97-98; 2006: 48) comenta todo esto y alude a una especial lectura del microrrelato de Golwartz dentro del contexto mexicano, país mayoritariamente católico. Por otra parte, sobre la elipsis contenida en “Dios”, Zavala señalaba, en su artículo “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, lo siguiente:

Una lectura literal (...), paradójicamente, puede llevar a reconocer lo que podría ser la narración más extensa del mundo. De hecho, su interpretación está en función directa del capital cultural y de la enciclopedia intertextual que posea cada lector, a la vez que permite efectuar

simultáneamente lo que, siguiendo a Andrea Bell, podríamos llamar una lectura elíptica (resaltando sólo algunos episodios) o una lectura parabólica (de carácter metafórico y con final sorpresivo, necesariamente epifánico). Sin duda, éste es uno de los (...) ultracortos con mayor densidad genérica y con mayor gradiente de polisemia en la narrativa contemporánea (1996a: 76).

Como se ve, la definición del *microrrelato* no resulta adecuada ni apropiada para este tipo de evidentes producciones microfccionales *narrativizadoras*, de estructura o textualidad no narrativas. En estos casos, los rasgos e índices pragmáticos (contextuales y/o cotextuales) e intencionales colaboran para determinar la particular ficcionalidad *narrativizadora* propuesta en tales “microrrelatos” o minificciones de mínimo soporte textual (no *verbal*) y máxima elipsis.

Ahora bien, hemos visto que el índice del título es el único que siempre está presente en tales casos de elipsis extrema o total. Además de resultar esencial en gran parte de estos casos, especialmente en aquellos que prescinden de verbos, tal índice llamado título resulta importante para el receptor porque señala intenciones de producción microficcional, evitando también la confusión con posibles escritos fragmentarios o con posibles asimilaciones tipológicas dentro de la escritura gnómica (máximas, apotegmas, etc.). No obstante, el índice del título no garantiza, *per se*, que estemos ante un fenómeno microficcional, pues tal índice requiere de la combinación colaborativa de la secuencia siguiente llamada texto para poder completar y definir todo ello como fenómeno literario microficcional, cuya intención creativa se dirige hacia la producción de un mundo ficcional móvil, y cuyo movimiento se nos presenta, fenomenológicamente, como narrativo. Sin embargo, si en estos casos de mínimo soporte textual no se presenta este índice llamado título, el índice del texto deberá proyectar y garantizar bien un mundo ficcional *narrativizador* para poder verificar, definir o asimilar tal producción como microrrelato o minificción, de tal manera que se

pueda distinguir de un posible aforismo, máxima u otras especies genéricas formalmente próximas en dimensiones a estos casos. Se comprenderá que, en tales casos, no es posible un microrrelato o minificción sin título y con un texto que solo presente una palabra, tal como «Ven», «Yo», etc., ya que esto, si se descontextualiza de la ubicación y *resignificación* o *resemantización* que acarrea el enmarque fundamental del índice del título, no puede determinar, definir o indicar nada semejante o asimilable a un fenómeno literario genérico, tal como lo es una microficción autónoma. Por tanto, démonos cuenta de que el índice del título es “fundacional” en estos casos de soporte exiguo textual, y, por tanto, no se puede contemplar aquí el título como una especie de fenómeno paratextual, ya sea algo más secundario, ya sea algo más principal para la hermenéutica del texto, tal como esto último puede suceder también con otros géneros literarios, especialmente breves (al igual que también sucede, por otro parte, con los microrrelatos de soportes textuales no tan exiguos o borrados como aquellos). Así pues, lo que aquí estamos señalando específicamente es un rasgo propio de la microficción. Relacionado también con este carácter del índice del título “generador” de un microrrelato o minificción, se inscribe la titulación en torno a las operaciones transformativas de recopilación simple (es decir, sin recortes textuales) de microtextos de toda índole (los cuales pueden ser también microtextos de escritura aforística o gnómica). Recordamos que tales operaciones de mera recopilación microtextual con incorporaciones de titulaciones *fundacionales* y transformativas en *minicuentos* fueron iniciadas por Borges, especialmente en colaboración con Bioy (cf. 2.1). Distinto de esta característica específica del título sobre el fenómeno del microrrelato o minificción, es decir, del hecho específicamente “constructor” del índice del título, es el estudio sobre la destacada importancia del mismo para la microficción y el análisis de sus diferentes tipologías y funciones en relación con tal fenómeno. Sobre tales estudios, remitimos,

por ejemplo, al artículo de Basilio Pujante (2008): “Minificción y título”, el cual será ampliado y completado, también de manera más contrastiva en relación con lo apuntado al respecto por otros investigadores de minificción, en su tesis doctoral sobre *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría e historia* (cf. Pujante 2013: 361-384).

Dicho esto, acabamos de señalar los fenómenos microficcional más complejos existentes, pues la elipsis está llevada a su absoluto en una supresión máxima del soporte literario que es la palabra, hasta el punto de que más allá de aquello está ya la hoja en blanco. Por otro lado, este tipo de planteamientos denotan también otro de los factores fundamentales del fenómeno productivo microficcional: su actitud experimentalista, transgresora, lúdica, irónica, etc. En este aspecto, y dentro también de la conciencia productiva microficcional, resultan abundantes y constantes las experimentaciones formales, visuales (en estas también se podría incluir “El fantasma”), lingüísticas, etc. Este factor proclive a la experimentación de toda índole dentro del fenómeno microficcional denota, en cierto modo, su herencia continuadora de las vanguardias (y postvanguardias), y evidencia también su hermanamiento más próximo con la experimentación poética (caligramas, poesía visual, etc.). Entre las abundantes y diferentes propuestas de experimentaciones, frecuentemente lúdicas e irónicas, podemos señalar aquellas en donde lo destacado viene a ser lo visual en relación con lo textual, En torno a la posible problematicidad de su *narratividad* ficcional, dependerá no solo de la naturaleza narrativa, carácter elíptico y extensión textual, sino también podrá depender, tal como veremos, del formato, especie, género o categoría/forma literaria con la que pretenda metamorfosearse este tipo de formulaciones visuales y/o proteicas. Reproducimos, pues, solo algunas de las más conocidas y fáciles de transcribir (apuntaremos también los respectivos libros en donde aparecen tales microficciones o microrrelatos):

Antonio Fernández Molina (España): “Las hormigas”

(... 442.413, 442.414, 442.415, 442.416  
Cuando salió la primera hormiga no le  
442.417, 442.418, 442.419, 442.420  
di importancia y creí que después de la  
442.421, 442.422, 442.423, 442.424  
excursión se habría quedado escondida  
442.425, 442.426, 442.427, 442.428  
debajo de la uña del dedo gordo del pie  
442.429, 442.430, 442.431, 442.432  
pero salió otra y otra. Hace tiempo  
442.433, 442.434, 442.435, 442.436  
que me ha desaparecido parte de la pier  
442.437, 442.438, 442.439, 442.440  
na. Comienza a nublárseme la vista, las  
442.441, 442.442, 442.443, 442.444  
hormigas siguen saliendo, sale otra y  
442.445...  
otra, otr...

[*Dentro de un embudo*, 1973: 21]

\*

Luisa Valenzuela (Argentina): “El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde”

—Qué bueno.

[*Aquí pasan cosas raras*, 1975: 91]

\*

Guillermo Cabrera Infante (Cuba): “Canción cubana”

¡Ay, José, así no se puede!

¡Ay, José, así no sé!

¡Ay, José, así no!

¡Ay, José, así!

¡Ay, José!

¡Ay!

[*Exorcismos de esti(l)lo*, 1976: 61]

\*

Hipólito G. Navarro (España): “Isósceles”

Interesa enriquecerse paulatinamente.

Enriquecerse paulatinamente interesa.

Paulatinamente Enriquecerse inTeresa. [Los últimos percances, 2005: 391]

\*

Ana María Shua (Argentina): “Huyamos”

¡Huyamos, los cazadores de letras están aquí!

[*Cazadores de letras. Minificción reunida*, 2009: 368]

\*

René Avilés Fabila (México): “Aviso en la jaula del ave Fénix”

[*Fantasías en carrusel*,  
1978: 90]

En estas seis microficciones se ejemplifica la importancia de lo visual de diferentes maneras y en diferentes grados. Así, por ejemplo, en el microrrelato “Las hormigas”, de Fernández Molina, observamos una combinación alternativa del texto con la serie de números correlativos, todo lo cual contribuye a “crear una ilusión óptica de una hilera de hormigas que van desfilando por el texto produciendo una sensación de mareo en el lector, equiparable a la que sufre el personaje literalmente devorado por ellas” (Andrés-Suárez 2005: 96-97). En este sentido, si tal microficción se escuchara solamente, el efecto óptico propuesto se trastocaría o malograría al no *ver* tales cifras *moverse* como hormigas saliendo por el cuerpo del personaje sin interrupción (emblemática imagen surrealista de reminiscencia daliana y buñuelista). En el caso de Luisa Valenzuela, el guiño humorístico e irónico del microrrelato se basa en invertir, de manera muy efectiva en lo visual, los índices del título y del texto, jugando así con ciertas expectativas presupuestas de lo que debe ser el fenómeno paratextual frente al textual. En este

aspecto, al hacer referencia explícita a unos índices textuales, el efecto propuesto se ejemplifica mejor en la visión del microrrelato, pues el lector capta inmediatamente el efecto óptico de tales marcadores y aprecia también la dimensión excesiva y desmesura del cuerpo sustancial del “título” frente al exiguo e insustancial “texto”. En realidad, el *título* de este microrrelato es el auténtico *texto* del microrrelato (y viceversa). En el caso de “Canción Cubana”, de Guillermo Cabrera, el efecto visual contribuye a reforzar el guiño y humor del texto, en donde el significado de la primera oración varía según se va suprimiendo una palabra de tal oración en cada frase sucesiva, y en donde, a la vez que se recurre a este artificio lipogramático de manera muy efectista, se juega también con los matices diferenciales y significativos de los acentos. No obstante, dado el significativo valor connotativo de los acentos, este microrrelato visual puede ser escuchado simplemente, aunque se pierda la gracia del efecto acentuado por lo visual. Algo parecido se podría decir del microrrelato de Hipólito G. Navarro, aunque este nos parece más visual debido a que la tríada de frases y palabras vendrían a representar la figura del aludido triángulo isósceles, en donde la gracia distintiva de la tercera y última frase, de connotaciones ajenas a la de las otras dos frases de significados iguales o equivalentes, se visualiza bien por la acumulación de la letra mayúscula y por su desplazamiento, significativo y sorpresivo, dentro de la última palabra del texto: *inTeresa*. Respecto al microrrelato de Ana María Shua, tal vez sea, curiosamente, uno de los más visuales, debido a su juego sustentado en la alusión y supresión específica de letras tipográficas. El guiño humorístico se explicita en lo visual gracias a la desaparición (muerte) tipográfica de las letras por los temibles cazadores, en donde las propias letras parlantes son aquí animales, o seres animados, huyendo en desbandada.

Por último, hemos dejado para el final el microrrelato de René Avilés Fabila, ya que con él se puede ejemplificar uno de los factores fundamentales y recurrentes de la

microficción: su señalado carácter proteico en relación con infinidad de diversas formas con las que el fenómeno microficcional se metamorfosea. En este caso, el microrrelato adopta la forma de una esquela, enmarcada visualmente por su característico recuadro, tal como así se anuncia en la prensa periódica, por ejemplo, aunque tal fantástica y humorística nota informativa se ubica aquí como “Aviso en la jaula del ave Fénix”. En realidad, dicho recuadro no resulta necesario para que este microrrelato proteico se *vea* como esquela, pues su dimensión, referencias temporales, estilo, estructura y esquema del texto contribuyen ya a la mimetización perfecta con el formato textual de una hipotética esquela o aviso funerario cualquiera.

Así pues, al igual que sucede en el microrrelato de Avilés Fabila, el fenómeno microficcional se ha revelado como el fenómeno literario más proteico existente, pues suele adoptar infinidad de formatos, categorías o géneros ajenos con cuyas múltiples formas se metamorfosea, mayormente para parodiar, ironizar, explorar o explotar recursos literarios en base a intenciones ficcionales *narrativizadoras*, y, generalmente, con particulares intereses sorpresivos y desautomatizadores de lo establecido en relación con lo literario. Asimismo, junto al carácter proteico se suelen integrar otros recursos de apelación y completud receptiva, tales como aquellos de índole intertextual, ya que facilitan la reducción textual y, al mismo tiempo, favorecen la *narrativización* desencadenada en la elipsis que gobierna sobre la microficción, cuya menor apoyatura textual podrá exigir mayores estrategias y recursos compensatorios para lograr sus elípticos micro-universos literarios.

En relación con todo esto, Violeta Rojo (2009: 88) ha señalado la utilización constante de “cuadros” y, más concretamente, de “cuadros genéricos” para aportar más datos, los cuales no son tanto de contenidos, sino de esquemas narrativos. Tales “cuadros genéricos” actuarían como una especie de “cuadro intertextual de forma



narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se utilizan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito, entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito” (Rojo, 2009: 88). Así pues, en el caso del microrrelato de Avilés Fabila, su “cuadro genérico” no es el del mito del Ave Fénix, sino el de la esquila, en donde, a su vez, se recurre a la intertextualidad del mito aludido. Por otra parte, Violeta Rojo recopila en su fundamental monografía, procedente de su tesis doctoral, cuarenta y cinco ejemplos variados en los que se aprecia parte de la diversidad proteica representada por la microficción (cf. Rojo, [1993] 2009: 97-142). Al respecto del carácter proteico e intertextual del fenómeno, Rojo señala que, por ejemplo,

podemos encontrar algunos de apariencia de ensayos, 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 de diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos... (Rojo 2009: 79).

Asimismo, en relación con la tendencia de la microficción a parodiar todo tipo de géneros, Rojo destaca algunas de las categorías cortas de la que se ha servido y se vale dicho fenómeno, tales como, por ejemplo,

los llamados **géneros gnómicos** (...): el aforismo (...); la alegoría (...); la anécdota (...); el caso (...); el chiste (...); el ejemplo (...); la fábula o apólogo (...); la ocurrencia (...); la parábola (...); el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán (...) todas estas formas de las que a menudo se nutre el minicuento están relacionadas con la moral, pero como podemos observar en los ejemplos de la Antología, ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. Estos textos se han parodiado, su sentido ha sido desviado mediante un proceso de transformación. La transformación convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente (Rojo 2009: 92 [el resaltado es nuestro]).

En torno a todo esto, remitimos ahora a los microrrelatos que transcribimos y recogimos de la aludida “sección C” de Lagmanovich. Tal como se podrá comprobar, muchas de aquellas microficciones se asemejan a la variada tipología discursiva de categorías/formas cortas mencionadas, aunque en todas ellas destaca la inclusión de un título como índice *ubicador* y *resemantizador* apropiado y explotado para sus propias intenciones de producción microficcional, en donde se reflejan también sus rasgos paródicos (respecto a tales formas cortas) y/o irónicos (referenciales). Así pues, aunque el fenómeno microficcional moderno/contemporáneo pueda adoptar los “cuadros genéricos” de estas formas cortas, esto no significa en absoluto que sea estas mismas formas cortas, ya que las intenciones productivas microfccionales son bien distintas y diferenciales respecto a la función clásica o caracterizadora de tales categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales. Hay, pues, un abismo semántico e intencional entre la producción distintiva de la microficción moderna/contemporánea y la producción clásica, tradicional o común de máximas, apotegmas, aforismos, sentencias, fábulas, etc.

En relación con este tipo de microrrelatos o minificciones, vamos a recopilar ahora el microtexto titulado “Euclideana”, del citado autor mexicano René Avilés Fabila (1995: 396), cuya microficción fue recopilada por Zavala en su antología *La minificción en México. 50 textos breves* (2002c: 34), así como también fue recogida por Lagmanovich en su sección (B) de “microrrelatos de una o dos líneas” (2006a: 61). La microficción de Avilés Fabila es la siguiente:

#### Euclideana

En una ciudad actual la distancia más corta entre dos puntos no es la recta: es el zigzag que nos evita los semáforos.

Ahora bien, esta producción, según David Roas, “es un aforismo, un pensamiento, una reflexión ingeniosa, es decir, una de las muchas manifestaciones de la categoría de

los microtextos, pero en él no se narra historia alguna, no hay tensión narrativa. No es un microrrelato” (2010: 26). En este sentido, se refleja aquí cierta perspectiva del microrrelato reasumido ya como texto claramente narrativo y como especie de cuento en miniatura, seguramente por la señalada delimitación excesiva que ha ido progresando, especialmente en España, desde asunciones teóricas cada vez más narrativistas sobre un fenómeno genérico de particular *narratividad* más compleja, diversa, amplia y enriquecedora, según nosotros, que la reductiva y unidireccional demarcación narrativa allí pretendida. Alrededor de tal concepción del microrrelato como texto narrativo, se ha defendido (Lagmanovich 2006a, Andres-Suárez 2007; Valls 2008a, etc.) y se ha negado (Roas 2008, 2010; Álamo 2009) el estatuto genérico autónomo del microrrelato, cuyas perspectivas narrativistas obligan a una cuestionable exclusión —o a una problemática argumentación inclusiva— de los fenómenos propiamente microfccionales de naturaleza textual no narrativa, o de *narratividad* más elíptica, difusa, compleja o híbrida.

Desde nuestra perspectiva, sin embargo, consideramos tal producción de Avilés Fabila como un claro exponente del fenómeno microficcional, es decir, no es otra cosa que un microrrelato o minificción de estructura proteica proposicional, cuya proyección de su historia se relaciona en parte con lo que Violeta Rojo, readaptando ciertos postulados de Tomachevski (1982: 182) y de Kayser (1976: 98), define como “minicuentos que son narraciones incompletas, o sin fábula *aparente*” (Rojo 2009: 51). En este sentido, la ficcionalidad *narrativizadora* del microrrelato de Avilés Fabila acontece de una manera simultánea y proyectiva, la cual implica planos superpuestos de lectura en donde, en última instancia, se alude a nuestra propia historia dentro del contexto actual de saturación urbana y problemáticos desplazamientos (en automóviles), lo cual nos obliga a sortear semáforos (o impedimentos) para llegar antes, o a tiempo, al

destino marcado: toda una pequeña *odisea* cotidiana. Por otra parte, el microrrelato se formula como una resolución irónica al problema planteado, cuya producción microficcional conlleva todo lo indicado más arriba, ya denotado desde la intencionalidad ficcional del título intertextual e irónico respecto a la Geometría de Euclides. Esta intención ficcional impregna la producción de arriba abajo, conformada dentro de los códigos microfccionales constitutivos a través de la marcación significativa del índice del título en combinación con el cuerpo y estructura del índice del texto, el cual adopta “el cuadro genérico” de (contra-)proposición de la geometría euclidiana, según la cual la distancia más corta entre dos puntos sería la recta. La falsificadora reformulación proposicional de Avilés Fabila, de claras intenciones ficcionales, parodia tal proposición (o axioma popular) derivada de la geometría euclidiana, y la desmiente irónicamente en torno a la problemática movilidad urbana. La artimaña ficcional de la (pseudo-)proposición se fundamenta aquí en el juego polisémico de las palabras “distancia más corta”, en donde se superponen dos magnitudes distintas: el Espacio (geométrico euclidiano) y el Tiempo. En este sentido, la distancia más corta se logra con el paradójico zigzag que acorta la distancia... *temporal*. Asimismo, la lectura irónica del texto conlleva implícito un plano epistemológico clásico, el cual es contrapuesto a otro moderno o contemporáneo, desde donde se apela a nuestra experiencia urbana. Es decir, se contrapone lo clásico, lo puro, la certeza de la geometría euclidiana, la cómoda y recta verdad categórica de la abstracción, la gravedad proposicional, etc., frente a lo (post-)moderno, lo híbrido, la relatividad del espacio/tiempo (urbano), la incómoda y retorcida verdad irónica de la materialización, la parodia proposicional... Por otro lado, la específica creación autónoma del microtexto refleja su intención productiva y sus recursos ficcionales manejados: composición estructural y constitutiva del título y texto, intertextualidad,

reescritura y parodia, densidad semántica contenida en la elipsis y necesidad de marcos de conocimientos para desentrañar el significado total y el carácter proteico, irónico, ficcional y alusivo del microtexto, elaboración productiva ficcional proyectada hacia un final que pretende la sorpresa sustentada en la paradoja, etc. Así pues, esta composición creacional autónoma, bien deliberada e intencional (referencias del autor, contexto de publicación original del *microrrelato*, etc.), conlleva evidentes índices proyectados hacia una dirección ficcional muy determinada. En suma, no observamos en “Euclideana” pretensiones creacionales de ser cualquier cosa discursiva indeterminada (“un aforismo, un pensamiento, una mera reflexión ingeniosa...”), sino que en toda su composición vemos reflejado el código productivo e intencional del *microrrelato* o microficción.

En torno a todo esto, no está de más recordar lo señalado por Koch (2002a):

[El microrrelato] demuestra ciertos elementos de anarquía intelectual y espiritual. Primeramente, juega irreverentemente con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de las clasificaciones genéricas, y se complace en romper las barreras entre cuento, ensayo y poema en prosa. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad, la desproporción y la paradoja. Su autor se vale de variados recursos narrativos, y sorprende al lector con un despliegue de ideas, de palabras, o un punto de vista insospechado (texto citado y recogido de Francisca Noguerol, 2011: 608).

Dicho esto, pasamos ahora a procurar exponer el desarrollo del fenómeno microficcional hasta, aproximadamente, el último tercio del siglo XX, cuando inicia su segunda andadura la revista de Valadés, emblemática y fundamental para la minificción. Comenzamos, pues, teniendo en cuenta un factor que parece preludiar el fenómeno del microrrelato o minificción a partir de fines del XIX en la prensa periódica, el cual se incardina en un contexto literario donde la narrativa breve tiene ahora como mayor exponente genérico al cuento creacional y autónomo decimonónico. En torno a una

señalada proliferación de textos literarios y periodísticos breves en la prensa de la época, se constata también cierta promoción de “cuentos cortos” en las revistas y periódicos de fines e inicios de siglo. Esto último, tal como veremos, ocurre, por ejemplo, tanto en la prensa periódica española como estadounidense.

Así pues, respecto a lo acontecido en la prensa finisecular en España, vamos a servirnos del estudio de Ángeles Ezama Gil: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (tesis doctoral leída en la Universidad de Zaragoza en 1990 y publicada en 1992). En dicho estudio —citado por Ródenas (2007, 2008, 2010) y también por Roas (2008 y 2010)—, Ángeles Ezama señala lo siguiente:

En la época que nos ocupa se hace patente una acusada tendencia hacia la *brevedad*, señalada por algunos escritores [v. gr. Clarín y Antonio de Valbuena], y manifiesta en los marbetes de buen número de relatos: “novelas relámpagos”, “cuentos pequeñitos”, “microscópicas”, “cuentos de un minuto”, “pequeñas historias”, “efímeras”, “instantáneas”, “cuentos breves”, “relatos breves” o “narraciones al vuelo” son algunos de ellos. En la consolidación de esta tendencia desempeña un importante papel el cronista *Fernanflor*, decidido partidario de las formas breves” (1992: 26).

Respecto a Isidoro Fernández Flórez, el mismo Galdós, en el prólogo a los *Cuentos de Fernanflor* (1904), reconocía en este narrador al periodista de quien “nacieron la viveza, la gracia y brevedad de las formas literarias aplicadas al periodismo” (cf. Baquero Goyanes 1992: 236). En este caso, debemos insistir en la importancia de los formatos cortos, estandarizados por el periodismo, como un factor influyente y relacionado con la producción de relatos breves (más adelante indicaremos la diferencia entre este fenómeno y el de la microficción).

Por otro lado, Ródenas (2007) llamará la atención sobre aquella “danza de marbetes” en torno a la narrativa breve finisecular decimonónica, advirtiendo, pues, que “ni la fantasía ni la originalidad en la nomenclatura son flores de hoy” (70), en

referencia a la extensa y creativa terminología utilizada después para designar al microrrelato a partir, mayormente, del último tercio del siglo XX, tanto en el panorama anglosajón (v. gr. *sudden fiction*, *flash fiction*, *short short*, *microfiction*...) como hispánico (cuentos liliputienses, bonsáis, jibarizados, cuentículos, cuentos pulga, nanoficciones, relatos telefónicos, textículos...). Como se ve, la mayor parte de tal nomenclatura en lengua española sobre el fenómeno ha redundado en bautizos derivados y relacionados con el término cuento, término polisémico históricamente.

En este sentido, tampoco olvidemos que, a finales del XIX, el término “cuento”, tal como señala Ángeles Ezama, además “de referirse ahora a esta concreta forma narrativa breve [al género cuento], se aplica a todo relato que *cuenta algo* (textos narrativos de ficción —breves o extensos—, composiciones poéticas, piezas teatrales y artículos periodísticos), y al relato popular de carácter oral” (1992: 33). Esta amplitud, imprecisión o polisemia del término “cuento” (y sus derivados) es una de las causas por las que el “género cuento”, es decir, el cuento moderno, ha tendido a subsumir luego al fenómeno de la minificción o microrrelato. Asimismo, el término “relato breve” se utilizaba (y se utiliza) como sinónimo del término “cuento”, aunque este último, ya hacia finales del XIX, pasará a ser “el elegido de forma mayoritaria, para denominar al relato breve, a pesar de su ambigüedad, derivada ésta del valor polisémico con que se utiliza”, tal como señala —tras cotejar 10687 “cuentos” de la época— Ángeles Ezama (1992: 33; cf. nota 63). Este tipo de imprecisión y ambigüedad constante del término se evidencia en toda la prensa periódica de la época, utilizado también en su acepción más folclórica como especie de chismes o “cuento de viejas”, tal como sucede, por ejemplo, en el periódico satírico *Madrid Cómico*<sup>56</sup>, fundado en 1880 y publicado hasta 1923, y en donde colaboró Clarín con su célebre y portátil sección de artículos breves titulada

---

<sup>56</sup> Se pueden consultar todos los ejemplares de *Madrid Cómico* en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

“Palique”. Dicho periódico satírico, tal como otros tantos semejantes de la época, nos revela un sinfín de microtextos de todo tipo: poemas cortos, aforismos, noticias o sucesos, relatos muy breves, etc. Además de esto, cada ejemplar suele llevar una sección rotulada “cuentos y chismes”, compuesta de microtextos informativos o brevísimos sucesos comentados con humor, así como también se incluyen chistes, algunos de los cuales se aproximan a microrrelatos —dejando a un lado su calidad estética— cuando denotan cierta elaboración de índole más literaria, tal como este publicado en 1883:

De balcón a balcón.

Él es chato, bizco, calvo, pecoso de viruelas, horroroso.

Ella es blanca, rubia, sonrosada, encantadora.

Inútil es decir que ella no le hace caso.

Pero él es incorregible y tenaz, como buen enamorado.

Coge piedrecitas de los tiestos, y se las tira amorosamente a su vecina.

Una de ellas le da en la cabeza.

—¡Por Dios, caballero, no sea V. bárbaro! ¡Me va usted a saltar un ojo!

—¡Mejor! ¡Así tendrá V. que casarse conmigo!

Estrépito de cristales.

Es la rubia que cierra el balcón sobre las narices del chato (en *Madrid Cómico*, nº 3, 11 de marzo de 1883: 6).

En cualquier caso, pese a esta “normalizada” presencia microtextual (y micronarrativa) en publicaciones periódicas decimonónicas, se constata en la prensa española finisecular cierta promoción literaria de “cuentos muy cortos”, la cual es vista con recelo o rechazo por algunos críticos y narradores como Clarín, quien, en su artículo titulado “Los cuentos” (1893), manifiesta que

es una preocupación a que no deben contribuir los directores de los periódicos, en cuanto puedan cortarlo, la de escribir cuentos muy *cortos*, muy cortos. Pocas veces son buenos, siendo tan breves, aunque claro es que los hay excelentes y brevísimos. Más, por lo general, cuando pluma que no sea maestra en tal arte, aspira a esa *telegráfica* concisión de la idea y el estilo, resulta el



asunto oscuro, frío, sin interés, deficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico. El estilo huye de esas desmañadas abreviaturas (en Ezama 1992: 26).

Artículo que revela una clara conciencia en Clarín de lo que debe ser el género cuento, aunque esta crítica del autor de *¡Adiós, Cordera!* pudiera estar provocada también por considerar que tal “narrativa sinóptica parecía amenazar la seriedad del oficio de narrador” (Ródenas 2008: 83), y por el hecho de que se “cobraba en función de la extensión de los textos” (Roas 2008: 69). Sea como fuere, tampoco faltaron otras críticas más irónicas o paródicas sobre la extensión de la narrativa breve de la época. Así, por ejemplo, mientras que Antonio Sánchez Pérez ironiza en un artículo de 1898 sobre los problemas de publicación alrededor de la confusión entre cuento largo y novela corta (Ezama 1992: 27), Ernesto Laguardia, en 1894, lo hace parodiando lo que sería una novela si la tendencia por la brevedad se intensificara:

Arturo nació en 188... Se educó brillantemente, sedujo a Aurea, tuvo seis duelos, mató a Mendoza, se casó con Elisa, pasó a América, naufragó en el Pacífico, vivió en una isla desierta, cazó leones en el Atlas, combatió contra los ingleses, llegó a general, tuvo diez hijos y murió a los veinticinco años (en Ezama 1992: 27).

Como dice Roas (2008: 69): “un microrrelato estupendo... *malgré lui*”. Sin embargo, adviértase la recepción actual de este microtexto decimonónico desde la perspectiva enriquecedora de la microficción, cuyo enfoque nos sitúa como un Pierri Menard lector de claves y códigos ajenos a la intención productiva del texto original.

Finalmente, señalamos otra de las diversas críticas de la época, esta de principios del XX, escrita por J. M. Aicardo en su monografía *De literatura contemporánea* (1905: 223-224), en donde se queja aquí de toda la profusión mediocre de la “novelería breve”:

La producción original no es de mejor condición, porque es tanto, y por desdicha, lo que se escribe para el monstruo de cien fauces, la Prensa ya diaria, ya periódica; son tantísimos los

lectores y lectoras que hacen timbre de superficialidad, a quienes hay que servir la chuchería y la confitura de alguna historieta sentimental y, sobre todo, corta; son tan innumerables los que pasan por las horcas caudinas de la Prensa y de los límites artísticos, tipográficos y materiales que ella impone, que no extraña ver la muchedumbre sin guarismo de los que escriben cuentos, narraciones, fantasías, leyendas, novelitas microscópicas para los susodichos fines, y de los que luego coleccionan sus obrillas para solaz de algunos y no menos —¿qué pecado es?— para honra y provecho del mismo novelador (en Baquero Goyanes 1949: 167).

Respecto a la publicación de tal novelería breve, se advierte, tal como queda sugerido en la anterior cita, que su recopilación en libro es, en general, posterior a su publicación en la prensa periódica de la época, dato cotejado y señalado también por Ezama (1992: 32). Tal hecho resulta extrapolable, *grosso modo*, al cuento decimonónico occidental, al igual que sucede con el fenómeno de la microficción desde sus señalados orígenes precursoros finiseculares hasta, aproximadamente, la segunda mitad del siglo XX, cuando comienzan a destacar —especialmente en Hispanoamérica— las publicaciones directas de microficciones en libros, desligándose así, progresivamente, de aquellas publicaciones misceláneas en libro como vía para coleccionar tales o variados microtextos (y otros textos breves) ya aparecidos, en general o en parte, en la prensa periódica. Cambios que denotan, entre otras cosas, un mayor establecimiento, normalización y conciencia genérica de la microficción dentro del sistema literario.

Pero volviendo a la prensa finisecular española, Ángeles Ezama (1992) señala ciertos *recursos* que procuran estimular el interés por el relato breve, tales como, por ejemplo: “la convocatoria de concursos, la creación de secciones específicas, la publicación de almanaques anuales y números extraordinarios y la inserción de relatos extranjeros” (27). Todo ello resultará importante para la promoción y consolidación en España (al igual que en otros países europeos y americanos) del género cuento. Ahora bien, respecto a estos concursos españoles finiseculares en los que se procura

promocionar al cuento o relato breve, se da también el caso, sin embargo, de algún otro que parece adelantarse a su época y prefigurar, asimismo, el fenómeno de los concursos de minificciones o microrrelatos propiamente dichos, los cuales acontecerán, con conciencia de género, entrada ya la segunda mitad del siglo XX, destacándose entre ellos, de forma precursora, los promovidos por Valadés en su revista a partir de fines de los 60 (pues estos concursos son propios del fenómeno porque se convocan ya con un reconocido corpus bibliográfico microficcional específico que motiva, sustenta y refuerza la particular conciencia genérica del fenómeno promocionado). Con todo, y a pesar de que aún no está consolidada la conciencia colectiva de la microficción como proyección genérica diferenciada y distintiva, se pueden rastrear también, al menos en la prensa española anterior a la segunda mitad del siglo XX, ciertos concursos (o amagos de concursos) que destacan por su propuesta de participar con relatos hiperbreves. Pondremos, pues, dos casos ilustrativos de esto que apuntamos. El primero, recogido por Roas, sucede en

la revista española *La Cerbatana*, de estética postista, que en su primer número (publicado en 1945) convocó el que podría calificarse como primer concurso de microrrelatos de la historia; aunque, lamentablemente, ese fue el primer y último número de la revista. El lema de dicho concurso fue el siguiente: “Se publicarán todos los cuentos cortos que se nos envíen. Premio: una suscripción”. Y como modelo, se incluyeron tres relatos hiperbreves, que reproduzco a continuación:

Era una vez una chiquilla que era muy blanca y se murió y fue más blanca todavía.  
(Carlos Edmundo de Ory)

Luego las campanas se callaron mientras que a su lado terminaban las flores. Era una mañana.  
(Silvano Sernesi)

Buscaba la suerte de un minuto, y la tuvo. Pero luego no recordaba en qué hora había sido.  
(Chicharro hijo) (Roas 2010: 37-38).

El segundo caso resulta más llamativo y relevante históricamente, pues, además de celebrarse, se convocó cuarenta y seis años antes, es decir, a finales del siglo XIX, y,

por tanto, lejos aún de la impronta experimental literaria que dejarían las vanguardias históricas del primer tercio del XX, de la que serán deudores aquellos tres postistas firmantes de tales microrrelatos greguerísticos y postsurrealistas que acabamos de ver. Así pues, el concurso al que nos referimos, según informa Ezama,

es uno de “cuentos breves” que organiza la revista *La Puerta del Sol* el 2 de mayo de 1899; limita la extensión de la composición a una sola cara de una tarjeta postal, y su jurado está compuesto por Luis Royo Villanova, Francisco Navarro Ledesma y Alfonso Pérez Nieva (1992: 28).

Como se ve, lo que induce aquí a la hiperbrevedad de tal (¿primer?) concurso de “microrrelatos”, no es otra cosa que el formato, aún novedoso y muy reducido, de la tarjeta postal: “aparecida oficialmente en España en 1871 pero en la práctica sólo en 1873” (Guereña 2005: 36). Es razonable pensar que tal concurso fue motivado por causas promocionales del soporte requerido, pues, a partir de mayo de 1889, precisamente, las tarjetas postales se integraron ya como “correspondencia ordinaria”, según el nuevo “Reglamento para el régimen y servicio del ramo de Correos” (Guereña 2005: 43). Por otra parte, el tamaño de las tarjetas postales, por ley, no podía exceder el de 14 centímetros de largo por 9 de ancho, lo cual daba para “unas pocas líneas de texto que permitía el exiguo espacio disponible” (Guereña 2005: 36).

Pero dicho esto, convendría aquí distinguir entre esta “casual” hiperbrevedad propiciada meramente por un particular formato brevísimo (en este caso, el de la tarjeta postal), con la “causal” hiperbrevedad proveniente, principalmente, de cierta renovación desvirtuada del repertorio microtextual de la tradición literaria, con la concepción escritural aforística y fragmentaria o con ciertas adaptaciones e influencias derivadas del poema en prosa, tal como sucede, por ejemplo, con buena parte de los principales escritores occidentales que han sido señalados como precursores cultivadores de lo que

hoy entendemos o denominamos como microrrelato o minificción contemporánea. Más aún, y de manera semejante a este tipo de operaciones de reescritura y rescate transformativo de categorías o formas hiperbreves del pasado, será así la forma de proceder de muchos de los establecedores del género (sobre todo en lengua española), entre los que sobresalen, como núcleo irradiador del género, los denominados clásicos hispanoamericanos, en donde Borges destaca no solo como excelente productor de ellos, sino, tal como harán otros promotores y continuadores del argentino, como pionero recolector y difusor de “microficciones” mundiales de todas las épocas, las cuales retroalimentarán y repercutirán —como especie de ejemplos históricos del género— en la producción de microficciones en torno a esta época crucial para la consolidación genérica del fenómeno.

En definitiva, la característica extensión hiperbreve del microrrelato o minificción (bien registrada históricamente en el panorama hispánico) es un hecho constatable desde los llamados inicios precursores del fenómeno hasta la actualidad del género, el cual resulta entendible dentro de ciertas evoluciones y transformaciones enraizadas en fenómenos literarios, y no, por tanto, un factor externo explicable solo por formatos o intereses promocionales del periodismo y la prensa, ni tampoco es el resultado de la progresión diacrónica compresiva del género “cuento”, pues en los principales precursores y establecedores del fenómeno (en español o en otras lenguas) se advierte una producción paralela y claramente diferenciada entre una consciente producción cuentística, constante y precisa, y aquella otra producción particular de microficciones (la cual, sin embargo, no se revela como un intento de comprimir o reducir su modelo productivo del cuento, sino más bien se produce esta dentro de cierto afán renovador y/o experimental que suele redirigir o conectar más con la micronarratividad arcaica o

tradicional, con otras categorías/formas cortas gnómicas discursivas, con derivaciones del poema en prosa, con asimilaciones de micro-formatos transliterarios, etc.).

Por otra parte, cuando aludimos aquí a la extensión recursiva y caracterizadora del microrrelato, nos referimos siempre a la que resulta más coincidente, y no por casualidad, con ese amplio y aludido repertorio microtextual arcaico o tradicional (mayormente englobable dentro de los denominados géneros gnómicos: fábulas, apólogos, casos, anécdotas, chistes, máximas, aforismos, etc.), cuya familiar extensión esquemática no suele rebasar el mentado espacio textual de la hoja impresa (espacio consolidado después en libros y antologías hispánicas de minificción), y, más específicamente, el que se ajusta bien al breve espacio de una cuartilla (molde periodístico que explica el que fuera este un formato estándar utilizado para difundir minificciones en revistas fundamentales como *El Cuento* de Valadés, quien establecerá después, tampoco por casualidad o mero capricho, la extensión máxima de una cuartilla, por una sola cara y a doble espacio, como uno de los requisitos para participar en su concurso periódico de minificciones). Por tanto, se podría decir que hay cierta correspondencia biunívoca entre el fenómeno de la microficción contemporánea (cuya hiperbrevedad viene dada en gran parte por cierta renovación particular con categorías/formas cortas del señalado repertorio microtextual arcaico o tradicional) y la de ciertos formatos breves utilizados después para su reproducción genérica (formatos no superiores a la referencia recurrente de la mentada hoja impresa en libros y antologías del siglo XX). Así pues, a diferencia de la extensión más variable y oscilante del género cuento (el cuento moderno), el cual posee una extensión narrativa breve, aunque no hiperbreve, el fenómeno de la microficción hereda su característica hiperbrevedad, sustancialmente, de las familiares estructuras microtextuales constantes ya desde los orígenes de la tradición literaria, al mismo tiempo que resulta influido,

directa o indirectamente, por la revolucionaria concepción poética que conlleva el poema en prosa sintético. Todo lo cual eclosiona en las vanguardias históricas, en donde se produce una gran experimentación y exploración de nuevas vías en torno a la producción de prosas muy parcas o sintéticas. Por el contrario, el denominado “cuento” deviene en género autónomo y creacional al tiempo que desarrolla su estructura narrativa superando aquel esquematismo formal y estructural inherente a las categorías o formas micronarrativas arcaicas o tradicionales, pues conlleva en sí un proceso de complejización y literaturización elaborativa-extensional de la trama (y de otros elementos de mayor peso como, por ejemplo, la focalización del personaje/s).

En las incipientes formulaciones microfccionales, pensemos ahora en producciones precursoras del siglo XIX, no se dará, pues, un proceso evolutivo-extensional estructural con respecto al señalado repertorio arcaico o tradicional de formas cortas (o microtextos), sino que, más bien, proviene de cierta “renovación” de tales formas, pero reproducidas o imitadas ahora sin la función característica que las determinaba como tales categorías cortas específicas (generalmente vinculadas a lo didáctico, moral, ejemplar, etc.). Sin embargo, en torno a todo esto, la producción microficcional moderna/contemporánea, a diferencia de la microtextualidad o micronarratividad arcaica o tradicional, es una producción literaria individual, creativa y autónoma, tal como sucede con el cuento moderno, y, por tanto, no es vinculante a una tradición oral o de raíz folclórica, aunque se haya nutrido (y se nutra) de esta. Además, a medida que se va consolidando la microficción como fenómeno genérico literario, se advierte un desarrollo más complejo de su elipsis a través de ciertas operaciones microfccionales recursivas, tales como, por ejemplo, aquellas relacionadas con la intertextualidad y el uso particular de los paratextos (que pasan a ser, en gran medida, parte del texto mismo; es decir, el paratexto resulta texto). Por último, aunque a lo largo

del siglo XX devienen algunas transformaciones compartidas en el tratamiento más complejo de la narrativa en general (que podríamos distinguir, siguiendo a Zavala, en una perspectiva más clásica [introducción-nudo-desenlace y final más cerrado], moderna [antinarrativa y final más abierto] o posmoderna [combinación de ambas y más híbrida, irónica, lúdica]), sin embargo,

en el cuento hay una tendencia a centrar el texto en el personaje y su posible evolución moral, mientras que en la minificción el centro del texto se desplaza al lenguaje, las convenciones genéricas y los elementos intertextuales que exceden al texto y le dan sentido (Zavala 2015: 16-17).

Ahora bien, insistimos en la hiperbrevedad recursiva de la microficción porque resulta un hecho y rasgo principal constatable, modulador y definidor del género de la microficción, algo que se ha rastreado abundantemente en los estudios hispánicos sobre el tema. Así ocurre, por ejemplo, si observamos toda aquella producción microficcional (de extensión menor a las 250 palabras), presente ya en multitud de autores hispánicos finiseculares y del primer tercio del XX, denominados como precursores o iniciadores del género en lengua española.<sup>57</sup>

En esta referida extensión hiperbreve, caracterizadora de la microficción, es donde acontece y se aprecia, en general, que este precursor microrrelato o minificción procede de cierta concepción creacional más emparentada con la escritura de fragmentos o aforismos y con las renovaciones o experimentaciones relacionadas con el amplio

---

<sup>57</sup> Cf. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, en donde Lagmanovich selecciona microrrelatos de algunos de estos autores iniciadores, tal como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Julio Torri, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Ramón López Velarde, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández. La nómina de Lagmanovich es, obviamente, incompleta. Para completar parte de esta lista de precursores hispánicos, con abundantes ejemplos de microficciones que no superan aquella familiar extensión arriba apuntada, se pueden consultar otras tantas antologías del género, tales como, por ejemplo, la hispanoamericana de Epple ([1990] 1999), las colombianas de Zamudio y Kremer (2004) y de Henry González (2002); las mexicanas de Zavala (2002; 2003); la española de Andres-Suárez (2012), etc. Asimismo, remitimos a los siguientes capítulos de esta segunda parte y a los de la tercera parte de nuestro estudio, en donde se podrán encontrar abundantes y específicos ejemplos recopilados a través de las revistas emblemáticas y las precursoras antologías hispánicas estudiadas.



repertorio microtextual arcaico o tradicional literario, aparte de renovaciones, derivaciones o adaptaciones de otros formatos, formas o géneros más modernos (literarios o transliterarios), antes que de una compresión extrema o anómala del cuento moderno. Insistimos en esto porque en algunos estudios de microrrelato se ha señalado o concebido esta hiperbrevedad caracterizadora de la microficción dentro de un mero proceso de reducción del “cuento moderno”, lo cual no ocurre exactamente de tal forma, pues, entre otras cosas, el fenómeno precursor de la microficción no se produce a través de tal progresiva reducción o compresión dentro de la esfera productiva del cuento moderno. Así pues, vamos a procurar distinguir entre el fenómeno de la compresión o intensificación del cuento, que es lo que se ha dado en llamar cuento/relato corto o breve, y el fenómeno distintivo de la microficción.

Cuando nos hallamos ante producciones precursoras del fenómeno microficcional —es decir, microtextos autónomos de cierta ficcionalidad que no sobrepasan las dos centenas de palabras—, observamos que hay un salto cualitativo entre tal hiperbrevedad caracterizadora del fenómeno y aquellas otras producciones de cuentos más cortos o comprimidos (relatos/cuentos breves). En estos últimos casos, se suele apreciar, antes que otra cosa, una reducción cuantitativa respecto a lo que se entiende por extensión más estándar del género cuento moderno.

En general, dentro de la producción de los cuentos/relatos breves (o “short shorts”) decimonónicos y en adelante, se advierte una composición productiva dentro de cierta conciencia genérica del “cuento” (es decir, del horizonte genérico del cuento moderno autónomo y creacional). Así pues, en torno a esta clara producción “interna”, el estatuto genérico del cuento resulta reacio a reducirse o comprimirse más allá de ciertos límites, pues de intensificar su brevedad se difumina entonces su proyección o noción de género consolidado, cuya noción resulta distintiva del familiar y conocido esquema o meollo

anecdótico del repertorio arcaico o tradicional micronarrativo. En torno a esta noción genérica, las producciones comprimidas del cuento moderno (cuento/relato breve) se mantienen distanciadas de la llamativa hiperbrevedad productiva de la microficción (caracterizadora producción inferior a las 250 palabras). En general, por debajo de las mil palabras, el estatuto genérico del cuento comienza a resultar algo fronterizo e inestable en su desarrollo compositivo, extraño ya respecto a sus dimensiones más estandarizadas. En este sentido, se entiende que Clarín, como productor ya consciente del género cuento (producción cuentística paralela a la de algunos de sus coetáneos de la denominada generación del 68), viera como algo nocivo y perjudicial un excesivo acortamiento del mismo, cuya intensificación de tal brevedad es impulsada desde instancias e intereses periodísticos.

Asimismo, en la prensa periódica estadounidense de la primera mitad del siglo XX, se promocionan y demandan cuentos/relatos breves (“short shorts”) para su publicación, los cuales oscilan entre las 1000 y 2000 palabras. Entre estas publicaciones, poco o nada relacionadas con las vanguardias históricas, se encuentra, por ejemplo, la revista *Collier's*, la cual solicita y publica relatos de entre 1200 y 1500 palabras. Barthol Fles, compilador de la antología *The Best Short Short Stories from Collier's*, publicada en 1948, percibe y señala tales “Short Short Stories” (o “short shorts”) como algo ya distintivo del género “cuento”. Esta misma percepción distintiva es la que encontramos en la publicación de las primeras antologías de “microficción” estadounidenses de los años ochenta del siglo XX, en las cuales se recogen relatos contemporáneos a su edición, pero cuya brevedad no parece haberse intensificado o reducido progresivamente, pues sigue resultando pareja a aquella (entre 1000 y 2500 palabras). Así ocurre, por ejemplo, en la antología de Howe y Howe (1982), o en la de Shapard y Thomas (1986).

El hecho de que tales dimensiones narrativas sean percibidas como algo distintivo o singular al género cuento (cuento moderno), refleja e implica, entre otras cosas, que la noción de tal género moderno parece resultar más estable, propia y definida dentro de ciertas dimensiones bien estandarizadas y frecuentes. Al respecto, Anderson Imbert señala que el “cuento normal” o “cuento” estaría entre las 2000 y las 30000 palabras, según profesores o aficionados a las estadísticas (cf. Anderson Imbert [1979] 1996: 34).

En el panorama anglosajón, los relatos breves que oscilan entre las 1000 y 2500 palabras, se les ha denominado, desde principios del XX, como *Short Short Stories* o *Short Shorts*.<sup>58</sup> Respecto a tal panorama angloamericano, hay que considerar también el desarrollo precursor de una clara conciencia genérica del cuento literario decimonónico, cuya extensión mayor, más estandarizada, suele estar bien arraigada en torno a la noción de tal género. Tal vez por estos motivos, aquellos relatos breves promocionados en periódicos y revistas de lengua inglesa, durante la primera mitad del XX, resultaron llamativos y fueron vistos, entonces y después, como algo distintivo al género cuento (para nosotros, al fin y al cabo, resultan producciones internas y características del fenómeno de compresión o intensificación del género cuento).

Todo esto que señalamos sobre la promoción de “short shorts” en la prensa periódica fue recogido por Mildred I. Reid y Delmar E. Bordeaux, en su libro *Writers: Try Short Shorts!* (1947). En este libro, en el cual se incluyen ejemplos de “short shorts”, se transcribe un listado de varias revistas, periódicos y agencias de prensa de la época, publicadas en lengua inglesa y en la primera mitad del siglo XX, en donde se apuntaba la longitud que debían tener las historias enviadas y el precio que se pagaban por ellas. En todo ello, se constata el reclamo, interés y promoción de estas publicaciones periódicas por recoger en ellas “short shorts”. Así pues, para que se pueda

---

<sup>58</sup> En la actualidad, los estudios en inglés sobre “microficción”, generalmente en torno a la concepción de la “Flash Fiction”, concuerdan más con el panorama y estudios hispánicos sobre las dimensiones y características propias del microrrelato o minificción.

apreciar lo señalado, vamos a transcribir la información contenida en una de las páginas de esta antología citada:

Where To Sell

275 MARKETS FOR SHORT SHORTS

List arranged according to types of stories wanted by various magazines, newspapers, and syndicates, and with word lengths desired and prices paid.

GENERAL

*Magazines appealing to tell general public and accepting all types of the short short story.*

**AMERICAN MAGAZINE.** 250 Park Ave., New York. **1000 words.** All types. Good rates.

**THE AMERICAN MERCURY.** 570 Lexington Ave., New York. **2000 words.** Of general interest. \$60.

**ATLANTIC MONTHLY.** 8 Arlington St., Boston Mass. **1000 words.** Shorts must be of superb quality. \$20 up.

**BEST STORIES.** 1746 Broadway, New York. **1000 words.** High literary quality. \$5-\$10.

**CANADA WIDE FEATURE SERVICE LIMITED.** 249 St. James St., West, Montreal, Canada. **1000 words up.** Romance, humor, fantasy, detective, adventure. Prefers stories with a wide appeal, with general background. \$10 to \$20 up.

**COLLIER'S.** 250 Park Ave., New York. **1200-1500 words.** All types. High rates [cf. tesis: I].

**COSMOPOLITAN.** 250 Park Ave., New York. **1000-2000 words.** All types. Good rates.

**COUNTRY GENTLEMAN.** Independence Square, Philadelphia. All types. Good plot required. High rates.

**THE CRANE PRESS, INC.** 1 Madison Ave., New York. **Under 1700 words.** Stories should have good plots. Moderate rates.

**DESTINIES.** Box 21, Lake Tahoe, Cal. **1000-2000 words.** High literary quality.

(Mildred y Delmad 1947: 139 [el resaltado es nuestro]. Transcripción recogida de Tara L. Masih 2009: XXIX).

En el panorama en lengua española sucede algo parecido en torno a los cuentos de menos de 2000 palabras, los cuales se les designará también como cuentos/relatos breves o cortos. Al respecto, desde el principio y hasta muy avanzado el siglo XX, el fenómeno característico y concreto de la microficción, que aún no tiene herramientas teóricas distintivas ni definición para tal fenómeno particular, quedará así definido, subsumido o difuminado dentro del fenómeno del cuento/relato breve. Este hecho impedirá distinguir o apreciar bien la específica y distintiva producción microficcional,

cuyo fenómeno no se produce originariamente, tal como se ha pensado, a través de la compresión o mayor intensificación de la brevedad del cuento moderno, lo cual sí sucede, en cambio, con esa mayor especialización del cuento/relato breve producido en el siglo XX por ciertos escritores (aunque no hay que confundir especialización con progresión, pues no faltan productores decimonónicos, entre ellos los denominados maestros del cuento decimonónico, que también produjeron cuentos/relatos breves, entre otras cosas porque el desarrollo del género cuento está imbricado con factores del periodismo y supeditado a espacios e intereses particulares de las publicaciones periódicas). El cuento/relato breve se compone, pues, dentro del horizonte conceptual del estatuto genérico del cuento moderno autónomo. Esta será, precisamente, una de las razones por las que el fenómeno del relato breve (compresión estándar del género cuento) no produce esa llamativa hiperbrevedad caracterizadora de la microficción, algo que en este último fenómeno genérico viene a suceder, en cambio, porque se produce desde, digamos, un plano amplio, distinto o ajeno a la esfera conceptual y productiva del particular estatuto genérico del cuento.

En algunos estudios de microrrelato (cf. Masih 2009; Roas 2010) se han señalado relatos breves decimonónicos o de principios del XX como fenómenos precursores o causantes del fenómeno del microrrelato o minificción. Sin embargo, estos cuentos/relatos breves decimonónicos o de principios del XX (y en adelante), que suelen aproximarse o rondar, mayormente, las 1000 palabras (unas tres páginas), no producen (ni producirán) aquella hiperbrevedad característica de la microficción, fenómeno este que, por otra parte, ya se produce en paralelo a tal producción de cuentos/relatos breves. Pues el hecho de que estos relatos breves sean recursivos en torno a su extensión más breve, pero sin llegar al fenómeno microficcional, es porque, tal como señalábamos, se producen dentro de la esfera conceptual y compositiva del

referente genérico del cuento (cuya compresión o intensificación de la brevedad parece estar contenida o sujeta al límite perceptivo de tal referente). Así pues, tanto los maestros del cuento decimonónico (Poe, Maupassant, Chejov, etc.), como otros muchos productores de cuentos del XIX y XX, produjeron también cuentos/relatos breves. Pero estos, no obstante, no denotan, en general, una separación o ruptura del modelo u horizonte genérico del cuento, ni siquiera ocurre del todo en los casos más llamativamente breves, los cuales pueden resultar más fronterizos debido a su extrema o anómala compresión (cuya reducción, no pocas veces, se produce por razones de espacios determinados en torno a las publicaciones periódicas).

Así, por ejemplo, Anton Chéjov (1860-1904), considerado como el gran maestro del relato breve (y de gran influencia para otros escritores de relatos cortos como Quiroga, Hemingway, Carver y tantos otros), no parece inclinado o interesado por una especial o particular esfera de composición y producción microficcional, pues sus pretensiones e intereses respecto a la narrativa breve suelen estar bien orientadas dentro de su clara noción compositiva del cuento moderno autónomo (aunque sus narraciones más breves, debido a su intensificación y focalización, puedan resultar luego un tanto híbridas y desplazadas hacia lo poemático y/o el microrrelato). Junto a sus cuentos más característicos o célebres, de extensión más “estandarizada”, buena parte de sus cuentos/relatos breves lo fueron, mayormente, porque estuvieron supeditados a espacios y características concretas de ciertas revistas. En este sentido, Chejov publicó muchos de sus relatos más breves, por ejemplo, en la revista satírica *Fragmentos*, dirigida por Leikin, la cual estaba más enfocada a un público demandante de chistes, pequeñas historias, anécdotas y sucesos mordaces relacionados con el panorama social y político de la época (cf. Paul Viejo 2014). Así, entre los relatos más breves de Chejov, se pueden señalar muchos de los publicados en dicha revista, tales como los titulados

“Veraneantes” (de unas 700 palabras en español) o “En el departamento de correos” (de unas 500 palabras en español), ambos citados por Roas (2010: 31). Sin embargo, a pesar de tales intereses, restricciones o limitaciones espaciales de tal revista, estas narraciones más breves continúan produciéndose dentro del horizonte o esfera compositiva del cuento chejoviano, y, aunque ya resultan extremados, podemos señalar que no estamos del todo ante el fenómeno particular de la microficción. Entiéndase aquí que estamos señalando los casos más extremadamente breves y fronterizos, los cuales, por tanto, podrían confundirse aún más con el fenómeno productivo de la microficción (de hecho así ha sucedido en algunos estudios y antologías de minificción o microrrelato, mayormente en el panorama angloamericano).

Algo parecido ocurre con Hemingway y su muy citado relato breve: “A Very Short Story”, el cual contiene 633 palabras en inglés (bien lejos, por cierto, de la microficción atribuida a él: “For sale: baby shoes, never worn”). Hay que señalar, sin embargo, que el libro *In our time*, en donde se incluyó aquel célebre relato corto, fue publicado en París en 1924 y, posteriormente, reeditado y retocado o corregido en Estados Unidos (primera edición a partir de 1925). Al igual que otros escritores coetáneos de la llamada “Lost Generation” o generación del 14, Hemingway estuvo en Europa y asentado en Francia, y, por tanto, en relación ya con la experimentación literaria de las vanguardias europeas. En cierto modo, *In our time* resulta un libro experimental e híbrido dentro de su narrativa breve, cuya primera edición francesa tuvo una pequeña tirada de solo 170 ejemplares. Las 32 páginas por volumen se componían de 18 bocetos o historias numeradas, las cuales tratan sobre la guerra, los toros, el amor, etc. (cf. Masih 2009: XXIII-XXIV). Será, pues, en algunos de estos bocetos, y luego especies de síntesis capitulares micronarrativas denominadas “chapters” (cf. Masih 2009: XXIV), en donde Hemingway se aproxime claramente a la microficción, pero no en sus relatos breves,

pues, como en el caso de Chejov y de tantos otros después, estos se producen dentro de la esfera conceptual y productiva del estatuto genérico del cuento, cuya noción resulta reacia o contraria, por tanto, a la hiperebrevedad característica y causal del fenómeno productivo microficcional. No obstante, es probable que los relatos breves de Hemingway produzcan una apariencia de mayor concisión y brevedad textual debido a su característico e influyente estilo directo, sencillo, sobrio, lacónico (cuyo particular estilo minimalista se desarrolla y conecta, como se sabe, con su labor periodística).

En general, los llamados “short shorts” o relatos breves no conducen hacia el fenómeno precursor de la microficción, pues son narraciones reducidas dentro del horizonte genérico del cuento moderno. La específica microficción, en cambio, no sucede por compresión o intensificación de un género particular tal como el cuento moderno, sino que se produce, mayormente, por un fenómeno estructural proteico de apropiación de categorías/formas cortas preexistente al género del cuento moderno, pero cuyas funciones caracterizadoras de tales categorías preexistentes quedarán, sin embargo, desvirtuadas o desactivadas. Y esto sucede, principalmente, porque se reproducen ya desde cierta perspectiva irónica de la modernidad, perspectiva disgregadora de las funciones específicas y caracterizadoras de tales microtextos tradicionales, y cuyos fines son ahora más ficcionales, creacionales, estéticos, poéticos, paródicos, etc., pues de lo contrario seguirían siendo aquellas mismas categorías microtextuales con las que se mimetiza estructuralmente el fenómeno microficcional. Es decir, el español Félix María Samaniego (1745-1801), por ejemplo, sigue produciendo fábulas; el estadounidense Ambrose Bierce (1842-¿1914?), sin embargo, microficciones travestidas de fábulas.

En el cuento o en la novela podrá haber también una utilización particular de ciertas formas cortas, categorías o formatos breves, pero el peso concreto y definido del



género las domina y se adentra en ellas para seguir produciendo y componiendo desde el referente concreto del género específico. En cambio, la microficción deviene como un fenómeno de adopción proteica de la estructura de formatos, géneros o categorías/formas cortas. En este sentido, se ha dicho que el microrrelato tiene carácter proteico y des-generado, pues su forma o estructura viene a ser, sencillamente, la de otras formas cortas o *simples* adoptadas por tal fenómeno microficcional. Así pues, y en contraste, señala Violeta Rojo lo siguiente:

el cuento suele utilizar *elementos de distintas formas* para narrar su historia, en el minicuento [sinónimo en Venezuela de microrrelato o minificción] el cuento [referido aquí a la “fábula” en su acepción narratológica] puede *tener distintas formas*. Esto es más evidente aún con las formas menores, arcaicas, simples, que suele adoptar el minicuento. Efectivamente, los géneros preferidos por el minicuento suelen ser formas simples (que definimos así en el sentido de Jolles, 1972: 16, en el libro del mismo título):

...aquellas (...) que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la ‘escritura’, las que, aunque pertenecen al arte no llegan a ser obras de arte, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *casus*, *memorable*, *märchen* o chiste,

y especialmente otras formas arcaicas, ya no utilizadas, como la fábula, la alegoría, el apólogo, el proverbio, la parábola (Rojo 2009: 83-84).

Además de este carácter proteico de la minificción, tal fenómeno puede adoptar o combinar características del ensayo, de la poesía, de la narrativa y, en definitiva, de muchas otras formas (generalmente hiperbreves) literarias y transliterarias. En este sentido, no es de extrañar que los distintos investigadores hayan relacionado la minificción (microrrelato o minicuento) con otros tantos géneros:

Koch con el ensayo, el poema en prosa, la viñeta, la estampa, la anécdota, la ocurrencia y el chiste y las anotaciones de diario. Fernández Ferrer con el cuento popular brevísimo, el chiste, los tantanes, la anécdota, la fábula, la parábola, las tradiciones; Juan Armando Epple con el caso, la anécdota, el chiste, la reelaboración de mitos, la fábula, la parodia, la alegoría, el relato satírico, la greguería, el antirrelato y el cuento. Sequera con el chiste, el breve de prensa, el juego

de palabras, el poema en prosa, el aviso clasificatorio, la oración (religiosa), el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, la anécdota, la receta de cocina, la literatura de las medicinas, las instrucciones de manual, la noticia de prensa, la carta al correo sentimental y el horóscopo. Por supuesto, cualquier lista de esta índole nunca sería exhaustiva. *El minicuento tiene como rasgo diferencial el carácter proteico, por ende siempre estará relacionado con algún otro género. El minicuento es transgenérico por naturaleza* (Rojo 2009: 90 [la cursiva es nuestra]).

A medida que la minificción evoluciona como fenómeno genérico particular y distintivo, se perfecciona también el recurso de la elipsis a través de ciertas estrategias que posibilitan y acentúan su hiperbrevedad textual caracterizadora. Así pues, será habitual en su producción

el uso de los “cuadros”, según la terminología de Eco (1981) o “marcos de conocimiento”, según la concepción de Van Dijk (1980). Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad... (Rojo 2009: 22-23).

Pero volviendo al fenómeno del relato/cuento breve y al fenómeno de la microficción, que podrían parecer dos fenómenos semejantes (y por algo se solaparon o imbricaron), suponen, sin embargo, dos fenómenos diferenciados, cuyas maneras de proceder son bien distintas: el primero está relacionado con fenómenos de intensificación o compresión del género cuento (lo cual puede afectar al mismo género y desplazarse hacia otros fenómenos genéricos); el segundo, en cambio, se sitúa en una esfera ajena y más abierta, asociada, en su devenir, a renovaciones de categorías o formas hiperbreves arcaicas o tradicionales y a experimentaciones literarias relacionadas con la narrativa breve (que no es sinónimo del género cuento), el poema en prosa, la escritura aforística o de fragmentos y, en general, a la microtextualidad, cuyo

horizonte productivo resulta más rupturista, poético, proteico y poligenérico (o, según se vea, más transgenérico o agenérico).

Vamos a tratar de explicar, con dos ejemplos similares, la diferencia entre estos dos fenómenos indicados: el del relato breve (cuya compresión también puede derivar de la adopción de modelos tradicionales micronarrativos, tal como parece suceder en el caso que expondremos) y el del fenómeno precursor del microrrelato o minificción (que, sin embargo, no se comprime, sino que simplemente se mimetiza con el modelo microtextual tomado). Así pues, lo indicaremos con ejemplos concretos de Edgar Allan Poe (cuyos postulados teóricos sobre el cuento han influido tanto en la teoría sobre el género) y de Rubén Darío (considerado como un precursor del fenómeno de la minificción o microrrelato hispánico).

En la producción cuentística de Edgar Allan Poe (1809-1849) se puede observar una extensión oscilante entre las 8000 y las 2000 palabras por narración breve. En esta horquilla de palabras se encuentra la mayor parte de sus cuentos, aunque algunos se salen de ella, bien por arriba (“The Gold-Bug”, de 13618 palabras en inglés), bien por debajo de las 2000 palabras. Entre los relatos más breves de Poe, se han citado (cf. Roas 2010: 31) los titulados “Shadow: A Parable” (de 995 palabras en inglés) y “Silence: A Fable” (de 1369 palabras en inglés), ambos compuestos en la década de los 30. Así pues, entre sus relatos más breves, se encuentran estos dos relatos subtítulos, precisamente, “Una parábola” y “Una fábula”, apuntando así cierta referencia modélica relacionada con estas dos formas cortas arcaicas. Sin embargo, la extensión de estas dos narraciones de Poe será la suficiente como para poder transmitir al lector el sombrío y tenebroso estado de ánimo de los respectivos personajes-narradores, proyectando, asimismo, la subjetividad de estos por medio de la recreación de un ambiente y un lugar descritos en ambos relatos, tal y como lleva a cabo en muchas de sus producciones de

cuentos (de extensión considerada más estándar). En este sentido, sucede lo mencionado arriba: el horizonte genérico del cuento (poeiano) re-compone tales categorías o formas cortas aludidas en su título y se aleja, por tanto, de los modelos tomados y de su característico esquema de acción o su meollo anecdótico.

Sin embargo, entre los precursores microrrelatos de Ruben Darío (entre los que se encontrarían aquellos citados por Lagmanovich, los cuales hemos señalado al principio de esta introducción panorámica), nos hallamos, pues, ante evidentes casos de mimetismo emblemático de categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales, como, por ejemplo, la parábola. Pensemos aquí en el microtexto dariano titulado “El nacimiento de la col” (de 170 palabras), publicado en el diario bonaerense *La Tribuna*, en 1893. Esta “parábola”, desplazada irónicamente de su clásica función caracterizadora, es ya puramente esteticista y poética: es decir, estamos ante una precursora microficción modernista travestida de parábola. Por otra parte, otros microtextos darianos, considerados y recopilados como precedentes fenómenos del microrrelato o minificción, suelen provenir de derivaciones y desplazamientos del poema en prosa sintético (cf. “Naturaleza muerta”, de 167 palabras, o “El ideal”, de 141 palabras, ambos recogidos en la citada sección “En Chile” de *Azul*). Así pues, la hiperbrevedad de tales microficciones no se produce por una intensificación o compresión narrativa del cuento moderno, sino que sucede, naturalmente, por no tomar como referente (ni tampoco como fórmula compositiva) al género del cuento moderno. Esto, obviamente, no quiere decir que Rubén Darío no produjese cuentos, pues es uno de los grandes productores modernistas del género (junto a Leopoldo Lugones y Gutiérrez Nájera). Al respecto, Gabriela Mora (1996), en su detallada monografía *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, estudia la producción de cuentos darianos y descarta

de esta, precisamente, la sección de “En Chile” y, asimismo, tampoco menciona en ella “El nacimiento de la col” (cf. Mora 1996: 63-100).

Por tanto, entre el cuento/relato breve (fenómeno más intensificador o compresor dentro del estatuto genérico del cuento moderno) y la microficción (fenómeno derivado, inicialmente, de la mimetización disfuncional clásica de categorías/formas cortas o, asimismo, de derivaciones del poema en prosa), señalamos aquí una distinción que no es, en última instancia, una mera cuestión dimensional o extensional respecto a un fenómeno menos breve que el otro, sino que la característica hiperbrevidad del segundo se produce, originaria y precursoramente, debido a cierto horizonte diferenciado al del estatuto genérico del cuento, algo importante y que suele quedar solapado o ignorado entre ambos fenómenos.

En algunos estudios de microrrelato o minificción (en español o inglés), se han señalado, pues, cuentos/relatos breves de escritores del XIX, o de principios del XX anteriores a las vanguardias históricas, tal como si estos fueran el camino fundamental que, progresivamente, conduciría a la hiperbrevidad del fenómeno de la microficción contemporánea. El problema es que hay varios hechos que vienen a contradecir tal hipótesis. El primero tiene que ver con el hecho de que el precursor fenómeno de la microficción ya se está dando de forma paralela a la producción particular de cuentos/relatos breves; y el segundo es el hecho de que los llamados relatos breves o “short shorts”, conformados dentro de la producción cuentística de sus respectivos autores, resultan recursivos en sus límites inferiores, y en cuyos casos más breves, pero no hiperbreves, suelen rondar las mil palabras. Así, por ejemplo, Tara L. Masih, dentro del panorama estadounidense, va indicando en inglés aquellos relatos más breves compuestos por una nómina de célebres y no tan célebres productores de cuentos del XIX y XX: Irving, Poe, Lousie May Alcott, Kate Chopen, August Strindberg, Ambrose

Bierce, O. Henry, Sherwood..., pero ninguno de estos ejemplos aludidos (“short shorts”) descienden de las mil palabras (cf. Masih 2009: XIV-XX). Es decir, en este rastreo por los “short shorts” no vemos asomarse el fenómeno característico de la microficción. Ahora bien, el hecho de que no se encuentre el fenómeno microficcional en las respectivas producciones de los llamados “short shorts” (o cuentos/relatos breves), no demuestra que aún no se dé tal fenómeno precursor del microrrelato o minificción, sino que, simplemente, por aquella vía no se origina el fenómeno. Así, por ejemplo, la microficción no se halla en la amplia producción de cuentos/relatos breves de Ambroise Bierce, sino —indicamos nosotros— en sus micronarraciones con forma, estructura y extensión de fábulas clásicas o esópicas, tal como ocurre en sus *Fantastic Fables* (1899). Aquí, pues, nos topamos ya con precedentes minificciones travestidas de fábulas, pues su función didáctica o moralizadora inherente a tal categoría tradicional ha quedado desvirtuada o arrasada por la mordacidad sarcástica del estadounidense (mimetismo fabulístico que, por otra parte, resultará recurrente en la tradición de la microficción hispánica). Asimismo, relacionado con la microtextualidad y la microficción de Bierce, habría que citar también su célebre libro *The Devil’s Dictionary* (publicado en 1911), cuyo diccionario fue publicado, por entregas, en varios periódicos, desde 1881 a 1906. Por tanto, tal como se observa, Ambroise Bierce se acerca al fenómeno precursor del microrrelato o minificción a través de la renovación desvirtuada con formas cortas tradicionales, tal como en el caso de sus “fábulas”, y a través de sus definiciones microfccionales, tal como sucede en su *Diccionario del Diablo* (cf. Tomassini 2008: “Ambrose Bierce y el microrrelato hispanoamericano”).

Otro autor de minificciones o microrrelatos precursores, no citado por Masih, es el estadounidense Nathaniel Hawthorne (1804-1864), productor de características narraciones breves autónomas que contribuyeron a asentar, en lengua inglesa y en

Norteamérica (al igual que Poe y otros tantos), el nuevo género moderno del cuento. Obviamente, no se van a encontrar tales precursoras minificciones entre su producción de cuentos (recuérdese al respecto la célebre reseña sobre el volumen de cuentos *Twice-Told Tale*, en la cual Poe señala sus clásicos postulados sobre el género), sino en una esfera más personal e íntima producida en sus cuadernos de notas (tal como le sucede a Kafka en sus cuadernos y diarios), y que, a su vez, también podríamos relacionar con bocetos micronarrativos (tal como le ocurre, en cierto modo, a Hemingway). Los primeros cuadernos de Hawthorne, los *American Note-books*, fueron publicados póstumamente a partir de 1868, y en años siguientes se publicarían el resto de estos cuadernos americanos de notas, iniciados por Hawthorne el 15 de junio de 1835 y continuados casi a diario hasta el 9 de junio de 1853, según indicaba George Parson Lathrop en la “Introduction” a los *American-Note Books*<sup>59</sup> (editados en Boston: Houghton Mifflin, 1883). En todos estos cuadernos se hallan innumerables microanotaciones como especies de argumentaciones, planteamientos u observaciones germinales, pero que son auténticas “nanohistorias”, las cuales resultan precursores microrrelatos, tanto por su completud autónoma e intensidad narrativa como por su fuerza evocadora y su capacidad sorpresiva. En el panorama hispánico, Borges y Bioy tradujeron seis de estas microficciones para su antología *Cuentos breves y extraordinarios*, y, más recientemente, Eduardo Berti ha traducido una amplia selección de tales anotaciones mínimas de los *Cuadernos norteamericanos* de Hawthorne (ed. Belacqva, 2007)<sup>60</sup>. A modo de ejemplo, transcribimos dos de estas típicas anotaciones de Hawthorne (traducidas por Borges y Bioy):

---

<sup>59</sup> Cf. [www.eldritchpress.org/nh/pfanb.html](http://www.eldritchpress.org/nh/pfanb.html). Fecha de consulta: 07-06-16.

<sup>60</sup> En esta edición, Berti constata en el prólogo la gran influencia literaria de los *Notebooks* de Hawthorne.

Un hombre rico deja en su testamento su casa a una pareja pobre. Ésta se muda allí; encuentran un sirviente sombrío que el testamento les prohíbe expulsar. El sirviente los atormenta; se descubre, al fin, que es el hombre que les ha legado la casa.

\*

Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya está ocurriendo y ellos son los actores (en Borges y Bioy 1955: 25).

Por otra parte, habría que tener en cuenta otros factores, ajenos al desarrollo del cuento moderno, que pudieron influir, promover o favorecer la producción de microficciones, tal como el hecho de que la microtextualidad (periodística y/o literaria) fuera algo normal en muchas de las publicaciones periódicas decimonónicas (sobre todo en periódicos, revistas satíricas, almanaques, etc.). Respecto a las formas muy breves periodísticas (sucesos, casos, notas informativas, etc.) y a su re-producción proteica con tendencia hacia lo literario y ficcional, destaca —en torno a la tradición periodística de sucesos denominada “fait divers” (cf. Herrero Cecilia 2016)— Félix Fénéon, con sus 1200 *Nouvelles en trois lignes* (noticias-relatos de tres líneas e impregnadas de humor negro y sarcasmo), publicadas como página de sucesos para el diario *Le Martin* en 1906. Así pues, acorde con este carácter proteico de la microficción, dicho fenómeno se mimetizará también, al igual que con los microtextos periodísticos de sucesos o casos<sup>61</sup>, con otras muchas formas o formatos muy breves provenientes o influidos en gran parte por el periodismo o las publicaciones periódicas. Pensemos aquí, por ejemplo, en la influencia de los almanaques para la producción de microficciones;<sup>62</sup> o también podemos pensar en la influencia de los característicos anuncios mínimos textuales, tal como sucede con la señalada microficción atribuida a Hemingway (*For sale: baby*

---

<sup>61</sup> A propósito de estos, recordemos aquí algunos libros de microficciones, tales como, por ejemplo, los casos judiciales en *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub; o los sucesos periodísticos de *El imitador de voces* (*Der Stimmemimitator*, 1978), de Thomas Bernhard.

<sup>62</sup> Podemos citar aquí, entre otros libros, las *Historias de almanaque* o *Kalendergeschichten* (1953), de Bertold Brecht (1898-1956), con su célebre sección de microrrelatos titulada “Historias del señor Keuner”, escritas desde, aproximadamente, 1926 hasta su muerte; o los afamados “libros-almanaque” de Cortázar, tales como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969), etc.



*shoes, never worn*) o con la microficción de Arreola titulada “De l’osservatore”, entre otros muchos ejemplos que se podrían citar, ya sean microficciones relacionadas con formas o estructuras mimetizadas del periodismo o de los *mass media*, ya sea con cualesquiera otros moldes hiperbreves extraliterarios y no relacionados con aquellos.

La perspectiva muy centrada en el particular desarrollo genérico del cuento moderno suele obviar que, desde el Romanticismo, este nuevo género se desarrolla al tiempo que se desliga o distancia paulatinamente de las formas cortas tradicionales, “hasta quedar convertidas en pura expresión de la imaginación del escritor, el cual toma ya de lo legendario sólo el color y no el argumento” (Baquero Goyanes 1949: 158). Por tanto, en sentido opuesto a este particular desarrollo genérico del cuento creativo y autónomo moderno, el fenómeno de la microficción moderna deviene antes dentro de un interés continuador con la tradición y producción literarias del pasado, y, consecuentemente, a través de un rescate renovador dentro del repertorio de categorías, géneros o formas cortas. En torno a esta constante renovación, en la que destacan aquellas formas cortas arcaicas, se hallan autores (filósofos, poetas, narradores) más interesados en volcar sus producciones textuales modernas dentro de brevísimos moldes característicos de la tradición literaria, lo cual denota un constante interés por el pasado. Así, por ejemplo, algunos filósofos decimonónicos, tales como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, etc., adoptan ciertas formas cortas del repertorio arcaico o tradicional (parábolas, aforismos, apólogos, etc.) para sus propios fines, digamos, más alegóricos, literarios o poéticos si se quiere, pero, en cualquier caso, ajenos a intenciones productivas de cuentos modernos. Algo parecido ocurre con ciertos poetas o narradores posrománticos y productores precursores de microrrelatos o minificciones, tal como sucede, por ejemplo, con el irlandés W. B. Yeats (1865-1939) o con el francés Marcel Schwob (1867-1905), cuyas producciones microfccionales se encuadrarían

dentro del desarrollo de ciertas renovaciones y experimentaciones simbolistas, ligadas a evoluciones proveniente del poema en prosa y a la renovación estructural “mimética” (recordemos a Rubén Darío) de categorías, géneros o formas cortas narrativas de la tradición literaria. En cierto modo, tales poetas o narradores concuerdan dentro de la llamada estética de la brevedad. En estos y otros autores particulares, se dará, pues, un constante interés renovador y experimental posromántico ligado a la tradición literaria (remota, clásica, medieval), o folclórica, mitológica, legendaria, etc., vía continuada a través de la renovación de la textualidad hiperbreve alrededor de la experimentación agudizada en las vanguardias históricas (y tales intereses de renovación creacional por las brevedades literarias seguirán nutriendo, de manera particular y transformada, el desarrollo de la microficción en lengua española o en otras lenguas). Alrededor, pues, de tales intereses y producciones microfccionales (que vemos desligada de la producción más concreta y regida por el particular estatuto genérico del cuento moderno), podemos apuntar también el interés tradicional de rescate recopilatorio, a lo Timoneda, que encontramos en autores españoles del XIX. Entre este tipo de libros, destacamos, por ejemplo, el siguiente de Juan Valera: *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896), en cuyo prólogo se enumeran otros tantos autores españoles interesados en recoger, y recrear, microtextos y micronarraciones procedentes del acervo popular o folclórico.<sup>63</sup>

Por otro lado, en torno a este interés creacional relacionado también con la tradición literaria breve, por donde irá germinando la microficción, podemos incluir a todos aquellos autores y obras señaladas por Roas (2010: 34-37): Jules Renard, con sus *Histories naturelles*, publicada entre 1885 y 1909, y compuesta de textos en los que mezcla el poema en prosa y el relato hiperbreve; Eça de Queiroz, con su *Dicionário de*

---

<sup>63</sup> Cf. prólogo en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013726>. Fecha de consulta: 19-10-16.

*milagres*, publicado póstumamente en 1900 (diccionario de minificciones en torno a hagiografías, milagros y fenómenos sobrenaturales), etc.

En general, desde este período finisecular hasta el primer tercio del XX, las producciones microfccionales se vinculan con la denominada, según Ródenas, “estética de la brevedad”, época de progresivo afán atomístico y *quintaesencismo* prosístico en torno a un expansivo horizonte productivo relacionado con múltiples categorías o formas cortas. Será, pues, en esta época, de múltiples experimentaciones proyectadas por los sucesivos *ismos*, y en la que parece importar más “la conquista de lo breve, quintaesenciado, sintético y pequeño que el deslinde entre géneros” (Ródenas 2009: 81), cuando la microficción comience a despegar literariamente junto al reconocido género del cuento, entremezclándose en las distintas publicaciones (tanto en periódicos y revistas como en libros). Algunas de las producciones hiperbeves más narrativas, a falta de reasignaciones dentro del sistema literario, serán denominadas (tal como venía sucediendo a finales del siglo XIX en la prensa periódica en España) como cuentos brevísimos, sintéticos, diminutos, etc. No obstante, hay que indicar que, en general, la crítica ignorará o no tomará en consideración tales producciones, las cuales comenzarán a ser re-valoradas y comprendidas dentro del marco teórico-crítico desarrollado a partir de los estudios sistemáticos de microficción (minicuento o microrrelato).

Por tanto, centrándonos en la producción de precursoras microficciones (y microprosas variadas) durante la época de las vanguardias históricas (y en la que se pueden hallar abundantes exploraciones microfccionales de escritores europeos y americanos), se apreciará aquí también que, antes de tener como modelo tutelar al “cuento moderno”, el horizonte configurativo y experimental del microrrelato o minificción viene a ser, como indicaba Ródenas (2009), una gran amalgama o

“confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos...” (69).

Esta será la época, precisamente, en la que los estudios teóricos de microficción (hispanica) comienzan a señalar precusores libros de minificciones, entre los que destaca *Ensayos y poemas* (1917), del mexicano Julio Torri, cuya obra ha sido considerada como iniciadora del fenómeno del microrrelato o minificción en Hispanoamérica, según Valadés (1990) y algunos otros estudiosos de la minificción o del microrrelato, tales como, por ejemplo, Lauro Zavala, Guillermo Siles, etc. Por otro lado, si nos fijamos en la mayoría de los autores hispánicos (o no hispánicos) señalados como precusores o iniciadores del microrrelato durante el primer tercio del siglo XX (cf. Lagmanovich 2006; Ródenas 2009, etc.), se advierte en no pocas de sus producciones microfccionales, tal como en el caso del mismo Torri, una narratividad oscilante entre lo ensayístico o poético, lo cual puede proceder también de la influencia derivada del poema en prosa, pues ya en los poemas en prosa baudelairianos se percibe esta oscilación o mixtura narrativa entre lo especulativo (más ensayístico) y lo descriptivo (más poético). Asimismo, el mayor acento en uno de aquellos dos últimos rasgos, combinado con un interés productivo por las hiperbrevidades literarias, podrá apuntar también hacia las diversas vías convergentes en la llamada estética de la brevedad, las cuales se suelen entroncar, especialmente, con el desarrollo bifurcado del poema en prosa, con la producción microtextual periodística, con el repertorio pretérito tradicional microtextual, especialmente micronarrativa, pero también con la microtextualidad proveniente de la escritura gnómica de pensamientos y máximas “de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII” (Ródenas 2009: 83), o con cierta escritura aforística o fragmentaria, etc.

En cualquier caso, muchas de las producciones precursoras de microficciones de esta época suelen estar vinculadas con la constante renovación transformativa de

Géneros, populares o cultos, como el caso, el apólogo, la fábula, el apotegma, la anécdota o el chiste y formas de agregación o articulación de textos, como el bestiario, la miscelánea clásica (la de Eliano o Aulo Gelio) y humanística (la de Pero Mexía) (...) fueron adaptados por los creadores modernos y refundidos de acuerdo con sus propios intereses artísticos (Ródenas 2009: 85).

En torno a todo esto, destaca, por ejemplo, el cuarto libro señalado por Lagmanovich en su “Crono-bibliografía del microrrelato hispánico 1888-2006” (2006a: 323): *Filosofícula* (1924), del argentino Leopoldo Lugones, cuya obra

reúne, junto a media docena de poemas reflexivos y un par de textos prosados discursivos, unas cuatro decenas de piezas muy breves de índole narrativa, que adoptan la forma del apólogo o la leyenda oriental, de la parábola bíblica o de paisajes apócrifos del Evangelio; hay reinterpretaciones de mitos antiguos y relatos en ambiente renacentista y moderno. Todos tienen en común, además de la brevedad, la intención motivadora de la reflexión y un sentido etiológico. Recoge piezas escritas desde 1909 a 1924 (Barcia 1988: 17).

Las precursoras microficciones publicadas en libros del primer tercio del XX son, en general, microtextos narrativos o tendentes hacia lo narrativo y lo discursivo/ensayístico o lo poético/estático. Estas microficciones pueden estar vinculadas o influidas por alguna/s de las apuntadas vías confluyentes en esta época de la denominada estética de la brevedad. A su vez, estos libros con minificciones, destacados o señalados por la crítica especializada como obras precursoras respecto al fenómeno estudiado, pueden albergar también microtextos no narrativos y otros textos diversos de extensión mayor (cuyos libros, recordemos, suelen tener cierto cariz recopilatorio de material textual ya publicado, íntegro o parcialmente, en la prensa periódica).

Solo a título de ejemplo de todo esto, vamos a citar —y después comentar brevemente— algunos de los libros destacados en la aludida “Crono-bibliografía” o en la parte dedicada a los “Precursores o iniciadores”, ambas secciones presentes en la misma monografía de Lagmanovich sobre microrrelato (2006a). Así pues, aparte de los libros ya apuntados de Torri y Lugones, se incluyen o destacan los siguientes: *Calidoscopio* (1911), del argentino Ángel de Estrada, hijo; *El minuterero* (1923), del mexicano Ramón López Velarde; *Caprichos* (1925), del español Ramón Gómez de la Serna; *Papeles de Recienvenido* (1929), del argentino Macedonio Fernández; *Las vísperas de España* (1937), del mexicano Alfonso Reyes.<sup>64</sup>

Respecto a Estrada (hijo) y López Velarde, solo mencionar que son autores entroncados con el Modernismo y cuyos microtextos más próximos al fenómeno del microrrelato o minificción suelen producirse por derivaciones narrativas del poema en prosa, tal como sucederá con tantos otros autores procedentes de las filas modernistas hispánicas. En este sentido, Juan Ramón Jiménez, uno de los más destacados y estudiados precursores del fenómeno en España, producirá microrrelatos, según indica Teresa Gómez Trueba, a través del “aumento de la narratividad del poema (en prosa)” (2007: 57).

En relación con Gómez de la Serna, escritor vanguardista muy estudiado y antologado en torno al microrrelato (cf. López Molina 2005), señalamos que en tal libro misceláneo de 1925 (libro misceláneo como muchos otros de Ramón y como sucede con frecuencia en otros libros con microficciones de esta época), se encuentran, además de algunos microrrelatos, otros textos más extensos, tales como cuentos y ensayos (cf. Ródenas 2009: 67). Tal como señala Alfredo Arias: “Este librito de Ramón, primero en

---

<sup>64</sup> Sobre este pequeño repertorio bibliográfico aportado por Lagmonovich, indicamos que no faltan estudios de microficción que lo amplían enormemente. En torno al panorama hispánico, señalamos también que se han llegado a elaborar detallados corpus bibliográficos de creación (y crítica) sobre minificción (microrrelato o minicuento) por países, destacando en ellos las fechas de publicación de libros precursores. Cf. en *El cuento en red* los números 26, 27 y 29, por ejemplo.

titularse *Caprichos*, supone una síntesis de lo que hasta el momento era (y seguiría siendo) su trabajo en la prensa, a excepción de las greguerías y algún reportaje casual” (2001: 45). En el posterior libro titulado también *Caprichos*, editado en 1956 (reeditado en 1962), no aparece los textos incluidos en aquella edición de 1925. En este último libro, que trae un prólogo de Ramón ([1956] 1962), nos hallamos ante un volumen compuesto solo de microrrelatos, los cuales suman 377 (por tanto, si descontamos las antologías del género, probablemente sea este el libro de autor con mayor número de microrrelatos). En el “Breve prólogo” de *Caprichos* ([1956] 1962: 11-12), Ramón emparenta tales “caprichos” a sus “fantasmagorías” y “disparates”, difundidos todos ellos a lo largo de su dilatada obra, los cuales son diferentes, según indica, a sus “gollerías” y “trampantojos” (cf. [1956] 1962: 11). Este tipo de microrrealatos o “caprichos” ramonianos vienen a ser anécdotas ficcionales sorprendidas y disparatadas, absurdas y humorísticas.<sup>65</sup> Por otra parte, respecto a las célebres greguerías (próximas al repertorio microtextual de categorías gnómicas discursivas: máximas, apotegmas, dichos, aforismos, etc.), López Molina (2009) las estudia en relación con el microrrelato, apuntando que aquellas más narrativas podrían englobarse dentro del microrrelato (al igual que sucede con muchos de los géneros narrativos muy breves ramonianos, tales como, por ejemplo, los apuntados “caprichos” o “disparates”). Aparte de toda esta microtextualidad narrativa ramoniana, sea por medio de las greguerías o de “los numerosos textos narrativos (...) brevísimos diseminados en el conjunto de sus libros misceláneos: *Caprichos*, *Muestrario*, *Disparates*, *Ramonismo*, *Gollerías*, etc.” (López Molina 2009: 17), se advierte en Ramón una propensión natural hacia la escritura atomizada, observable en cualquiera de sus libros, incluidas sus novelas, en donde la prosa aparece siempre segmentada en brevísimos párrafos (como especie de

---

<sup>65</sup> Cf. “Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los «caprichos»”, Rivas (2008).

focalizaciones narrativas mínimas de tendencias frecuentes hacia el apunte discursivo y/o lírico).

Respecto a Macedonio Fernández y Alfonso Reyes, dos autores influyentes y de estima para Borges (al igual que lo fue también Leopoldo Lugones), se han citado aquellas obras con microficciones, aunque podrían citarse otros libros suyos con algunos microrrelatos o minificciones también, tal como suele ocurrir con otros tantos autores. En torno a la escritura del argentino Macedonio Fernández, amigo de Ramón, se puede señalar que la digresión, el fragmento y el chiste “son tres elementos sustanciales en su prosa” (Rodríguez Lafuente 1995: 37). Asimismo, tal como apunta Lagmanovich sobre las prosas breves de Macedonio Fernández: “Sus textos de ficción breve en prosa, así como los ensayos que van hasta lo mínimo y se confunden con el aforismo, no surgen de la metáfora, como los de Ramón, sino que provienen de la metafísica” (2006a: 183). Sobre la citada edición primera de *Papeles de Recienvenido* (1929; edición definitiva, 1944), publicada en la editorial Proa y en la serie “Cuadernos del Plata”, dirigida por Alfonso Reyes, Borges colaboró en ella “ordenando y recopilando los capítulos”, según apuntó en su propia autobiografía en inglés, en la cual describe tal libro de Macedonio como “una especie de miscelánea de chistes dentro de chistes” (cf. Borges [1970] 1999: 73). Precisamente, alrededor de estos singulares chistes de este autor de libros fragmentarios e inclasificables (cuyos chistes son de un humorismo conceptual y metafísico característicamente macedonianos), se hallarán algunas de sus producciones microfccionales englobables y recopiladas como microrrelatos (cf. Lagmanovich 2005: 63-65).

Finalmente, sobre el mexicano Alfonso Reyes, “ateneísta” en su juventud como su amigo Julio Torri, Lagmanovich señala lo siguiente:



dejó escritos diversos textos narrativos brevísimos\*. Dichos textos han de buscarse en los muchos volúmenes de su obra, por lo general en libros de variado contenido, ya que ninguno está compuesto íntegramente por escritos de este tipo.

Lauro Zavala, en su amplia compilación *Minificción mexicana* (2003), incluye dos de estas piezas (...) que provienen de *Las vísperas de España* (1937): “Sentimiento espectacular” y “Los relinchos”. Ellas marcan con precisión los rasgos más característicos de la escritura de Reyes en tanto precursor de las minificciones. La primera de ellas es un pequeño ensayo, dentro del cual algún atisbo narrativo opera solamente como ilustración; la segunda composición, en su estructura rítmicamente reiterativa así como en otros rasgos estilísticos, manifiesta su afinidad con el poema en prosa, lo que no resulta extraño si tenemos en cuenta los comienzos modernistas del escritor (2006: 170-171 [\*cf. *Ninfas en la niebla. Cuentos brevísimos de Alfonso Reyes*, en edición de Genaro Huacal, 2006]).

En cualquier caso, antes que las publicaciones destacables de tales libros, reiteramos el papel fundamental de las revistas literarias en torno a la publicación y promoción de las precursoras microficciones y microprosas variadas, especialmente en la época vanguardista de entreguerras. Pues, tal como señala Ródenas,

el vivero de estas brevedades (...) fueron las revistas. Las prosas cortas colonizaron todas las publicaciones literarias hasta el punto de que algún estudioso ha hablado de “superprosismo” para referirse a la epidemia que afectó a las revistas entre 1918 y 1934 y de “viñetismo” para aludir a las menguadas dimensiones de aquellas prosas (...). Los responsables de las revistas solicitaban “prosas”, de manera inespecífica (...). En 1927, José María del Cossío detectaba como “síntoma del momento” el predominio de los textos de corta extensión, en los que suponía la intención de “encerrar, en breve cápsula verbal, grávida y recortada en el espacio, ideaciones en su momento de plenitud”. Un año después, Alfonso Reyes (...) anota en su *Diario* su decisión de “hacer unos folletos lindos y elegantes, para esas cosas pequeñas que uno hace [y] que no se atreve a publicar aisladas por pequeñas [y] que tampoco quiere mandar al revoltijo de las revistas”. Los folletos serán los *Cuadernos del Plata*, una exquisita colección de libritos de la que salieron solo cinco. El primero, *Seis relatos*, de Ricardo Güiraldes, contenía un perfecto microrrelato dialogado entre dos gauchos, “Diálogos y palabras”, el segundo fueron los poemas de *Cuadernos de San Martín* de Jorge Luis Borges; el tercero, los *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández, en cuya anárquica yuxtaposición de textos es fácil espigar bastantes microrrelatos (2009: 86-87).

En relación con ese aludido “revoltijo de las revistas”, Francisco Javier Díez de Revenga (2005) lleva a cabo un estudio titulado *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, en donde repasa gran número de revistas (*Grecia, Vltra, Índice, Suplemento Literario de La Verdad, Verso y Prosa, Sudeste, Mediodía*, etc.), y constata su papel crucial en torno a la publicación y creación de abundantes textos fronterizos, especies genéricas narrativas y multitud de textos breves: “desde el poema en prosa, la prosa poética, el aforismo, la greguería, la anécdota, el chiste, el disparate, hasta el microrrelato, para llegar al cuento, en su sentido más estricto, y al fragmento de la novela...” (Díez de Revenga 2005: 12). Por otra parte, muchas de estas revistas se interesan por autores extranjeros vanguardistas y por publicar en ellas sus producciones textuales más breves. Así sucede, por ejemplo, en la precursora revista sevillana *Grecia* (1918-1920), dirigida por Isaac del Vando-Villar, en la cual colaboraron diversos escritores hispánicos relacionados con el creacionismo y con el ultraísmo (v. gr. Rafael Cansinos-Asséns, el mismo Borges, quien publicó algunos de sus primeros poemas aquí, Juan Larrea, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, y otros muchos narradores y poetas, entre los que se hallan algunos autores del grupo del 27). En esta revista de transición, se constata

la presencia de escritores extranjeros, fundamentalmente franceses, entre los que hallamos nombres tan representativos como Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Andrés Breton, Tristan Tzara, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Max Jacob y otros muchos (...) también (...) Marinetti (...). Sus páginas acogieron a lo largo de los años en que se publicó textos de lo más variado, y por ello *Grecia* puede funcionar como paradigma de lo que en relación con la narrativa breve se desarrolló en revistas jóvenes en aquellos venturosos y pródigos años llenos de imaginación, atrevimientos, avances y también retrocesos, reveladores todos del gran clima de crisis estética que esta revista vive, expresa y representa muy bien (Díez de Revenga 2005: 26-27).

Mayores innovaciones y experimentaciones microficcionalas se encontrarán en posteriores revistas de vanguardia, tal como sucede, entre otras, con la madrileña *Vltra*

(1921-1922), sucesora de la de *Grecia* y “órgano del grupo ultraísta de Madrid” (Díez de Revenga 2005: 36).

Por otro lado, en relación con el *totum revolutum* de microprosas publicadas en todas estas revistas literarias, hay que tener en cuenta, como indica Díez de Revenga, “que el propósito de tales escritores de vanguardia era, por encima de cualquier otro objetivo, la renovación de las letras, de la literatura en todos sus aspectos” (2005: 12). Este horizonte de gran experimentación condujo, tanto en el campo poético como narrativo (breve), a una mayor libertad creativa y literaria, de tal forma que

si el arte de vanguardia incrementó aún más el nivel de transgresión e “inventó” nuevos géneros poéticos, que afectan tanto a la conformación del poema como a sus contenidos, límites, espacios, etc., en el campo de la narrativa no es menor el nivel de experimentación en busca de un género narrativo nuevo (Díez de Revenga 2005: 12).

¿Resultará tendencioso señalar que de toda aquella supuesta “experimentación en busca de un género narrativo nuevo” brotará luego uno denominado minificción?

En cualquier caso, es curioso que sea tras la tormenta experimental de las vanguardias históricas cuando comience a aflorar una mayor conciencia genérica alrededor del fenómeno de la microficción (más perfilada en Hispanoamérica entre los años cuarenta y ochenta), y que sea, por otra parte, un escritor argentino, relacionado en su juventud con fervores ultraístas luego renegados, quien sobresalga después como el autor más influyente y pionero en la difusión proyectiva y aglutinante de la microficción: Borges.

En este sentido, el autor de *Ficciones* resultará crucial para la expansión y futuro establecimiento genérico de la microficción tras las vanguardias, fundamentalmente por dos aspectos destacables. El primero se relaciona con su pionera labor de proyección genérica del fenómeno microficcional, bien a través de sus fundamentales y precursoras

antologías de minificción (en colaboración destacada con Bioy, con otros antólogos o en solitario), bien a través de su producción microficcional publicada en revistas y luego en ciertos libros (entre los que sobresaldrá *El hacedor*, 1960). Tal producción y difusión microficcional de Borges (o en colaboración) destaca no solo por su función proyectiva y aglutinante sobre el fenómeno en ciernes de consolidación genérica, sino también por ser el autor que más repercusión e influencia supone para las generaciones venideras de otros productores destacados, además de otros continuadores borgianos en la difusión y promoción del fenómeno microficcional por medio de antologías o revistas (entre los cuales destacará Valadés como máximo promotor). Aquí hay que señalar que Borges, además de actuar como una especie de *hacedor* mundial de “minificciones” de todas las épocas, es muy consciente de la producción de microficciones de otros cultivadores del siglo XX (tales como, por ejemplo, Kafka, Alfonso Reyes, Max Jacob, Marco Denevi, Jean Cocteau, Virgilio Piñera, etc.), ya que las recopila y difunde en sus precursoras e influyentes antologías del fenómeno microficcional.

El segundo aspecto, relacionado o imbricado con esta difusión específica de microficciones modernas/contemporáneas y con su propia producción de microficciones, es una aportación de Borges (junto con Bioy), la cual resultará un factor acumulativo e histórico relevante para la proyección y producción del fenómeno microficcional (hispanico), pues implica una revolucionaria mirada fragmentaria e irónica sobre la textualidad mundial, trascendiendo sus clasificaciones ordenadas en géneros estancos, y en cuyo proceso de lectura se resaltan significativos microtextos variados o fragmentos hiperbreves de obras mayores, los cuales, a través de operaciones *re-contextualizadoras* (a menudo a través del recorte y titulación), se *resignifican* y plasman, finalmente, en “minicuentos”. En suma, a través de toda esta influyente reconversión borgiana (y bioyana), se proyecta, difunde e instaura, de manera implícita,

una *re-lectura microficcional* —ligada a una actitud transgresora y transgénérica, lúdica e irónica— sobre la textualidad universal de todas las épocas.

Por otro lado, el hecho de que sea Borges el principal proyector hispánico de esta lectura microficcional transformativa sobre la gran masa textual existente y clasificada en distintas categorías o géneros, resulta coherente con su juego de apariencias genéricas que vemos en sus textos literarios, consiguiendo así trastocar o sorprender las expectativas generadas en el lector. No obstante, esto no quiere decir que Borges descrea de los géneros literarios, sino que, precisamente, cree “que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector”<sup>66</sup>. Y el mismo Borges, como lector (y creador), no solo distinguía y clasificaba sus distintos textos en géneros literarios ya establecidos por una expectativa de recepción compartida, sino que también concebía sus microficciones (o microrrelatos) como algo distintivo, pues, tal como señala Lagmanovich:

hay un asomo de clasificación de estas formas en la *Nueva antología personal*, de 1970. Al escoger sus textos preferidos, en los diversos géneros, Borges los distribuye en categorías: Poemas, Relatos (denominación que prefiere a “cuentos”), Ensayos. Pero inmediatamente antes de “Relatos” aparece otra sección, denominada “Prosas”, compuesta por siete textos breves, casi todos los cuales son microrrelatos (...): “El testigo”, “Una rosa amarilla”, “El puñal”, “Episodio del enemigo”, “El cautivo”. Los dos últimos de la sección son evocaciones de personas, el escritor Leopoldo Lugones y el pintor Jorge Larco. Podemos tomar esta breve selección como una declaración significativa: estos textos se imponen a la conciencia de Borges como “algo distinto”, algo que para él todavía no tenía nombre. Nosotros, a estos textos los llamamos microrrelatos\* (2010a: 201. [\*Aunque nosotros utilizamos esta denominación también, al igual que la de micro/minicuento, lo cual se debe a razones relacionadas con nuestro estudio histórico, preferimos, no obstante, la denominación de mini/microficción para el género objeto de estudio, cuyas razones principales se desprenden de lo que venimos exponiendo, especialmente en torno a cierta concepción restrictiva del fenómeno como microtexto narrativo, y, asimismo, por resultarnos el término *mini/microficción* el más distintivo de los otros dos en relación con los términos sinónimos del género cuento: “cuento/relato” o “relato breve”]).

---

<sup>66</sup> Cf. conferencia de Borges en Pacheco y Barrera (1997: 440).

Respecto a lo indicado, solo puntualizar que, al menos, en la primera edición de la *Nueva antología personal* (ed. Emecé, Buenos Aires, 1968), ya aparece toda esta clasificación con la misma sección de “Prosas” y microrrelatos citados por Lagmanovich en la reedición posterior de 1970. Por otro lado, señalamos también que seis de estos siete microrrelatos o minificciones habían aparecido ya en los dos siguientes libros de Borges: *El hacedor* (“El testigo”, “Una rosa amarilla”, “El cautivo” y “A Leopoldo Lugones”, este último situado como prólogo del libro), y *El otro, el mismo* (“El puñal”); libros publicados en 1960 y 1964, respectivamente. Finalmente, el aludido microrrelato dedicado, *in memoriam*, al pintor Jorge Larco (1897-1967) es aquel cuyo título está en inglés: “The unending gift” (El regalo sin fin). Este microrrelato lo volverá a incluir Borges en su libro *Elogio de la sombra* (1969).

En esta misma línea de distinción y confirmación del fenómeno microficcional, indicamos también su *Autobiographical Essay*, publicada en la revista *The New Yorker* (Borges 1970). Aquí, al mismo tiempo que reseña en inglés su biografía, pasa revista a su obra, señalando, entre otras publicaciones y actividades en revistas, sus primeros libros de poesías y ensayos, para luego destacar y distinguir también su posterior producción cuentística y sus célebres libros de cuentos. Asimismo, distingue claramente su producción de cuentos de su otra producción de microficciones o microrrelatos (aunque Borges no utiliza, como señalaba Lagmanovich, tal o cual tecnicismo, sino que alude a ellos como “short prose pieces”). Tales referencias se producen cuando en su autobiografía, que al parecer fue dictada en inglés a su colaborador Norman Thomas di Giovanni, Borges comenta *El hacedor*. Dicho esto, vamos a transcribir lo que señala Borges al respecto. Para ello, utilizaremos la traducción posterior al castellano realizada por Marciel Souto y el propio Giovanni: *Autobiografía (1899-1970). Jorge Luis Borges*

con Norman Thomas di Giovanni (ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1999). Así pues, aquí señala Borges lo siguiente:

**Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas.** (...) Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y **textos en prosa que en algunos casos se remontaban a la época de mi trabajo en “Crítica”.** **Esos materiales dispersos —organizados, ordenados y publicados en 1960— se convirtieron en *El hacedor*.** Para mi sorpresa, **ese libro —que más que escribir acumulé— me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla:** en las páginas de *El hacedor* **no hay ningún relleno. Cada pieza fue escrita porque sí, respondiendo a una necesidad interior.** Al preparar ese libro ya había comprendido que escribir de manera grandilocuente no sólo es un error sino un error que nace de la vanidad. (...) En la última página del libro conté la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de naves, de torres, de caballos, de ejércitos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ha trazado la imagen de su cara. Quizá sea ése el caso de todos los libros; sin duda es el de este libro en particular ([1970] 1999: 135-139 [el realizado es nuestro]).

Son importantes estos datos porque revelan y avalan ese distintivo horizonte creativo en el que se configura y produce el fenómeno en marcha de la microficción. Horizonte creativo fenomenológico que no apunta —como veníamos señalando— hacia el modelo genérico del cuento, sino más bien hacia aquella particular reconversión próxima al repertorio de formas cortas (“ejercicios y parábolas”, indica difusamente Borges en relación a sus “short prose piece”) y, asimismo, hacia una íntima conexión productiva del fenómeno microficcional con la creación poético-poemática, antes que con la narrativo-cuentística. Pues tal conexión, en la que parece identificarse la creación del poema (en prosa o en verso) a la del microrrelato o microficción, está implícita en el hecho de que Borges, ya sin seudónimos, publique en libros suyos, de manera conjunta, sus poemas y microficciones, tanto en sus libros con mayor número de microrrelatos que poemas, como en *El hacedor* y en *Atlas* (1984; especie de álbum de viajes con María Kodama), así como en sus libros de poemas posteriores a 1960, tales como los siguientes: *El otro, el mismo*, 1964 (el único microrrelato del libro es uno de los

preferidos por Borges: “El puñal”); *Elogio de la sombra*, 1969 (véase, entre algún que otro posible microrrelato, el titulado “Leyenda”); *El oro de los tigres*, 1972 (véase, entre otros, “El palacio”); *La rosa profunda*, 1975 (entre los curiosos micro-poemas titulados “Quince Monedas”, encontramos este apreciable microrrelato de tres frases separadas por punto y aparte, y cuyo título es “El fugitivo”: Una lima. / La primera de las pesadas puertas de hierro. / Algún día seré libre.); *Historia de la noche*, 1977 (véase, entre otros, “Alguien”); *La cifra*, 1980 (los tres microrrelatos más característicos, según Lagmanovich [2010a: 203-204], serían los titulados “El acto del libro”, “Nota para un cuento fantástico” y “Un sueño”); *Los Conjurados*, 1985 (véase, entre otros, el célebre microrrelato “Juan López y John Ward”).

Por otro lado, el caso paradigmático de Borges nos sirve para indagar en ciertos datos apuntados en su *Autobiographical Essay*. El primero es la fecha aproximada de 1954, en la que parece demarcar una voluntad (mayor o más consciente) de tal producción microficcional. Así pues, recordemos primero que tal fecha está enmarcada, entre 1953 y 1955, por la intermitente preparación de la fundacional antología *Cuentos breves y extraordinarios* (publicada en 1955). Por otra parte, en el citado año de 1954, Borges revisa y vuelve a publicar *Historia universal de la infamia* (1935), añadiendo —solo en esta segunda edición de 1954— tres textos muy breves a su sección “Etcétera” (compuesta, mayormente, de microrrelatos), además de incluir otro nuevo prólogo en donde, en alusión a los siete relatos serializados que componen la mayor parte de la obra, señalará lo siguiente:

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo —“Hombre de la esquina rosada”— que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular y un poco misterioso (“Prólogo a la edición de 1954”, en *Obras completas I*, Borges 2010: 343).



Si descontamos, pues, la sección “Etcétera” (con algunos microrrelatos borgianos travestidos de fragmentos mistificados) y el cuento mencionado, nos encontramos ante

siete composiciones relativamente extensas que constituyen lo que propiamente puede llamarse una “historia de la infamia” (son textos derivados de fuentes documentales, no trabajos de pura imaginación) (...) [y] están, cada una de ellas, escritas en forma episódica; es decir, el texto se divide en una serie de episodios o momentos, cada uno de los cuales —excepto el primero de cada relato— se identifica con un título propio (Lagmanovich 2010a: 187).

Estas siete narraciones, al subdividirse en pequeñas unidades integradas y tituladas cada una, poseen relativa autonomía y apariencia de microficciones, configurándose, pues, “como aproximaciones al microrrelato” (Lagmanovich 2010a: 188). Pero lo más relevante de todo esto es su conexión con otro dato mencionado por Borges: *Crítica*, en cuyo suplemento fueron publicados por entregas todos estos textos. Nos referimos aquí al suplemento literario semanal *Revista Multicolor de los Sábados*, cuya revista duró dos años (del 12 de agosto de 1933 al 6 de octubre de 1934), y fue dirigida por el propio Borges y Ulises Petit de Murat. En tal revista, Borges colaboró también con otros textos y no pocas microficciones, algunas de las cuales, efectivamente, serán luego recogidas para *El hacedor*. Así, por ejemplo, en la *Revista Multicolor de los Sábados* (2. 58, p. 7; ejemplar del 15 de septiembre de 1934), tal como refiere Annick Louis (1998: 260), se encuentra una sección titulada “Confesiones”, firmada por Francisco Bustos (o sea, Borges), con los siguientes microrrelatos: “Dreamtigers”, “Los espejos velados”, “Un infierno” y “Las uñas”. Todos ellos, excepto “Un infierno”, recopilados y titulados igual en *El hacedor*. De igual manera, Borges recopilará para *El hacedor* otras tantas microficciones suyas publicadas en revistas distintas al suplemento de *Crítica*, tales como, por ejemplo, algunas de las que ya habían aparecido, también bajo seudónimo, en la sección “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires* (cf. 2.1.). Sin embargo, no todos los

microrrelatos de *El hacedor* provienen de material publicado, también aparecen en este libro algunos nuevos, tal como el mencionado prólogo onírico dedicado a Lugones y el epílogo que trae el libro, por ejemplo, los cuales comparten con el celeberrimo “Borges y yo”, este publicado previamente en la revista de *La Biblioteca Nacional de Buenos Aires* (IX/1, enero-febrero de 1957, pp. 117-118), aquella peculiar hibridez, tan característicamente borgiana, entre lo (auto)biográfico y lo (meta)ficticio; y todos ellos han sido considerados microrrelatos (cf. Koch 1985: 9-11).

En relación con la escritura de paratextos, hay que destacar la producción esmerada y particular de los breves prólogos escritos por Borges para sus propias obras (también aquellos incluidos luego en algunas ediciones posteriores a sus libros, obras completas o antologías en colaboración). Algunos de los más breves se aproximan o pueden considerarse microficciones (o evidentes microrrelatos, según la concepción en Koch, 1985), semejante a lo que sucedía con el “Prólogo” y “Epílogo” de *El hacedor*, ya que participan de una concisión literaria muy elaborada y suelen compartir cierta mixtura ensayística, narrativa y poética (además de aquella peculiar hibridez *bio-ficcional*).

Por otro lado, tampoco olvidemos la vasta producción borgiana de prólogos a libros ajenos, reseñas, biografías sintéticas, notas sobre diversos temas, etc., la cual fue publicada, a excepción de los prólogos propiamente dichos, en infinidad de revistas (desde su juventud literaria hasta su madurez). No pocos textos de esta clase han ido saliendo en volúmenes recopilatorios a partir, aproximadamente, de los años setenta hasta la actualidad.<sup>67</sup> A título de ejemplo, señalaremos tres libros con este tipo de textos rescatados, pero que, a diferencia de otros semejantes, Borges supo de estos, pues contribuyó con la edición del primero, mientras que los otros dos “fueron tomados de ediciones realizadas con la anuencia del autor” (cf. nota del editor en *Obras completas*

---

<sup>67</sup> Véanse, entre los de publicación más reciente, los tres volúmenes misceláneos de *Textos recobrados, 1919-1929; 1931-1955; 1956-1986*; reunidos en edición Debolsillo (2011).

IV; Borges 2010: 7). Son, pues, los tres siguientes: *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, 1975 (seleccionados por Torres Agüero [Editor, Buenos Aires] y cuyas fechas oscilarían entre 1923 y 1974, según indica Borges en su “Prólogo de prólogos”); *Textos cautivos*, 1986 (ed. Tusquets, Buenos Aires, en edición de Sacerio-Garí y Rodríguez Monegal; compuesto de diversas reseñas de libros y autores, y demás colaboraciones del autor, entre 1936 y 1940, en la revista *El Hogar*); y *Biblioteca personal. Prólogos*, 1988 (Alianza Editorial, Madrid; aquí se recogen, aparte de dos prólogos anteriores, los setenta y cuatro prólogos sintéticos, de aproximadamente una página o menos, escritos por Borges para la colección inconclusa y publicada en Buenos Aires por Hyspamérica a partir de 1985. En buena parte y en cierta forma, estos prólogos sintéticos vienen a ser una reescritura de aquellos coincidentes y ya publicados en libros o en la prensa periódica como reseñas).

Todo este tipo de escritura borgiana, relacionada con reseñas, misceláneas y con su primera época, nos revela, principalmente, dos cosas: la primera es que en ella ejercita su estilo, cuida mucho su elaboración literaria y, además, se perfecciona en el arte de la concisión culturalista (familiar al estilo enciclopédico); la segunda es su secreta función de fichas de lectura personales de Borges, en donde vemos cómo extrae lo esencial, y en donde suele seleccionar y transcribir algunas frases o breves fragmentos significativos de las obras comentadas. Así pues, toda esta labor de reseñista infatigable desde joven contribuye a reforzar su formación literaria, aumentar su enciclopedia de referencias y enriquecer su obra, pues, recordemos, Borges “escribe literatura montada sobre literatura y originada por y con ella” (Ferrer 1971: 182).

Dicho esto, pasamos a indicar, brevemente, algunos hechos relevantes en la consolidación del fenómeno microficcional tras las vanguardias históricas. En general, tal y como viene señalando la crítica especializada, comienza por estas

fechas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX el arranque de la proyección genérica microficcional en libros y antologías, principalmente en Hispanoamérica. Algunos investigadores, tales como, por ejemplo, Gabriela Tomassini y Stella Maris Colombo, destacan la producción microficcional a partir de los años 40, impulsada por escritores hispanoamericanos procedentes de las antiguas filas vanguardistas, la cual va “cobrando forma una escritura indócil y transgresora, que también se cultiva en España y de la cual existen manifestaciones en otras lenguas” (Tomassini y Colombo 2014b: 160). Por otro lado, Epple (2014) se plantea lo siguiente: “¿Cuándo deja la minificción de ser una expresión esporádica y dispersa para consolidarse como género independiente y hacer su ingreso en el mundo editorial?” (127). En torno a esta cuestión, señala que “en Hispanoamérica la autonomía y consolidación del género se establece al iniciarse la década del 50, con la publicación de los primeros libros que contienen mayoritariamente o en su totalidad minificciones” (127). Epple destaca, en primer lugar, la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) como hito fundacional, bien destacado por la crítica. Por otra parte, consigna algunos de los célebres libros de microficciones que van apareciendo a partir de los cincuenta, cuyos autores más representativos son los llamados clásicos del género. Aquí cita Epple, entre otros libros, los siguientes: *Confabulario* (1952), de Arreola; *Cuentos fríos* (1956), de Virgilio Piñera; la publicación de “El dinosaurio” de Monterroso, en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959); la antología *Cuentos en miniatura* (1976), de Anderson Imbert, en donde se recogen sus microficciones desde 1946, ya incluidas en sus libros de cuentos o en libros de minificción (cf. 3.3); *Guirnalda con amores* (1959), de Bioy Casares; *Historias de cronopios y famas* (1962), de Cortázar; *Falsificaciones* (1966), de Denevi; *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Libro que no muerde* (1980), los tres de Valenzuela; *El*

*osario de Dios* (1969), de Armas Alfonzo; *Indicios Pánicos* (1970), de Peri Rossi; *Los desórdenes de junio* (1970), de Adolfo Couve; *La crujidera de la viuda* (1971), de Hernán Lavín Cerda; *Cuentos para cerebros detenidos. Con licencia de los superiores* (1974), de Raquel Jodorowsky; *Epifanía cruda* (1974), de Alfonso Alcalde, etc.

Por otro lado, Ródenas (2007) también apunta algunos de estos libros y destaca algunos otros de los mencionados clásicos (Borges, Arreola, Denevi, Cortázar, Monterroso). En este artículo, al igual que en otros estudios suyos posteriores, Ródenas señala libros de minificciones de escritores españoles, entre los que se encuentran obras muy citadas de los cincuenta, tales como, por ejemplo, *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute, y *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub; u obras también citadas de los ochenta y noventa de autores como José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, Luis Mateo Díez, José María Merino, etc. Por otro lado, entre las décadas de los cincuenta y setenta en España, Ródenas consigna otros libros de/con microficciones. Algunos de estos son los siguientes: *Neutral Corner* (1962), de Ignacio Aldecoa; *Flores del año mil y pico de ave* (1968), de Álvaro Cunqueiro; *Apólogos* (1970), de Luis Martín Santos; *El jardín de las delicias* (1971), de Francisco Ayala; *Historias para burgueses* (1971), de Alonso Ibarrola, etc. Aparte de estos libros y autores españoles, también señala destacados libros de minificciones, publicados en los sesenta y setenta, de Antonio Fernández Molina; la antología *Manifiesto español...* (1973), de Antonio Beneyto; minificciones de Juan Benet y González Suárez publicadas por estas décadas, etc.

Estos listados no pretenden ser exhaustivos, para completarlos se pueden consultar, por ejemplo, las citadas bibliografías elaboradas por países, antologías diversas y, en fin, el amplio corpus de estudios teóricos actuales (ya sea en

monografías de investigadores especializados, ya en los respectivos compendios publicados de las actas de congresos, seminarios o jornadas de microficción). Por otra parte, respecto a las antologías de minificción publicadas hasta 1995, se puede consultar el listado expuesto al final de nuestra introducción panorámica de la tercera parte (cf. III). Asimismo, se podrán hallar más autores y libros (y títulos) de microficciones (no solo en lengua española, sino en otras lenguas) en todos los capítulos siguientes de nuestra tesis.

Alrededor de estas publicaciones en libro, comentamos, finalmente, algunas cuestiones relevantes. A partir de los años 40 y 50, los libros que comienzan a publicarse en español, especialmente en Hispanoamérica, reflejan la progresiva proyección genérica del fenómeno microficcional en tales publicaciones en libros (ya sea en libros de autor o en antologías). En general, se advierte en todas estas publicaciones exponenciales una mayor especialización y acumulación de la microficción, así como una mayor conciencia distintiva del fenómeno. En este aspecto, la microficción comienza a destacar en los libros y, progresivamente, comienza a reflejar una recentralización genérica en el sistema literario (aunque sin perder el sesgo de escritura transgresora, experimental, fronteriza, híbrida..., y contrapuesta a los cánones y lo literariamente establecido y asumido). Este aumento de la conciencia productiva de la microficción se percibe mejor, *grosso modo*, si se contrasta con los libros recopilatorios publicados durante la denominada “estética de la brevedad”, los cuales suelen resultar mucho más misceláneos (cuentos y ensayos de variada extensión, textos diversos, microficciones, etc.).

Por otro lado, el hecho de que algunos de los más destacados y reconocidos escritores hispanoamericanos se interesen también por la creación microficcional favorece no solo la proyección del fenómeno, sino que, además, la enriquece

enormemente debido a la calidad de sus producciones. A su vez, estos productores, entre los que destacan los llamados clásicos del género, atraen a otros autores hacia la producción microficcional, retroalimentando y expandiendo así el fenómeno de manera exponencial. A todo esto hay que añadir la reaparición de la revista mexicana de Valadés en mayo de 1964, cuya influyente revista, de difusión Latinoamericana e internacional, supondrá ya un extraordinario y constante impulso, promoción y proyección genérica de la microficción.

Por último, el hecho de que otros escritores occidentales no hispánicos publiquen también libros destacados de minificción durante la segunda mitad del siglo pasado y en la actualidad, tiene que ver con diversos factores, entre los que destacamos aquí, por ejemplo, los tres siguientes: el gran legado de producciones microfccionales en torno a las vanguardias europeas y sus influencias posteriores; la concreta influencia de relevantes escritores de microficción del siglo XX, tales como, por ejemplo, Kafka, Borges, u otros; y, en general, la gran influencia expansiva provocada por el espectacular cultivo, desarrollo, difusión y proyección literaria de la microficción en lengua española respecto a otros panoramas literarios no hispánicos.





## **2. Revistas hispanoamericanas emblemáticas (1946-1995): La periódica proyección genérica de la microficción**

En la introducción panorámica II, hemos realizado un amplio estudio diacrónico y contrastivo en torno al proceso de legitimación productiva del fenómeno literario occidental denominado —en español— mini/microcuento, mini/microficción o mini/microrrelato, cuya proyección y consolidación genérica durante el siglo XX se advierte mejor en el contexto literario hispanoamericano tras las vanguardias históricas.

Por otro lado, el recorrido diacrónico de la microficción literaria revela un desarrollo creacional y autónomo durante sus precursores comienzos productivos decimonónicos, todo ello en relación y contraste con la permanente renovación (simple) de formas cortas arcaicas o tradicionales y con el desarrollo de otros géneros literarios breves, especialmente del cuento y del poema en prosa modernos. En torno a todo esto, destaca el desarrollo decimonónico del periodismo y su instrumentalización de la prensa periódica, cuyo factor será clave para la revalorización (literaria) de la brevedad y, asimismo, para el impulso y despliegue autónomo de géneros literarios breves. Todo ello conducirá —dentro de movimientos posrománticos y, posteriormente, vanguardistas— hacia la denominada, según Ródenas, “estética de la brevedad”, auspiciada por una progresiva promoción de la (hiper-)brevedad (narrativa) patente en publicaciones periódicas de fines del XIX y, más aún, en revistas ya afines al “Arte Nuevo”, en las cuales se constata un abundante interés exploratorio por la creación micro-prosística de toda índole.

Tras las vanguardias, finalmente, comienza a destacar cierta producción microficcional en marcha, la cual parece ir tomando visos de una “nueva” categoría literaria *suigeneris* dentro del panorama literario hispanoamericano (en donde se

promoverá y difundirá una sorprendente proyección genérica microficcional). En torno a la proyección aglutinante y decisiva para el fenómeno literario de la microficción, destaca la figura de Borges en colaboración especial con Bioy. La dupla Borges y Bioy, además de recopilar y producir microrrelatos o microficciones, desarrollan las célebres operaciones *hacedoras* de microficciones, a través de las cuales se llevará a cabo la espectacular proyección microficcional mundial de todas las épocas y lugares. Estas operaciones, muy influyentes para la fundamental proyección genérica de la microficción en posteriores espacios cruciales de consolidación del fenómeno, se presentan ya conformadas en su relevante sección “Museo” de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, cuya sección estudiamos y analizamos en el siguiente capítulo (cf. 2.1).

Ahora bien, será a partir del último tercio del siglo XX cuando se revele la producción microficcional en Hispanoamérica de una forma más paradigmática, definida y consolidada que en otros lugares. Si esto es así, no es solo por el aumento progresivo de notables libros de minificción, sino también por la floración de antologías de minificción (cf. III), las cuales implican una primera distinción y canonización literaria del fenómeno, con todo lo que ello supone para el despliegue de la conciencia del género. Asimismo, todo esto será reforzado gracias a la incuestionable aportación que supuso una de las revistas que más han contribuido —*avant la lettre*— al establecimiento y relanzamiento del fenómeno de la microficción como *nuevo* género literario: *El Cuento*, la cual, desde mayo de 1964 hasta finales de los noventa, inicia su segunda andadura con la publicación y promoción periódica de minificciones. Así pues, dicha revista, analizada ampliamente en el segundo capítulo (cf. 2.2), resultará fundamental para acrecentar y consolidar en Latinoamérica el interés (productivo y receptivo) por la microficción, y, asimismo, contribuirá en gran medida al desarrollo y expansión de la proyección y conciencia genérica de la *nueva* categoría microtextual.

Posteriormente, en los años ochenta, a la revista de Valadés le seguirán otras revistas hispanoamericanas relevantes para la microficción, tales como, por ejemplo, las otras dos revistas estudiadas: la colombiana *Ekúóreo* (cf. 2.3) y la argentina *Puro Cuento* (cf. 2.4), las cuales, al igual que otras revistas de la época, están influidas por la periódica difusión y promoción microficcional realizadas en la revista precursora de Valadés. Sobra decir que la publicación de específicas microficciones recopiladas no sucede solamente en las revistas aquí estudiadas, sino que acontece en infinidad de revistas occidentales desde el siglo XIX en adelante. Sin embargo, las revistas que estudiamos destacan por su precursora y definida proyección genérica de la microficción, la cual resulta relevante para el proceso de consolidación genérica del fenómeno, todo lo cual hace que las destaquemos y analicemos aparte.

Por último, en la década de los ochenta y en el continente americano, hay que señalar también la aparición de los incipientes estudios teóricos sobre microficción: ya más restringidos y académicos (a través de artículos o incluso tesis), ya más divulgativos y comerciales (a través, principalmente, de estudios introductorios incorporados a ciertas antologías de minificción estadounidenses e hispanoamericanas, o en artículos difundidos en revistas, tal y como sucede, por ejemplo, en la argentina *Puro Cuento*). En adelante, la difusión, producción e investigación de la minificción (minicuento o microrrelato) pasará de tener cierto cariz minoritario, aislado y restringido, a poseer, en apenas dos décadas, una atención mayoritaria, colectiva y accesible, hasta el punto de que tal fenómeno, al finalizar la primera década del siglo XXI, se ha masificado y convertido, especialmente en el panorama hispánico, en un verdadero *boom* literario (secundado y promovido también por los *mass media* y las nuevas tecnologías, además del respaldo recibido por las casas editoriales, en donde se han llegado a crear hasta colecciones específicas del género).



## 2.1. La sección “Museo” en *Los Anales de Buenos Aires*: la consecución de las influyentes operaciones hacedoras de microficciones

La sección periódica “Museo”, ocultamente elaborada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, apareció primero publicada en los tres únicos números de la efímera revista argentina *Destiempo* (1936-1937), editada por aquellos junto con Manuel Peyrou, aunque en la portada de tal revista solo consta el “secretario” Ernesto Pissavini, nombre del portero de Bioy Casares (cf. Del Carril y Rubio 2002: 49). Años después, aquella sección volvió a reaparecer, firmada por B. Lynch Davis (seudónimo de Borges y Bioy), en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (1946-1947), exactamente desde el número 3 hasta el 11, correspondientes al primer año de esta revista argentina dirigida por el propio Borges en dichos números (cf. Rasi 1977: 136). En este “Museo” de 1946, tal como expondremos en contraste con el anterior “Museo” de *Destiempo*, la dupla Borges y Bioy consiguen perfeccionar y establecer las célebres operaciones *hacedoras* de microficciones mundiales de todas las épocas, cuyas cruciales operaciones reconversoras y recontextualizadoras serán determinantes y recurrentes en el devenir de la proyección genérica de la microficción hispánica dentro de los fundamentales espacios de legitimación genérica del fenómeno: tanto en revistas emblemáticas para la minificción (cf. 2.2 y 2.3) como en precursoras antologías hispánicas de minificción (cf. III). Por otra parte, la proyección microficcional lograda en la sección periódica “Museo” de 1946, ya derive de las estrategias de recortes de fragmentos intitolados, del rescate microtextual heterogéneo titulado, de la específica recopilación de microficciones o de las mistificaciones (microficciones) de Borges y/o Bioy, servirá de base para la posterior proyección microficcional ofrecida en la fundacional antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955, antología aumentada en 1971) y en la

destacable antología *Libro del cielo y del infierno* (1960), ambas de Borges y Bioy. Asimismo, muchos de los microtextos difundidos en el “Museo” de 1946 serán luego recogidos en tales antologías y en otras de Borges (en colaboración), tal como sucede, por ejemplo, en la segunda edición ampliada de la *Antología de la literatura fantástica* (1965), de Borges, Bioy y Ocampo, la cual, a diferencia de su primera edición de 1940, incorpora también la titulación de microtextos y fragmentos mínimos recortados.

Antes de contrastar y exponer la sección microficcional “Museo” de 1946, vamos a repasar brevemente algunas cuestiones ya apuntadas sobre Borges en relación con el fenómeno de la microficción (cf. II), de tal forma que podamos profundizar mejor en dicha sección periódica dentro del contexto general de la microficción borgiana.

Así pues, aunque Borges ([1970] 1999: 135-139) señaló su propia producción de microficciones publicada a principios de los años treinta en el suplemento de la revista *Crítica*, también se han constatado producciones microfccionales de Borges en la década de los años veinte. En este sentido, Laura Pollastri ha indicado, por ejemplo, un primer microrrelato de Borges, titulado “Leyenda policial”, publicado “en 1927 en la revista *Martín Fierro*” (Pollastri 2012: 1654). Por otra parte, sabemos que el mismo Borges destaca su escritura particular de microficciones hacia 1954 (tal vez, entre otras cosas, por tener ya una conciencia muy precisa sobre tal fenómeno). Y también sabemos que, finalmente, clasificará y señalará este tipo de producción microficcional suya como algo genéricamente distintivo dentro de su obra, tanto en su *Nueva antología personal* (1968) como en su autobiografía en inglés (1970). Por otro lado, la labor y producción de Borges en la prensa periódica, sobre todo desde los años veinte hasta los cuarenta o cincuenta, resulta relevante. En torno a este periodo, aparte de ir volcando en revistas gran parte de su obra prosística (luego recogida en libros), produce numerosas y diversas colaboraciones periodísticas, entre las cuales se hallan bastantes microficciones

suyas, ocultas bajo seudónimos y mistificaciones borgianas, pero también firmadas con su propio nombre, tal como sucede, por ejemplo, en la revista *Destiempo*, en donde se publican microrrelatos suyos y de otros autores fuera ya de la sección “Museo”. Respecto a las diversas colaboraciones en prensa, hay que destacar, especialmente, sus breves reseñas de libros y autores, notas, apuntes, comentarios, etc., en donde aparecen microficciones (encubiertas) de Borges y se plasma cierto rescate microtextual recontextualizado como microficción. Así sucede, por ejemplo, en una nota y en una reseña de Borges para la revista *El Hogar*, tal y como vamos a explicar a continuación como ejemplos representativos de esto último apuntado.

En el primer caso, Borges, además de comentar “El último libro de Joyce” (reseña publicada en *El Hogar*, el 16 de junio 1939), incluye también, en este espacio de comentarios o notas, “Una leyenda árabe” atribuida a Burton y titulada “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, aunque tal texto es, en realidad, una afamada mistificación borgiana, recogida posteriormente, con algunas variaciones paratextuales, en el “Museo” de 1946, después en la segunda edición (1952) de *El Aleph* (aquí aparece como interpolación al previo relato titulado “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”) y, finalmente, en la primera edición de *Cuentos breves y extraordinarios* (1955).

En el segundo caso, se trata de la reseña titulada “Un museo de literatura oriental” (publicada en *El Hogar*, el 19 de mayo de 1939), en donde Borges comenta la antología *The Dragon Book* (1938), de la compiladora M. E. Edwards, cuyo libro contiene un gran repertorio misceláneo de la literatura china. Asimismo, Borges rescata varios proverbios del libro y destaca del cuarto capítulo de la antología el resumen realizado sobre el sueño de la mariposa del remoto Chuang Tzu (escrito Chuang Dsu en la reseña), cuya anécdota metafísica parafrasea y sintetiza Borges al modo de microrrelato,

aunque sin poner título alguno. Un año después, aparece tal microtexto de Chuang Tzu en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), aquí recogido con el rótulo de referencia —no título— “De *Libro de Chuang Tzu*” (en la segunda edición de 1965 aparecerá ya con el siguiente título incorporado: “Sueño de la mariposa”). En relación al microtexto de Chuang Tzu, se alude en la antología de Borges, Bioy y Ocampo a las versiones inglesas de Giles y de Legge, y también a la alemana de Wilhelm. En cualquier caso, la versión de Herbert Allen Giles (*Chuang Tzŭ. Mytic, Moralist, and Social Reformer*, 1889) será la indicada por Borges al difundir en español tal microtexto de Chuang Tzu, aunque Borges sintetizará algo la versión de Giles e incluirá un título si recopila el microtexto como microficción, tal como ya aparece en el “Museo” de 1946 (N.º 3) y, posteriormente, en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), en ambos casos con el título incorporado de “El sueño de Chuang Tzu”. Por otro lado, además de ser proyectado tal microtexto como un minicuento en la señalada sección “Museo” y en las citadas antologías, Borges recurrirá a él para explotarlo de diferentes formas dentro de su obra. Así, por ejemplo, lo exhibirá para elaborar un argumento (tal como sucede en “Nueva refutación del tiempo”, compuesto de dos artículos publicados, conjuntamente, en *Otras inquisiciones*, 1952), o lo versificará dentro de un poema suyo (tal como ocurre en el undécimo verso de “Las causas”, en *Historia de la noche*, 1977; poema que incluye también una nota al final del libro en donde aparece la transcripción íntegra del microtexto), etc. Sobra decir que será Borges quien, a través de la precursora y recurrente difusión dentro de su obra y antologías en colaboración, haga célebre tal microtexto de Chuang Tzu en el panorama hispánico.

Así pues, esta propensión natural de Borges a mistificar y a rescatar fragmentos o microtextos significativos de sus diversas lecturas, irá progresando en el autor de *Ficciones*, especialmente junto con Bioy, hasta el punto de desarrollar un recurrente



sistema de operaciones y recontextualizaciones microfccionales, a través de las cuales se produce una reconversión proyectada como microficción (minicuento o microrrelato). Finalmente, estas operaciones microfccionales, continuadas por fundamentales difusores, mediadores o promotores hispánicos del fenómeno de la microficción, producirán un formidable rescate de la (micro-)textualidad heterogénea mundial de todas las épocas, lo cual tendrá una enorme repercusión en la recepción y producción microficcional en marcha y, en general, supondrá uno de los factores determinantes e indesligables en la difusión y proyección genérica del fenómeno literario de la microficción.

Ahora bien, estas influyentes operaciones microfccionales serán dominadas, al menos, en 1946, pues es cuando Borges y Bioy llevan a cabo su sección periódica “Museo” de una manera más lograda que en la misma sección de 1936-37, y, por otra parte, es cuando se recurre también, de manera sistemática, a la titulación (algo que aún no se había producido en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*). Así pues, en la sección “Museo” de 1946, los argentinos ya incorporan títulos inventados a los fragmentos recortados o a los microtextos escogidos, pero también realizan una selección textual más efectiva y adecuada para sus propósitos microfccionales (luego señalaremos tal sección y todos los textos incluidos, algunos de los cuales son, tal como dijimos, microficciones encubiertas de Borges y/o Bioy).

Antes de indicar todos los textos contenidos en la relevante sección “Museo”, vamos primero a transcribir lo señalado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, autoras de la edición *Museo. Textos inéditos* (2002), en cuyo libro se recogen todos los microtextos incluidos en dichas secciones de igual título. Así pues, las autoras de este libro recopilatorio indican en su prólogo lo siguiente:

Borges y Bioy editaron con Manuel Peyrou la revista *Destiempo* (seis páginas, tres números) [N.º 1, en octubre, y N.º 2, en noviembre, de 1936; N.º 3, diciembre de 1937], en donde aparecen sin firma los fragmentos literarios mencionados, bajo el título “Museo”. Diez años más tarde, cuando Borges fue director de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, ambos escritores volvieron a publicar “Museo”: en el número 3, sin firma, y en los siguientes, hasta el número 11 inclusive\*, firmado por B. Lynch Davis. El seudónimo toma la “B” de los apellidos de Borges y Bioy, el apellido Lynch, por un antepasado de Bioy, y el de Davis, por un pariente de Borges (Del Carril y Rubio 2002: 6 [\*En total, “Museo” aparece en nueve números de tal revista, del 3 al 11, publicados mensualmente, excepto noviembre, de marzo a diciembre de 1946]).

Pasamos ahora a comentar los textos (fragmentos recortados hiperbreves y microtextos) incluidos en el “Museo” de la revista *Destiempo*. Aquí, a diferencia del “Museo” de 1946, nos topamos con fragmentos no titulados (excepto uno) y con una gran cantidad de poemas (o fragmentos de poemas) en verso. En el “Museo” de *Destiempo* se percibe aún lo fragmentario y la impresión miscelánea de un repertorio de agudezas, curiosidades, máximas, greguerías, etc., sin llegar a conseguir, en general, esa impresión tan de “microrrelato” o “minificción”, es decir, esa impresión autónoma de micromundo ficcional y evocador de una historia. Ahora bien, para que se entienda lo que señalamos, vamos a transcribir, antes de indicar toda la sección, tres fragmentos representativos del “Museo” de *Destiempo*. El primero, perteneciente a William Blake, resulta más próximo al fenómeno microficcional, pues se realiza cierto recorte de “lo esencial de lo narrativo”, que dirían Borges y Bioy en el prólogo de *Cuentos breves y extraordinarios*. (Tal como el de Blake, se hallarán algunos otros semejantes en la sección de *Destiempo*). El segundo corresponde a una estrofa del poema “Garçonnière”, de Rubén Darío. El humor irónico que impregna la sección “Museo” se percibe de múltiples formas; en el caso de Darío, se advierte la ironía en la anotación bibliográfica de Borges y Bioy. El tercero es un verso de López Velarde, el cual, aislado, tiene algo de lapidaria rotundidad aforística, aunque sin perder su lirismo (al igual que el de Velarde, se hallarán recogidos algunos otros versos aislados, tal como, por ejemplo, otro

de Juan Carlos Welker, el cual resulta próximo a la greguería). Por otro lado, la elección del verso de Velarde parece apuntar, irónicamente, hacia los acontecimientos del fraude electoral o “fraude patriótico” de 1937 en la Argentina (el 5 de septiembre de ese año se convocaron elecciones de nuevo). Dicho esto, transcribimos tales fragmentos de la sección “Museo” de la revista *Destiempo*:

En la cámara tercera había un Águila con plumas y alas de aire: esa Águila hacía que el interior de la cueva fuera infinito.

WILLIAM BLAKE:

*Marriage of Heaven and Hell* (1790)

[Año I, N.º 1, octubre de 1936].

\*

Era un amable nido de soltero, / de risas y versos, de placer sonoro; / era un inspirado cada caballero, / de sueños azules y vino de oro.

RUBÉN DARÍO: *Muy Siglo XVIII*

[Año I, N.º 2, noviembre de 1936].

\*

Inaccesible al deshonor, floreces.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *La Suave Patria* [Año I, N.º 3, diciembre de 1937].

Tal como se puede apreciar en tales ejemplos representativos, este “Museo” de *Destiempo* no es destacable, en general, respecto al dominio de las operaciones hacedoras de microficciones. Sin embargo, sirve para comprobar la evolución de tales operaciones, las cuales aparecerán perfeccionadas una década más tarde en el “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*.

Ahora bien, lo que sí es relevante en *Destiempo* es la publicación de microficciones fuera de la sección “Museo”, las cuales aparecen firmadas por diferentes autores, entre ellos Borges y Bioy. A continuación, indicamos sus títulos y autores con las referencias a los números y páginas de los tres ejemplares de *Destiempo* en donde se publican:

En el N.º 1 (octubre de 1936), bajo el rótulo “Inscripciones” (p. 3), aparecen los cuatro siguientes microrrelatos firmados por Borges: “Dreamtigers”, “Diálogo sobre un diálogo”, “Las uñas” y “Los espejos velados” (todos ellos recogidos luego en *El hacedor* [1960], en cuyo libro se rescatan otras mistificaciones microfccionales recogidas del “Museo” de 1946, tales como las seis primeras incluidas al final del libro con el encabezado de “Museo”). Bajo el rótulo de “Crónicas” (p. 4), Bioy firma los dos siguientes microrrelatos: “El fugitivo del asilo de huérfanos” y “Catarsis”. En la misma página 4, aparece otro microrrelato, titulado “Niebla”, de Pedro Henríquez Ureña.

En el N.º 2 (noviembre de 1936), aparecen los siguientes microrrelatos o microficciones: “Los novios en tarjetas postales”, de Bioy (p. 3); “(ésto está en criol, o neocrillo, futur lenguo del Contenente).”, de Xul Solar (p. 4); “Quiosco: Conciertos” y “La mariposa y la viga (Aire aforístico)”, ambos de Fernández Moreno (p. 4).

En el N.º 3 (diciembre de 1937), aparecen las siguientes microficciones: “Inscripciones”, con dos microrrelatos, sin títulos, de Borges (p. 3); “El viejo y la vieja”, de María Inés Jiménez Zapiola (p. 4); y “El vendedor de biblias”, de Manuel Peyrou (p. 6). Por otra parte, en la página 4, se recopilan greguerías de Ramón Gómez de la Serna (p. 4), algunas de las cuales tienden hacia lo narrativo, aproximándose algo al microrrelato.

Vamos ahora a señalar todos los textos incluidos en la sección “Museo” de *Destiempo*. Para indicar estos fragmentos o microtextos sin títulos, señalaremos las primeras palabras, tal como así refieren Del Carril y Rubio en su índice (2002: 255-256). No obstante, aquellos textos de una línea (aforismos, apotegmas, recortes de poemas en versos o de textos en prosa, etc.) los transcribiremos íntegros, destacándolos con un asterisco. Además de esto, incluimos sin mayúsculas las anotaciones bibliográficas presentadas por Borges y Bioy en cada uno de los textos, pues, tal como

dijimos, pueden proyectar claves irónicas o humorísticas ligadas al texto, pero también pueden revelar mistificaciones borgianas y bioyanas. Dentro de la recopilación del libro *Museo. Textos inéditos*, se reproducen correctamente todas ellas junto con los textos respectivos incluidos en ambas secciones de “Museo”, tal como hemos podido verificar en las propias revistas en papel, tanto en *Destiempo* como en *Los Anales de Buenos Aires*. En cualquier caso, lo indicamos todo en un aparte de cita, aunque también añadiremos datos relacionados con la revista y separaremos cada texto con el signo de barra: /. Así pues, exponemos todo ello a continuación:

#### El “Museo” de *Destiempo* (1936-1937)

**Año I, N.º 1, octubre de 1936** (sección en p. 5): ...Se arrodilló..., Herman Melville: *Moby Dick* (1851). / La fille des Pampas..., Ghislaine Lakor (*Señora Montt y Luro de Crespo*). / ...Consiguió con esto..., Gracián: *Culta repartición de la vida de un discreto* (1645). / Los egipcios advirtieron..., Plutarco: *De qué animales son más discretos, los terrestres o los marítimos*. / Y la esperanza es vínculo del viento.\*, Gabriel de Bocángel. / Y otro no menos..., Izaak Walton: *The compleat angler* (1653). / Y sé que por mí..., Sor Leonor de Ovando (siglo XVI). / En la cámara tercera..., William Blake: *Marriage of Heaven and Hell* (1790).

**Año I, N.º 2, noviembre de 1936** (p. 6): “Tennis Play”, J. A. Comenius: *Visible World: or a picture and nomenclature of all the chief things that are in the world* (1672). / Sirve pues..., Baltasar Gracián: *El Criticón*. / Era un amable nido..., Rubén Darío: *Muy Siglo XVIII*. / Si alguno sospechare..., Gayo: *Las Institutas*. / De pie sobre mí mismo..., Eduardo González Lanuza: *Prismas*. / La mayor utilidad..., Luzán: *Arte Poética*. / Es fama que esta sabrosísima fruta..., Samuel Wood: *Cries of New York* (1808). / El mate es el cisne de la Pampa: canta cuando muere.\*, Juan Carlos Welker. / Luego por circunstancias..., María Raquel Adler.

**Año I, N.º 3, diciembre de 1937** (p. 6): No todas las Provincias..., Lola Tapia de Lesquerre: *Pinceladas de Gloria*. / Me hizo meditar..., José Ortega y Gasset: *La Rebelión de las Masas*, Cap. II. / Quisiera ser canfinflero..., *El Apache Argentino* (circa 1910). / Duerme, como en un juguete..., José Martí: *Versos sencillos*. / Terneras cuyas borlas..., Luis de Góngora: *Al Capítulo Provincial que se Celebró en San Pablo de Córdoba, de la Orden de Santo Domingo, que Salió Electo el Maestro Cano*. / Inaccesible al deshonor, floreces.\*, Ramón López Velarde: *La Suave Patria*.

A diferencia de este “Museo” de *Destiempo*, en el “Museo” de 1946, tal como apuntamos arriba, nos encontramos ya ante una producción de títulos incorporados a los

recortes de fragmentos mínimos o microtextos seleccionados, cuyas operaciones están, en general, enfocadas a provocar impresiones de micromundos ficcionales sugerentes de historias. La textualidad recortada o recogida es muy diversa y de distintos géneros literarios y no literarios. Hay también una serie de microtextos, antes que de fragmentos, que corresponden a categorías genéricas ya establecidas por la tradición: aforismos, máximas, epigramas (también en su sentido originario de inscripción funeraria), anécdotas, parábolas, apólogos, etc. Entre aquellos relacionados con la escritura gnómica discursiva, nos encontramos con algunos de los más hiperbreves, aunque también suelen ser los menos logrados (así ocurre, por ejemplo, con uno de los ingeniosos y sarcásticos apotegmas de Charles Lamb, cuyo título añadido es “Sus lectores”: «Escribo para la antigüedad»). Por otra parte, los brevísimos recortes fragmentarios suelen contener cierta sustancia “narrativa” mínima como para, junto al título, evocar, sugerir o esbozar una historia (aunque su textualidad originaria, como decíamos, proceda de textos heterogéneos sin finalidad narrativa ni ficcional). Asimismo, también se hallan numerosas microficciones encubiertas de Borges y/o de Bioy, muchas de las cuales, especialmente las de Borges, volverán a ser recopiladas en diferentes libros y antologías en colaboración, tal y como sucederá con otros tantos microtextos ajenos y difundidos en este “Museo” de 1946. Por otro lado, aparte de los microrrelatos encubiertos de Borges y/o Bioy, apenas se encontrarán algunos otros producidos como tal fenómeno microficcional moderno o contemporáneo, pues, entre otras cosas, gran parte de los microtextos y/o autores globales seleccionados van desde la antigüedad remota hasta el siglo XVIII. Asimismo, respecto a los fragmentos recortados de autores o libros del XIX y del XX, suelen corresponder a extracciones de libros de historia, filosofía, etc., los cuales suelen versar o aludir a la antigüedad; o bien son memorias, biografías, ensayos, etc. No obstante, entre el fenómeno productivo de

microficciones modernas, encontramos, por ejemplo, dos de Alfonso Reyes: “Rancho de prisioneros”, recogido de su libro *Calendario* (1924), y “El intuitivo”, que viene a ser un chiste literaturizado por Reyes, recogido de su libro *El Deslinde* (1944); este último será incluido después en *Cuentos breves y extraordinarios* (1955). Otro que también podríamos señalar como tal, aunque con algún matiz, es el de Jean Cocteau, titulado “El gesto de la muerte”, cuya microficción tradujeron fielmente los argentinos y difundieron reiteradamente a través de sus antologías (incluido, por ejemplo, en la primera edición de *Cuentos breves y extraordinarios*, y luego también recopilado en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, etc.). No obstante, este microrrelato fue extraído de la novela *Le Grand Écart*, de Cocteau, cuyo autor insertó ahí el microrrelato sin título, el cual viene a ser una reescritura de un tradicional texto apológico. Esto último ha sido estudiado por Miguel Díez R. en su artículo “*El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo*” (2009), en donde el investigador recoge variaciones tradicionales de tal apólogo, y, entre otras cosas, señala lo siguiente:

Las versiones más antiguas del viejo y célebre apólogo “El gesto de la muerte” se remontan a la literatura judeo-talmúdica del siglo VI y a la tradición musulmana sufí de los siglos IX al XIII. A partir de un texto muy resumido, inserto en una novela (1923) del escritor francés Jean Cocteau, alcanzó una gran difusión pues fue recogido en poemas y obras dramáticas y narrativas. La vieja historia de la Muerte, tan sorprendente y efectiva en su brevedad, también sirvió de germen de múltiples recreaciones literarias que conforman otras historias diferentes con distintos finales (...). Correspondiendo a esa diversidad de versiones, también el título varía: aparte de “El gesto de la Muerte”, que, tal vez, sea hoy la denominación más difundida, “Cita en Luz”, “Cuando la muerte vino a Bagdad”, “Salomón y Azrael”, “El árabe y la muerte”, “El jardinero y la Muerte”, “El criado del rico mercader”, “Cita en Samarra”, etc. Y, de igual manera, el topónimo del lugar del fatídico encuentro recibe diversas denominaciones reales o inventadas: Luz, Bagdad, Samarcanda, India, Ispahán, Samarra... (...) En la literatura judeo-talmúdica aparecen con mucha frecuencia pequeños cuentos didáctico-moralizantes, o sea, *apólogos*, que servían como elemento ilustrativo a las intenciones exegéticas de los rabinos judíos. Los temas, motivos y estructuras de estos pequeños relatos son muy variados y se puede afirmar que gran parte de la tradición popular judía se ha conservado en su folklore gracias a la inserción de estos (...). Jordan Howard

Sobel, profesor de Filosofía de la Universidad de Toronto, sostiene que uno de estos relatos, que se encuentra en el Tratado Sukka 53<sup>a</sup> del Talmud de Babilonia (de comienzos del siglo VI de nuestra era), es la versión original o, al menos, la más antigua conocida de este apólogo de la Muerte al que nos referimos, y para el que el estudioso Herbert A. Friedman propone el título de “Cita en Luz”.<sup>68</sup>

Dicho esto, pasamos a indicar todos los microtextos presentados en la sección “Museo” de 1946, los cuales consiguen aquí, mayoritariamente, proyectarse como microficciones (microrrelatos o minicuentos). Para ello, seguiremos el mismo procedimiento de cita que en el anterior caso del “Museo” de *Destiempo*, salvo que ahora señalaremos los respectivos títulos de los textos. Por último, apuntamos que, en este “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*, los fragmentos en verso o poemas muy breves (v. gr. coplas), se han reducido a unos pocos sobre la mayoritaria textualidad prosística. No obstante, estos pocos versos seleccionados, además de añadirles un título *ficcionalizador*, suelen ser más narrativos que los escogidos en *Destiempo*, con lo cual se consigue mejor, aunque no siempre ni del todo, el fenómeno microficcional deliberado y acaecido con la mayoría de las prosas. Así pues, la sección “Museo” de 1946 (firmada por B. Lynch Davis desde el N.º 4) contiene todo lo siguiente:

#### El “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires* (1946)

**Año I, N.º 3, marzo** (sección en pp. 53-56): “La aniquilación de los ogros”, De *Folk Tales of Bengal* (Londres, 1883), de Lal Behari Day. / “Del rigor en la ciencia”, Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658. [cf. 2.1] / “El agua de la isla”, Del *Narrative of A. Gordon Pym* (1838), de Poe. / “El redentor secreto”, Del *Indian Antiquary*, I (1872). / “Sepulcros adiestrados”, Del libro primero de las *Cuestiones Tusculanas*, de Marco Tulio Cicerón. / “La restitución de las llaves”, Del capítulo 29 del tratado *Taanith*, de la *Mishnah*. / “Un dios abandona Alejandría”, De *Las Vidas de los Varones Ilustres*, de Plutarco. / “La confusión del soñador”, De *Sermons*, I, 515, de Jeremy

---

<sup>68</sup> Cf. *Espéculo*, 41, Díez R. 2009. Disponible en: [www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html). Fecha de consulta: 01-05-16.



Taylor. / “El sueño de Chuang Tzu”, De *Chuang Tzu* (1889), de Herbert Allen Giles. / “La vuelta del maestro”, Del tercer capítulo de *Parmi les Mystiques du Tibet*, de Alexandra David- Neel.

**Año I, N.º 4, abril** (pp. 45-47): “La promesa del rey”, Del capítulo XCI del décimo libro de la *Hemimskringla*. / “El dibujo del tapiz”, De *The London Adventure* (1924), de Arthur Machen. / “La hermosura del fuego”, Del capítulo IV del libro duodécimo de *La Ciudad de Dios*. / “El gesto de la muerte”, De *Le Grand Écart*, de Jean Cocteau. / “El juramento del cautivo”, De la noche tercera del libro de *Las mil y una noches*. / “Epitafio de Francisco Chartres, Muerto en Escocia, en 1731”, De *Miscellaneous Works* (1751), de Arbuthnot.

**Año I, N.º 5, mayo** (pp. 50-52): “Cuarteta”, Del *Diván* de Almoqtahir el Magrebi (siglo XII). / “El séptimo círculo”, De *Negations* (1893), de Edwin Soames. / “Epitafios de vikings”: De una piedra rúnica en Gripsholm, De una piedra rúnica en Torvik. / “Límites”, De *Inscripciones* (Montevideo, 1923), de Julio Platero Haedo. / “Copla”, Juan Andrada, payador del partido de Tapalqué, en la provincia de Buenos Aires. / “Copla”, Manuel Juncal, payador del departamento de Minas, en el Uruguay. / “Después de una sangrienta victoria”, Malek Shab, Sultán de los Turcos, entrando en el Mediterráneo a caballo. / “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, De *The Land of Midian Revisited* (1879), de R. F. Burton. / “Plegarias finales de marineros del Mediterráneo, en el siglo I”, De *Limits and Renewals*, de Kipling. / “Las obras que perduran”, Del *Dhammapada*, citado por Hermann Oldenberg en *Buddha* (1906). / “Un doble de Mahoma”, De *Vera Christiana Religio* (1771), de Emanuel Swedenborg.

**Año I, N.º 6, junio** (pp. 49-51): “Hospitalidad”, De la página 93 del *Leabhar Breac* o *Libro Moteado*. / “Séneca pondera el incendio que arrasó a Lyon”: Hubo una sola noche entre la máxima ciudad y ninguna.\*, De las *Epístolas Morales*, XCI. / “El poeta declara su nombradía”, Del *Diván* de Abulcasim el Hadrami (siglo XII). / “Epitafio de Almanzor, en Medinaceli”, Del tercer libro de las *Analectas*, de Almacarí. / “Un cristiano juzga a Almanzor”: En el año 1002 pereció Almanzor; fue sepultado en el Infierno.\*, De la página 309 del *Chronicon Burgense*. / “Dístico”, Del *Diván* de Almotanabí (siglo X). / “La estatua”, Del noveno párrafo del tratado *De Isis y Osiris*, de Plutarco. / “El castillo”, De *Jacques Le Fataliste* (1773), de Diderot. / “El noveno esclavo”, Del capítulo LXV del *Decline and Fall of the Roman Empire*, de Gibbon. / “Un vencedor”, De la empresa XCVI de *Idea de un Príncipe Político-cristiano* (1640), de Saavedra Fajardo. / “Las formas del Corán”, Del *Preliminary Discourse*, de Sale, en su traducción del *Corán* (1734). / “Que todo sea gradual”, De las *Reliquiae*, de Sir Henry Wotton (1568-1639). / “El aprendiz”, Gaspar Camerarius el Viejo, en *Delicias de los Poetas Latinos*, III, 19. / “Los arcanos de Mije”, De *El Mije y El Zoque* (1895), de Bartolomé Mitre.

**Año I, N.º 7, julio** (pp. 60-62): “Un infierno de fuego”, Del sermón *Sinners in the Hands of An Angry God* (1741), de Jonathan Edwards. / “Un infierno mental”, De *Table Talk* (1835), de Coleridge. / “Una definición”, Del tercer tomo del *Woerterbuch der Philosophie* (1924), de Mauthner. / “Se necesita”: ...una Sociedad para la Abolición de Investigaciones Eruditas

y la Decente Sepultura del Pasado.\*; De los *Note-Books* (1912), de Samuel Butler. / “La abolición del pasado en el siglo XVII”, De *The Lives of the Poets* (1781), de Samuel Johnson. / “La abolición del pasado en el siglo III a. de C.”, De *A History of Chinese Literature* (1901), de Herbert Allen Giles. / “Rancho de prisioneros”, De *Calendario* (1924), de Alfonso Reyes. / “Las facultades de Villena”, De la *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, de Menéndez y Pelayo. / “La bofetada”, De *Essays in the Little* (1891), de Andrew Lang. / “La crucifixión”, De la página 262 del *Leabhar Breac* o *Libro Moteado*. / “Un fervoroso”, Luis L. Antuñano: *Cincuenta años en Gorcha* (Medio siglo en campos de Buenos Aires, Olavarría, 1911).

**Año I, N.º 8, agosto** (pp. 52-54): “Un signo”, *Analectas* de Confucio, VII, 5. / “El abandonado”: —Nunca en mis sueños un amigo me nombra.\*; Victor Hugo: *Les Jumeaux* (1889). / “El cortés”, Max Brod: *Franz Kafka* (1937). / “El incesante mapa”, Josiah Royce: *The World and the Individual*, I, 504 (1899). / “La discípula”, de Herbert Allen Giles: *Chuang Tzu*, 182 (1889). / “A quien va a morir”: Si tu destino es otra vida, no temas; allí también estará Dios.\*; Marco Aurelio: *Reflexiones* III, 3. / “El aniquilado”, Aldous Huxley: *The Perennial Philosophy*, 12 (1945). / “El humilde”, James Anthony Froude: *Short Studies*, I (1867). / “El despertar”, Tsao Hsue Kin: *El sueño del aposento rojo* (siglo XVIII). / “Epitafio de un actor”, *Antología Griega*, VII, 155. / “Sus lectores”: Escribo para la antigüedad.\*; Charles Lamb. / “Teoría del Tiempo”: El pasado no está detrás de nosotros, como suele creerse, sino delante.\*; Zorrilla de San Martín: *La Epopeya de Artigas*. / “Los pronombres y la identidad”, de Simão Videira: *O Periplo Africano* (1857). / “La patria”, G. K. Chesterton: *Robert Browning* (1903). / “El enamorado”, Mathew Arnold: *Dante and Beatrice* (1863). / “El epitafio del enemigo”, Anne Treneer: *Charles M. Doughty* (1935). / “Ansia de plenitud”, San Agustín: *Ciudad de Dios* (siglo V). / “Todo es único”, Baltasar Gracián: *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648).

**Año I, N.º 9, septiembre** (pp. 63-64): “Muerte de Almotanabí”, Del capítulo XXV del *Pilgrimage to El-Medinah and Meccah* (1856), de R. F. Burton. / “Muerte de Alexander Pope”, Del último capítulo del *Alexander Pope* (1880), de Leslie Stephen. / “Muerte de Enrique Heine”, De *Heine und Seine Zeitgenossen* (1888), de Gustav Karpeles. / “Traducción”: *De mortuis nil nisi bonum* —hablemos siempre mal de los vivos.\*; De los *Gedanken und Einfaelle*, de Heine. / “Muerte de una señora”, De *Threescore Years and Ten in the La Plata Basin* (Buenos-Aires, 1876), del reverendo Christopher Stirling. / “Causa y efecto”, Del capítulo VIII de *Life and Habit* (1878), de Samuel Butler. / “Euforiación”, De *Ben Ionsiana*, de William Drummond (1585-1649). / “El imán”, Del capítulo 13 de *The Life of Oscar Wilde* (1946), de Hesketh Pearson. / “El intuitivo”, Alfonso Reyes: *El Deslinde* (1944).

**Año I, N.º 10, octubre** (pp. 55-56): “Todo fluye”: No bajarás dos veces al mismo río.\*; Heráclito de Éfeso. / “Todo hombre es muchos”, Plutarco: *De la Fe en Delfos*, XVIII. / “Le Regret D’Héraclite”, Gaspar Camerarius, en *Deliciae Petarum Borussiae*, VII, 16. / “Jurar por Homero”, De Quincey: *Collected Writings*, X, 329. / “La piedra de Eckhart”: La piedra,

dice Eckhart, cumple su obra sin cesar, noche y día.\*, Aldous Huxley: *The Perennial Philosophy*, página 179. / “La piedra de Spinoza”, Spinoza: *Epístolas*, LXII. / “El venado y Voltaire”, Voltaire: *Le Principe D’Action*, capítulo 13. / “Plan de una conspiración”, Schopenhauer: *Ueber den Willen in der Natur*, VII. / “Reductio ad absurdum”, Plutarco: *De Isis y Osiris*, LXVI. / “Sobre la misteriosa música”, Edward Hanslick. / “El enemigo generoso”, *Del Anhang zur Heimskringla* (1893), de H. Gering.

**Año I, N.º 11, diciembre** (pp. 60-62): “Habla Schopenhauer”, Edward Grisebach: *Schopenhauer’s Grespraech*, S. 108. / “Habla Bernard Shaw”: Comprendo todas las cosas, todos los hombres, y soy nada y soy nadie.\*, Frank Harris: *Bernard Shaw*, XVII. / “De la imitación en las artes”, Platón: *La República*, X. / “De la imitación en las artes”, Pascal: *Pensamientos*, XXV, 55. / “De la imitación en las artes”, Edward William Lane: *Modern Egyptians*, III (1860). / “De la imitación en las artes”, Porfirio: *Vida de Plotino*, I. / “Todo se ata”, Gibbon: *Decline and Fall of the Roman Empire*, XXXI. / “Lo indispensable”: Decía De Quincey que no podía vivir sin misterio.\*, David Masson: *De Quincey*, XI (1881). / “La virtud del lenguaje”: Diez palabras bastaron para crear el mundo.\*, Pirke Aboth, 5, a. / “Poncho y facón”, Montaigne: *Essais*, 1, 49. / “Mnemotécnica”, P. Paulini: *Voyage aux Indes Orientales*, II, 369. / “El poder del canto”, Henry: *History of Great Britain*, I, 5. / “Lo indispensable”, de J. B. Priestley: *Bright Day*, 45. / “Un Gólem”, *Sanhedrin*, 65, b. / “El peligroso taumaturgo”, M. R. Werner: *Brigham Young*, 81 (1925). / “Alegoría recomendada”, Juan Alfonso Carrizo: *Los Cantares Tradicionales de La Rioja en su Relación con el Teatro* (Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Cuadernos de Cultura Teatral*, N° 17, Buenos Aires, 1942).

Por otro lado, fuera de esta sección microficcional “Museo” de 1946, se publica alguna que otra minificción en ciertos ejemplares de *Los Anales de Buenos Aires*. Antes de indicarlas, vamos a ofrecer ahora algunos datos pendientes sobre esta revista de diecinueve ejemplares o volúmenes, los cuales suman 23 números, ya que algunos de los ejemplares de 1947 contienen varios números en un mismo ejemplar de la revista. Respecto a tales datos y fechas de las entregas en *Los Anales de Buenos Aires*, Humberto M. Rasi indica lo siguiente:

Año I (1946): Se publica un número por mes entre enero y octubre, no aparece en noviembre, y el de diciembre lleva el N° 11. Año II (1947): No se publica en enero; el N° 12 es de febrero, el N° 13 de marzo, el N° 14 de abril, el N° 15-16 de mayo-junio, el N° 17 de julio, el N° 18-19 de

agosto-septiembre, el N° 20-22 de octubre-diciembre. Año III (1948): Aparece el último número (23) sin fecha, a principios de año (cf. nota 3, en Rasi 1977: 136).

A su vez, estos “ejemplares tienen un promedio de setenta páginas y unos pocos avisos comerciales” (Rasi 1977: 136); aunque en este cómputo aproximado hay que tener en cuenta los tres ejemplares con dobles números, ya que el correspondiente a los n.º 15-16 contiene 75 páginas; el de los n.º 18-19, 105 páginas (descontando algunas pocas páginas publicitarias al final, tal como ocurre en otros ejemplares); y el de los n.º 20-21-22, 164 páginas.

Por otra parte, salvo en los dos primeros números de *Los Anales de Buenos Aires*, en los que no consta nombre alguno en la anteportada, en el resto de números del Año I de la revista, tal como indicamos al principio de este capítulo, aparece Borges como “Director” de la misma (son los números en los que se publica la sección “Museo”). Sin embargo, en el Año II (todos los números correspondientes a 1947), Borges aparece como “Asesor” de la misma, aunque volverá a reaparecer como “Director” en el último N.º 23, correspondiente al Año III. Tal vez la desaparición de la sección “Museo” a partir del segundo año tenga alguna relación con el coincidente cambio producido en la designación (rebajada) de Borges.

En cualquier caso, si descontamos la proyección microficcional representada por la precursora sección “Museo”, la revista *Los Anales de Buenos Aires*, especialmente desde el n.º 3 en adelante, está bien centrada en la difusión repartida de cuentos, poesías y ensayos, además de albergar algunas reseñas de libros al final de la revista. En torno a esto y a los nombres de los colaboradores, vamos a transcribir también lo apuntado al respecto por Humberto M. Rasi en su artículo “Borges y *Los Anales de Buenos Aires*”:

Desde marzo de 1946 el contenido de *Los Anales de Buenos Aires* revela un equilibrio intencional entre el cuento, el ensayo y la poesía, como también un balance entre los

colaboradores nacionales y extranjeros. Entre éstos predominan los nombres de la intelectualidad española en exilio: Rafael Alberti, Amado Alonso, Francisco Ayala, Ricardo Baeza, Arturo Barea, Alejandro Casona, Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas (...) y Guillermo de Torre. En número menor, se leen las colaboraciones de prestigiosos escritores franceses como Paul Claudel, André Gide, François Mauriac y André Maurois, quien vendría a la Argentina en 1947 invitado por *Los Anales de Buenos Aires*. Pero es en las traducciones de autores en lengua inglesa y alemana donde las preferencias de Borges afloran con claridad: cuentos o fragmentos autobiográficos de G. K. Chesterton, O. Henry, D. H. Lawrence, Jack London y Thomas de Quincey; prosas de Kafka y un ensayo de Schopenhauer.

La lista de colaboradores rioplatenses incluye los nombres de unos treinta escritores, en su mayoría coetáneos de Borges o pertenecientes a una promoción literaria posterior. Entre los primeros contribuyen con frecuencia los ensayistas Ezequiel Martínez Estrada y Pablo Rojas Paz, los cuentistas Enrique Amorim y Santiago Dabove, y los poetas Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón, Ricardo E. Molinari, Ulises Petit de Murat y Horacio Rega Molina. Entre los jóvenes hay varios (...), como León Benarós, Miguel D. Etchebarne, Silvina Ocampo, María Elena Walsh y Juan Rodolfo Wilcock. Merecen mención aparte tres colaboradores (...). El talento del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal ya asoma en las trece reseñas bibliográficas y el ensayo crítico que redacta para la revista. Adolfo Bioy Casares, en una etapa de estrecha colaboración con Borges, publica (...) varios poemas, un ensayo y una narración. Julio Cortázar colabora con la versión castellana de un poema en inglés, con dos reseñas críticas, y además publica por primera vez dos cuentos memorables —“Casa tomada” (Nº 11) y “Bestiario” (Nº 18-19)— y el poema dramático “Los reyes” (Nº 20-22).

Junto con Germán Arciniegas y Monteiro Lobato, Pablo Neruda es uno de los tres autores latinoamericanos ajenos a la órbita del Río de la Plata que publica en la revista. El poema inicial de su vasto *Canto general* (...) aparece en el número de julio de 1947.

*Los Anales de Buenos Aires* no solo difunde trabajos de otros escritores establecidos o noveles; también recoge lo esencial en la producción de Borges durante 1946 y 1947. (...) En esos años publica en la revista una reseña y seis ensayos acerca de autores extranjeros, los cuales reflejan sus lecturas y preferencias. (...) [Tales ensayos, recogidos los cuatro últimos en posteriores libros y reediciones de Borges, son los siguientes:] “Nota sobre el Ulises en español” (1: 49) (...) “La paradoja de Apollinaire” (8: 48-51) (...) “El primer Wells” (9: 20-22), “Sobre Oscar Wilde” (11: 44-46), “Nota sobre Walt Whitman” (13: 41-45) y “Nota sobre Chesterton” (20-22: 49-52). (...) y durante 1947 publica Borges cuatro de sus narraciones más singulares: “Los inmortales” (12: 29-39), “Los teólogos” (14: 50-56), “La casa de Asterión” (15-16: 47-49) y “El Zahir” (17: 30-37). Incorporadas luego a *El Aleph* (1949) (Rasi 1977: 136-139).

Tal y como se puede comprobar, *Los Anales de Buenos Aires* no es una revista literaria *amateur*, ni de pocos medios, repercusión y transcendencia como la anterior

revista *Destiempo*, sino que resulta una relevante revista literaria de la época, la cual acapara en torno a sí a un numeroso e importante elenco de escritores internacionales. Por otra parte, la definida distribución de la revista revela la clara apuesta por el género cuento, la publicación de poemas en verso y la publicación de ensayos literarios. En contraste con esta normalizada y familiar distribución de los textos publicados, se comprenderá que la sección microficcional “Museo” resultase una fabulosa rareza ajena a la armonía de aquella otra textualidad bien clasificada genéricamente dentro del cuerpo de la revista. En este sentido, la sección “Museo” debió llamar la atención no solo por la heterogénea (micro)textualidad presentada, sino por el deliberado efecto microficcional generado en el receptor al ser leídos; además de la incógnita que provocarían las notas de libros y/o de autores esgrimidos bajo algunos de estos curiosos y extravagantes microtextos —aludimos aquí a las diversas mistificaciones y atribuciones apócrifas inventadas por Borges y Bioy—, así como también la sorpresa que suscitaría el desconocido autor firmante de tal extraña y original sección: B. Lynch Davis. No obstante, tal y como señala al respecto Manuel Ferrer:

Para quienes estaban al corriente del mundillo literario pronto se vio que B. Lynch Davis era un seudónimo que ocultaba a alguna otra personalidad literaria de altura. La aparición simultánea en aquel año de 1946 de un libro [*Un modelo para la muerte*] bajo otro seudónimo —B. Suárez Lynch\*— parcialmente homónimo al autor de “Museo”, dio inmediatamente una pista para que esos entendidos pudieran descubrir que tras el desconocido colaborador de *Los Anales de Buenos Aires* se ocultaba el real Borges [y Bioy] (Ferrer 1971: 94. [\*Discípulo relacionado con otro de los conocidos seudónimos de Borges y Bioy: H. Bustos Domecq, al que le atribuyeron los argentinos varios libros del mismo género policiaco: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942; *Dos fantasías memorables*, 1946; y, finalmente —tal como indica Ferrer en nota 12, 1977: 94—: “con desvelamiento de seudonimato en 1967, *Crónica de Bustos Domecq*, bajo los reales nombres de ambos”].).

En torno a este desfile de seudónimos borgianos y bioyanos para encubrir relatos policiacos en libros y revistas de tales años, José Bianco, el secretario de la revista *Sur*

fundada por Victoria Ocampo, aludió en una entrevista a la sospecha creciente de que detrás de aquellos seudónimos se ocultaban, efectivamente, Borges y Bioy, hasta el punto de que todo esto acarreó, tal como recoge Nora Pasternac, “una conocida leyenda que Ramón Gómez de la Serna se encargó de propagar: «No hagáis caso de las firmas. Son seudónimos. Todo lo escriben ellos»” (cf. en Pasternac 2000: 49).

Así pues, en este contexto de sospecha y sobre aviso de extendidos seudónimos borganos y bioyanos, se inscribe esta encubierta sección “Museo”, la cual se publica ahora en una prestigiosa revista literaria de proyección y repercusión internacional, y cuya llamativa sección periódica —no lo olvidemos— abarca casi la mitad de la duración de esta relevante revista literaria titulada *Los Anales de Buenos Aires*. Por tanto, es razonable pensar que tal misteriosa y peculiar sección microtextual “Museo” de 1946, con su novedoso efecto microficcional, no debió pasar desapercibida, ni tampoco debió carecer de una estimable repercusión.

Dicho esto, pasamos a señalar, finalmente, las pocas microficciones publicadas fuera de la citada sección “Museo”. Para ello, indicaremos los títulos, con sus autores respectivos, además de los datos de publicación relacionados con *Los Anales de Buenos Aires*. Así pues, son las siguientes microficciones:

En el N.º 6, se publican las dos señaladas prosas de Kafka: el relato (breve) titulado “El silencio de las sirenas” (en pp. 15-16) y el microrrelato “La verdad sobre Sancho Panza” (en p. 16), ambos textos recogidos luego en la primera edición de *Cuentos breves y extraordinarios* (1955). Además, en este mismo número, se publican tres microrrelatos de Carlos Coldadori, los cuales son los siguientes: “El alazar” y “El golpe” (en pp. 24 y 25), y el destacable microrrelato titulado “El templo” (en p. 26).

En el N.º 8, se publica un microrrelato (¿falsamente?) periodístico de Henry Cuyler Bunner, intitulado “El suelto” (en p. 28), el cual lleva la siguiente indicación subtítular

entre paréntesis: “recogido Del *New York* del 18 de noviembre de 1883”. Tanto este como el previo relato (cuento) titulado “Una carta”, habían aparecido ya publicados en *Crítica: Revista multicolor de los sábados* (Año I, n.º 23, 26 de agosto de 1933, p. 6).

En el N.º 10, se publica un célebre microrrelato de Virgilio Piñera, titulado “En el insomnio” (en p. 18). Borges y Bioy lo recogerán de aquí para incluirlo en su citada antología de 1955, en la cual aparece tal microrrelato de Piñera con la indicación de este año de 1946. Luego Piñera lo incluirá en su libro *Cuentos fríos* (1956).

En el N.º 14, aparece un microrrelato de Adolfo Bioy Casares, titulado “Orfeo” (en p. 19).

En el ejemplar de los Núms. 15-16, Carlos Coldadori reaparece con los dos siguientes microrrelatos: “Los cangrejos” (en p. 50) y “Las tortugas” (en p. 51), los cuales se podrían clasificar dentro de la tipología familiar a los bestiarios (cf. “Tipos fundamentales de microrrelatos”, Lagmanovich 2006a: 135-137).

Y en el penúltimo ejemplar de triple número (20-21-22), aparecen las cuatro siguientes microficciones de Santiago Dabove: “Efusión que debe perdonarse” (en pp. 69-70), “El Cristo en la arena” (en p. 70), “El merendero” (en p. 70) y “El espantapájaros” (en pp. 70-71).



## **2.2. *El Cuento. Revista de la imaginación mexicana: miles de minificciones proyectadas, taller y concursos del género***

Alrededor del último tercio del siglo XX, *El Cuento. Revista de la imaginación* no solo se erige en el principal medio de referencia —y máximo órgano aglutinador— del fenómeno microficcional en expansión, sino que además supone el factor (periódico) más importante e influyente en lo que respecta a la difusión, promoción y consolidación genérica de la minificción (minicuento o microrrelato) en lengua española, especialmente bajo la dirección de su refundador Edmundo Valadés (1915-1994).

En este capítulo, pues, trataremos de esclarecer y calibrar el gran impulso y despliegue microficcional propiciado por Valadés a través de su renovada revista mexicana. Para ello, comenzaremos con una parte más introductoria, pero en la que procuraremos destacar lo más sustancial de nuestro estudio, y otra más pormenorizada, en la que expondremos todos los ejemplares pertenecientes a la llamada segunda época de *El Cuento* (1964-1999), los cuales hemos podido consultar gracias a la digitalización del catálogo íntegro de la revista,<sup>69</sup> cuya iniciativa fue promovida y realizada por García y Valadés Editores hacia el año 2015, centenario del nacimiento de Edmundo Valadés.<sup>70</sup> Asimismo, respecto al examen detallado de los ejemplares referentes a la segunda andadura de la revista, destacaremos, sin embargo, los dirigidos y orquestados por Valadés, cuyo último número preparado por él, pero publicado póstumamente, fue el 128 (correspondiente a enero-marzo de 1995). Tras este número, se imprimirán diez ejemplares o entregas más, que no números, hasta el cierre definitivo de la revista (el último ejemplar publicado corresponde a abril-diciembre de 1999, números 143-145). A pesar de que la mayoría de estos ejemplares se salen del esquema temporal de nuestro

---

<sup>69</sup> Cf. Página oficial de *El Cuento. Revista de la imaginación. Biblioteca digital* en: [www.elcuentorevistadeimaginacion.org](http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org). Fecha de consulta: 07-06-16.

<sup>70</sup> Cf. “Presentación” de Agustín Monsreal, p. 2, en la sección “Áreas” de la web citada.

estudio, los indicaremos también para completar la información de revista emblemática (la cual se erige en uno de los principales espacios de legitimación de la minificción). Respecto a estos últimos ejemplares, coordinados ya por los redactores, seguirán manteniendo, no obstante, la misma configuración y secciones establecidas por Valadés (además de conservar también su célebre concurso permanente de minficciones). En algunos de estos últimos fascículos, especialmente en el dedicado a Edmundo Valadés (n.º 131, octubre-diciembre de 1995), se publican artículos de interés histórico en torno a la revista y a la figura de su director.

Aunque no es relevante para nuestro objeto de estudio, vamos a ofrecer, sin embargo, unos mínimos datos informativos sobre la denominada primera época de la revista *El Cuento*, subtitulada *Los grandes cuentistas contemporáneos*. Así pues, en dicha etapa inaugural y efímera, dirigida por Horacio Quiñones y Edmundo Valadés, se publicaron solo cinco números correspondientes al año de 1939. Los tres primeros números, sin aparentes problemas, se imprimieron mensualmente (el primer número corresponde a junio; el n.º 2, a julio; y el n.º 3, a agosto), mientras que los dos últimos, ya con problemas editoriales, salieron con retrasos evidentes en su mensualidad (el n.º 4 corresponde a septiembre-octubre, y el n.º 5, finalmente, abarca los meses de noviembre-diciembre de 1939). Respecto a la historia de esta primera época, se publicarán, ya en la segunda andadura de la revista, algunos artículos o editoriales que la describen, comentan o reseñan, tal como sucede, por ejemplo, en el destacable artículo de Juan Antonio Ascencio, titulado “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*” (publicado en el n.º 130, pp. 15-24). Sobre esta primera época, nos parece suficiente con presentar aquí lo señalado en el Editorial de los números 109-110 (correspondiente a enero-junio de 1989), cuyo ejemplar —dedicado íntegramente a aquella primera época de *El Cuento*— será el único de la segunda época en el que no se

difundirán microficciones. Dicho esto, transcribimos, pues, lo comentado al respecto en el texto editorial:

“El Cuento” surgió en este año de 1939, cuando Horacio Quiñones y Edmundo Valadés, haciendo primeras armas periodísticas en la revista “Hoy”, con mil pesos que les regaló su director, don Regino Hernández Llergo, pudieron hacer realidad un acariciado proyecto. Publicaron sólo cinco números, a pesar de la buena aceptación que tuvieron, porque la escasez de papel, ya que se padecían entonces efectos de la II Guerra Mundial, impidió prolongar su propósito de recoger y difundir la cuentística de la época, por cierto, en estos años muy limitada en la narrativa mexicana. El deseo de Quiñones y Valadés fue compartir con otros lectores los relatos que a ellos les parecían interesantes o inolvidables.

Buena parte de los cuentos recogidos en esos cinco números, fueron extraídos y traducidos por Quiñones de la revista norteamericana “Squire” (...).

Valadés mantuvo la esperanza de volver a publicar la revista, y en 1964, con la generosa ayuda del librero don Andrés Zaplana, inició la segunda etapa (...) (p. II, n.º 109-110, enero-junio de 1989).

Por tanto, Edmundo Valdés retoma aquel proyecto frustrado por la II Guerra Mundial y, tras casi un cuarto de siglo después, comienza a dirigir, a partir de mayo de 1964, la segunda andadura de *El Cuento*, con el subtítulo *Revista de la imaginación*. Esta nueva etapa de la revista, en la que permanece el interés central por el género cuentístico, conlleva ahora, además de diversas secciones, un destacable interés, precursor y emblemático, por la difusión llamativa de “minificciones” o “minicuentos”, términos y fenómeno literario que adquirirán gran proyección a través de la trayectoria de la *Revista de la imaginación*. Respecto a las miles de “minificciones” difundidas en esta segunda época, se publicarán enmarcadas por recuadros (con o sin ilustraciones), tanto a través de la representativa sección “Cajas de sorpresas”, en cuya inicial y permanente sección se incluyen las “minificciones” mundiales de todas la épocas, como en la posterior sección “Del concurso”, en la cual se recogen las específicas minificciones enviadas y seleccionadas para participar en el concurso del cuento brevísimo o de minificciones. Este célebre concurso, semestral en sus inicios y

permanente después, se anuncia por primera vez en el n.º 34 de la revista (correspondiente a marzo de 1969), mientras que la sección “Del concurso” aparece ya en el sumario del n.º 36 (correspondiente a mayo-junio de 1969). Asimismo, el éxito del concurso de minificciones es tal que no solo relegará al anterior concurso de cuentos de la revista de Valadés, sino que además habilitará una sección específica denominada “El correo del concurso”. Esta gran acogida y creciente interés mostrado por los lectores, en relación al fenómeno de la minificción y a su concurso específico, será también una de las causas por las que Valadés se anime a recopilar en un libro buena parte de las mejores “minificciones” difundidas hasta la fecha en su revista, publicando así, en 1970, *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves*, cuya segunda edición, ya aumentada, saldrá en 1976, con el título abreviado de *El libro de la imaginación* (cf. 3.2).

Así pues, el fenómeno microficcional pasará de su inicial difusión “sorpresiva” a tener una enorme proyección y protagonismo en la revista de Valadés, paralelo al progresivo interés que suscita en los lectores la denominada minificción y su concurso específico, lo cual se refleja en la sección del correo, auténtico taller de escritura, en donde se advierte y plasma ese gran interés —tanto práctico como teórico— por la minificción. Además de las citadas secciones y del concurso específico, el cual pasará a ser permanente a partir del n.º 80 (abril-mayo de 1979), en la revista se reseñan (y anuncian) libros y autores relacionados con la minificción. Asimismo, fuera de las dos secciones específicas, se publican también, en algunos ejemplares, ciertas recopilaciones microfccionales de un autor determinado, tal como sucede, por ejemplo, con Julio Torri (cf. abajo n.º 43, junio de 1970). Por otra parte, los editoriales de la revista se aprovechan para exponer artículos, fragmentos de ensayos u otros escritos de diferentes autores, cuyos textos suelen tratar diversos aspectos del género cuentístico.

En algunos de estos textos editoriales también se comenta, señala o teoriza algo el fenómeno de la microficción, ya sea integrándolo dentro del género cuento o percibiéndolo de una manera más diferencial y autónoma. Este señalamiento de la minificción resulta más frecuente en teóricos del cuento hispanoamericano y a medida que transcurren los años, hasta el punto de que, en el ejemplar de julio-diciembre de 1991 (n.º 119-120), Edmundo Valadés se anima a republicar en el Editorial su célebre artículo-estudio sobre minificción, titulado “Del cuento breve y sus alrededores”, el cual había sido escrito para la revista argentina *Puro Cuento*, en donde apareció publicado en su n.º 21 (marzo/abril de 1990: 28-30).

En 1981, Edmundo Valadés recibe el Premio Nacional de Periodismo de México por su labor de difusión cultural en *El Cuento*, revista especializada, como su nombre indica, en el género cuentístico, pero también, por todo lo que hemos señalado arriba, se ha erigido ya en el medio internacional más importante e influyente en torno al denominado minicuento o minificción (el término micro-relato, luego microrrelato, comenzará entonces a difundirse en los incipientes estudios de Dolores Koch). No es casual, pues, que los innumerables lectores de la revista, especialmente hasta los ochenta, estén entre los receptores más privilegiados en cuanto a la toma de conciencia de la microficción y a la formación productiva del “nuevo género” literario. En este sentido, la revista de Valadés resulta iniciática del fenómeno productivo y receptivo de la minificción como género distintivo autónomo, tal como se refleja a través de las cartas enviadas por los lectores, entre cuyos remitentes se encuentra un considerable elenco de los futuros productores, teóricos y/o promotores de microficción. Lo mismo sucede entre los participantes del concurso brevísimo, entre los cuales se hallan muchos de los nombres que serán destacadas figuras relacionadas con la minificción hispánica (más adelante, como pequeña muestra de esto, indicaremos todos los ganadores del

concurso); pero también participan algunos otros escritores ya conocidos o consolidados en la producción microficcional, tal como es el caso, por ejemplo, de Marco Denevi, quien participa en el concurso correspondiente al ejemplar de enero-marzo de 1991 (n.º 117), aunque ninguna de sus dos minificciones clasificadas obtendrá el premio. Al igual que sucede con Marco Denevi, se hallarán otros destacables autores relacionados con la minificción hispánica entre los participantes no ganadores del concurso de minificciones (así, por citar tres ejemplos conocidos, sucede con Antonio Fernández Molina, Ana María Shua o Juan Armando Epple).

Ahora bien, más allá de que la revista de Valadés suponga una iniciación y consolidación en torno a la microficción, cabe preguntarse también por la idea u ocurrencia de su director para proyectar periódicamente tal fenómeno literario. En torno a esto, Frida Rodríguez Gándara, en su artículo sobre “*El Cuento. Revista de la imaginación* de Edmundo Valadés” (2010), señala lo siguiente:

Edmundo Valadés comentaba que muchos años antes de la segunda época de *El Cuento* (1964), se le ocurrió la idea de abrir recuadros para que se insertaran pequeños minicuentos. El autor recordaba que leía cierta revista de masas en donde aparecían al pie de los artículos, notas minúsculas muy ingeniosas, interesantes y divertidas. Valadés refería que compraba *Selecciones de Reader's Digest*, solamente por los textos breves que había al pie de cada artículo. Los leía y luego tiraba la revista. “Entonces pensé que si hacía la revista [*El Cuento*], pondría textos breves de la literatura. Así fue, y ahí les llamamos minificciones” (Rodríguez Gándara 2010: 290-291 [la cita de Valadés está recogida, según nota a pie de página, del artículo “Aniversario de *El Cuento*”, de Marco Antonio Rueda, en: *El Universal*, mayo 31, 1989, p. 3-4]).

Sin embargo, respecto a la revista angloamericana *Reader's Digest* (primer número en inglés editado en febrero de 1921), comienza su aludida edición en español, con la inclusión titular *Selecciones...*, a partir de 1940, la cual se difunde desde Cuba a Latinoamérica y España, y, posteriormente, se irán estableciendo ediciones específicas en diferentes países Iberoamericanos (en México, por ejemplo, se establece en agosto de

1960). Así pues, antes que la propia toma de conciencia valadesiana del fenómeno literario distintivo de la minificción, creemos que tal hecho señalado pudo influir más concretamente en la idea y forma de difundir microficciones en su revista, ya que la proyección genérica de microficciones en Hispanoamérica, especialmente en México y Argentina, comienza a despuntar ya, como fenómeno literario suigéneris, a través de destacados libros de autor con microficciones y con la incipiente floración de antologías en libro, especialmente desde los años cuarenta y cincuenta en adelante. En este sentido, Edmundo Valadés, autor, promotor y gran lector especializado en narrativa breve desde joven, debió de advertir tal progresiva proliferación del fenómeno en su propio panorama literario mexicano e hispanoamericano. En cualquier caso, Valadés tomó clara conciencia de la proyección genérica de la microficción a través de la lectura de dos antologías fundamentales y decisivas para él: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) y *Libro del cielo y del infierno* (1960), ambas elaboradas por Borges y Bioy.<sup>71</sup> Estas antologías serán la fuente primordial, además de otros libros de Borges (o en colaboración), para surtir de minificciones su “Caja de sorpresas”. Respecto a esta célebre sección, ya perfilada desde la publicación del primer número de la *Revista de la imaginación*, debemos señalar, además de lo apuntado, varias cosas:

Valadés proyecta su sección como un muestrario de “minificciones” mundiales de todas las épocas, siguiendo así la línea establecida en *Cuentos breves y extraordinarios*, cuyo libro representa el primer hito antológico para la minificción (cf. 3.1). Por tanto, además de las simples y abundantes recopilaciones de microficciones del XIX y XX producidas por diversos autores de nacionalidades y lenguas diversas, entre los que se encontrarán autores destacados como precursores y clásicos de la minificción, Valadés también reproduce las operaciones microfccionales de Borges (y Bioy), es decir,

---

<sup>71</sup> Cf. en 3.2 lo señalado por Valadés en el prólogo de su antología publicada en 1970.

aquellas que implican la titulación sistemática, los recortes hiperbreves de textos mayores de todo tipo, la recontextualización de microtextos cualesquiera, etc., para así *resignificar* “minificciones” mundiales de todas las épocas, especialmente de las más pretéritas. Buena parte de estas recontextualizaciones y reelaboraciones microficcionalas están, como dijimos, recogidas de fuentes borgianas, aunque Valadés, en algunos de estos casos, reintroduce mínimas modificaciones, alteraciones o supresiones. En torno a estos retoques introducidos por Valadés, hay que tener en cuenta también la problemática de acudir a fuentes bibliográficas de Borges (o en colaboración), ya que abundan, por ejemplo, las mistificaciones, las cuales Valadés difunde en su sección “Caja de sorpresas” y, aún más, suele borrar huellas o pistas de lo apócrifo al suprimir o sesgar ciertos datos paratextuales incluidos en tales “minificciones” (cf. 3.2).

Por otro lado, no se puede obviar que la difusión recopilatoria del fenómeno microficcional, especialmente en el panorama hispánico durante el siglo XX, se ofrece de manera conjunta y complementaria a través de cierta proyección microficcional mundial de todas las épocas —por medio de aquellas influyentes operaciones que ya sistematizaron Borges y Bioy en su periódica sección “Museo” de 1946 (cf. 2.1)— y de la específica recopilación constante de microficciones de los siglos XX (y XIX). En este sentido, la heterogénea textualidad reelaborada y/o *resignificada* en “minificciones” o “minicuentos” repercute, directa o indirectamente, sobre la recepción y producción microficcional en marcha, además de estimular y retroalimentar ciertos recursos productivos relacionados, por ejemplo, con la constante reescritura e intertextualidad (temática, genérica, textual, etc.). Pero uno de los hechos más significativos de tal reconversión heterogénea de la textualidad o microtextualidad en “microficción” es que implica, proyecta e implanta una novedosa lectura microficcional, irónica y



transversal, sobre la textualidad existente. Así pues, todo esto hay que tenerlo en cuenta respecto a la difusión y proyección genérica microficcional llevada a cabo en las precursoras antologías hispánicas (cf. III) y, en especial, en la prolongada e influyente *Revista de la imaginación*, en donde, por otra parte, Valadés regulariza la extensión máxima de las “minificciones” difundidas, las cuales, en general, no sobrepasarán el espacio de una cuartilla escrita a doble espacio (tal y como será luego uno de los requisitos de las bases de su concurso de minificciones). Para comprobar y valorar mejor lo apuntado, más abajo indicaremos todas las *microficciones* incluidas en las secciones “Caja de sorpresas” de los números preparados por Valadés (y, de manera excepcional, también lo haremos con el último ejemplar de la revista, correspondiente al n.º 143-145).

A continuación, vamos a indicar los títulos y autores de todas las minificciones ganadoras del concurso del cuento brevísimo o de minificciones, lo cual servirá para que se conozcan, pues, según Javier Perucho (2008: 65), esta labor de difusión estaba aún pendiente de realizarse. Sobre los datos de estos concursos, indicaremos el/los número/s de los ejemplares correspondientes a la revista, ya que los datos referentes a las fechas se podrán consultar más abajo. Respecto a los siete primeros concursos de minificciones, de pretendida periodicidad semestral, cada uno incluye seis números de la revista. A partir del n.º 80, el concurso se vuelve permanente. En estos casos, indicamos el número/s del concurso correspondiente, cuyos fallos se suelen anunciar en los siguientes ejemplares. Así pues, vamos a indicar los autores ganadores y los títulos de las minificciones premiadas en todos los concursos de minificciones de la revista. Reunimos y destacamos todos estos datos a modo de cita, tal y como presentamos a continuación:

### Ganadores del periódico Concurso de minificciones de la *Revista de la imaginación*

1. **Mariana Frenk**, por “Cosas de la vida” (minificción publicada en el n.º 38), es la primera ganadora del concurso. Se informa del fallo del concurso en el n.º 40.
  2. **Ana F. Aguilar**, por “Demagogias a mí” (minificción publicada en el n.º 45), es la segunda ganadora del concurso, el cual incluye los números del 41 al 46. Se informa del fallo en el n.º 50.
  3. **Manuel R. Campos Castro**, por “Jus Primae Noctis” (minificción publicada en el n.º 49), es el tercer ganador del concurso correspondiente a los números 47 al 52. Se anuncia el fallo en el n.º 57.
  4. **Ednodio Quintero**, por “35 mm” (minificción publicada en el n.º 56), es el ganador del concurso que incluye los números 53 al 58. Se anuncia el fallo en el n.º 63.
  5. **Elena Milán**, por “El pulpo” (minificción publicada en el n.º 59), es la ganadora del concurso correspondiente a los números 59 al 64. Se comunica el fallo en el n.º 67.
  6. En esta sexta etapa del concurso, que incluye los números 65 al 70, hay dos ganadores: **Luisa Valenzuela**, por “Visión de reajo”, y **Jimmy Sierra**, por “La historia del hombre que se transformó en bien de consumo”, ambas minificciones publicadas en el n.º 69. Se anuncia el fallo en el n.º 71.
  7. En la séptima etapa del concurso, que incluye los números 73 al 79, hay cuatro ganadores: **Eduardo M. Golduber** (“La llave de la centésima muerte”, se publica en el n.º 74), **Roberto Bañuelas** (“La raíz sargenta”, n.º 74), **Luis Rivero Quijano** (“Mañana será otro día”, n.º 75) y **Rosa Laura Montoya** (“La mano izquierda”, n.º 73). Se anuncia el fallo de tal concurso en el n.º 81.
- A partir del n.º 80 (abril-septiembre de 1979), el concurso de minificciones abarca una entrega o ejemplar de la revista de Valadés. Así pues, los premiados de estos años serán los siguientes:
- El ganador del n.º 80 es **Ignacio Xurxo**, por su minificción “A sangre fría”. Respecto al del n.º 81, concurso más disputado, recae sobre **Guillermo González**, por “Herebeus: descubridor de América”. El ganador del n.º 82 es **Francisco Muñoz González**, por la minificción “Quince años”; y el del n.º 83, **Jorge Rein**, por “Ella que borda manteles y recuerdos”. N.º 84: **Federico Urtaza**, por “Rito Funerario”. N.º 85: **Ricardo Fuentes Zapata**, por “El regreso de Superman”. El concurso del número 86 es declarado desierto. N.º 87: **Marcelino Cerejido**, por “Sísifo”. N.º 88: **Beatriz Sanromán**, por “La muerte es sueño”. N.º 89: **Ingrid Cabrera Cerderwell**, por “Antidestino”; y el del n.º 90, **Golde Cukier**, por “El día en que el verde se volvió guinda”. N.º 91: **Óscar Francisco Muñoz González**, por “Quince años”. N.º 92: **Hugo Alberto Acuña S.**, por “El teorema de los espejos”. N.º 93: **Edmundo Moure Rojas**, por “La visita”. N.º 94: **Mario Quiroz Lacón**, por “Carta”. N.º 95: **Guillermo Farber**, por “Would-be génesis”. N.º 96: **Martha Cerda de Ruíz**, por “Relevo”. N.º 97: **Luisa Axpe**, por “Una vuelta completa”. N.º 98: **Guillermo Farber** lo gana de nuevo, con la minificción “Versión anterior”. N.º 99: **Edmundo Báez**, por “Fraude”. En el n.º 100, tres son los ganadores: **Rodolfo Farcug** (“Inocente”), **José Marcelo del Castillo** (“El disparo”) y **Becky Rubinstein** (“Originalidad”). N.º 101: **Ana María Carrillo Farga**, por “Eleonora. N.º 102: **Eloína Hernández Pérez**, por “El espejo roto”. En el

ejemplar de los números 103-104, dos son los ganadores: Raúl A. Brasca (**Raúl Brasca**), por su minificción “Perplejidad”, y César León, por “Espejo”. En el ejemplar n.º 105-106, tres son los ganadores: Eduardo Osorio (“Recreación”), Mally Chirinos (“Por lo menos”) y José Luis Zárate Herrera (“Apuntador”). En el ejemplar n.º 107-108, dos son los ganadores: Virginia del Río (“Solo dibujos”) y Rubén Alvarado (“La máquina desintegradora”). En el n.º 111-112, los dos siguientes ganadores: Enriqueta Nava Gómez (“Deseos”) y Emilio Sosa López (“Legítima obsesión”). N.º 113: Francisco Guzmán, por “Amor a primera línea”. En el ejemplar n.º 114-115: Enriqueta Nava Gómez, por “Compañero de cuarto”. En el n.º 116, dos son los siguientes ganadores: Lucía Manríquez Montoya (“De carne y hueso”) y Juan Carlos Chimal (“El sueño”). N.º 117: Judas María Velasco, por “Autismo”. N.º 118: Roberto Bañuelas lo vuela a ganar, por “Andante appassionato”. N.º 119-120: Miguel Bonilla López, por “Sobreviviente”. obtiene el premio del concurso n.º 119-120. N.º 121-122: Noelia Cigarroa Dávila, por “El cornudo”. N.º 123-124: Adalberto Ramírez Melesio, por “La raya”. N.º 125: Roberto Max, por “El gato”. N.º 126: César Navagómez, por “Manufacturas”. N.º 127: Ricardo Fuentes Zapata (más conocido en la sección del correo como el del tráiler), por “La pose”. El concurso del n.º 128, cuyo ejemplar fue el último preparado por Valadés, lo obtiene Noelia Cigarra Dávila, por la minificción “Sueños de grandeza”.

Tras el n.º 128 (enero-marzo de 1995), los redactores de la revista se encargarán de coordinar y preparar los últimos nueve ejemplares (los cuales, como ya sucedía anteriormente, pueden albergar varios números cada uno). Asimismo, seguirán celebrándose los concursos permanentes de minificciones, cuyos autores ganadores, con sus respectivos textos premiados, son los siguientes:

N.º 129-130: Alejandra Padilla, por “Dibujando patos”. N.º 131: Carlos Ramírez, por “Dos escaleras y un vértice”. N.º 132: Guadalupe Azuara Forcelledo, por “El enigma”. N.º 133: Luis Bernardo Pérez, por “El príncipe azul”. N.º 134: Jeremías Ramírez Vasillas, por “El creyente”. N.º 135: José Renato Tinajero Mallozi, por “Alicia en el país de Berenice”. N.º 136-137: Raúl Brasca gana de nuevo el concurso, por su minificción titulada “Polimorfismo”. N.º 138-141: Fernando Ríos Rosillo, por “El cazador de ángeles”. A partir de ejemplar, a diferencia de todos los anteriores, se publica el fallo del concurso en el mismo ejemplar en donde aparecen las minificciones que concursan en él. N.º 142: Leticia Herrera, por “No voltees”. La ganadora del último ejemplar de la revista, n.º 143-145, es Mercedes Castro Mora, por la minificción “Extravíos”.

Dicho esto, vamos a citar todos los ejemplares de la *Revista de la imaginación*, con las indicaciones, transcripciones y apreciaciones oportunas. Respecto a los datos específicos de la revista, los cuales resaltaremos, advertimos que cada ejemplar corresponde a un solo número hasta el ejemplar perteneciente a julio-diciembre de

1987, el cual contiene ya dos números (103-104). A partir de este, habrá ejemplares de un solo número y otros en los que se incluyan varios números. Para simplificar tales datos de la revista, hemos prescindido de la referencia a los XXXI tomos coleccionables de la misma (sin embargo, téngase en cuenta que, tras la decena de números iniciales de la revista, la paginación seguirá la unidad autónoma de cada tomo coleccionable).

Por otra parte, la pretensión de nuestro estudio es, tal como señalábamos al inicio de este capítulo, la de profundizar en la aportación microficcional de esta influyente revista, respecto a la cual —aunque muy citada y destacada por la crítica hispánica— quedaba pendiente un estudio integral y detallado a través de sus respectivos números (ahora ya digitalizados). En este sentido, por medio de la exposición que llevaremos a cabo, se podrá apreciar y valorar el enorme impacto y protagonismo de la revista de Valadés en relación con el despliegue internacional del fenómeno microficcional, además de promover y estimular su producción y el interés teórico por el fenómeno.

Finalmente, indicamos que, según el buscador en “notas” de la biblioteca digital de la revista, la “Caja de sorpresas” arroja un resultado total de 3715 *microficciones*, así como el “Del concurso” ofrece un total de 1214 *microficciones* (por otro lado, la palabra “minicuento” arroja un resultado total de 2654, mientras que “minificción” muestra solo 66 resultados). No sabemos la precisión de tales resultados ni si la suma de aquellas dos secciones se aproxima al total de “minificciones” publicadas en la revista, pues hay que tener en cuenta, por un lado, la difusión de minificciones fuera de las dos secciones mencionadas, y, por otro lado, la republicación de algunas minificciones en la revista. Esto último, por ejemplo, sucede con las minificciones publicadas del propio Edmundo Valadés (“La incrédula”, “El enigma”, “El fin”, “De amor”, “La marioneta”, “Pobreza”, “Memoria”, “Perversidad”, “Sueño” y “Curioso”), las cuales se van publicando en diversos números de la revista y, posteriormente, reaparecen en otros números. En

cualquier caso, las miles de “minificciones” publicadas convierten la revista de Valadés en un portento de difusión y proyección mundial del fenómeno de la microficción.

### Los ejemplares de *El Cuento. Revista de la imaginación*

**Mayo de 1964, n.º 1.** Se inicia la segunda andadura de la revista con la siguiente plantilla: Director: Edmundo Valadés; Consejero editorial: Andrés Zaplana; Consejo de redacción: Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo; Gerente: Bertha A. de Valadés; Director artístico: Federico Carlos Muciño (p. 11).

Este primer ejemplar de la revista contiene dos secciones que se sucederán en varios números más: “Retales” (sección de textos fragmentarios seleccionados y/o reelaborados por Juan Rulfo) y “Analetas” (sección de aforismos, máximas o pensamientos seleccionados por Edmundo Valadés).

Como ya indicamos, el Editorial será utilizado para incorporar textos (artículos, recortes de ensayos, etc.) de diversos autores y sobre temas diversos, especialmente sobre teoría y praxis del cuento. También recalcamos que la sección relacionada con el correo de los lectores se convertirá en un auténtico taller de escritura (repleto de comentarios, consejos, críticas, etc.). Así pues, en este Editorial se comenta lo siguiente:

La revista que tiene en sus manos, lector, es prolongación de la que, con el mismo nombre, se publicó por primera vez hace más de veinte años, con un éxito que sólo pudo trancar la escasez de papel que produjo la Segunda Guerra Mundial. Los mismo propósitos que animaron a los primeros editores de *EL CUENTO* —Horacio Quiñones y Edmundo Valadés—, son los que nos impulsan ahora para reanudar la publicación de una revista única en su tipo y más necesaria ante la abundancia de literatura morbosa, vulgar e insubstancial: ofrecer una selección de cuentos cortos cuya lectura signifique, además de un viaje fascinante por el mundo de la imaginación creadora, una posibilidad amena de familiarizar a grandes núcleos de lectores con la mejor literatura, en el bello género del relato, de todos los autores y de todos los tiempos, con preferencia los contemporáneos (...). Abrimos nuestras páginas a todos los cuentistas mexicanos, ya consagrados, jóvenes o inéditos. Y, desde luego, a todos los lectores (...) generosos amigos y a los gentiles anunciantes (pp. 11-12).

Respecto a todos los números dirigidos y preparados por Valadés (es decir, hasta el n.º 128), indicaremos, tal y como aparecen en el sumario de cada ejemplar, las “minificciones” pertenecientes a la célebre sección “Caja de sorpresas”. No obstante, desde este primer número hasta el último correspondiente a la década de los 60, lo haremos ampliando tal información junto a otros datos —generalmente los ofreceremos entre paréntesis—, los cuales suelen detallarse dentro de los específicos recuadros con las respectivas minificciones (“Cajas de sorpresas”). Respecto a las abundantes microficciones incluidas en las secciones de “Caja de sorpresas”, recordamos aquí la reproducción de las señaladas operaciones microficcionalas y, asimismo, el empleo de material bibliográfico de Borges como fuente principal para elaborar o recopilar microficciones (ya sea en libros de Borges en solitario, tal como, por ejemplo, *Otras inquisiciones*, ya en colaboración, tal como, por ejemplo, antologías diversas). En relación con las señaladas operaciones *hacedoras* de “microficciones” llevadas a cabo por Valadés, advertimos aquí, nuevamente, de las informaciones o datos espurios (sobre autores, obras, etc.), especialmente en relación con el abundante material recogido por Valadés del “personal” corpus bibliográfico de Borges (o en colaboración). Sobre estas mistificaciones borgianas (y bioyanas) en relación con Valadés, remitimos al capítulo dedicado a la antología *El libro de la imaginación* (cf. 3.2). Finalmente, para facilitar las búsquedas o localizaciones rápidas de las secciones “Caja de sorpresas”, indicaremos el número/s de la revista correspondiente en la que se publica dicha sección, tal como hacemos a continuación:

1. **Caja de sorpresas:** “Suicidios”, Max Aub, p. 21; “Satanás opositorista” (en *Satanás, historia del diablo*), Vicente Risco, 22; “Se trata de amor” (en *El carrito de Arcilla*, según la versión de Enrique Gómez Carrillo), Rey Sudraka, 24; “¡Ya le tocaba!” (en *La tormenta*), José Vasconcelos, 31; “Final para un cuento fantástico” (*Visitations*), I. A. Ireland, 32; “De Chuluapan” (en *La feria*), Juan José Arreola, 40; “Tres hombres en el bosque” (en *Wesheit Indiens*), Zimmer, 45; “Bouvard et Pécuchet” (en *Discusión*), Jorge Luis Borges, 52;

“Antiherejía práctica” (en *Love Against Hate*), Karl Menninger, 55; “Temor de la cólera” (Nanadir), Ah’med el Qualyubi, 60; “El otro diablo” (en *La muralla china*), Franz Kafka, 64; “La casa encantada”, anónimo, 67; “Licantrópía” (en *Las brujas*), Guiseppe Faggin, 81; “Obligaciones de la mujer” (Ketuvot 59B-v,5), *El Talmud*, 84; “La sorpresa”, narrado por Beidhawi (comentador de *El Corán*), 85; “La tumba india” (en el cuento *La tumba india*), José de la Colina, 88; “Carneades y el Eléboro” (en *Noches Áticas*), Aulio Gelio, 90; “Tales”, Diógenes Laercio, 91.

**Junio del 64, n.º 2.** Nueva sección de “Cartas de lectores”, en la que se suelen seleccionar breves fragmentos de ellas y se intitulan las mismas: “El cuento y la cuenta”, “Como Maupassant”... (Algunos de estos recortes de cartas y títulos inventados, no exentos de humor, recuerdan a las típicas operaciones microficcionales). Aparece también la sección “Ellos los escribieron”: pequeñas biobibliografías sobre los escritores de los cuentos (no de minificciones) seleccionados en la revista. Adviértase que en la “Caja de sorpresas” de este número se recoge y publica ya “El dinosaurio”, texto que será tomado, más adelante, como ejemplo de minificción para el futuro anuncio informativo del concurso brevísimo de Valadés.

2. [Sin rótulo de “Caja de sorpresas” en el sumario.] “La mala memoria” (*Nadja*), Andre Breton, 21; “El deseo de ser piel roja” (*La condena*), Franz Kafka, 22; “Drástico”, Leyes de Manú, 25; “El ubicuo” (*Indische Literatur* [1920]), M. Winternitz, 28; “La muchacha arapaho” (*Traditions of the Arapaho*), Dorsey y Kroeber, 29; “Demonología matemática” (*Las brujas*), Guiseppe Faggin, 36; “El dinosaurio” (*Obras completas (y otros cuentos)*), Augusto Monterroso, 39; “Humor de Calígula” (*Los doce césares*), Suetonio, 45; “¿Varón o hembra?” (*Secretos de la naturaleza*), Gerónimo Cortés, 53; “El sueño de Chuang Tzu” (de *Chuang Tzu* [1889], de Herbert Allen Giles, transcrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), Allen Giles, 57; “La obra y el poeta” (*Indica* [1887]), R. F. Burton, 61; “Sentencia infernal” (El matrimonio del cielo y el infierno [sic]), William Blake, 66; “El Shaman” (*El héroe de las mil caras*), Joseph Campbell, 77; “El informe” (*La linterna sorda*), Jules Renard, 82; “Infierno de siete pisos”, en *Las Mil y Una Noches*, 83; “Carta de amor” (*Cefero*), Xavier Vargas Pardo, 84; “La última verdad”, carta de un soldado..., 85; “Vampirismo evidente” (*Vampirismo en Hungría*), Agustín Calmet, 88; “Ubicación del paraíso” (*Disertación sobre la historia de la náutica*), Martín Fernández Navarrete, 91.

**Julio del 64, n.º 3.** Se convoca el primer concurso de cuentos (no de minificción), cuya extensión no debe superar las 25 cuartillas a doble espacio. El premio que se concede es la publicación del cuento en la revista y un Dina Renault R-8, modelo 1964.

3. **Caja de sorpresas:** “La prueba”, S. T. Coleridge (1772-1834), 24; “Acto de fe” (*Confucianism and Its Rivals* [1915]), H. A. Giles, 26; “Día franco” (*Informe sobre los feriados*), Carmelo Soldano, 28; “La mujer regalada” (*Diario*), Edmundo y Julio de Goucourt, 29; “Susto escalofriante” (*Works* [1912]), Thomas Bailey Aldrich, 33; “Amor a Dios”, Jeremy Taylor (1613-1667), 39; “La astucia de Morgon Kara” (*El héroe de las mil caras*), Joseph Campbell, 53; “Un aurívoro” (*Los siete pecados capitales*), Paul Morand, 56; “El diablo atado” (*Apocalipsis*), San Juan, 57; “Metamorfosis”, Ramón Gómez de la Serna, 58; “El noveno esclavo” (*Decline and Fall of the Romain Empire*), Gibbon, 61; “La sentencia”, Whu Ch’eng-en (c. 1505-1580), 64; “El ciervo encantado”, Liethse (c. 300 a.C.), 65; “Ningún mensaje”, John Braine, 83; “El gran brahamán”, contado por José Ortega y Gasset, 84; “Sin alas” (*A Dictionary of Islam*), Thomas Patrick Hughues, 85; “Los niños y el tren” (*El viento distante*), José Emilio Pacheco, 98.

#### **Agosto del 64, n.º 4:**

4. **Caja de sorpresas:** “Lucrecio y el amor” (*Vidas imaginarias*), Marcel Schwob, 24; “Llueve” (*Monigote de papel*), Achille Campanile, 25; “Sueño infinito de Pao Yu” (*Sueño del aposento rojo*), Tsao-Hsueh-Kin, 33; “Torre de la soberbia” (*The Man Who Knew Too Much*), G. K. Chesterton, 38; “¿Sería fantasma” (*Memorabilia* [1923]), George Loring Frost, 39; “Un pañuelo para los otros” (carta de un soldado alemán desde Stalingrado, en 1943, de una saca confiscada por órdenes de Hitler), 45; “El salvador victorioso” (*La muerte y el diablo* [1884]), Pompeyo Gener, 49; “Verdad terrestre”, Ezequiel Martínez Estrada, 50; “El emperador de la China”, Marco Denevi, 53; “Piedras de ángeles” (*Mountolive*), Lawrence Durrell, 62; “Gotha del Averno”, Wyer, 64; “El último regreso” (*The Week-End Theologian* [1897]), Warren Hope, 65; “Las lágrimas de Ashera” (*Etudes pheniciennes*), Levy, 67; “Premonición” (*Cuadernos de apuntes*), Nathaniel Hawthorne, 68; “El pez sujeto” (*Moby Dick*), Herman Melville, 71; “Meditación del infierno” (*Al filo del agua*), Agustín Yáñez, 81; “Los cambions” (*Dictionnaire infernal*), 84; “La puerta de la desgracia” (*El extranjero*), Albert Camus, 86; “Catorce minutos” (*Otras inquisiciones*), Jorge Luis Borges, 88; “Aurea mediocritas” (*Les historiettes*, XXIX [c. 1659]), Tallemant des Réaux, 91.

#### **Septiembre del 64, n.º 5:**



5. **Caja de sorpresas:** “La incrédula”, Edmundo Valadés, 25; “Promesa cumplida” (*Zadig*), Voltaire, 28; “Coloquio de los pájaros” (Farid al-Din Abú Talib Muhámmmed ben Ibrahim Attar), 29; “El testamento” (*Cuadernos de apuntes*), Nathaniel Hawthorne, 33; “¿Por qué no?” (*El viejo estadista*), T. S. Eliot, 39; “Paradoja de Zenon” (*Otras inquisiciones*), Jorge Luis Borges, 45; “Eternidad ficticia” (*Otras inquisiciones*), Jorge Luis Borges, 53; “Tómelo con calma” (tomado de *El Corno Emplumado*), Lie Tsue, 57; “Visión espeluznante”, *Apocalipsis*, 61; “Mujer cara” (*Noches Áticas*), Aulio Gelio, 65; “Diablos en acción” (*Satanás erótico*), Escalante, 67; “Amor verdadero” (*La romana*), Alberto Moravia, 73; “El sable sagrado” (según la síntesis hecha por E. Gómez Carrillo), en el Kodziki, 74; “El cuarto cielo” (*Trost fur die mittelklassen* [Baden, Baden, 1908]), Úrsula Vulpius, 76; “Anécdotas de antaño” (*Fábula contada*), Alfredo Cardona Peña, 85; “El edificio”, Mariana Frenk, 89; “Las naves del infierno” (*Dictionnaire de la conversation*), 91; “El lobo”, Cayo Petronio Arbitrio, 94.

### **Octubre del 64, n.º 6:**

6. **Caja de sorpresas:** “Lluvia de mujeres”, Pierre Versins, 39; “Filiación de los bienaventurados” (*Journal of a Tour to the Hebrides* [1785]), James Boswell, 44; “El hijo Andrómedo”, Edward Teller, 49; “El secreto de la felicidad”, Ambrose Bierce, 52; “Fantasías mexicanas” (*Ensayos y Poemas* [1917]), Julio Torri, 56; “Olor del averno” (*El artista adolescente*), James Joyce, 57; “La catástrofe aplazada” (*Apología*), Justiniano, 58; “Puritanismo” (*Ficciones*), Jorge Luis Borges, 61; “La partida” (*La muralla China*), Franz Kafka, 65; “Hilo maravilloso” (*Los idus de marzo*), Thornton Wilder, 67; “Odiseo en el Hades” (*La Odisea*), Homero, 69; “Réprobos castigados”, Jéquier, 73; “Desfiguración” (*Tais*), A. France, 74; “Repudio de la reina vasti”, *La Biblia, Libro de Esther*, 77.

### **Noviembre del 64, n.º 7:**

7. **Caja de sorpresas:** “Entrada al Paraíso”, Angelus Silesius, 22; “Los ciclopes” (*Rayuela*), Julio Cortázar, 30; “Kenningar” (vertidas por J. L. Borges), *Edda Prosaica*, 31; “La espada de Damocles”, Gabriel de Lautrec, 37; “Cero en geometría” (*Cuento mágico* de), Fredric Brown, 41; “La Tapa” (*Testimonios del Tecuán*), Francisco Salmerón, 47; “Carta a Artajerjes” (*Vidas de varones ilustres*), Cornelio Nepote, 52; “Sinfin”, Pedro Durán, 58; “Fórmula mágica” (*La muerte y el diablo*), Pompeyo Gener, 61; “El busto” (*Ópera*), Jean Cocteau, 62; “Infabilidad mutua”, Benjamín Franklin, 73; “Reencuentro” (*Caprichos*), Ramón Gómez de la Serna, 78; “Esto es amor” (*El barón rampante*), Italo Calvino, 87; “Como un bacilo” (*La piedra del tropiezo*), Boeli van Leeuwen, 88; “Caras de réprobos” (*De Cielo e infierno*), Emmanuel Swedenborg, 90.

### **Diciembre del 64, n.º 8:**

8. **Caja de sorpresas:** “Porvenir esférico” (*Short Cuts to Mysticism*), I. A. Ireland, 22; “El discípulo” (contado por O. Wilde a Andre Gide), Oscar Wilde, 27; “Tómelo o déjelo” (*Ad imaginem dei creavit illum*), H. L. Mencken, 28; “Secreto”, Massimo Bontempelli, 33; “La última Tule”, Alexis Chassang, 34; “El problema” (*El jardín de las rosas*), Saadi, 40; “Cortesano precoz”, Gibrain Jalil Gibran, 45; “La dama eterna” (*Balder the Beautiful*), James George Frazer, 46; “La respuesta”, Fredric Brown, 50; “Estanque demoniaco”, Martín Lutero, 53; “Fábula escuinapense”, Dámaso Murúa Beltrán, 55; “Leucrota” (*Manual de zoología fantástica*), Jorge Luis Borges, 60; “Azufre sin fin” (James Joyce, en *El artista adolescente*), 63; “Los cuervos y el cielo”, Franz Kafka, 70; “El juicio” (contado a Gide), Oscar Wilde, 76; “El narrador” (contado a Gide), Oscar Wilde, 87; “Tienen el nombre” (*Benzulul*), Eraclio Zepeda, 89; “El tiempo en Tlon” (*Tlon, Uq̄tbar, Orbis Tertius*), Jorge Luis Borges, 91.

### **Enero-febrero del 65, n.º 9:**

9. [Sin rotular.] “La aniquilación de los ogros” (*Folk Tales of Bengal*), Lal Behari Day, 24; “Silogismo de Bias”, 25; “La pulga”, Kurt Tucholsky, 34; “El egoísta”, Simao Pereyra, 37; “Los cuervos” (*La feria*), Juan José Arreola, 40; “Venta de vientos” (*La rama dorada*), James George Frazer, 46; “La isla afortunada”, Alexis Chassang, 51; “El presagio” (*De Divinatione*), Ciceron, 57; “Duda” (*El corno emplumado*), poema ojibwa, 58; “El redentor secreto”, del *Indian Antiquary*, 62; “Riesgo espantoso” (*Wakefield*), Nathaniel Hawthorne, 66; “Mejor no”, M. R. Werner, 75; “Supermagos”, cuento budista, 74; “Historia de T’sin Kim-Po” (o “Historia de Ts’in Kiu-Po”, de Kan Pao [265-316]), 97.

### **Marzo del 65, n.º 10:**

10. **Caja de sorpresas** [tachamos algunas erratas en la paginación del sumario y adjuntamos la página interna correcta; por otro lado, incluimos con asterisco la minificción de Drummond, no indicada en tal índice]: “El castillo” (*Jacques, el fatalista*), Diderot, 124; “Ocurrió en Etiopía” (*Viajes del gran Mogol y Cachemira*), Bernier, 125; “Yo nunca insulté a las meseras”, Harry Golden, 128; “Río de la muerte”, Germán Arciniegas, ~~120~~ 129; “El país de las muchachas”, H. R. Patch, 132; “¡Cuidado!”, Diógenes Laercio, 136; \*”La venia”, Drummond, 139; “El personaje”, Hawthorne, 140; “El adivino”, J. L. Borges, 143; “Recompensa”, (Eruvín) *El Talmud*, 147; “Tres verdades” (*Afrodita*), Pierre Louys, 150; “Teléfono mágico”, Cocteau, 156; “La palabra” (*¿Águila o sol?*), Octavio Paz, 164; “Epitafio”, Heráclito, 165; “Silogismo” (“Silogismo bicornuto” recordado por J. L. Borges), 168; “Seres extraterrestres”, Edward Teller, 170; “Destrezas”, 171; “Androide”, Rattray Taylor, 177; “Satélite de los otros” (*El retorno de los brujos*), Pauwels y Bergier, 184; “La criatura”, Sternberg, 188; “Vida extraña”, Teller, 191; “Los párpados narcóticos” (*El retorno de los brujos*), Pauwels y Bergier, ~~184~~ 194.

### **Abril del 65, n.º 11:**

11. **Caja de sorpresas:** “Muerte a distancia”, Frazer, 220; “¿Hiroshima hebrea?” (*El retorno de los brujos*), Pauwels y Bergier, 222; “La cámara mágica” (*La rama dorada*), Frazer, 227; “El otro mundo hindú”, *El Ramayana*, 230; “El atentado”, Paul Valery, 234; “Advertencia” (*Algebra de los valores morales*), 235; “Humor negro” (de *Una antología mínima*), Carlos Monsivais, 237; “Invento colosal”, Berkeley, 248; [\*máxima de Oscar Wilde, 248]; “Testimonio”, Basel, 252; “Visión del infierno”, Jouhandeau, 255; [\*máxima de Séneca, 255]; “Supersónicas”, Paul Morand, 260; “Epitafio de Adán y Eva”, 262; “La amazona”, Paul Valery, 266; “El infierno propio”, Mulamuli, 268; “El regreso”, J. Sternberg, 270; “Laguna peligrosa”, Frazer, 270; “Satanás y el fisco”, Faggin, 274; “El arte de cazar cigarras” (en *El corno emplumado*), Lie Tseu, 278; “Borgiana” (*Otras inquisiciones*), J. L. Borges, 280; “Sabbat”, Faggin, 290; “La tienda”, J. Sternberg, 294.

**Mayo del 65, n.º 12.** En Editorial (y portada) se menciona el primer aniversario de la *Revista de la imaginación*. Aquí informan, entre otras cosas, del estímulo que está suponiendo la revista para escritores noveles y de la gran difusión que está teniendo la revista, apuntando lo siguiente: “hemos abierto nuestras páginas para dar a conocer a nuevos o inéditos escritores, al tiempo que, al abrirse a nuestra revista la circulación en el extranjero, especialmente en Centro y Sudamérica, difundimos allá nuestra cuentística” (309).

12. **Caja de Sorpresas:** “En el infierno” (en *Visiones medievales del cielo y del infierno*), Becker, 338; “Seres mejores” (*El tercer ojo*), Lobsang Rampa, 341; [\*tres minificciones dentro de la sección *Confesiones de pequeños filósofos*, por Salvador Novo: “La Venus de Milo”, “Cleopatra” y “Job”, en p. 356]; “El reino oscuro” (*El otro mundo de la literatura medieval*), Howard Rollin Patch, 359 [\*“Dios” (*Otras inquisiciones*), Alain de Lille, 359]; “Seudónimos infernales”, Faggin, 360; “Página asesina”, Cortázar, 362; “El adepto” (*Histoire de l’occultisme*), Gérin Ricard, 363; “Maravilla”, (*Viaje de Maldéun*) Maeldeuin (sic), 370; “Idioma telepático”, Lobsang Rampa, 374; “Piedad de Indra” (*La rama dorada*), Frazer, 383; “Otro mundo” (*El otro mundo de la literatura medieval*), Patch, 386; “Satán en el mundo” (*Presencia de satán en el mundo moderno* [1958]), [Monseñor] Cristiani, 391; “La trampa”, (Leyenda israelí) y “El poema infinito”, J. L. Borges, 394; “Eficacia” y “Precaución”, Frazer, 407; “Ambición”, B. Spina, 408; “Dioscuros”, Julio Cortázar, 413; “Médium de Satán”, Alois Mager, 418; “El médico”, Julio Cortázar, 420; “Secretos”, *L’Antimagnetisme* (1789), 426; “Señales”, Octavio Paz, 429.

**Junio del 65, n.º 13.** Tal como ocurrirá en otros números de la revista, se publican aquí minificciones no incluidas en la sección “Caja de sorpresas”. Así pues, en este ejemplar, se pueden encontrar también, por ejemplo, minificciones seriales de Jean Tardieu (493 y ss.), y algunas de las *Fábulas fantásticas* de Ambrose Bierce (498 y ss.).

13. **Caja de sorpresas:** “Vathec” (síntesis de J. L. Borges), William Beckford, 452; “Escepticismo”, Mark Twain, y “El sueño soñado”, Álvaro Menén Desleal, 455; “Viajes astrales”, Lobsang Rampa, 468; “En el espacio”, Lobsang Rampa, 469; “Creación”, Rafael Cansinos Assens, 474; “Responso a Lafinur”, J. L. Borges, 474; [\*“Lázaro español”, Germán Arciniegas, 476]; “Necedad”, Juan de Timoneda, 480; “Asiento”, Juan de Timoneda”, 481; “El castigo” (citado por J. L. Borges), Beda, 483; [\*“El unicornio” (texto sin citar reescritura borgiana), Hau Yu, 487]; “El hombre y su sombra”, Álvaro Menén Desleal, 490; “Vergüenza”, J. L. Borges, y “El hacedor de lluvia”, Álvaro Menén Desleal, 492; [\*“Nadie sabe”, León Bloy, 506]; “El cielo cuna”, Ernesto Cardenal, 510.

#### **Julio-agosto del 65, n.º 14:**

14. **Caja de sorpresas:** “El prudente”, Nicio de Lumbini, 23; “Mensaje”, Leo Szilard, 23; “El alud”, Alfredo Cardona Peña, 28; “Historias verdaderas”, Luciano, 32; “La divina ecuación”, Gerard Klein, 36; “Enigmas interiores”, Jean Cocteau, 40; “Contra adúlteros”, *Leyes de Manú*, 42; “La tortura de Satanás”, Tomás de Mattos, 53; “Cómo salvar un nene”, Chaval, 60; “El robo” (*Tapioca Inn*), Francisco Tario, y “Secreto”, Walter Muschg, 64; “Triunfo social”, Logan Pearsall Smith, 66; “La estatua” (*De Isis y Osiris*), Plutarco, 68; “Ilusión”, *El Visuddhimagga*, 70; “Infierno V” (en *Prosodia*), Juan José Arreola, 76; “La nave”, Nicio de Lumbini, 78; “Origen del alma”, Juan B. Bergua, 86; “El indeciso”, Mosco, 91; “Mago celta” (Taliesin), 97.

**Septiembre-octubre del 65, n.º 15.** En adelante, los textos que decidamos destacar del Editorial, los señalaremos, tal como en este caso, de la siguiente manera: Editorial: “Consejos para escribir”, por William Saroyan.

15. [Sin rotular sección.] “El autor” (*Tapioca Inn*), Francisco Tario, 151; “Destino”, Henrich Steffens, 152; “Los amantes” (*Historia trágica de la literatura*), Walter Muschg, 161; “Físicos” (*La ciudad del sol*), Tomaso Campanella, 162; “La gran duda”, Pascal, 166; “El milagro”, W. Somerset Maugham, 167; “Mi primer amor”, Sacha Guitry, 170; “Del L’Observatore” (*Prosodia*), Juan José Arreola, 174; “El agente”, Nicio de Lumbini, y “Un fantasma”, James Joyce, 175; “Jehová”, Fredric Brown, 177; “Paolo y Francesca” y “Por qué enloqueció Don

Quijote”, Marco Denevi, 178; “Génesis hindú” (*El Etareya A’ran’ya*), Los Vedas, 180; “Error”, Max Jacob, y “Placer”, Charles Baudelaire, 182; “La dentadura” (*Tapioca Inn*), Francisco Tario, 191; “Hiperión” y “Grandeza”, Holderlin, 192; “Ideal femenino”, Pedro C. Sánchez, 196; “De belleza” (de Guillaume Apollinaire), 198.

### **Noviembre-diciembre del 65, n.º 16:**

16. **Caja de sorpresas:** “Los caballos” (*Apocalipsis*), San Juan, 226; “De arquitectura”, Francisco Tario, 227; “Sofisma”, Aulio Gelio, 231; “Fórmulas” (recopilado por Pompeyo Génér), Sinistrari d’Ameno, 233; “El visón” (*Celine y el matrimonio*), Christiane Rochefort, 235; “Al revés” (de *Le Vieux de la Montagne* [1909]), León Bloy, 238; “El rayo”, Eulalio Guillow, 241; “Testimonios” (Viaje de) Hui Corra, 244; “Alguaciles”, Quevedo, 246; “Todo”, Eckhart, 250; “Encantamiento”, Paracelso, 251; “¿La realidad?”, Walter Muschg, e “Inobjetable”, Erich Auerbach, 252; “Augurio”, Donoso Pareja, 254; “En el insomnio” (1946), Virgilio Piñera, 261; “Cordelia”, Francisco Tario, 266; “Distraerse” (*Un barbare en Asie*), H. Michaux, 269; “Cleopatra”, Shakespeare, 272; “El amor” (*Historia trágica de la literatura*), Muschg, 275; “La única”, Rilke, 276; “Eros fugitivo”, Mosco, 277; “Admonición”, Eichendorff, y “La más amarga”, Grillparcer, 278; “El pueblo más cercano”, Kafka, 283; “El distraído”, Lie Dsi, 289; “Evidencias”, F. Tario, 291; “Andy y Jerry y Joe”, Kenneth Fearing, 292; “Transmigración”, Muschg, 294.

### **Octubre del 66, n.º 17:**

17. **Sorpresas:** “Los peces”, (*Parmi les Mystiques et les Magiciens du Tibet* [1929]) Alexandra David-Neel, 336; “Hemorragia”, F. Tario, 340; “Dureza”, Efraín Carrejo, 341; “El perro muerto”, Tolstoi, 347; “La araña” (*Los poseídos*), Dostoiewski, y “Exacto” (Note-Books [1912], Samuel Butler, 348; “De Rayuela”, Cortázar, 355; “El verdadero infierno”, Roberto Silverberg, 356; “Apariencias” (*Sartor resartus* [1834]), Carlyle, 358; “Antifeminista”, Pitágoras, 359; “Un sueño”, Bettina, 363; “El árbol del orgullo”, Chesterton, 371; “Sabio”, Montaigne, 376; “El buitre” (*en La metamorfosis*), Kafka, 378; “Dilema”, Yeats, 381; “Música mágica”, Muschg, 382; “No sabemos”, Rilke, 386; “Inventores de magia” (*Historia trágica de la literatura*), Muschg, 392; “El espejo de viento y luna”, Tsao Hsue-Kin, 399; “Epitafio”, Carlos Díaz Dufoo, hijo, 400; “Los ojos culpables”, Ah’med Ech Chiruani, 401; “Zoroastro”, Heinrich von Kleist, 406; “Despertar”, Lumbini, 407; “Error”, Kuhnmuench, 410; “Un fuego especial” (siglo II, Minucio Félix, Octavius [siglo II]), Félix, 411; “La mudanza”, Marcos Ricardo Barnatan, 418; “La pareja par” (*Teogonía e Historia de los mexicanos*), Garibay, 421; “Odín”, Borges e Ingenieros, 424; “Los árboles”, Kafka, 426; “La ventana a la calle”, Kafka, 427; “Marciano” (*Crónicas marcianas*), Bradbury, 432; “De animales”, Lumbini, 437.

### **Noviembre del 66, n.º 18:**

18. [Sin rotular.] “Ámbar gris” (*Moby Dick*, XCII), Herman Melville, 483; “Invento” (*El reposo del fuego*), José Emilio Pacheco, 484; “Soldado” (*Company K*), William March, 490; “Catástrofes” (*Briznas*), Alfonso Reyes, 492; “Error”, A. Reyes, 495; “Cortes celestiales”, (del Yu Li...) Ch’ao Chuan, 501; “Los alivios”, A. Reyes, 512; “El gesto de la muerte”, J. Cocteau, 515; “A buen entendedor” (*Diario*), André Gide, 516; “Aprendizaje” (*Guerra y paz*, XIV: XII), Tolstoi, 518; “Historias universales”, Olaf Stapledon, 522; “Tu Nahual” (*José Trigo*), Fernando del Paso, 530; “Fin”, Fredric Brown, 525; “Otras almas”, William Ralph Inge, 526; “Confundido”, Roop Katthak, 532; “Caída del cielo” (*Teogonía e historia de los mexicanos*), Ángel María Garibay K., 534; “No es lo mismo”, Jules Dubosc, 536; “Mujeres”, Julio Torri, 538; “Los ciervos celestiales”, Gerald Willoughby Meade, 540; “Duelo”, Reyes, 543; “El veredicto” (*Briznas*), Reyes, 546; “Cuento”, Bierce, 549; “Presumida”, Reyes, 551; “La conclusión”, Katthak, 554; “El retrato”, Jules Rernard, 556; “El pañuelo”, Skeat, 558.

### **Diciembre del 66, n.º 19:**

19. **Caja de sorpresas:** “Expiaciones”, *Devaduta-Sutta*, 589; “Parque de diversiones”, José Emilio Pacheco, 591; “A una mujer”, Robert Browning, 593; “Gregario”, 598; “Universo”, Novalis, 602; “La manzana de Adán” (*Cartas desde la Tierra*), Mark Twain, 607; “El creador frente a su libro”, Ramón Plaza, 608; “Reencarnaciones”, Henry Ridder, 614; “Aclis”, Hesíodo, 619; “Profano”, Antonio Rodríguez, 628; “Fórmula”, Ovidio, 632; “Descontentadizo”, Feng Meng-lung, 636; “El unicornio”, 640; “Elefantes” (Edna Purviance en una carta a...) Charles Chaplin, 641; “Infernal” (*De Coelo et Inferno* [1758]), Swedenborg, 650; “Himeneo”, Ovidio, 653; “Divorcio azteca”, de Códice Ramírez, 654.

### **Enero-febrero del 67, n.º 20.** Editorial: “El escritor”, por J. J. Arreola.

20. **Caja de sorpresas:** “La liebre lunar”, 25; “Sentencia”, Pascal, 28; “Las ropas del fantasma”, Bierce, 31; “Lógica”, Voltaire, 32; “Razas extraterrestres”, Arthur C. Clarke, 39; “Yo vi matar a aquella mujer”, Gómez de la Serna, 47; “Táctica”, Ambrose Bierce, 48; “Horóscopo”, Fray Diego Durán, 64; “En forma de canasta”, John Aubrey, 66; “Olmecas”, Francisco J. Clavijero, 72; “El fénix chino”; Borges, 76; “¿Cielos apócrifos?” (Diccionario enciclopédico de Teología Católica [1867]), 79; “Malicia”, Frazer, 86 80 [\*Vigilia, Lobsang Rampa, 83; \*Post Mortem”, Du Ryére, *El Corán*, 86]; “Desplumes”, del *Kama-Sutra* de Vatsyayana, 92; “Fauna china”, recopilación de Tai P’ing Kuang Chi, 96, 107 y 111; “El sol”, Frazer, 100; “Tonto”, Mark Twain, 115; “Valor”, Ambrose Bierce, 119; “Keres”, Hesíodo, 123; “El caballo marino” (*Miscelánea china*), Wang Tai-hai, 127; “Teoría”, Bertrand Russell, 130.

### **Marzo del 67, n.º 21:**

21. [Sin rotular.] “Tiempos distintos”, *Encyclopédie des Migrations Ecclésiastiques* (1879), 159; “Salome”, Salvador Novo, 161; “Etiqueta”, Will Cuppy, ~~165~~ 163; “¿Cómo será?”, Lawrence Durrell, 172; “Fatalismo”, Ah’med et Tortuchi, 183; “La confesión”, Manuel Peyrou, 185; “El tiempo del pájaro”, recopilado por M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, 186; “Previsión”, Thomas Patrick Hugues, 189; “Fuego inextinguible”, Lactancio, 193; “El Kami” (mitología japonesa, siglo VIII), 195; “La calle”, Olga Arias, 199; “Castigo adecuado”, Malvina, Baronesa de Servus, 202; “La piedra filosofal” (Libro de la Santa Trinidad), 205; “Aristipo”, Diógenes Laercio, 206; “La cortesía”, Schopenhauer, 208; “Memoria”, Montaigne, 211; “El infierno”, Alexandra David-Neel, 214; “Nuevas revolveras”, Álvaro de Albornoz, 217 y 249, “Cleptómana de cucharillas”, Gómez de la Serna, 219; “Pecadores”, Isaías, 222; “Ironía”, Montaigne, 228; “Definición”, 232; “Mala suerte”, Borges, 239; “Coartada”, Federico Fellini, 242; “Dioses del cielo” (*Myths and Legends of China* [Londres, 1922]), F. T. C. Werner, 245.

### **Abril del 67, n.º 22:**

22. **Sorpresas:** “Teléfono”, Sacha Guitry, 275; “Enigma”, Edmundo Valadés, 277; “Imperio de Satanás”, Vicente Risco, 282; “Monarquía infernal”, V. Risco, 284; “El fin”, E. Valadés, 286; “La histórica”, Francisco Tario, ~~289~~ 288; “Copia”, P. Zaleski, 289; “El padre y el hijo”, Lafcadio Hearn, 293; “Informe del más allá” (*La Furia* [1959]), Silvina Ocampo, 297; “El bosque de la verdad” (*Noche Bengalí*), Micera Eliade, 303; “Infierno” (intitulado dentro “Infiernito”), P. Zaleski, 305; “Las sombras de las jugadas”, Edwin Morgan, 306; “Confesiones”, Gustavo Sainz, 309; “Amor”, Violette Leduc, 312; “Floración”, Erskine Caldwell, 315; “Kawelu y Hiku”, M. Eliade, ~~323~~ 316; [\*“El robot”, Nicio de Lumbini, 323]; “Un hotel”, V. Leduc, 329; “La puerta”, San Mateo (VII, 14), 330; “Liebres”, José Pedro Díaz, 335; “Definitivo”, Octavio Augusto, 336; “Yo sé”, *Eclesiastés*, 341; “Más vidas”, Arthur C. Clarke, 346; “La señora de la tierra” (de la teogonía náhuatl, traducida por Ángel María Garibay), 348; “La alhaja”, Jules Renard, 355; “Rumor del cosmos”, A. C. Clarke, 357; “Relej carnívoro”, Julio Cortázar, 360.

### **Mayo del 67, n.º 23:**

23. [Sin rotular.] “El milagro” (en El Hijo Pródigo), Ex voto, 384; “El otro mundo de los indios Bellacoola” (*Encyclopaedia of Religion and Ethics*), 386; “Cielo fingido”, Ch’iu Ch’anh Ch’un, 390; “Poema malayo”, Sir James George Frazer, 393; “Guerra en el cielo”, Borges e Ingenieros, 405; “No interesaban”, Francisco Tario, 408; “Descontentadizo”, Ibn Abd Rabbih, 409; “Contra demonios”, Pompeyo Gener, 414; “La inconsolable”, Ambrose Bierce, 418; “Mujer artificial”, Kurt Wilhelm Marek, 420; “La estatua”, Luciano de Samosata, 423; “Buscando piedad”, Sir James George Frazer, 424; “La desgracia”, Albert Camus, 428; “Para un argumento”, Nathaniel

Hawthorne, 430; “Hija inmortal”, Cornelio Nepote, 434; “El caos”, Pompeyo Gener, 438; “Babilonia”, Pompeyo Gener, 440; “El país inmutable”, Rawlinson, 442; “La vuelta del maestro”, Alexandra David-Neel, 449; “Andrómeda”, Samuel Butler, 452; “Dueños del viento”, Sir James George Frazer, 463 459; “De amor”, Edmundo Valadés, 463; “Error espeluznante”, Francisco Tario, 446 466.

**Junio-julio del 67, n.º 24.** En las primeras páginas de la revista señalan, entre otras cosas, lo siguiente:

Cumplimos con este número —el 24— un retrasado segundo aniversario. Después de superados ciertos obstáculos que nos impidieron que “El Cuento” se editara de enero a septiembre de 1965, nuestra revista ha regularizado su aparición y confiamos que en el futuro cada nuevo aniversario sea a su tiempo (464). [A la izquierda del texto: foto de Edmundo Valadés y Andrés Zaplana.]

Sin embargo, a pesar de lo indicado, la revista seguirá teniendo ciertos problemas de periodicidad en el futuro (con algunas interrupciones muy prolongadas).

24. **Caja de sorpresas:** “Lluvia”, Marcel Proust, 496; “Magia australiana”, A. E. Jensen, 500; “Inapelablaciones”, Séneca, 502; “Flautas” (mito yahuna del Brasil), Jensen, 509; “Justo castigo”, Adolfo Bioy Casares, 511; “¿Humor negro?”, J. Huizinga, 513; “Lágrimas”, Gastón Bachelard, 516; “Las persas”, Plutarco, 520; “Contra Spinoza” (Excomuni3n de 1656), 521; “De amor” (*La linterna mágica*), Thomas Mann, 535; “Paraísos hindúes”, Dubois, 537; “Inapelablaciones”, Jules Lemaitre, 538; “Inapelablaciones”, Thornton Wilder, 545; “Presagio” (recopilado por Miguel León Portilla), Portilla, 550; [\*“Al reverso”, Rudolf Steiner, 552]; “El libro de la muerte”, Lord Dunsany, 557; “Ángeles candentes”, Tawus Al-Yamani, 560; “Superdotado”, Menéndez y Pelayo, 572.

**Agosto del 67, n.º 25:**

25. [Sin rotular.] “Tálamos celestes”, en *El Corán*, 626; “Pescador de almas”, Mirce Eliade, 631; “De cueros” (cuentos LXXIX y LXXXI), Juan de Timoneda, 635; “Common prayer” (Liturgia de la Iglesia Anglicana), William Saroyan, 636; “El imán” (del capítulo XIII de *The Life of Oscar Wilde* [1946], de Hesketh Pearson), Wilde, 641; “Del panegírico”, Henrique Heine, 647; “Historias de dos reyes” (*The Land of Midian Revisited* [1879]), R. F. Burton, 655; “Cuento” (*Histoires Brisées* [1950]), Paul Valery, 657; “La restituci3n de las llaves” (capítulo XXIX del Tratado Taanith , de la Mishnah), Tannith, 658; “La discípula” (de *Chuang Tzu* [1899]), trad. Herbert Allen Giles, 663; “Señales”, Julio Cortázar, 667; “Teología” (*Tout lou Mond* [1918]), H. Garro, 671; “El juramento del cautivo”, *Las Mil y Una Noches*, 673; “Concupiscencia”, Jorge



Ibargüengoitia, 676; “Lo mismo”, Plutarco, 682; “Un Golem”, *Senhedrin* (65, b), 685; “Mejor casados”, Aulio Gelio, 695; “Historia de zorros” (*Ling kuai lu*, siglo IX), Niu Chiao, 697; “Existen”, Charles Baudelaire, 700.

### **Septiembre-octubre del 67, n.º 26:**

26. **Caja de sorpresas:** “Autorretrato” (1927), Max Jacob, 21; “El tiempo”, Lord Dunsany, 23; “El monstruo”, Jules Renard, 43; “Aviso”, AP, 44; “¿No hay más?” (en *El Corán*), Mahoma, 51; “Un demonio” (en el *Ujishui-Monogatari*), del Monogatari, 53; “Previsoras”, Guisepe Faggin, 54; “La protección por el libro” (*Chinese Ghouls and Goblins* [1928]), G. Willoughby Meade, 65; “¿Será así?”, Pascal, 66; “Novena”, (en *Los hijos de Sánchez*), recogido por Oscar Lewis, 69; “La secta del Loto Blanco” (*Chinesische Volksmaerchen* [1924]), Richard Wilhelm, 70; “Cónclave”, Giuseppe Faggin, ~~76~~ 77; “Las máscaras” (*Memorias*), Saint-Simon, ~~79~~ 80; “Los brahmanes y el león”, *Pachantatra* (siglo II a.C.), ~~80~~ 81; “El novio”, Óscar Acosta, 89; “La más pura”, Henri Barbusse, 99; “Prodigio”, Marenduzzo, 105; “Espejismo”, Lafcadio Hearn, 111; “El Popoguno”, Cerem, 114.

### **Diciembre del 67, n.º 27:**

27. [Sin rotular.] “Gitanos”, García Márquez, 147; “Mano de gloria”, L. de Gerin-Ricaud, 157; “Liviandad”, P. Reynes-Lyons, 159; “Pintar fantasmas”, Jan Fei Dsi, 168; “Juego infinito”, García Márquez, 172; “El infierno”, Virgilio Piñera, 174; “La espada”, Acosta, 176; “Heliotropía”, Otamendi, 184; “Justicia”, Pastoret, 188; “El Nifleim”, *Edda*, 193; “Poético”, I. C. Princhard, 196; “Traspaso de los sueños”, Gómez de la Serna, 205; “Valiente”, John Bunyan, 207; “Máquina de la memoria”, García Márquez, 208; “Palillos de marfil”, Dsi, 219; “Hacer algo”, Ishikawa Takubaku, 221; “Sabiduría”, leyenda japonesa, 225.

### **Febrero del 68, n.º 28:**

28. [Sin rotular.] “Hindúes en Venus” (Cable de France-Presse), 259; “La sangre azul”, Partida IV, 269; “Educación”, Alfonso Reyes, 271; “Ley profunda”, A. Reyes, 273; “Lenocinio”, canonistas, 279; “Cuento chino”, 285; “El hombre al fondo del pozo”, D. J. Dsi, 287; “Picardía”, Giles, 290; “Alcahueta” (siglo XVI), Fr. Bernardino de Sahagún, 294; “El shui-mang”, Giles, 297; “Cambio de casa”, anónimo uighur, 299; “Los silenciosos”, Máximo Bontempelli, 311; “Brujería del gato”, Gómez de la Serna, 313; “De amor”, William Faulkner, 317; “Los cuartos infinitos”, García Márquez, 319; “Trinchera” (anónimo), 325; “Soborno celeste”, Bernard Shaw, 327; “Tres o cuatro castañas”, Chuang Dsi, 329; “De Kelslerling”, A. Reyes, 330; “No se conocían”, Iván S. Turguenev, 335; “Coherencia”, Pitigrilli, 336; “Caldo de conejo” (anónimo uighur), 338; “Si no hubiera otras”, Paul Corey, 341; “Antesalas”, Jung, 344.

### **Abril del 68, n.º 29:**

29. [Sin rotular.] “Ocho ahorcados” (Diario de D. Gregorio de Guijo, año de 1656), Guijo, 373; “Diálogo” (“Entre un optimista y un pesimista”), A. Jodorowsky, 375; “Periódico duro”, A. Jodorowsky, 377; “Jauja”, Howard Rollin Patch, 378; “Zadig”, Voltaire, 383; “Inversamente proporcional”, A. Jodorowsky, 385; “Pecadores”, Cicerón, 386; “La frase sabia”, A. Jodorowsky, 392; “Odín”, recopilación de Borges y Bioy, 395; “Los perjudicados” (Note-Books), Samuel Butler, 398; “Harem mágico” (de *Floire et Blanchefleur*), traslado de Howard Rollin Patch, 402; “Mal parto” (Diario de...), D. Gregorio de Guijo, 403; “Cortesía”, Leo Champion, 407; “Osiris”, Píndaro (y Creucer), 409; “La encuesta”, Alexis Chassang, 412; “Prodigios”, H. Rollin Patch, 414; “Oshidori”, del *Yaso Kidan*, 415; “El fascinador”, Jon Potocki, 418; “Extraño parentesco”, del *Bital Pa*, 424; “De sueño”, Giovanni Papini, 429; “Extraña isla”, Teigue, 430; “Hijas de Caín”, Vicente Risco, 435; “La bella esposa”, Jean Dutourd, 445; “El anuncio”, A. Jodorowsky, 451; “Muerte merecida”, A. Jodorowsky, 453; “De Babel”, Apocalipsis de Baruc, 457; “La que discierne”, en el Zend-Avesta, 460.

### **Mayo del 68, n.º 30:**

30. **Caja de sorpresas:** “Con la reina Sibila”, H. R. Patch, 505; “El silencio”, Jean Dutourd, 507; “Deseo verdadero”, Sacha Guitry, 508; “¡Qué lago!”, Libro de Lismore, 511; “Infierno duple”, Vicente Risco, 515; “El último deseo”, J. J. Arreola, 525; “Elección”, William Morris, 527; “El enigma”, Voltaire, 533; “El ojo”, Jean Lorrain, 535; “Enriquez”, Aloysius Bertrand, 537; “Semíramis”, Ctesias, 539; “Hombre y mujer” (máxima persa), anónimo, 542; “Imaginativo”, André Gide, 544; “Historia del joven celoso”, Henri Pierre Cami, 552; “Un paciente en disminución”, Macedonio Fernández, 554; “Trivial”, André Gide, 556; “Las alas de la mariposa”, Ermilo Abreu Gómez, 561; “La calle”, Clemente Airó, 564; “Tierra de bienaventurados”, H. R. Patch, 571; “Flash”, J. J. Arreola, 573; “Sardanápalo”, Alexis Chassang, 575; “Primer androide”, V. Risco, 577; “Definiciones”, Leo Champion, 580.

### **Agosto del 68, n.º 31:**

31. [Sin rotular.] “Excesivo”, Jules Renard, 611; “El imán”, Oscar Wilde, 625; “Apostrofia”, Desiderio Costa, 626; “Penas de Baratro”, Cesáreo de Heisterbach, 629; “La voz” (Evangelio de Eva, citado por A. Jodorowsky), Eva, 640; “Aviso” (cable de A.P., un día de 1965), A.P., 642; “Los senos de verdadero Sévres”, Gómez de la Serna, 647; “Profundo”, Mondo, 650; “Exageraciones”, A. Chassang, 654; “El señor que tenía algo en el ojo”, J. Jouy, 657; “Búsqueda”, Octavio Paz, 660; “Jardín inverosímil”, A. Gide, 662; “Espejismo”, Lafcadio Hearn, 675; “Singular”, A. Gide, 679; “Así empezó”, Pedro Álvarez del Villar, 685; “Uay poop”, Ermilo Abreu Gómez, 691; “El proceso”, Meister Eckhardt, 696.

### **Septiembre del 68, n.º 32:**

32. [Sin rotular.] “Peligrosas”, Henri Michaux, 725; “La ronda”, Genaro Estrada, 731; “Propuestas”, Nicanor Parra, 732; “Rancho de prisioneros”, Alfonso Reyes, 736; “De Doxografías”, J. J. Arreola, 737; “En Bali”, H. Michaux, 741; “Impaciencia”, Ana F. Aguilar, 745; “La modelo”, A. Gide, 751; “El zorro y el tigre” (fábula china), 752; “Salidas infantiles”, A. Gide, 766; “Astucia”, Baudelaire, 767; “El tiempo”, Thomas Mann, 771; “El Anostos”, Teopompo, 773; “Circe”, Agustí Bartra, 781; “Extremosa”, Ana F. Aguilar, 784; “Muda completa”, A. Gide, 791; “La vida”, T. Mann, 795; “Contrapeso”, A. Gide, 799; “Paraíso”, Aldous Huxley, 802; “Hindú”, H. Michaux, 804; “El vendedor de inquietudes”, Carlos Díaz Dufoo (hijo), 806.

### **Noviembre del 68, n.º 33:**

33. [Sin rotular.] “Diógenes y el calvo”, Esopo, 29; “El animal favorito del señor K.”, Bertolt Brecht, 34; “Las dulces memorias”, Enrique Anderson Imbert, 35; “Preferencias”, Michaux, 42; “La conservación de la distancia”, Gide, 45; “Fabulilla”, Kafka, 49; “El título”, Bernard Berenson, 52; “Tabú”, Anderson Imbert, 56; “A la Gioconda”, Efrén Rebolledo, 61; “Nocturno”, Oliverio Girondo, 62; “Amor chino”, H. Michaux, 67; “Wildeana”, Bernard Berenson, 68; “Explicaciones”, B. Berenson, 72; “Tiranos”, H. Michaux, 74; “¿Lógico?”, H. Michaux, 75; “La novia”, Ricardo Cortés Tamayo, 82; “¿Inoportuno?”, Fernando Vela, 83; “Posibilidades”, Antonio Marichalar, 94; “Quimera”, H. Michaux, 107; “La norma”, Reyes, 111; “Ilusión”, B. Berenson, 114.

**Marzo del 69, n.º 34.** Se anuncia por primera vez el “Concurso del Cuento Brevísimo”. Tal anuncio, que se repetirá a lo largo de la segunda etapa, se publica con letras mayúsculas y en el espacio de una página entera. Lo reproducimos a continuación:

#### CONCURSO DEL CUENTO BREVÍSIMO

“El Cuento” convoca, desde esta fecha, a un concurso permanente, semestral, del cuento brevísimo: desde una línea (como ejemplo recuérdese el cuento de Augusto Monterroso que dice: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”) hasta el máximo de cuartilla, por una sola cara, a doble espacio. El premio será de \$ 1,000.00 (un mil pesos m/n), que podrá en dado caso repartirse entre más de un concursante, si el jurado determina que más de un texto lo justifica así.

“El Cuento” irá publicando los trabajos recibidos que se consideren con méritos para ir concursando. El jurado —la redacción de esta revista— dará fallo inapelable.

El primer plazo terminará en el mes de agosto próximo. Los trabajos, con nombre del autor y por duplicado, deben enviarse a *EL CUENTO. REVISTA DE LA IMAGINACIÓN*.

34. **Sorpresas:** “El suicida”, Guillermo de Torre, 147; “Flechazo”, B. Berenson, 149; “A Milena”, W. Muschg, 154; “Remedio”, Álvaro Yunque, 159; “Vieja estampa”, Julio Torri, 166; “Salamandra”, Plinio, 171; “Otra vez” (“Le corbeau et le renard”), A. Yunque, 174; “Lección” (*Autobiografía*), Benvenuto Cellini, 175; “Monstruo 1968”, Agencia EFE, 178; “Categorico”, Tristán Tzara, 179; “El señor K.” (“El hombre que sabía javanés”), B. Brecht, 185; “Atmósfera de Horai”, L. Hearn, 187; “Contundente”, B. Berenson, 193; “Más de Horai”, L. Hearn, 197; “Sobre Dante”, Diderot, 201; “Riesgo” (proverbio árabe), 202; “Encuesta”, A. Yunque, 211; “Consuelo”, Nietzsche, 215; “¿Pregunta melévola?” (en *Revista de Occidente*), 219; “El biombo”, Genaro Estrada, 220; “De mujeres”, B. Berenson, 225; “Amor”, Ventura García Calderón, 228.

#### **Abril del 69, n.º 35:**

35. [Sin rotular.] “De haremes equitativos” (*Las mil noches y una noches* [sic]), 259; “Progresión”, J. L. Borges, 260; “Hallazgo nocturno”, Ángela Martínez, 261; “Una familia muy moral”, Max Jacob, 265; “Quemazones de vanidades”, Joseph Barry, 269; “El hombre de oro” (historia mágica del caballo de ébano), 273; “Insomnio”, Irene Prieto, 279; “Multiplicación” (*Las mil noches y...*), 282; “El regreso” (citado por Borges), Padre Feijoo, 286; “Elegía musulmana” (*Las mil noches y...*), 297; “Irrebatible” (*Las mil noches y...*), 298; “Sirenas” (Borges), 299; “Caballero desarmado”, J. J. Arreola, 300; “El anillo de Soleimán” (historia de la reina Yamlika), 313; “La caída”, Xavier Villarutia, 314; “Historia verídica”, Cortázar, ~~333~~ 323; “El secreto”, José de la Colina, 331; “Abluciones adecuadas” (historia de la docta Simpatía), 335; “Difícil”, Ribemont-Dessaignes, 337; “Montaña marina de la madre” (*Las mil noches y...*), 341; “Sibaritismo árabe” (*Las mil noches y...*), ~~314~~ 344.

**Mayo-junio del 69, n.º 36.** Se sigue anunciando el concurso del cuento brevísimo (p. 363). Aparece también una nueva sección llamada “Correo del Concurso” (en relación al concurso del cuento brevísimo o de minificciones), en donde contestan a los lectores sobre publicaciones, crítica o praxis microficcional, y demás asuntos relacionados. En el Editorial hablan “Del Concurso”, y señalan lo siguiente:

Magnífica consideramos la respuesta que se está dando al concurso de *El Cuento* brevísimo, que hemos abierto y que sostendremos permanentemente.

Hemos recibido ya decenas de envíos, y nos siguen llegando más todos los días. Nos satisface estar estimulando que se ensaye o se intente un género que, si de por sí no es fácil, resulta más difícil al ser limitada su extensión. (...)

Aclaremos que también han llegado textos que cumplen los requisitos de la convocatoria, algunos de ellos de escritores conocidos o de quienes ya han publicado alguna obra.

Recordamos que el concurso es abierto, es decir, que no obliga al seudónimo, y que antes del veredicto semestral (...) los cuentos breves seleccionados habrán aparecido ya en estas páginas, que han ofrecido y ofrecen, en la serie de recuadros que recogen textos breves —buena parte de ellos precisos o extraordinarios como ejemplos de narración brevísima— guías que pueden servir de orientación precisa. (...)

Finalmente, agradecemos tanto las cartas de simpatía por un concurso que se reconoce como insólito, como las notas de difusión de la convocatoria que han aparecido en los suplementos culturales de *El Heraldo*, *Siempre*, *Impacto* y otras publicaciones (348).

En el sumario ya aparece el rótulo “Del concurso del cuento breve”, tras el cual se indican dos minificciones de Álvaro Menen (o Menén) Desleal, y, seguidamente, aparece el rótulo “Sorpresas” (de la sección “Caja de sorpresas”), tal y como mostramos a continuación:

36. **Del Concurso del cuento breve:** “El argumento”, Álvaro Menen Desleal, 372; “El hombre pájaro”, Menen Desleal, 410. **Sorpresas:** “De amor”, Jaime Sabines, 381; “Vendedor de senos en Oriente”, Gómez de la Serna, 392; “Ars longa, vita brevis”, Pompeyo Gener, 397; “Del cielo musulmán”, Gibbon, 403; “El separador” (*La mil noches y una noche*), 405; “Vidas paralelas”, Pedro Orgambide, 409; “Un ghul” (historia de Baibars), 416; “El sueño de alguien”, J. L. Borges, 417; “Un barco cargado de...” (historia de Kamaralzamn y Budur), 420; “El árbol de las joyas” (Aladino y la lámpara maravillosa), 421; “Regalo”, J. Sabines, 425; “El principio”, Rabindranath Tagore, 431; “El misógino”, Max Jacob, 438; “Maniqueísmo”, Mani, 457; “El enviado”, Simón el Mago, 458.

**Julio-agosto del 69, n.º 37.** En el sumario ya aparecen bien diferenciadas las dos secciones correspondientes a la “Caja de sorpresas” y a la “Del Concurso”. En adelante, seguiremos indicando solo las minificciones de “Caja de sorpresas”, sin señalar las abundantes minificciones enviadas por los lectores para el citado concurso. No obstante,

dejaremos indicado el rótulo que haga referencia a la sección “Del concurso” si consta en el sumario.

37. **Sorpresas:** La fórmula, Carlos Buiza, 511; “El disco”, Marcel Battin, 512; “Gritar”, Henri Michaux, 541; “En el lecho”, H. Michaux, 542; “Los sustitutos”, Bernard Pechberty, 543; “El esposo fiel”, Jean Dutourd, 545; “El más corto cuento cruel”, Villiers de L’Isle-Adam, 551. **Del Concurso...**

**Septiembre-octubre del 69, n.º 38.** En el editorial, titulado “Del Concurso”, señalan, entre otras cosas, lo siguiente:

Con los cuentos brevísimos recibidos el día 31 de agosto, cerramos la primera etapa de nuestro concurso, cuya repercusión ha ido en aumento, pues aparte del cuantioso volumen recibido de todas partes del país, ha empezado a llegar la contribución de escritores de otros países: Argentina, Uruguay, Dominicana, Panamá, Colombia, Venezuela o radicados en Estados Unidos. Después de publicar todos aquellos aceptados, lo que no podremos hacer, dado su alto número, sino hasta el siguiente, o sea el 39, daremos el primer veredicto en el 40. (...)

Nos parece, por otro lado, de enorme interés la variedad de temas y soluciones que los concursantes han utilizado para intentar o lograr cuentos tan breves como los que hemos propuesto. Un recorrido por ellos, resultará sin duda una experiencia en cómo aciertan del todo o se desvían y confunden tan disímiles muestras que hemos recibido. Pero en la mayoría se advertirá un constante juego de la imaginación, puesta a trabajar, y esa es una de nuestras mejores satisfacciones.

Nos satisface haber abierto este concurso, porque ha incitado al trabajo creativo. El mejor premio, para nosotros, lo consideramos en la expresión de una de nuestras gentiles lectoras, al aludir a “El Cuento” como a una revista de “inspiración”. Si hemos logrado eso, se compensan los esfuerzos que significan mantener la publicación de “El Cuento”: estimular a que se revelen o se desarrollen talentos u oficios literarios es tarea muy grata (578).

Por otra parte, advertimos que en este ejemplar, al igual que sucederá en otros, se recopilan abundantes minificciones enviadas al concurso específico, lo cual refleja el gran éxito del mismo.

38. **Sorpresas:** “El vals”, Pedro Orgambide, 605; “De Del Valle Inclán”, Ramón Gómez de la Serna, 610; “La musa”, Jean Dutourd, 617; “Los cuervos bien criados”, Augusto Monterroso, 619; “Principio del hombre” y “Cielo inconcebible”, J. L. Borges, 624; “Esperanza” (*Las mil y*

*una noche* [sic]), 629; “Los cocodrilos”, y “El mal hombre”, R. Gómez de la Serna, 661. **Del Concurso...**

### **Noviembre-diciembre del 69, n.º 39:**

39. **Sorpresas:** “Cierre”, Jacques Sternberg, 98. **Del Concurso...**

**Enero-febrero de 1970, n.º 40.** La minificción titulada “Cosas de la vida”, de Mariana Frenk, gana el primer concurso del cuento brevísimo (pp. 138-139). En el Editorial, titulado “Del Concurso”, señalan lo siguiente:

En realidad, el éxito del concurso rebasó nuestras previsiones al despertar —cada vez más ampliamente— un interés también en países latinoamericanos, de donde nos siguen llegando múltiples trabajos. En Brasil, el concurso mereció una nota especial de un importante diario, que ha incitado a la participación de concursantes de ese país.

Finalmente, ante la sugerencia del jurado, intentaremos recoger en un libro, al final de la segunda etapa, aquellos textos de más méritos (p. 118).

Por otro lado, en este ejemplar solo se incluyen minificciones correspondientes a la sección “Del concurso”. Asimismo, recordamos que, a partir de este número, solo indicaremos las minificciones de “Caja de sorpresas” tal y como aparecen en el sumario (sin los datos bibliográficos presentes dentro de las *cajas de sorpresas*). Finalmente, destacamos lo siguiente: en este número consta ya impresa —en el sumario— la palabra “**minificción**”, utilizada aquí para designar los textos enviados a tal concurso específico:

40. [Sin “Caja de sorpresas”.] **Minificciones del concurso...**

### **Marzo del 70, n.º 41.** Editorial: “Sobre cuentos”, por Alberto Lagunas.

41. [Sin “Caja de sorpresas”.] **Minificciones del concurso...**

### **Mayo del 70, n.º 42:**

42. **Caja de sorpresas:** “Electoral”, Proust, 375; “Prueba”, Chamfort, 377; “Exactitud”, Cocteau, 378; “La pulquería”, Gorostiza, 389; “Agudezas”, varios, 391; “De mujeres”, varios, 399; “La hidra de Lerna”, Avilés Fabila, 404; “Sansón y los Filisteos”, Monterroso, 411; “La esfinge de Tebas”, Avilés Fabila, 415; **Del Concurso...**

**Junio del 70, n.º 43.** En homenaje a Julio Torri, fallecido el 11 de mayo de 1970, publican algunas minificciones suyas (pp. 483 y ss.).

43. **Sorpresas:** “Oficios honrados”, Escopinichi, 495; “Código”, González Casanova, 496; “Del aviso oportuno”, Rigault, 505. **Del Concurso...**

**Julio-agosto del 70, n.º 44.** Editorial: “Etimología del cuento”, por Zas.

44. **Caja de sorpresas:** “Lalemburgo”, Phillips, 613; “Computadoras”, 627; “Cielo tolerante”, Painter, 630; “La abeja”, Henestrosa, 634; “Mariposa”, Elizondo, 642; “La eterna sombra”, Del Campo, 650; “El rulo”, Gudiño Kieffer, 653; “Inventor de la TV”, Clemente, 659; “Un ángel”, cable, 660; “El salto cualitativo”, Monterroso, 661. **Del Concurso...**

**Septiembre-octubre del 70, n.º 45:**

45. **Sorpresas:** “Vathek”, Beckford, 751; “Conchinillas”, Julia Crespo, 753; “Monstruo 1970”, France Presse, 757; “Ruptura”, Alonso, 770; “Pócima”, 780; “Abismo”, Atl. **Del Concurso...**

**Noviembre del 70, n.º 46.** En el editorial informan de la finalización de la segunda etapa del “Concurso del cuento brevísimo” para el siguiente número. También constatan el interés que ha suscitado dicho concurso, especialmente entre escritores jóvenes y noveles y, en general, en otros países de Iberoamérica. Por otra parte, en este ejemplar se puede ver un anuncio publicitando la primera edición de la antología *El libro de la imaginación...*, de Valadés (cf. 3.2). También señalamos que, al igual que ocurría en números anteriores (y ocurrirá en otros posteriores), este ejemplar contiene secciones de reseñas de libros y de autores. En ciertos casos, los libros reseñados (algunos de minificciones) los envían los propios lectores.



46. **Sorpresas:** “Mercancías”, Beckford, 38; “Filtro amoroso”, 46; “Diferencias”, Pacheco, 50; “La vela”, Ponge, 108. **Del Concurso...**

**Julio-agosto del 71, n.º 47.** En el Editorial, titulado “Explicaciones y disculpas”, dicen: “Esta es la segunda vez, en sus siete años de vida, que “El Cuento” padece emergencias que han impedido su aparición durante varios meses”. Por otra parte, en la sección “Ellos escribieron los cuentos”, Mariana Frenk, la ganadora de la primera etapa del cuento brevísimo, trata de responder a la siguiente pregunta de Edmundo Valadés:

Usted, Edmundo, me pregunta **qué opino del minicuento como género literario**. Me parece un género extraordinariamente interesante. Obliga al escritor a una disciplina rigurosa. Como se cuenta con muy pocas palabras, cada una de ellas debe tener una función. Hay que renunciar no sólo a la paja —qué bueno, ¿no?— sino a muchos recursos legítimos en textos más largos. El cuento brevísimo debe prescindir casi totalmente de detalles descriptivos. El autor debe crear una situación y una atmósfera, sugiriendo todo lo que no se dice. Y debe tener una visión certera de lo hay que decir y lo que hay que callar. Sobre todo es importante que se logre un todo unitario; que el lector no tenga la idea de que la cola se queda en el tintero porque ya se acabó el espacio. Esa cuartilla o media cuartilla no debe estar atiborrada de cosas que normalmente cabrían en diez páginas.

Creo que el cuento muy corto se presta sobre todo para temas fantásticos, no realistas, aunque no necesariamente surrealistas. También para temas de implicaciones filosóficas o simbólicas. Me parece deseable cierta dosis de ironía en la visión y en el tratamiento del tema. La *pointe* puede existir, pero a mi ver no es indispensable. (...)

El autor de cuentos brevísimos debe tener presente aquella espléndida frase de Max Liebermann, pintor alemán impresionista: “Dibujar es omitir”, y tal vez asimismo aquella otra, de Baudelaire (aunque es muy injusta), que dice más o menos: En cuanto a los poemas largos, sabemos que son el recurso de los no saben hacer poemas cortos.

Es un género que le pide mucho al autor y mucho al lector. Es que el lector del cuento muy corto debe tener la capacidad, exactamente como el autor, de sintetizar y condensar. Debe echar a volar la imaginación para captar todo lo que se dice entre líneas. Debe volverse activo, creador, debe colaborar con el autor.

Lo malo del asunto es que no siempre hay tiempo para escribir textos tan cortos (135-136).

Adviértase cómo Valadés, a través del contacto enriquecedor con los lectores, se interesa ya por el replanteamiento teórico distintivo de la minificción, además de

establecer un taller “interactivo” con los lectores en la sección general del correo (o del correo del concurso), en donde Valadés, a través de sus reseñas, comentarios, críticas o puntualizaciones sobre las minificciones enviadas a la revista, despliega y construye progresivamente su perspectiva teórica acerca de la minificción, la cual, en buena medida, quedará plasmada y sintetizada en su conocido artículo “Ronda por el cuento brevísimo” (1990).

47. **Caja de sorpresas:** “Los nuevos hermanos siameses”, Wilde, 141; “Los halcones”, Maynez Puente, 142; “Treta”, 178; “La disociación”, Orgaz, 187; “Epitalamio”, Arreola, 164. **Del Concurso...**

**Septiembre del 71, n.º 48:** En el Editorial anuncian el propósito de que *El Cuento* pueda salir mensualmente. También informan de las demoras de la segunda etapa del concurso de minificción. Por otra parte, se reproduce en este ejemplar un artículo de Valadés publicado en el periódico *El Día*, el cual le habían encargado para un suplemento especial (una antología) dedicado al cuento latinoamericano. Dicho texto se titula “Breve repaso al cuento latinoamericano” (pp. 252-259). En este artículo, Valadés recorre la cuentística latinoamericana desde finales del siglo XIX hasta la actualidad de los años setenta. Repasa, por ejemplo, el criollismo (en este apartado destaca a Horacio Quiroga), la posma vernácula o regionalista de principios del XX, el indigenismo y “otros ciclos determinados, como la Revolución Mexicana, la cual generará copiosa narrativa” (254). Luego hay otro breve apartado, titulado “Nombres sobresalientes”, en donde empieza nombrando a Julio Torri y a muchos más. El siguiente apartado lo titula “Renovación prosística” (producida por las vanguardias europeas y por la irrupción de importantes innovadores prosísticos como Joyce, Proust, Dos Passos, Kafka, Faulkner, y por otras causas, tales como el mercado editorial y bélicas). El siguiente apartado es

“Borges y Guimares [Guimarães Rosa]”, en donde Valadés, al principio, dice lo siguiente:

Así, la madurez intensa, la singularidad, las muestras cabales del dominio de técnica y estilo en el cuento latinoamericano podrían situarse, de partida, en los años 40, con la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), y *El Aleph* (1949), que consagrarán como figura maestra, en una peculiaridad muy suya, a Jorge Luis Borges, escritor que irradiará una influencia extensísima, decisiva en el manejo del idioma. (Será raro el escritor de nuestra generación y de las que siguen, que no esté en deuda con Borges). Con él, será otra la narrativa. (...) Los múltiples estímulos de Borges, que desatan y expanden el género fantástico, inciden en cuentistas como el mexicano Juan José Arreola, quien dueño de neta personalidad, ejercita prodigiosa inventiva (...). O el salvadoreño Álvaro Menén Desleal, de vivaz ingenio para lo fantástico y el humor negro, pero que sabe revertirlo en espléndidas ocasiones— para establecer sátiras de construcción infinitesimal sobre realidades absurdas (255-256).

El resto de los apartados están dedicados a las siguientes parejas de escritores: “Felisberto [Hernández] y Cortázar”, “Onetti y Roa Bastos”, “Rulfo y Revueltas” y “Donoso y García Márquez”. Finalmente, el apartado último está dedicado a “Los Nuevos” escritores, en donde se enumera a muchos cuentistas de la actualidad de la época.

48. **Caja de sorpresas:** “Aviso”, Elizondo, 263; “Culpable”, Domínguez Aragonés, 265; “La Sra. Rodríguez de Cibolain”, Elizondo, 271. **Del Concurso...**

#### **Octubre-noviembre del 71, n.º 49:**

49. **Caja de sorpresas:** “Anti-parábola”, Wilde, 383; “Un cuento”, Pacheco, 385; “Ex loco”, Proust, e “Implacable”, Kafka, 407; “Ilegal”, 429. **Del Concurso...**

**Diciembre del 71, n.º 50.** Informan de la muerte de Andrés Zaplana. Por otro lado, anuncian a la ganadora de la segunda etapa del concurso de minificción, Ana F. Aguilar, quien lo obtiene por su **minificción** (emplean este término) “¿Demagogias a mí?”.

50. **Caja de sorpresas:** “Duerme vela”, Arreola, 491; “Año magno”, Feijoo, 492; “The Canary Murder Case II”, Cortázar, 499; “Aire respiratorio seco”, Orgaz, 500; “Sueño borgiano”, Borges, 503; “Patio de tarde”, Cortázar, 506; “Receta casera”, Arreola, 507; “Recuerdo”, Irene Prieto, 508; “De Caelo et Inferno”, Montemayor, 510; “Interdicción de crecimiento”, Mannerheim, 544; “Memorias”, Montemayor, 559. **Del Concurso...**

**Enero-febrero del 72, n.º 51.** Editorial: “¿Cómo definir al cuento?”, por Luis

Leal.

51. **Caja de sorpresas:** “La marioneta”, Valadés, 620; “Biblia”, Arreola, 622; “Buen show”, Johnson, 623; “El volador”, Caldwell, 629; “De la mujer”, varios, 631; “La mujer increada”, Trejo, 635; “Descontento”, Wilde, 637; “El hijo de perra”, Caldwell, 639; “El león, el asno y el zorro”, Esopo, 650; “El mujik y los pepinos”, Tolstoi, 652; “Aforismos”, varios, 655; “Fantasma sensible”, Yi-King, 655; “La muchacha del it”, Vatie, 663; “Aforismos”, Lichtenberg, 675; “La apuesta”, Menen Desleal, 679; “El pobre General”, Proust, 686. **Del Concurso...**

**Marzo-abril del 72, n.º 52.** Editorial: “El cuento y el hombre”, por César Magrini.

En la sección del correo del concurso (que ha ido aumentando en páginas y se advierte ya como una especie de epistolar taller literario), les escribe Antonio Fernández Molina, quien concurra con las minificciones “La tos” y “Mi vecina”. A continuación, transcribimos la carta (o fragmento de carta) enviada por el escritor español y, asimismo, el comentario adjunto de Valadés al respecto:

Recibo y leo con extraordinario interés “El Cuento”. Ahí le envío dos originales para el **Concurso del cuento brevísimo**, si llegan a tiempo y si no, en todo caso, si los encuentra de interés siempre puede publicarlos en la revista. De lo que quedaré muy complacido.

**A. F. Molina.**

Palma de Mallorca, España.

De A. F. Molina publicamos ya, en algún número anterior, valiosos y originales textos breves. Dos más que nos envía y que transcribimos, reafirman la buena imaginación de este escritor mallorquino, buen amigo de “El Cuento”.

Por otro lado, fuera de la sección “Caja de sorpresas”, se publican algunas minificciones de Marco Denevi, las cuales aparecen en el sumario con el título general de “Historias” (pp. 730-734).

52. **Caja de sorpresas:** “El ojo de vidrio”, Wilde, 720; “Mi hermano”, Julio E. Miranda, 723; “La máquina suprema”, René Avilés Fabila, 728; “El extranjero”, Charles Baudelaire, 737; “Lección”, Lanza del Vasto, 744; “Fábula de las ilusiones”, Avilés Fabila, 750; “El espejo”, Baudelaire, 751; “Derecho”, Baudelaire, 760; “Verídica”, 763; “Muerte de la muñeca de chocolate”, Covarrubias, 765. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 72, n.º 53.** Editorial: “Arte del cuento”, por Héctor Gally C. Tal como sucedía en el número anterior (y sucederá en tantos otros después), se publican minificciones que no constan en el sumario de la sección “Caja de sorpresas” (ni en la sección “Del concurso”). Así, en este ejemplar, aparecen, por ejemplo, los “Trece brevicuentos para leer en el avión”, de Álvaro Menen Desleal (33-35), y también varias minificciones de Manuel Navarrete (92-94).

53. **Caja de sorpresas:** “La vuelta al hogar”, Del Campo, 31; “El consuelo”, Peri Rossi, 45; “Huida”, Quintero, 47; “La voz del puritano”, Del Campo, 91; “Bill Ballas”, “Bohemia”, de Cuba, 111. **Del Concurso...**

**Julio-septiembre del 72, n.º 54.** Editorial: “Lo fantástico”, por Roger Callois. En correo “Del Concurso”, escribe un joven Carlos Vitale, desde Buenos Aires (Argentina), para ver si pueden publicar minificciones suyas (p. 126). Señalamos que este autor, nacido en Buenos Aires (1953) —y residente en Barcelona desde 1981—, ganará, años más tarde, el Premio de Narrativa Breve Villa de Chiva por el libro de minificciones titulado *Descortesía del suicida* (1997), cuya segunda edición, ampliada con 24 nuevos textos y con prólogo de José María Merino, se publicó, con el mismo título, en 2008 (Editorial Candaya, Barcelona).

54. **Caja de sorpresas:** “A gusto” y “El esposo”, A. Norge, 149; “El lobo-Garu”, Emar, 172; “Movimiento perpetuo”, Norge, 174; “Los francotiradores”, Daudet, 229; “Un huevo”, anónimo japonés, 199. **Del Concurso...**

**Octubre-noviembre del 72, n.º 55.** Editorial: “Cuentos directos”, cuyo texto es un fragmento del prólogo de Borges a su libro de relatos *El informe de Brodie* (234). Se publican aparte, fuera del sumario de “Caja de sorpresas”, “Cuatro insólitos” (uno de ellos es la minificción titulada “Mujer que dice chau”), del uruguayo Eduardo Galeano (pp. 271-274), autor de la trilogía, y obra microficcional cumbre, *Memoria del fuego*.

55. **Caja de sorpresas:** “Sahumerio sultán”, 261; “Secreto de los secretos”, 262; “Definición”, Valente, 268; “La tía”, Darío Jaramillo, 307; “Strep-tease mágico”, 321. **Del Concurso...**

**Diciembre del 72-Enero del 73, n.º 56.** Editorial: “El ojo escrutador”, por Silvina Bulrich (texto que versa sobre el cuento y su final sorpresivo).

56. **Caja de sorpresas:** “El objetivo”, Elizondo, 382; “Gnosis”, Cavendish, 390; “Lógica”, Lewis Carroll, 392; “El perfil del estípite”, Elizondo, 425. **Del Concurso...**

**Febrero-marzo del 73, n.º 57.** Editorial: “Mestizaje cuentístico” (cuyo texto es un fragmento sobre aspectos del cuento), por Alberto Moravia. Miguel Donoso Pareja, en su sección de “Crítica” (de libros), escribe sobre *Movimiento perpetuo* de Monterroso (p. 482). Por otra parte, en este número se informa del tercer ganador del concurso brevísimo. Finalmente, con indicación aparte en el sumario, se publican ocho microrrelatos de Enrique Anderson Imbert, entre los que se encuentran los titulados “Alas” y “Casi” (pp. 542-544).

57. **Caja de sorpresas:** “En el circo”, Norge, 491; “Muerte de Utopo”, Gómez Valderrama, 494; “El dado egocéntrico”, Cortázar, 498; “Perro sabio”, Jalil Gibrán, 500; “La lengua de Cervantes”, Arreola, 503; “Los peces”, Blanco, 509; “La trampa”, Arreola, 515; “El ataúd”, Altuzarra del Campo, 521; “La visita”, Blanco, 535; “Colores”, Buiza, 555. **Del Concurso...**

**Abril-mayo del 73, n.º 58:** Editorial: “El arte del cuento”, de Andrés González Pages.

58. **Caja de sorpresas:** “Las siete ciudades de oro”, García Wikit, 623; “El volátil”, Kreckzmar, 625; “Éxito”, Kreckzmar, 630; “Sabbat al día”, Greeley, 661. **Del Concurso...**

**Junio-julio del 73, n.º 59.** Editorial: “Leyes del cuento”, por Antonio de Undurruga, quien explica aquí su teoría de “SIVA”: singular, intensidad, verosimilitud y acción, y en donde alude a la tesis, contrastándola, de Juan Bosch.

59. **Caja de sorpresas:** “Brujos célebres”, 720; “Dos reflexiones”, Kafka, 730; “La simplicidad”, Michaux, 735; “Un hombre apacible”, Michaux, 741; “Noche de bodas”, Michaux, 742; “El horizonte retirado”, Michaux, 748; “Filtro de amor”, Mora, 749; “Caída”, Michaux, 760; “Pisoteado”, Michaux, 764; “Escotes abusivos”, 766; “Mis ocupaciones”, Michaux, 774; “El lago”, Michaux, 775; “Extraer el *pshi* de una mujer”, Michaux, 779; “Último deseo”, Ruelas, 780; “Empuñar el paisaje”, Michaux, 781; “¿Estimulante exagerado?”, 785. **Del Concurso...**

**Agosto-septiembre del 73, n.º 60.** Editorial: “Innovaciones narrativas”, por Reynaldo González. En este artículo se alude a las muchas aportaciones innovadoras en el campo de la novelística (por Joyce, Proust, Fitzgerald, Virginia Woolf, Hemingway, Kafka, Dos Passos), y a las técnicas de *collage* de escenas, monólogos interiores, diálogos, descripciones ambientales, recortes de prensa, etc. Luego se indica que en la narrativa breve también sucede esta innovación. Reynaldo González, dice, rebatiría a los puristas o conservadores del género mostrándoles de Kafka, ya canonizado, una página de “*La construcción de la Muralla China*. ¿Qué es? Y en América, en cuanto a contemporáneos, muchas páginas de Macedonio Fernández, Borges o Arreola, ¿qué son?, ¿dónde las encasillan?” (p. 2). Por otro lado, en el correo del concurso se publica una carta de Juan Armando Epple (pp. 4-6. Cf. transcrita en 3.4). En esta misma sección, contestan a una agradecida lectora de *El Cuento* (pp. 12-14), entrecomillando, asimismo, lo que Valadés dijo en una entrevista sobre “el resorte que le impulsó a editar *El Cuento*” (14). Al final de la transcripción, Valadés expresa lo siguiente sobre *El*

*Cuento*: “he advertido que la revista es como un laboratorio, como un taller que está sirviendo de experiencia, de guía, de contraste, de estímulo” (p. 14).

60. **Caja de sorpresas**: “Tierra lunar”, Calvino, 25; “El mar en nosotros”, Calvino, 27; “Mutabilidades”, Galilei, 29; “El coleccionista”, 33; “Diálogo amoroso” (41), “La vanidad” (43), “Controversia” (46), “La función” (59), “Padre e hijo” (61), “Sin consuelo” (64), “Ilusión y realidad” (60), todos de Sergio Golwarz; “Materia prestada”, Bossuet, 49; “Mocho”, Batista Moreno, 60; “Servicios”, Anderson-Imbert, 69; “Componiendo un paisaje”, Batista Moreno, 80; “Unicornio”, Anderson-Imbert, 92. **Del Concurso...**

**Octubre-noviembre del 73, n.º 61**: Editorial: “¿Qué es un cuento?”, viene sin firmar (por tanto, probablemente, texto de Edmundo Valadés). En este artículo se transcriben fragmentos de lo que opinan diversos escritores al respecto del género (Borges, Eduardo Mallea, H. A. Murena, Marco Denevi, Elvira Orphee, Graciela Bustos, Juan José Hernández, Federico Peltzer, Gloria Alcorta, Bioy Casares, Eugenio Guasta y Dalmiro Sanz). En torno a las opiniones vertidas, se maneja una antología de César Magrabi en la que se entrevista a veintidós cuentistas argentinos sobre sus perspectivas de lo que es o debe ser un cuento o relato breve. Al principio del artículo se señala lo siguiente:

Definición improbable la que trata de resolver qué es un cuento, determinar qué limita o concreta tal género literario. (...) Para Borges —maestro de la maestría— el cuento es algo más que un género literario. “El cuento —decide—, por su índole sucesiva, corresponde íntimamente a nuestro ser que se desenvuelve en el tiempo”. Postulado casi metafísico (p. 114).

Sobre lo comentado por Denevi, por poner otro ejemplo, se apunta lo siguiente:

Marco Denevi, que, como Anderson Imbert, es diestro en el cuento de extensión mínima, considera que lo que significa es que, estilísticamente parezca no escrito, no elaborado por nadie, sino ya dado, desde siempre; que hable de lo que nunca se dijo; en una palabra, que sea tan original, que parezca no dado, como el estilo, que el tema sea una especie de fruto caído del cielo (114).



Por otra parte, advertimos que en este ejemplar, al igual que en otros números de la revista, se señalan, al final de la sección del correo del concurso, los nombres de algunos lectores de la revista, los cuales envían textos, minificciones, libros suyos, etc. En general, la revista suele aludir a estos envíos o comentar algo sobre tales lectores, tal como sucede aquí, entre otros, con el citado Carlos Vitale, de quien apuntan ahora lo siguiente: “Se trata de uno de los mejores amigos de “El Cuento” en Sudamérica a quien debemos generosas y utilísimas aportaciones para saber de nuevos escritores de este país. Nos envía ahora un mini-cuento (...)” (126).

61. **Caja de sorpresas:** “Fantasmas”, Atamoros, 139; “Como su padre”, Jasídico, 150; “Carta de navegación”, Lindo, 153; “Carta de amor”, Marx, 163; “Preocupaciones de una sibila”, Lindo, 170; “Por los alrededores”, Heise, 173; “La ciudad y un fósforo”, Lindo, 179; “La búsqueda”, Jasídico, 180; “Entrevista”, Atamoros, 181; “Old Inn”, Heise, 187; “Historia del pequeño quinto rabino”, Lindo, 188; “Una viuda inconsolable”, Bierce, 192; “Un malhechor descontento”, Bierce, 197. **Del Concurso...**

**Diciembre del 73-Enero del 74, n.º 62.** Editorial: “Más sobre cuentos”, por José Lorenzo Fuentes. Por otra parte, en el correo del concurso publican una carta firmada por la futura revista *Ajoblanco*, en donde se informa de que sacarán esta revista en España (Barcelona), e indican, además, su deseo de suscribirse a *El Cuento* (habiendo tenido noticias de la revista de Valadés por Cristina Peri-Rossi).

62. **Caja de sorpresas:** “Cortísimo metraje”, Cortázar, 251; “El cien cabezas”, Borges, 255; “El malhechor descontento”, Bierce, 280; “El aplanador”, Borges, 285; “Una viuda inconsolable”, Bierce, 292; “El circo”, Fellini, 294; “Animales de los espejos”, Borges, 307; “Vestir una sombra”, Cortázar, 311; “El mono de la tinta”, Ta-Hai, 313; “El hombre que no tenía enemigos”, Bierce, 336. **Del Concurso...**

**Febrero-marzo del 74, n.º 63.** En el Editorial se protesta por la detención y confinamiento del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Por otra parte, en este ejemplar, anuncian que Ednodio Quintero, por su minificción “35 mm” (publicada en el nº 56), es

el ganador de la cuarta etapa (que incluye los números 53 al 58) del concurso de minificciones. A continuación, como ejemplo, transcribimos este tipo de información ofrecida, en donde, además de mencionar al ganador, aún escritor novel, destacan también a otros finalistas:

Quintero reside y trabaja en Mérida, Venezuela (...), no ha publicado aún ningún libro y colabora en todas las revistas literarias de su país. Nosotros augurábamos que podría convertirse en una de las figuras literarias más interesantes de Venezuela. Su texto fue discernido en una etapa muy rica en minificciones dignas de considerarse, y entre las que señalamos por valores o aciertos diversos: “Travelling”, de Pedro Crespo; “Mini-sorpresivas”, de Miguel Collazo; “Siga las instrucciones”, de Carlos J. Zazueta; y otros de Cristina Peri Rossi, José Barrales V., Raúl E. del Rosal, Dolores Plaza, Martha Yera y Roberto Castillo Iriarte (p. 347).

Adviértase cómo muchos de los autores noveles que publican y/o aparecen en la revista internacional de Valadés, crucial por su pionera labor periódica de difusión y promoción de la microficción durante décadas fundamentales para la conformación y establecimiento del género, serán luego productores (escritores, investigadores, antólogos, etc.) destacados o relacionados con el fenómeno de la minificción.

63. **Caja de sorpresas:** “Bianchina”, Fellini, 365; “Patio de tarde”, Cortázar, 368; “Artes posibles”, Britto García, 373; “El traje”, Britto García, 379; “Los Lamed Wufniks”, Borges, 380; “Sinceridad”, Cardona Peña, 393; “El mal de hafsa”, Abz-ul-agrib, 403; “Día para morir”, Sofia Acosta, 409; “La guerra”, Juan Aburto, 422; “Mutación”, Sánchez Luber, 425; “Los globos”, Guadalupe amor, 432. **Del Concurso...**

**Abril-mayo del 74, 64.** Editorial: “Metamorfosis del cuento”, por Alberto Lagunas (p. 458). Este prolongado artículo-ensayo se dividirá en tres partes hasta el n.º 66. Por otro lado, en el correo del concurso, escribe Gabriel Jiménez Emán, el cual, al igual que otros autores, les envía un libro de cuentos suyo (*Los dientes de Raquel*), además de señalar, entre otras cosas, su interés por adquirir la revista (p. 464).

64. **Caja de sorpresas:** “Medidas radicales”, Cardona Peña, 488; “Puñales de cera”, Cardona Peña, 489; “Lo esencial”, del Tesoro Jasídico, 497; “Tentación”, Jasídico, 498; “Trabajo forzado”, Jasídico, 499; “Zapatillas eróticas”, Cardona Peña, 503; “De Jacques”, Diego, 507; “El túnel del tiempo”, A. F. Molina, 509; “La vida en común”, Monterroso, 519; “Una discusión”, Molina, 523; “Las ninfas”, Borges, 533; “El libro”, Molina, 553; “Exactitud”, Cardona Peña, 555; “La lluvia”, Molina, 559. **Del Concurso...**

**Junio-julio del 74, n.º 65.** En el correo del concurso, reseñan lo siguiente de Antonio Fernández Molina:

Varios de nuestros acostumbrados y gustados recuadros, en este número, están tomados del libro *Dentro de un embudo* —Editorial Lumen, Serie Palabra menor, Barcelona 1973—; variada colección de brevísimos textos, que van de los más insólitos enfoques a los más inusitados desenlaces, en un juego incisivo en el cual la realidad aparente resulta un equívoco, una distorsión (...). Molina, español, nos sumerge en un mundo de tremendas soluciones, y cuyo impacto es el estupor, el sobresalto, cuando no una prodigiosa confusión, y donde él es su propio personaje, con una mirada liberada para ver menudas circunstancias con un talento constante para lo inverosímil (p. 594).

En las dos siguientes páginas (595-596) apare un texto titulado “*El Cuento, con mil y un cuentos*”, en donde los editores de la revista señalan que, diez años atrás, Edmundo Valadés, impulsado y apoyado por el librero Andrés Zaplana, consiguió lanzar el primer número de la *Revista de la imaginación*, en la cual se han ido publicando numerosos relatos breves “de todos los tiempos y nacionalidades. (...) y en la que es posible hallar cuentistas de Barbados, Ghana, Vietnam, Lituania, Bangladesh, Mongolia, con los de otros múltiples países más cercanos y familiares” (595). Y destacan, tras sus diez años de vida periódica, lo siguiente:

*El Cuento ha dado*, además, **inusitado impulso a la llamada minificción**, a través del concurso, que ha obtenido nutrida respuesta y que limita los textos participantes a un máximo de una página, con un premio permanente de mil pesos (ochenta dólares) cada seis números, y en el que han participado centenas de escritores inéditos de todo el Continente. *La revue des deux mondes* está por publicar una mínima selección de aquéllos, como repercusión de su éxito.

*El Cuento*, por otra parte, es utilizado en numerosas universidades norteamericanas como texto indispensable en estudios o seminarios sobre literatura latinoamericana. En México, es auxiliar de maestros en sus clases de literatura, y es solicitada por bibliotecas brasileñas, argentinas, cubanas, etc., a las que llega extensamente. Es una de las revistas que más correspondencia, acompañada de cuentos, recibe (595).

Tal como viene sucediendo en otros números anteriores (y sucederá en otros posteriores), algunos autores contemporáneos, a los que se les publican minificciones dentro de la sección *ejemplar* “Caja de sorpresas”, participan, asimismo, en el concurso brevísimo, pues constan también, con otras minificciones suyas, en tal sección “Del Concurso”.

65. **Caja de sorpresas:** “El otro infierno”, Blanco, 607; “El huevo cascado”, Molina, 609; “La bofetada”, Molina, 613; “De su noche de gran triunfo”, Diego, 623; “El mundo”, Monterroso, 631; “El pavo real”, Renard, 632; “La jaula sin pájaro”, Renard, 640; “La vieja máquina”, Molina, 647; “Otro”, Molina, 648; “Hay cosas que molestan”, Molina, 651. **Del Concurso...**

**Agosto-septiembre del 74, n.º 66.** En la sección “Del concurso”, Epple, junto con otros autores, participa con dos minificciones (“Diario de vida” y “Del nuevo testamento apócrifo”).

66. **Caja de sorpresas:** “Si el placer se midiera por la apariencias”, Alcalde, 715; “El señor y las vírgenes”, Yañez, 731; “El otro”, Aburto, 738; “Novia inconclusa”, Alcalde, 751; “El amor y la muerte”, Lagerkvist, 753; “Habitantes de este planeta”, Del Paso, 760. **Del Concurso...**

**Octubre-diciembre del 74, n.º 67.** Editorial: “El cuento y sus derechos”, fragmento de la *Carta a un joven cuentista*, de Silvina Bullrich. Por otra parte, anuncian (p. 16) el concurso brevísimo en su quinta etapa.

67. **Caja de sorpresas:** “Retrato de uno que camina por la Séptima”, Mejía, 39; “Se supone que el...”, Alcalde, 41; “Líquido poético”, Mendoza, 46; “Panorámica del que le dio por ir a San Victorino”, Mejía, 53; “La venganza”, Lefevre, 61; “Una madre...”, Alcalde, 64; “Algo insólito”, Alcalde, 65; “Caldero mágico”, Mendoza, 68; “Bautizar las palabras”, Alcalde, 73; “Los cirujanos”, Alcalde, 77; “Retrato de un hombre”, Mejía, 82. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 75, n.º 68.** Editorial: “El cuento y los sueños”, por César Magrini.

68. **Caja de sorpresas:** “Autorretrato”, Mejía, 141; “Una verdadera herramienta”, Alcalde, 143; “El desafío”, Mendoza, 151; “Herido”, Zamora Martín, 152; “Puro amor”, Gironde, 155; “El ruiseñor cantaba”, D’Annunzio, 157; “Entregas”, Gironde, 158; “Un destino”, Cofiño López, 164; “A distancia”, Cofiño López, 175; “El ahorro”, Alcalde, 179; “Balada”, Torri, 181; “El espectador”, Alcalde, 189; “Los pigmeos”, Hallet, 217. **Del Concurso.**

**Abril-junio del 75, n.º 69.** Editorial: “La historia corta”, por Tomas Burek. El autor concluye señalando lo siguiente:

La escuela norteamericana del cuento, que surge en la segunda década de este siglo, restituirá al cuento derrumbado un equilibrio constructor. Sobrevendría entonces la separación entre la “historia corta” y la narración, como un género específicamente moderno (p. 232).

Por otra parte, Luisa Valenzuela, a la que ya habían publicado alguna minificción en la revista, participa con la minificción “Visión de reojo” en el concurso del cuento brevísimo. Tal minificción, como ya indicamos, será una de las dos ganadoras de la sexta etapa de tal concurso.

69. **Caja de sorpresas:** “Admonición”, Gironde, 257; “Difuntos”, Cofiño López, 261; “El artista”, Wilde, 266; “El puñal”, Borges, 270; “Cuadro de costumbres”, Alcalde, 279; “El dirigible”, Mendoza, 299; “Aterrizaje forzoso”, Gironde, 305; “Deberes”, Wells, 324; “De la época”, 334; “Lógica”, Juan Aragonés, 335. **Del Concurso...**

**Agosto-diciembre del 75, n.º 70.** Editorial: “Estructura del cuento”, por Luis Leal, cuyo texto es un fragmento de su *Historia del cuento hispanoamericano* (1971).

70. **Caja de sorpresas:** “Los perros rabiosos”, Bastidas Padilla, 376; “El origen de la vida”, Alcalde, 377; “El vagón del tren”, Massera, 380; “En Tanzania”, 386; “No solo el alma”, Alcalde, 391; “Lo que el agua me ha dado”, Kahlo, 397; “El incrédulo”, Orgambide, 398; “Variación Opus 7”, Fuentes Aguirre, 403; “Azogue”, Gudiño Kieffer, 405; “Peripecias del soldado”, Alcalde, 415; “La carta”, Molina, 416; “El camafeo”, Swann, 436; “El pueblo idiota”, Molina, 454. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 76, n.º 71.** Editorial: “Unidad del cuento”, por Robert Stanton, cuyo texto finalizará en el siguiente número de la revista. En “Correo del concurso”, Epple (cf. 3.4) vuelve a aparecer. Por otra parte, se informa aquí de los dos ganadores (Luisa Valenzuela y Jimmy Sierra) del concurso brevísimo de la sexta etapa (p. 485).

71. **Caja de sorpresas:** “Amor Pos-mortem”, 499; “Muertas caricias”, 501; “El rostro de Simon”, 506, y “La Cábala”, 513, textos de Carlos Fuentes, tomados de *Terra nostra*; “Amor”, 515, “Confesión”, 517, “Cariño filial”, 521, “Arquitectura”, 523, y “La caridad”, 529, textos de Enrique Wernicke; “Los fantasmas y yo”, Avilés Fabila, 525; “El diablo suelto”, Agencia EFE, 531; “La máquina de máquinas”, Avilés Fabila, 545; “Como hubo de nuevo mujeres”, Pané, 550; “Como hallaron remedio para que fuesen mujeres”, Pané, 551; “La cantante del pueblo”, Quijada Urías, 566. **Del Concurso...**

#### **Abril-junio del 76, n.º 72:**

72. **Caja de sorpresas:** “Mujeres volátiles”, Girondo, 612; “Vaca”, Gudiño Kieffer, 615; “Crisis”, Valenzuela, 617; “Politics”, Pacheco, 621; “Misa y vals”, Fernández Moreno, 625; “Instrucciones para subir una escalera”, Cortázar, 631; “Langostas”, Pacheco, 633; “Aficiones”, Girondo, 635; “Distracciones”, Girondo, 637; “Historia de dos embajadas”, Fernández Moreno, 642; “El infierno tan temido”, Cañas, 646; “Gallina”, Gudiño Kieffer, 651; “La alternabilidad en el poder”, Cañas, 652; “Vocación”, Pacheco, 653; “Un nervioso”, Girondo, 657; “Un granito de arena”, Fernández Moreno, 659; “Para un álbum”, Garibay, 663; “Casa di amore e psyche”, Gudiño Kieffer, 667; “A patadas”, Girondo, 675; “Propiedades de un sillón”, Cortázar, 683; “El bloqueo”, Fernández Moreno, 685; “Sucede al poner los discos”, Britto García, 687. **Del Concurso...**

**Julio-septiembre del 76, n.º 73.** Editorial: “Suceso y cuento”, por Mario A. Lancelotti. Por otro lado, anuncian la 2.<sup>a</sup> ed. de *El libro de la imaginación* (cf. 3.2).

73. **Caja de sorpresas:** “Ángeles infernales”, Valdés, 735; “Misa y vals”, Fernández Moreno, 739; “La vampira”, AFP, 741; “Rey y reina, rituales”, Lindo, 742; “Un alfarero”, Plata Becerril, 759; “Historia de Joni”, *El Talmud*, 765; “El Tiempo, ese desconocido”, Aguilar, 781; “La última camiseta”, Arreola, 784; “Censo difícil”, *Revista Tiempo*, 798. **Del Concurso...**

**Octubre-diciembre del 76, n.º 74.** Editorial: “Del habla cotidiana” (en torno a la narrativa), por Alberto Luis Ponzó. En este número, aparece la sección del correo con el título que será ya el habitual: “Cartas y envíos”.

74. **Caja de sorpresas:** “Una pasión en el desierto”, De la Colina, 48; “En forma de V”, Molina, 54; “El dorso de la mano”, Fernández Moreno, 61; “Cada noche”, Molina, 69; “Naturaleza”, Quiroz, 85; “Epílogo”, 86; “Distintos usos”, Molina, 96; “El número tres”, Fuentes, 105; “El bloqueo”, Fernández Moreno, 106. **Del Concurso...**

**Enero-febrero del 77, n.º 75.** Editorial: “Definición del cuento”, por Carlos Mastrangelo, cuyo texto finalizará en el próximo número. En “Cartas y envíos”, agradecen el envío del libro *Arando en la madera*, de A. Fernández Molina, comentando, asimismo, que publicarán más minificciones del escritor español.

75. **Caja de sorpresas:** “Como quien dice”, Francisco Bertrand, 129; “Der traum ein leben”, Acevedo, 130; “Retorno”, De la Colina, 138; “Una moneda”, Plata Becerril, 143; “Lázaro”, Vázquez, 150; “El último juego”, Patlán, 161; “El usurero”, Plata Becerril, 169; “Historias universales”, Stapledon, 195; “Dina, Holda, Erodiade”, Martínez, 205. **Del Concurso...**

**Marzo-abril del 77, n.º 76.** En “Cartas y envíos”, Fernando Sorrentino envía textos suyos y hacen mención de su antología *35 cuentos breves argentinos* (pp. 235 y 236. Cf. III). También destacamos la presencia de una joven Ana María Schoua (luego será Shua), de quien publican, en dicha sección, una carta enviada por esta autora argentina (cuya especialización en la escritura y publicación de minificciones aún no se ha producido). Como ejemplo del intercambio animado y fructífero de cartas y envíos de los lectores y de las contestaciones estimulantes y amistosas por parte del director (o de la redacción) de la revista, vamos, pues, a transcribir la carta de Shua (publicada con el título “Orgía cuentística”), así como la contestación adjunta de la revista:

Conocí su revista a través de mi amigo Ramón Plaza. Ramón entró un día a la agencia de publicidad donde trabajamos los dos con un gran paquete y una gran sonrisa. El paquete contenía

suficientes números de “El Cuento” como para sumergirme en una orgía ininterrumpida que duró una semana, dejándome agotada pero feliz. Sin embargo, me encuentro ahora en una situación difícil: su revista crea adicción. Quiero más. Y más. Y más. ¿Puede usted hacer algo por mí?

Mi nombre es Ana María Schoua. Haciendo un promedio de mi producción literaria hasta la fecha, podría decirse que publico un libro cada 25 años. El que corresponde a los primeros 25 se llama “El Sol y yo”, es de poesía y obtuvo un premio del Fondo Nacional de las Artes y otro de la S.A.D.E. El de los próximos 25 años —siempre y cuando no modifiquen mi rito de producción— será de cuentos y todavía no tiene nombre.

Además de escribir y trabajar como redactora publicitaria, cocino bastante bien. Mi especialidad es el pollo a la crema con cerezas. Como me resulta imposible adjuntarle una porción, me limito a mandarle un cuento que, aunque pudiera resultarle también sabroso, es sin duda mucho menos nutritivo.

Ana María Schoua [Shua],  
Buenos Aires, Argentina.

Su texto es tan ingenioso, que también crea adicción y esperamos otros. A lo mejor es posible que haya oportunidad de probar una porción de su pollo a la crema con cerezas: nuestro director irá a Buenos Aires. Le escribiremos además por separado (p. 222).

A continuación ofrecemos los textos incluidos en la “Caja de sorpresas”, cuyo ejemplar alberga, algo ya habitual, un mayor número de minificciones “Del concurso”:

76. **Caja de sorpresas:** “Strip-tease”, Molina, 245; “La excursión”, Beilin, 247; “Monólogo”, Parra, 255; “Muerte por agua”, Quijada-Urías, 260; “Los griegos”, Villalba, 268; “El místico”, Plata Becerril, 294; “El vidente”, Quijada-Urías, 311; “Don Juan”, Fernández Moreno, 317. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 77, n.º 77.** Editorial: “Novela y cuento”, fragmento del libro *Diálogos: Borges-Sábato* (Editorial Emecé, Buenos Aires, 1976), grabados y compilados por Orlando Barone.

77. **Caja de sorpresas:** “La espada de Damocles”, Lautrec, 361; “Infierno de siete pisos”, *Las mil y una noches*, 366; “Un pañuelo para los otros”, 367; “Torre de soberbia”, Chesterton, 372; “El informe”, Renard, 375; Arreola, 378; “Fórmula mágica”, Gener, 390; “El testamento”, Hawthorne, 391; “Kenningar”, 395; “Bouvard et Pecuchet”, Borges, 398; “Anti-herejía práctica”, 401; “Drástico”, *Manú*, 405; “Satanás opositorista”, 409; “Susto escalofriante”, Bailey Aldrich, 411; “Paradojas de Zenón”, Borges, 413; “El dinosaurio”, Monterroso, 417; “La advertencia”, Burton, 425; “Varón o hembra”, Cortés, 429; “La partida”, Kafka, 430; “El deseo”, Kafka, 445; “Sorpresa”, Beidhawi, 440.



**Julio-agosto del 77, n.º 78.** Editorial: “El signo de un gran cuento”, cuyo texto son fragmentos del artículo titulado “Del cuento breve y sus alrededores”, de Julio Cortázar.

78. **Caja de sorpresas:** “El otro sol”, Uribe, 477; “Cuento infantil”, Arreola, 478; “Máscara”, Gracián, 479; “De algunas...”, Ventura, 507; “Coitus non interruptus”, Ovidio, 512; “Enemigos”, Blake, 516; “De los puertos...”, Ventura, 524; “La mala memoria”, Breton, 533; “La prueba”, Coleridge, 535; “El otro diablo”, Kafka, 537; “El quinto Evangelio”, De la Colina, 541; “Un granito de arena”, Fernández Moreno, 545; “Satán”, Huymans, 550. **Del Concurso...**

**Septiembre del 77-marzo del 79, n.º 79.** Editorial: “Cómo surge un cuento”, continuación del anterior texto de Cortázar.

79. **Caja de sorpresas:** “Tormenta en las montañas”, Solyenítsin, 605; “Fantasmagorías”, Diego, 606; “Promesa cumplida”, Voltaire, 611; “¿Sería fantasma?”, Loring Frost, 613; “Las moscas”, Méndez, 616; “Xenias”, Torri, 623; “El de Damas...”, Blastein, 631; “Sharik”, Solyenítsin, 633; “La fuente de la eterna juventud”, Niño, 641; “El brindis”, Blastein, 643; “La fuga”; Niño, 655; “Empezando el día”; Solyenítsin, 659. **Del Concurso...**

**Abril-septiembre del 79, n.º 80.** Editorial: “La concepción del cuento en Horacio Quiroga”, sin firmar. Al principio de este artículo, se dice lo siguiente: “Entre los autores hispanoamericanos que han desarrollado una línea de reflexión teórica sobre el cuento (Horacio Quiroga, Juan Bosch, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Mario Lancelotti, Carlos Mastrángelo y Enrique Anderson-Imbert) el rol de precursor corresponde (...) a Horacio Quiroga” (p. 680).

80. [Sin sección “Caja de sorpresas”.] **Del Concurso breve...**

**Mayo-junio de 1980, n.º 81.** Gerente administrativo: Antonio Castro. Al consejo de redacción se une Casanova. Editorial: “En la onda”, fragmento del prólogo de Margo Glantz a la antología *Narrativa joven de México* (1969). Por otra parte, en este ejemplar de la revista, se publicita el habitual concurso brevísimo, pero ahora como “Concurso

permanente del cuento brevísimo” (p. 25). Por tanto, pasará de ser semestral a permanente, es decir, “que se otorgará a uno de los trabajos publicados en cada número” (25). En este modificado anuncio del concurso, sin el ejemplo ya de “El dinosaurio”, se sigue (y seguirá) manteniendo el mismo requisito de extensión por minificción enviada, la cual no podrá “sobrepasar una cuartilla, por una sola cara y a doble espacio” (25), es decir, unas 250 palabras como máximo. Al final del nuevo anuncio, se indica que se envíen los trabajos a la revista y, ya escrito expresamente, al “**Concurso de minificciones**”. En la página siguiente (26), informan de los cuatro ganadores de la séptima etapa (nº 73 al 79) del concurso de minificción.

81. **Caja de sorpresas:** “Un cuento”, Fuentes Aguirre, 29; “Cortísimo metraje”, Cortázar, 37; “Papalotes”, Alcayaga, 39; “Desilusión”, Monteverde, 44; “Llorar”, Gironde, 48; “Pequeña travesura”, Vogt, 53; “Coincidencia”, Nabokov, 55; “Las ciudades y el deseo”, Calvino, 60; “El valle de las lunas enterradas”, Britto García, 61; “Testamento”, Monteverde, 72; “Las ciudades enterradas”, Calvino, 73; “El embotellado”, France, 82; “El amor y la muerte”, Lagervist, 85; “Santa”, Espinosa, 95; “Patio de tarde”, Cortázar, 96. **Del Concurso.**

**Julio-agosto del 80, n.º 82.** Editorial: “Definiciones del cuento”, fragmentos recogidos del libro *Teoría y técnica del cuento* (1979), de Enrique Anderson Imbert. En “Cartas y envíos”, informan de los ganadores del concurso de minificción correspondientes a los números 80 y 81 (p. 138). Respecto al del n.º 81, destacan entre los finalistas a Ana María Shua, con la minificción “Sobre el sueño y el insomnio”, y a Juan Armando Epple, con la minificción “De los daños que causa el alcohol”.

82. **Caja de sorpresas:** “Greguerías”, Gómez de la Serna, 148; “Inocente”, O’Henry, 151; “Épica del supermercado”, Jiménez Emán, 171; “Amor 77”, Cortázar, 174; “Solicitada”, Álvarez, 187; “El globo”, Jaramillo Levy, 191; “Quintaesencias”, Cortázar, 193; “Estatua”, López, 199; “Mi vecino”, Lastra, 202; “Orden”, Álvarez, 207; “Sátiro siglo veinte”, Jiménez Emán, 211; “Ombigo”, Álvarez, 227. [Después, sección sin rotular “Del Concurso”...]

**Septiembre-octubre del 80, n.º 83:**

83. **Caja de sorpresas:** “Cuento de horror”, Arreola, 269; “Acto poético”, Menen Desleal, 289; “La montaña”, Piñera, 295; “El escalón”, Molina, 298; “Costumbres extrañas”, Santos, 303; “Continuidad”, Muñoz Cota, 304; “Salem quáquero” [sic], Menen Desleal, 318; “Los deseos” [sic], Alcalde, 311; “Los deseos...”, Alcalde, 315; “Salem quáquero”, Menen Desleal, 322; “Fiesta”, Álvarez, 327; “Tejido de punto”, Sternberg, 329; “Decadencia”, Mejía Prieto, 336. **Del Concurso...**

**Noviembre-diciembre del 80, n.º 84.** Editorial: “La trama de los cuentos”, por Enrique Anderson Imbert. En “Cartas y envíos” hay lectores, al igual que en otros números, de muy diversas nacionalidades (o residentes en tales países). Aquí, por ejemplo, aparecen lectores japoneses, franceses (y de otros países europeos), norteamericanos (y chicanos también), brasileños, etc. Por otro lado, la primera carta que se publica en esta sección es la de Ana María Shua, quien quedó —según la contestación adjunta de la revista— finalista del concurso del cuento (distinto del brevísimo), y cuya autora, recordamos, ha participado ya —y seguirá participando— en el concurso de minficciones.

84. **Caja de sorpresas:** “El perro”, Menen Desleal, 373; “Una tonada triste”, Velasco, 375; “Si el placer...”, Alcalde, 377; “La espera”, Barthes, 390; “Cadenas de felicidad”, Cortázar, 393; “El producto”, Sternberg, 395; “Los silfos”, Borges, 404; “El hacedor”, Artiaga, 415; “La fábrica”, Sternberg, 417; “El pulgar”, Ferrazzano, 423; “Al mayor Lawrence Andrews”, Menen Desleal, 428; “Naufragio”, Ibarrola, 433; “Éxito”, Brecht, 446; “Cuando la María Lúe”, Dalton, 453; “Lo supo aquel día”, Wong, 455. **Del Concurso...**

**Enero-febrero del 81, n.º 85:** Editorial: “Los límites del cuento”, por José Hierro.

85. **Caja de sorpresas:** “Falsas huidas”, Herrera, 487; “El castigo”, Sternberg, 488; “Moralista”, Gómez de la Serna, 492; “Una voz en la noche”, Ansari, 493; “Subraye las palabras adecuadas”, Britto García, 502; “Lucas, sus sueños”, Cortázar, 509; “La isla del alquiler”, Del Paso, 513; “Novia inconclusa”, Alcalde, 515; “Examen de conciencia”, Dávalos, 532; “Yo pantera”, Armendáriz, 539; “Olvido al fondo, a la derecha”, Alcalde, 546; “Servicios entre amigos”, Brecht, 549; “El voto”, Ibarrola, 551; “Cáncer”, Ibarrola, 557; “Tejido de punto”, Sternberg, 560; “El hombre que no vio a nadie”, Shah, 561; “Una madre...”, Alcalde, 564; “El campeón”, Sternberg, 565; “Natación”, Piñera, 567. **Del Concurso...**

**Marzo-abril del 81, n.º 86.** Editorial: “El cuentista, un guerrillero”, por Frank O’Connor.

86. **Caja de sorpresas:** “Historia sagrada”, Villarrutia, 603; “La luz”, Molinari, 607; “Duda eterna”, Taboada, 608; “La valija”, Maggi, 611; “Tratemos de seguir”, Jiménez Emán, 612; “Crimen perfecto”, Quintero, 614; “Engaño, traición, estafa”, Britto García, 620; “Reencuentro”, Fayad, 624; “A mano”, Gallardo, 629; “El mar”, Galeano, 637; “La isla de la escasez”, Del Paso, 633; “La isla del alquiler”, Del Paso, 640; “Por no tener una escoba”, Reta, 651; “Un accidente”, Ibarrola, 655; “Éxito”, Brecht, 661; “Calle Cangallo”, Gallardo, 667; “El titiritero”, Plata Becerril, 672; “El Golem”, Meyrink, 677. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 81, n.º 87.** En la portada de la revista se exhibe el rótulo “Premio Nacional de Periodismo 1981”. Hablan de ello en el Editorial, en donde señalan lo siguientes: “En mayo de este año, 1981, El Cuento cumplió 17 años, coincidiendo con un grato y satisfactorio reconocimiento: el Premio Nacional de Periodismo que le fue otorgado en difusión cultural” (p. 684). En las páginas siguientes (687 y ss.), se comenta la ceremonia del premio, incluyendo fotografías de la misma, y se recogen las palabras vertidas por Valadés en torno al nacimiento y trayectoria de *El Cuento* (pp. 692 y 694).

87. **Caja de sorpresas:** “Monólogo del atardecer”, Maldonado, 721; “Quiero dormir”, Fraenk-Westheim, 722; “El milagro”, Sternberg, 724; “Mulata”, Santos, 725; “Físicos”, Campanella, 753; “Sobremesa”, Timoneda, 757; “De las antípodas”, Garramuño, 771; “Un viaje”, Nin, 781. **Del Concurso de minificiones...**

**Septiembre-noviembre del 83, n.º 88.** Sobre la interrupción tan prolongada de la revista, señalan en el Editorial, titulado “Nueva etapa”, lo siguiente:

Diversos factores, particularmente en el de la crisis económica, con sus consecuencias de devaluaciones e inflación creciente, afectaron a nuestra revista (...). Con la decidida participación de la compañía García Valadés Editores hemos establecido una nueva organización, lo que permitió remontar rezagos anteriores y preparar una nueva etapa de la revista, lo que pudo culminar con la colaboración de la Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas (...), con miras a que *El Cuento* llegue a su autosuficiencia económica.

Retomamos, pues, la labor (...), y nos empeñamos en dar atención a la numerosa correspondencia que se nos fue acumulando, con la idea, así sea de envíos de tiempo atrás, de acabar por dar respuesta a todos en nuestra sección respectiva, a la que por las mismas razones hemos dedicado en este número un espacio mayor (2).

Esta nueva etapa se inicia con una plantilla algo modificada, con algunas ausencias y nuevas incorporaciones a la revista. Así pues, el directorio se presenta ahora de la siguiente manera: Director General, Edmundo Valadés; Gerente General, Adrián García Valadés; Consejo de Redacción, Juan Rulfo y **Mempo Giardinelli** (acompañados luego, en números posteriores, de Rafael Ramírez Heredia y del escritor Agustín Monsreal, este de manera ya permanente hasta el final). Además de las modificaciones apuntadas y de otras designaciones que aparecen, constarán algunos otros cambios en el directorio de la revista. Por otra parte, al final de la sección “Ellos escribieron”, se lee un pequeño aviso —ilustrativo de la intrahistoria problemática de la revista— en el que se advierte a los lectores de lo siguiente: “que el señor Antonio Castro y que fungió como gerente administrativo de nuestra editorial, fue separado de este cargo desde noviembre de 1982 y no tiene desde entonces ninguna liga, representación o relación con nosotros...” (p. 19). Por otro lado, en “Cartas y envíos”, destacamos una nota que aparece enmarcada, titulada “**El Cuento incita un concurso de minificiones**”, en donde se refieren a la revista argentina *Humor y juegos*, la cual, citando al concurso de *El Cuento*, “ha lanzado recientemente una convocatoria similar (...)” (p. 6).

88. **Caja de sorpresas:** “El mono de tinta”, Wang Ta-Hai, 22; “De los histriones perfectos”, Modern, 23; “La lluvia de los paraguas”, Molina, 26; “El hogar de los abuelos”, Mora Barba, 27; “De los regalos y sus inconvenientes”, Modern, 28; “La isla del maquillaje”, Del Paso, 49; “La penitencia”, France, 61; “El cabripedo”, France, 67; “Las monjas y el deán”, De Pinedo, 71; “Largo vuelo”, Lobo, 75; “Era sin historia”, Merton, 77; “Comprensión”, Santos, 81; “Cuentos para volar”, Sánchez Cámara, 92; “Del poder de la mirada de los niños”, Modern, 96; “De la igualdad de las clases”, Modern, 107; “Sacrificios”, Vitale, 111; “El verdadero origen de la democracia”, García Godínez, 110. **Del Concurso...**

**Enero-febrero del 84, n.º 89.** En “Cartas y envíos” continúan tratando de dar respuesta al correo atrasado. Aquí se advierten envíos de diferentes países, especialmente del continente americano (destacamos, no obstante, la publicación de varias cartas enviadas desde España). Por otra parte, en nota informativa sobre el concurso del n.º 88, aluden al estímulo de los concursos de minificciones, los cuales han revelado el ingenio de escritores noveles y afirmado el de los que ya escribían. También subrayan el hecho de que algunos de tales microrrelatos publicados en la revista “han sido reproducidos en libros o revistas de Sudamérica” (118). Por otro lado, en el sumario de este número solo aparecen minificciones incluidas en la sección “Caja de sorpresas”. Si bien esto ocurre en algún ejemplar (al igual que en otros ejemplares solo aparecen minificciones “Del concurso”), en este caso concreto se debe a una confusión: “Advertimos que por error, en el sumario de dicho número [89] no se precisó cuáles eran los textos enviados al concurso y cuáles los que debieron estar incluidos en la sección Caja de sorpresas” (n.º 91, p. 340).

89. **Caja de sorpresas** [entremezclada con sección “**Del concurso**”]: “A través de Clodomira”, del Castillo, 132; “Ratón sin biblioteca”, Dragon, 133; “Abrazo”, Shúa, 134; “Yo soy...”, Muñoz, 138; “Amor erudito”, France, 139; “Certero”, Drexte, 140; “Animales de los espejos”, Borges, 143; “Fuerza mental”, Avril, 145; “Retorno”, De la Colina, 146; “Los brownies”, Borges, 149; “Amazona”, Sánchez, 150; “Potemkin”, Benjamin, 151; “Los bellos sueños de las durmientes”, Murad, 154; “Basilio II”, Bloy, 159; “Antidestino”, Cabrera, 163; “Cuento memorable”, Pizarnik, 165; “Una camisa”, Benjamin, 167; “Manzana”, del Rosal, 172; “¿Cuántos ángeles caben en la cabeza de un alfiler?”, Reinking, 175; “Una pasión en el desierto”, De la Colina, 176; “La promesa”, A. F. Molina, 177; “Nombres...”, Sánchez, 182; “Un saludo Juan...”, Chávez, 183; “La obra”, Sneider, 189; “Mi cama”, A. F. Molina, 194; “El espejo”, Dragon, 199; “La pesadilla”, Castillo, 203; “La inadaptada”, Silva y Godínez, 205; “El grito”, Shúa, 208; “El quinto Evangelio”, De la Colina, 209; “El milagro”, Modern, 211; “El aplanador”, Borges, 213; “La militante”, Silva y Godínez, 216; “El descanso”, Herrera, 217; “El capricho”, Herrera, 219; “El eclipse insurgente”, Pio, 220; “Letrero”, De la Colina, 223.

**Marzo-abril del 84, n.º 90.** Editorial: “Las leyes del cuento”, fragmento de la introducción a la antología *Los grandes cuentos del siglo XX*, de Edmundo Valadés.

90. **Caja de sorpresas:** “Aventura”, Aburto, 247; “Los adversistas”, Bañuelas, 248; “Queja de una sombra”, Fayad, 252; “Algo peor”, Reyes, 261; “La muñeca”, López, 265; “Tratemos de seguir”, Jiménez, 266; “Cazadores”, Díaz, 268; “Los arnadios”, Michaux, 270; “Mal sueño”, Molina, 279; “Paloma repetida”, López, 283; “De su noche de gran triunfo”, Diego, 285; “Los omabuses”, Michaux, 291; “Le fue fácil”, 293; “El buen deseo”, Ibarrola, 294; “Mea culpa, Mona Lisa”, Rocha, 298; “Caín”, Bernal, 300; “El desgaste”, García, 306; “Cartas con amantes”, López, 309; “Momentos antes”, Fernández, 319; “Me ocupan”, López, 320; “La bailarina y el seno”, Alcalde, 323; “Espejos”, Fernández, 332; “La cuenta”, Prieto, 333. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 84, n.º 91.** Edición especial por el vigésimo aniversario de la *Revista de la imaginación*. Editorial dedicado a los “20 años del cuento” (pp. 338 y 359). Aquí recogen un texto publicado en “El Nacional”, escrito por Víctor Ronquillo, el cual menciona que, tras esos veinte años, la revista lleva publicados más de 1240 cuentos, 800 notas bibliográficas y 1200 minificciones (p. 338). En adelante, Ronquillo citará lo que dijeron Agustín Monsreal, Rafael Ramírez Heredia y el propio Edmundo Valadés en la celebración del vigésimo aniversario de la revista. Hacia el final del texto, Ronquillo apunta lo siguiente:

Agustín Monsreal leyó un fragmento de un texto que había preparado para la presentación del libro antológico *Los cuentos del cuento*. En el fragmento Monsreal describió la entrega y tenacidad con que Valadés ha trabajado en la revista, haciendo en ella de hombre orquesta, al seleccionar el material, formar las planas, corregir galeras, buscar ilustraciones y portadas, tratando, además, de encontrar anuncios publicitarios con los que se respaldará económicamente cada edición. Aparte de esto, insistió Monsreal, Valadés leía y contestaba personalmente todas las cartas que llegaban a la revista, aconsejando, dando señales e indicios a los futuros escritores para que encontraran los caminos adecuados para poder desarrollar su obra.

*El Cuento*, ha funcionado como un taller literario, apuntó al volver a intervenir Edmundo Valadés; con la lectura del material que se ha publicado, muchos han conocido nuevas técnicas y han mejorado su trabajo literario. Esta confrontación ha sido posible gracias a la publicación irrestricta de todo el material de calidad (359).

En “Cartas y envíos”, nota informativa sobre los premiados en las dos ediciones pasadas del concurso de minificciones de los números 89 y 90 (p. 340).

91. **Caja de sorpresas:** “La fe y las montañas”, Monterroso, 368; “El usurero”, Plata, 372; “Epílogo”, Borges, 374; “Fábula del mar en los ojos”, Aguilera, 378; “La puerta”, Fernández, 381; “Los accionistas”, Rocha, 382; “La caza”, López, 384; “De la ecuación filial”, Modern, 387; “Buenas noticias”, Roth, 391; “Pobreza”, Valadés, 392; “La inmiscusión terrupta”, Cortázar, 394; “Diseño”, García, 396; “Caperucita 2001”, Quintero, 401; “Por equivococar la consulta”, Avilés, 402; “La caída”, Renán, 407; “Las ninfas”, Borges, 408; “Las últimas palabras”, Barnoya, 413; “El osario de Dios”, Ramas, 417; “Crimen perfecto”, Guerrero, 427; “La noche”, López, 430; “Apuntes para ser leídos por lobos”, Avilés, 431; “Reencuentro”, Fayad, 435; “Los Kalakies”, Michaux, 442; “Historia barbada”, Sandro, 450; “Sabor a mí”, Reyes, 451; “Las nubes”, Flores, 455; “Sobre los olvidos de la naturaleza...”, Sandro, 460. **Del Concurso...**

**Julio-agosto del 84, n.º 92.** Editorial: “La metamorfosis del cuento”, por Cristina Peri Rossi. Dicho texto, recogido del periódico español *El País*, concluirá en el siguiente número de la revista. En “Cartas y envíos”, una lectora alude al influjo o estímulo de *El libro de la imaginación* para iniciarse en la minificción. Al adjuntar respuesta a tal carta o fragmento de carta (p. 486), se indicará lo que ya sabemos de dicha antología (cf. 1.2), es decir, que fue elaborada “con recopilación de textos breves aparecidos en (...) [la] revista” (486). Asimismo, otros muchos lectores expresarán, en diversos números, su interés hacia la minificción gracias al estímulo o influencia propiciado por *El Libro (y Revista) de la imaginación*.

92. **Caja de sorpresas:** “Mar y sueños”, de Éfeso, 500; “Cuestión de límites”, Blaisten, 506; “Un millón de sandías”, Blaisten, 510; “El perro muerto”, Tolstoi, 514; “La enemiga”, Poveda, 523; “Re/Nacimiento”, Cárdenas, 528; “La estatua”, Poveda, 534; “Tu propia forma”, Yourcanar, 541; “El general letrado”, Haro, 587. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 85, n.º 93:**



93. **Caja de sorpresas:** “El general letrado”, Haro, 613; “Los ecalitos”, Michaux, 619; “Cansancio de siglos”, Dallal, 229; “Batalla de alas”, López, 638; “Mi cara”, Arrabal, 659; “De pasatiempo”, Lagerkvist, 671; “La valija”, Maggi, 680; “Hambre”, Avilés, 685; “En la cabina telefónica”, Molina, 688; “Defensa”, Schwarz, 689; “Los cuatro fuegos”, Borges, 690; “La protección inútil”, Cortázar, 693; “Aviso”, 697. **Del Concurso...**

**Septiembre-octubre del 85, n.º 94.** “El cuento”, por Arturo Berenguer Carisomo.

94. **Caja de sorpresas:** “Mujer y demanda”, Blaisten, 727; “Accidente”, Moyano Ortiz, 762; “Fusilamiento en descampado”, Sinán, 765; “La mujer ideal”, Michaux, 768; “Curso de lectura intensiva”, 773; “La gran ejecución”, Sandro, 780; “Fantasmas”, 786; “Equivocación”, Capek, 777; “La esprumesa”, Fernández Molina, 788; “Desde aquel verano”, Fernández Molina, 790; “El otro”, Fernández Molina, 793; “Marx and Engels”, Cabrera Infante, 794; “Inferioridad”, Arrabal, 798. **Del Concurso...**

**Noviembre-diciembre del 85, n.º 95.** Agustín Monsreal, según consta en el Directorio de la revista, ya forma parte del Consejo de Redacción (junto a Rulfo y Giardinelli). Editorial: “El cuento en la literatura universal”, por Enrique Anderson Imbert.

95. **Caja de sorpresas:** “Dios sabe lo que hace”, Vilela, 31; “La fuerza del amor”, Mendoza, 35; “Circe”, Campos, 45; “Amor por correspondencia”, Borja, 47; “Extravío de sueños”, García Márquez, 57; “(P)siquiátricas”, Avilés Fabila, 61; “Complementos”, Crehan, 72; “Mujeres desde el aire”, López Ortega, 82; “Aviso para caminantes”, Clavel, 91; “Háblame del desierto”, Zazueta, 93; “Crónica”, Ricardo Luna, 97. **Del Concurso...**

**Enero-febrero del 86, n.º 96.** Editorial: “Estructura del cuento”, por Edelweis Serra, cuyo artículo concluirá en el número siguiente.

96. **Caja de sorpresas:** “El canto de las sirenas”, Campos, 137; “El arca de Noé”, Macías, 139; “El puñal”, Borges, 142; “Costumbre”, Lima Corto, 149; “El ibis”, Hiriart, 154; “Que el mar vista tu cuerpo”, Macías, 158; “Caballero desarmado”, Arreola, 165; “Demonios terrestres”, Burton, 173; “Cómo asesiné a Ness”, Barreiro, 170; “El faquir”, Ruiz Granados, 175; “Bajo la lluvia”, Molina, 179; “El vecino y el viajero”, Stevenson, 182; “Origen”, Faure, 190; “Ver claro”, anónimo, 198; “Mediodía”, Kremer, 200. **Del Concurso...**

**Marzo-abril del 86, n.º 97.** Informan del fallecimiento —el 7 de enero de 1986— de Juan Rulfo (p. 242), asesor y colaborador de la revista con sus “Retales”, sección habitual durante los trece primeros números. A continuación, Valadés ofrece un amplio “Esbozo de Juan Rulfo” (pp. 243-249).

97. **Caja de sorpresas:** “Mutación”, Kremer, 256; “El agujero y el profeta”, Bajarlía, 257; “Prosapia”, Marcucci, 266; “El arcángel”, Garrido, 275; “La sirena cautiva”, Quiroz de Valadés, 293; “La promesa”, Montemayor, 297; “Sentido financiero”, Mora-San, 313; “Perrada”, Guitry, 324; “Genoveva de Bravante”, Monterde, 329. **Del Concurso...**

**Mayo-junio del 86, n.º 98.** En el denominado Consejo Editorial, compuesto por Giardinelli y Monsreal, consta también Juan Antonio Ascencio. Editorial: “La función vital del cuento”, por Pedro Lain Entralgo. En “Cartas y envíos”, publican una misiva —muy desfasada respecto a su envío original— de **Harold Kremer**, director (junto a Guillermo Bustamante) de la revista colombiana *Ekuóreo* (cf. 2.3). A continuación, transcribimos la carta de Kremer, con comentarios interesantes acerca de su propia revista, y, tras esta, adjuntamos también la contestación dada por (la revista de) Valadés:

Recibimos con alborozo su nota referente a **EKUOREO**, porque reconocemos a la Revista ‘El Cuento’ como pionera en América Latina de la propagación de **ese extraño género del minicuento**, EKUOREO es una publicación breve que tiene la pretensión de recoger los trabajos de jóvenes escritores colombianos que no cuentan con un medio periodístico para su difusión. Al mismo tiempo, publicamos un autor clásico o conocido que haya incrementado su pluma por el sendero del escrito breve. No todos los cuentos publicados tienen nuestra aprobación, pero estimulamos con su aparición en la revista la perseverancia en la escritura y, a veces, por qué no decirlo, la insistencia desconsiderada de algunos jóvenes. De ‘El Cuento’, hemos transcrito algunos cuentos cortos (creo que del número 85). Hay momentos en que no disponemos de material colombiano y nos toca hacer esos recortes.

Con los números de EKUOREO le doy dos o tres cuentos míos con el fin de participar en el concurso permanente de el cuento brevísimo.

Me gustaría, me encantaría conocer ‘El Libro de la Imaginación’ y que me hiciera llegar algunos números de ‘El Cuento’.

Le envió el último número dónde aparecen los cuentos ganadores del concurso de minicuentos: a nosotros (Guillermo y Harold) no nos gustó ninguno de los escogidos por un jurado entre los que estaba Fernando Cruz Kronfly. ¡De manera que no es culpa nuestra si a usted tampoco le gustan!

Harold Kremer, Cali, Colombia.

Aquí se trata de un **lamentable rezago que reaparece después de varios años**. En su oportunidad recibimos “Ekuoreo”, una publicación muy original, destinada a recoger únicamente minicuentos. De ella hemos extraído algunos que nos parecieron certeros, entre ellos del propio Kremer, de quien recibimos además su libro “La noche más larga” (Universidad de Medellín, 1984). Indagamos ahora si la dirección que nos daban entonces es la misma, para directamente referirnos a la carta anterior (346).

Indicamos ahora las “minificciones” de la “Caja de sorpresas” en este número:

98. **Caja de sorpresas:** “Equivocación”, Capek, 359; “El rico”, Alatorre T., 366; “El grito del ángel”, Barros Sierra, 371; “Censo de sueños II”, Ojeda, 373; “Final verdadero de la historia de Caperucita roja y el lobo”, Covarrubias, 378; “La emasculación”, Gómez Carrillo, 379; “El lugar del crimen”, Guzmán, 391; “El regalo”, López Moreno, 433; “Las trampas”, Ramos, 434; “El triángulo rojo”, Calzadilla, 439. **Del Concurso...**

**Julio-agosto del 86, n.º 99.** Editorial: “Hacia una teoría del cuento”, por Carlos Mastrangelo, cuyo artículo finalizará en el siguiente número.

99. **Caja de sorpresas:** “Preocupaciones de una sibila”, Lindo, 479; “Tráfico de sueños”, Waley, 482; “Duermevela”, Arreola, 485; “La venganza”, Lefevre, 490; “Paris”, Beltrán, 491; “Crimen ejemplar”, Aub, 496; “La eterna sombra”, Del Campo, 497; “Acéfalo”, Llopis Fuentes, 498; “El hacedor de lluvia”, Menen Desleal, 500; “El crapulo”, Valadés, 501; “Espejo”, Kremer, 504; “Burócrata”, Díaz Dufoo, 507; “¡Que salga el autor!”, González, 514; “Poco singular”, Tario, 517; “El compatriota”, Ben Yellun, 524; “De la”, Tario, 532. **Del Concurso...**

**Septiembre-diciembre del 86, n.º 100.** En el Consejo de Redacción ya no aparece Mempo Giardinelli, quien inicia en la Argentina su andadura con la revista *Puro Cuento* (cf. 2.4). Aparece la nueva sección “Cuentalia”, en la cual, según indican, “se informará de los libros que nos sean enviados” (p. 596). Respecto a la sección “Cartas y envíos”, se constata un abundante y variado correo remitido desde diversos países (hay, por

ejemplo, un lector chino, Zhong Yi Xue Yuan, quien les escribe desde Shanghái). Finalmente, destacamos la célebre autopublicidad de la revista: “ADÉNTRESE EN EL MUNDO DE LA IMAGINACIÓN. (...) SUSCRÍBASE” (584).

100. **Caja de sorpresas:** “Declaración firmada por Satanás”, González, 611; “Las hadas”, Valadés, 615; “Sueño equivocado”, Giardinelli, 631; “Cacatúa modesta”, González, 635; “En tranvía”, Gómez Robledo, 639; “Apenas un segundo”, Fasolo, 645; “Amigos”, Galeano, 647; “La dentadura”, Tario, 648; “Marina”, Garrido, 651; “Ulises”, Beltrán, 659; “Las palomas de regalo”, Yukou, 662; “Fantasmas”, Agencia EFE, 663; “Burócrata”, Díaz Dufoo, 664; “Más vale...”, France, 667; “Círculo de los sueños”, Rueda, 670; “Espejo”, Kremer, 671; “Altura”, Tario, 675; “El vendedor de lanzas y escudos”, Fei, 684; “Inferioridad”, Arrabal, 692; “El ladrón poseído”, Yukou, 694; “Accidente”, Moyano Ortiz, 700; “En la oscuridad”, Segovia, 701; “Un hombre apacible”, Michaux, 705; “Mi cara”, Arrabal, 723; “El señor que amaba a los dragones”, Buhai, 731; “Sin salida”, Galeano, 739; “Empezando el día”, Solyenitzin, 741; “El botón”, Tario, 742; “Blowin in the Wind”, Dylan, 748. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 87, n.º 101.** En el Editorial, comentarios y agradecimientos sobre las dos celebraciones motivadas por el centenar de números de la revista. En la primera celebración, convocada el 27 de noviembre de 1988, participaron Marco Antonio Campos, Felipe Garrido, José de la Colina y José Agustín; y en la segunda, celebrada el 7 de diciembre, intervinieron Perla Schwartz, Eraclio Zepeda, Agustín Monsreal, Juan Antonio Ascencio y Alejandro Toledo. Al final del texto editorial, informan de la decisión de publicar la revista trimestralmente (en p. II).

101. **Caja de sorpresas:** “La estrategia”, Guzmán, 3; “Equivocación”, Molina, 6; “Diagnóstico”, Ostrosky, 7; “Flor”, Luna, 10; “Los dos fósforos”, Stevenson, 11; “Humo y nada más”, Méndez, 13; “La muerte del último hijo”, taoísta, 16; “Breve historia de una pasión”, Moyano Ortiz, 18; “La imagen misma”, Jaramillo Levi, 21; “El artista”, González Avelar, 22; “Vejez”, Zavalía, 27; “El loco”, Puertas, 29; “Desconcierto”, Díaz Dufoo, 33; “Homenaje a K.”, Garrido, 40; “Pigmalión”, Harmony, 46; “El otro mundo”, Guzmán, 52; “Memoria”, Valadés, 53; “Misterio sagrado”, Bajarlía, 57; “El hombre sin carga”, budismo chan, 65; “El fantasma amigo”, agencia AP, 111; “Yo, el supremo”, Méndez, 113; “La sospecha”, Yukou, 116; “Desesperado”, Díaz Dufoo, 127. **Del Concurso...**

**Abril-junio del 87, n.º 102.** Editorial: “Sobre el cuento”, en donde se recorta un texto de Enrique Anderson Imbert y otro de Maria Esther de Miguel.

102. **Caja de sorpresas:** “Los vibros”, Michaux, 136; “El indio”, Mediz Bolio, 139; “Panorámica del que le dio por ir hasta San Victorino”, Pereira, 147; “La Odisea”, Méndez, 154; “Eran otros”, Eastman, 159; “Reversión”, Rossi, 175; “En las naves”, Campos, 179; “Por la vertiginosa pendiente de las ciudades”, Pereira, 202; “Los Kalakies”, Michaux, 214; “Parábola”, Miller, 215; “Mujeres de Babilonia”, Herodoto, 218; “Los beneficios de la costumbre”, Pereira, 254. **Del Concurso de minificciones...**

**Julio-diciembre del 87, números 103-104.** Por ser un ejemplar en el que se incluyen dos números, contiene, aproximadamente, el doble de páginas que los anteriores. Editorial: “El cuento literario”, por Arturo Molina García. Entre el surtido correo de la sección “Cartas y envíos”, citan a Raúl Brasca y le agradecen las tres “magníficas” minificciones enviadas para el concurso, las cuales publican en la sección específica de este ejemplar de la revista. Por otro lado, en la “Caja de sorpresas”, como se podrá comprobar, han recogido una minificción de Ana María “Shúa” (Shua).

103-104. **Caja de sorpresas:** “La calle”, Paz, 258; “Los Thugs”, Borges, 259; “La fuga”, Mejía, 262; “Un hombre sin complejos”, Bioy Casares, 265; “Umbral”, Ghiano, 274; “Sorpresa”, Garrido, 275; “La llave”, Molina, 278; “Sí, Hunter”, 279; “El retorno de Drácula”, Suescún, 292; “La isla de los seguros”, Del Paso, 303; “Caja de resonancias”, Jaramillo Levi, 316; “La vida de una feminista en el siglo XXI”, Avilés Fabila, 329; “Actuación en familia”, Pereira, 334; “Los beneficios de la costumbre”, Pereira, 338; “Los omambuses”, Michaux, 345; “El reloj”, Twain, 347; “Monstruo en China”, 351; “El mito de los ocho”, Ramos Signes, 354; “Los condóminos”, Valenzuela Arce, 358; “El cuerpo del delito”, Renán, 363; “Como la Verónica”, Ibargüengoitia, 366; “Beatriz”, Harmony, 368; “Irrupción de la sabana”, Shúa [sic], 389; “La tos”, Molina, 404; “Las superficies del cristal”, Pereira, 406; “Un matrimonio”, Bioy Casares, 422; “Los amadios”, Michaux, 425; “Viajeros”, Cornejo, 432; “Los vibros”, Michaux, 437. **Del Concurso...**

**Enero-junio del 88, números 105-106.** Editorial: “El cuento: lince y topo”, selección extraída de los 57 postulados establecidos por José Balza.

105-106. **Caja de sorpresas:** “Carambanos”, Ghiano, 6; “Mi cara”, Arrabal, 10; “Noel”, Moyano Ortiz, 18; “La secta de los asesinos”, Bajarlía, 21; “El enfermo y el bombero”, Stevenson, 25; “El judío errante”, González, 29; “La venta”, Díaz Dufóo Jr., 33; “Burocracia”, Avilés, 52; “La madre impostora”, Shao, 60; “Carrera de caballos”, Pin, 61; “Usos y costumbres”, Michaux, 62; “El que no soy”, Pereira, 69; “El esclavo y el amo”, Tsé, 73; “Urbecuento”, Gurría, 77; “Liberación”, Chan, 80; “El avaro”, Garrido, 82; “Lujuria”, Alexander, 83; “El clarinete”, Gironde, 90; “Rosas rojas para Edgar Allan Poe”, 121; “Snobismo”, Solís, 150; “Susurro”, Gironde, 156. **Del Concurso...**

**Julio-diciembre del 88, números 107-108.** Editorial: “Credo de la prosa moderna”, texto con veinte aforismos de Jack Kerouac. Por otro lado, se recogen abundantes minificciones en la sección “Del concurso”, tal como sucede en otros números.

107-108. [Sin rotular.] “El sueño del fraile”, Mutis, 197; “El hombre abominable”, AP., 202; “Cazadores de fantasmas”, 255; “La comida del distraído”, Avilés Fabila, 261. **Del Concurso...**

**Enero-junio del 89, números 109-110\***. Homenaje íntegro a la primera época de la revista. Coherentemente, será este el único ejemplar sin las correspondientes secciones de minificciones (“Caja de sorpresas” y “Del Concurso”). En lugar de encontrarnos en el sumario con tales secciones, nos topamos solo con la nota informativa referente al concurso anterior de minificciones (n.º 107-108). En el Consejo de Redacción, además de Ascencio y Monsreal, aparecen también José de la Colina y Eraclio Zepeda. Asimismo, hay otras designaciones en el Directorio, tales como, por ejemplo, el de los Corresponsales de Japón (con Héctor Rueda de León) y de la Argentina (con Ignacio Xurxo). Editorial: “50 aniversario”, en donde repasan la primera etapa de *El Cuento*, con sus cinco números publicados en 1939 —en este ejemplar actual recogerán cuentos publicados en aquellos números de la primera época—, y también comentan el renacimiento de la revista en la segunda época. En torno a esta

segunda época, señalan la influencia de la revista de Valadés sobre otras revistas latinoamericanas, y destacan también su célebre sección del correo-taller:

“El Cuento”, ampliamente conocido en nuestros países, ha influido en la publicación de revistas similares, como “Puro Cuento”, en Argentina y otra del mismo nombre en Colombia, así como varias más de vida transitoria. Su sección de cartas, que trata de alentar o aconsejar a cuentistas espontáneos, inéditos o nuevos, que en mucho deciden escribir empujados por la lectura de la revista, y que envían sus primeros trabajos, se ha convertido en un taller abierto (...) (p. III).

**Julio-diciembre del 89, números 111-112.** En el Editorial dan más noticias sobre su aniversario. Por otro lado, destacamos también la información ingente de libros (especialmente de cuentos, pero también de/con minificciones) ofrecida por la revista, en la cual abundan las reseñas de libros (y de autores), sin olvidar tampoco la publicidad bibliográfica (en este ejemplar, por ejemplo, anuncian la primera edición en español, editada por Siruela, de *Seis propuesta para el nuevo milenio*, de Italo Calvino).

111-112. **Caja de sorpresas:** “El guardián”, Mutis, 591; “El aplanador”, Borges, 593; “El hombre de las gelatinas”, Castañón, 602; “La tía del niño”, Gómez de la Serna, 615; “Sátiros made at home”, Denevi, 624; “Actores”, Garrido, 625; “Amnesia”, Valadés, 633; “Descuido”, Cornejo M., 637; “Contraseñas para un clásico”, Castañón, 677; “Variaciones sobre el mayordomo”, Castro, 687; “Escenas sin público”, Denevi, 689; “Post coitum non omnia animal triste”, Denevi, 695; “El maestro traicionado”, Denevi, 717; “Personas sacrificadas”, Denevi, 731; “Televisión”, Garrido, 735; “A la salida del infierno”, Denevi, 737; “El trabajo nº 13 de Hércules”, Denevi, 753. **Del Concurso...**

**Enero-marzo de 1990, n.º 113.** Editorial: “Una verdad aparente” (texto sobre la escritura), por Juan Rulfo.

113. **Caja de sorpresas:** “El cuento rápido”, De la Colina, 5; “Salvación por el azar”, Cioran, 17; “Diario del preso feliz”, Gómez de la Serna, 23; “La quiromántica”, Buzzati, 29; “No hay odio en los ojos del hombre”, Alvarado, 33; “El pescador y la mujer”, Campos, 35; “Máximas de don Graci”, Mutis, 39; “Tajante”, Unamuno, 49; “Reencuentro”, Brecht, 51; “El sexo de los ángeles”, Benedetti, 55; “El balón”, Obaldía, 63; “La punta de la madeja”, Masso, 65; “Después del combate”, Campos, 69; “El castigo”, Sternberg, 75; “El otro lado”, Aura, 79; “El origen de la

vida”, Menkis B., 81; “El eterno retorno”, Collín, 87; “Propósitos”, Del Río, 93; “Catalina la dulce”, L’Isle Adams, 95; “Las pruebas”, Sternberg, 97; “Un pistolero del Oeste”, Twain, 99; “Bumerang”, Buzzati, 101; “El fin del mundo”, Isla, 105; “Aparición”, Gómez de la Serna, 107; “Una sospecha”, Hawthorne, 109; “En la cruz”, Campos, 113; “La ciudad y los signos”, Calvino, 115; “Todo lo contrario”, Benedetti, 117; “Espejismo”, Ter-Veen Gómez, 121. **Del Concurso...**

**Abril-septiembre del 90, números 114-115.** Editorial: “Periquetes por el cuento”, escritos por Marco Aurelio Larios y dedicados a Valadés. Recordamos que el periquete (o el canutero, que sería el periquete literario) es un género hiperbreve, familiar o próximo a las greguerías ramonianas, creado y fomentado por el escritor mexicano Arturo Suárez o, tal como se bautizó, Arduo Suaves (1944-2009).

114-115. **Caja de sorpresas:** “Antes de dormir”, Hubard (de *Presentes sucesiones*), 133; “La muchacha más bella del mundo”, De la Colina, 137; “El engaño”, Fernández, 139; “El monje que conoció los goces del paraíso”, narrador anónimo de la Edad Media, 145; “Y así sucesivamente”, Bresson, 149; “En un burdel de Atenas”, Campos, 171; “El Cid y Jimena”, Denevi, 180; “El ladrón más diestro” (en *Cuentos folklóricos del Siglo de Oro*), 185; “Montar un negocio”, Bloy, 189; “Epílogo de las Iliadas”, Denevi, 199; “A la sombra de los muchachos en flor”, Denevi, 205; “Modales”, Zapata, 206; “De magos”, Cocteau, 223; “Cocodrilo instructor”, Aura, 231; “¡Lingüistas!”, Benedetti, 235; “La gatita”, Béalu, 237; “Salud mental”, Islas, 243; “Impaciencia del corazón”, Denevi, 247; “Una amorosa”, Aragón, 249; “La caracola”, Gómez de la Serna, 250; “Desde arriba”, Molina, 253; “Carta a”, Hubard, 261; “Con nocturnidad”, De la Colina, 265; “El destinado”, Jiménez, 269; “La contemporaneidad y la posteridad”, Denevi, 273; “El ojo de Nápoles”, Savino, 279; “Las ciudades y la memoria”, Calvino, 285; “Manzanas”, Ter-Veen Gómez, 294; “Las ciudades y el deseo”, Calvino, 300; “El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles”, Denevi, 303. **Del Concurso...**

**Octubre-diciembre del 90, n.º 116.** Editorial: “De la literatura estadounidense: el cuento cobra nueva vida”, por Nathan Glick (artículo recogido de la revista *Facetas*, en el cual se recorren dos siglos del cuento estadounidense y se analiza su resurgimiento). En la sección “Cuentalia”, como de costumbre, reseñan algunos libros de minificiones de reciente publicación, tales como, por ejemplo, *Cuaderno imaginario* (Diana, México,



1990), de Guillermo Samperio, *La Sangre de Medusa* (Era, México, 1990), de José Emilio Pacheco, etc.

116. **Caja de sorpresas:** “El fugitivo”, Pacheco, 342; “Euclideana”, Fabila, 345; “Mutaciones”, Pacheco, 349; “Orillas del Escamandro”, Pacheco, 355; “La cola”, Samperio, 358; “La metamorfosis”, Pacheco, 363; “El doble”, Armstrong, 366; “La vida de una mujer occidental en el siglo XXI”, Fabila, 368; “El club de los despectivos”, Chaval, 370; “Trabajo asegurado”, Fabila, 372; “El asesinato de Lincoln”, Pacheco, 388; “Traducción femenina de Homero”, Denevi, 391; “Perversidad”, Valadés, 398; “Todo exceso es malo”, Fabila, 404; “Justificación de la mujer de Putifar”, Denevi, 408; “La noche del soltero”, Arreola, 413; “Las mujeres honestas”, Denevi, 417; “Magias de la miopía”, De la Colina, 423; “Salto de Alvarado”, Barnoya, 426; “De la imaginación fuerte”, Buñuel, 429. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 91, n.º 117.** Populoso y variado el correo de “Cartas y envíos” (pp. IX-XXV). Hay un lector, por ejemplo, que les escribe desde Moscú (“De la URSS”, tal como titulan la misiva). Por otra parte, en esta familiar sección, el humor y los guiños internos son habituales. Esto se refleja, por ejemplo, en la respuesta a otra carta, de envío incompleto, en donde se alude al travieso “Duendecillo” de la redacción, célebre por su afición a traspapelar el correo. Con duende o sin duende, responden aquí también a una rezagada carta de Raúl Brasca (habitual, como tantos otros lectores, de la revista), en donde señalan lo siguiente:

Otro traspapeleo, que parece que después de creer que lo habíamos resuelto reaparece como mal endémico. Nuestro director lamenta no haberlo conocido, durante su estancia en Buenos Aires, en 1989 durante la feria del libro. Recordamos sus textos publicados, uno de los cuales ganó en su momento, nuestro concurso de cuento brevísimo. Los dos que ahora nos envía, que reafirman una voluntad por armar textos mínimos, no tuvieron luz verde (p. XIV).

Respecto al ya célebre concurso de minificciones, cuyo premio ha ascendido a cien mil pesos, destacamos la participación, entre otros autores, de Marco Denevi, del que publican ahora, en la sección “Del Concurso”, las dos siguientes minificciones: “Frecuentación de la muerte” (p. 29) y “Pesca de sirenas” (p. 85).

117. **Caja de sorpresas:** “Del bestiario mexicano”, Reyes, 9; “Blanco”, Pardo, 15; “La iluminada”, Esquinca, 23; “Las meigas”, Esquinca, 37; “Explorador”, Reyes, 62; “El decapitador”, Koestler, 89; “Toño Salazar”, Reyes, 97; “El oidor”, Estrada, 117; “Mujer iluminada”, Helguera, 127. **Del Concurso...**

**Abril-junio del 91, n.º 118.** Editorial: “Cómo escribo un cuento (una aproximación de un oficiante)”, por Hernán Lara Zavala. Respecto al ganador del concurso brevísimo o de minificciones del n.º 117, señalan aquí lo siguiente: “adjudicado, según veredicto de la redacción (...) a la minificción titulada “Autismo”, de Judas María Velasco por su ingenioso juego alrededor del tiempo, con un desenlace válido bien sustentado. Felicitamos a la autora (...)” (p. VII). El hecho de que Marco Denevi no gane con ninguna de sus dos minificciones (de calidad suficientes como para poder ser premiadas), y, en cambio, lo obtenga otra meritoria minificción (de valores alcanzados como para entender la obtención del premio), pero de una autora que, sin embargo, no tiene el reconocimiento o la celebridad de Denevi, refleja, creemos, la transparencia y objetividad del concurso y, asimismo, la complejidad en los veredictos tomados por la redacción dirigida por Valadés. Recordamos, asimismo, que Marco Denevi acapara gran presencia en la sección de minificciones “ejemplares” que implica la “Caja de sorpresas” (en este mismo número, por ejemplo, se incluyen otras dos minificciones de Denevi), cuyo autor es bien citado y destacado por Valadés en varios de sus artículos, así como en su célebre y sustancial estudio sobre minificción: “Ronda por el cuento brevísimo” (1990). En este último artículo, reproducido en el siguiente ejemplar de *El Cuento* (núms. 119-120), Valadés lo destacará entre los abundantes escritores argentinos que frecuentan la minificción, señalando, tras citar a Anderson Imbert, “que Marco Denevi atina incansablemente en reversiones anti-históricas. Anoto de él un libro delicioso, *Falsificaciones*, por su ingenio en reinversiones relampagueantes” (p. VIII).

118. **Caja de sorpresas:** “Ella lloraba en sueños”, Kundera, 139; “Verita odium parit”, Denevi, 147; “Nunca se sabe”, Calder, 151; “El sapo”, Helguera, 155; “La salada”, Castillo, 196; “No hay plazo que no”, Osorio, 198; “Dos hijos”, Bierce, 200; “A lo Cortázar”, Solis, 205; “La calle”, Jalife, 207; “El oficio de dudar”, Ostrosky, 239; “Muerte en Venecia”, Denevi, 249. **Del Concurso...**

**Julio-diciembre del 91, números 119-120.** Editorial: “Ronda por el cuento brevísimo” (p II y pp. V-VIII), por Edmundo Valadés (cf. reseña del artículo en 1.2), cuyo texto se escribió para la revista argentina *Puro Cuento* (n.º 21, correspondiente al mes de marzo-abril de 1990, pp. 28-30), dirigida por Mempo Giardinelli (cf. 2.4.). También se reprodujo este artículo en el libro compilatorio de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* ([1993] 1997: 281-289). Apuntado esto, señalamos el contenido de “Caja de sorpresas”:

119-120. **Caja de sorpresas:** “Gitanjafo”, Rodríguez, 275; “Instantes”, Borges, 283; “Diagnóstico”, Ostrosky, 284; “Lloros y risa”, Anguiano, 288; “Tormenta en las montañas”, Solyenitzin, 291; “Alejandro y el andaluz”, Bajarlia, 299; “Parejas”, Arenales, 303; “Puntual”, Nos, 306; “Sentencias del juez de los infiernos II”, Denevi, 319; “La idea”, Osorio, 335; “Ulises”, Ostrosky, 346; “Otro”, Molina, 351; “Fastidio divino”, González, 357; “El ganador”, Anderson, 360; “Consejos”, Torri, 368; “Caballero desarmado”, Arreola, 371; “Sorpresa”, Van Vogt, 383; “Musos inspirador”, Nos, 385; “Suicidio”, Ruiz, 415. **Del Concurso...**

**Enero-junio del 92, números 121-122.** Editorial: “La nueva cuentística” (pp. II-VIII), por David Lagmanovich. Texto recogido de la introducción al libro de Lagmanovich, titulado *Estructura del cuento hispanoamericano* (1989). Aquí se recoge cierta parte introductoria en la que Lagmanovich procura ofrecer una definición de los rasgos más característicos de la nueva cuentística, resumiéndolos en los cinco puntos siguientes: “1) la pérdida (...) de una línea argumental única y sólida (...); 2) la ambigüedad (...); 3) el personaje trazado (...) como representante paradigmático (...), cuando no como aparición espejística (...); 4) el final abierto (...); y 5) la (...)

retrospectiva (...) como (...) ámbito de resonancias sociales... (p. VII). Respecto a la sección “Cartas y envíos”, destacamos la publicación de una rezagada carta de Concepción del Valle Pedrosa, autora de la primera tesis doctoral sobre microrrelato en España: *El micro-relato en Hispanoamérica*, tesis inédita, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, octubre de 1992 (cf. reseña de la tesis en 1.3). Puede leerse dicha carta, titulada “Tesis”, al igual que la contestación dada por la revista de Valadés, en la transcripción expuesta en el citado capítulo 1.3.

121-122. **Caja de sorpresas:** “Nocturno”, Garrido, 3; “Un amor muy físico”, Kundera, 4; “El valor”, Tolstoi, 6; “Matar el sueño”, Madrazo, 19; “Pigmalión”, Denevi, 36; “La trampa”, Arreola, 50; “La hortelana”, Helguera, 58; “La vieja máquina”, Molina, 63; “Espejos opacos”, Ruiz, 79; “Algo lógico”, Hurtado, 93; “Estampa antigua”, Torri, 105; “Alergia”, González, 111; “La travesura”, Campo, 120; “Hertz, el director de ópera”, Kundera, 141. **Del Concurso...**

**Julio-diciembre del 92, números 123-124.** Editorial: “Contando cuentos”, por Joan Didion.

123-124. **Caja de sorpresas:** “Lógica”, Cocteau, 179; “La travesura”, Campo, 183; “Barato”, Gómez de la Serna, 185; “El amado”, Sufi, 190; “La imaginación mueve montañas”, Isla, 193; “Aguijón”, Torri, 195; “Greguería”, Gómez de la Serna, 209; “Mi salud”, Molina, 217; “Flojera”, Torri, 231; “Parche”, Nos, 237; “Diplomacia”, Bierce, 239; “La ventana de enfrente”, Ruiz, 251; “Recreación”, Osorio, 255; “La caracola”, Gómez de la Serna, 257; “Cortísimo metraje”, Cortázar, 271; “El armario”, Helguera, 277; “El andrac”, Ruiz, 282. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 93, n.º 125.** Editorial: “Teoría y práctica de cuento”, por Silvina Molina, cuyo texto pertenece a su intervención durante el Encuentro Internacional de Teoría y Práctica del Cuento, celebrado en agosto de 1987 en la ciudad de Morelia, Michoacán. Aquí se recoge también la respuesta a su pregunta “¿Qué es para ti el cuento?”, lanzada en tal encuentro a escritores allí presentes, tales como, por ejemplo: Beatriz Espejo, Beatriz Graf, Guillermo Samperio, Edmundo Valadés, Eraclio Zepeda, Agustín Monsreal, Elena Poniatowska, José Baeza Campos, Joaquín Armando Chacón,

Rafael Ramírez Heredia, Juan Villorio, David Martín del Campo, José Agustín, Felipe Garrido, Luis Guirarte, Daniel Seda, Bernardo Ruíz, Hernán Lara Zavala, Vicente Leñero, Silvia Molina (ella misma), Aline Pettersson, Severino Salazar, Virgilio Sánchez Salazar y Carlos Eduardo Turón (p. II y V-VII). Por otra parte, en este número de la revista se refleja ya la reconfiguración mexicana en pesos nuevos, pues la dotación del premio de minificción pasa a ser ahora de 100 pesos, mientras que el precio por ejemplar es de 15 N\$ pesos (en el ejemplar anterior, sin embargo, el precio de la revista era de treinta mil pesos de los antiguos).

125. **Caja de sorpresas:** “Origen”, José Jesús Fonseca, 3; “Agotamiento”, Flaubert, 17; “Ron”, Ambrose Bierce, 23; “Canica de coyote”, Francisco Álvarez, 29; “Cómplice”, Jean Fuster, 33; “Atuendo”, Flaubert, 35; “Filiación”, Jacinto Benavente, 38; “Arzobispo”, A. Bierce, 42; “De gnomos, unicornios y niños”, Eduardo Osorio, 46; “Cuernos”, Frederik Koning, 47; “La cigarra en el hormiguero”, Marco Denevi, 49; “El sobreviviente”, anónimo, 51; “Aristocracia”, A. Bierce, 53; “Marca La Ferrolesa”, José de la Colina, 59; “Tiempo”, Joan Fuster, 62; “Dracs”, F. Koning, 66; “Amor”, Jacinto Benavente, 81; “Los selenitas”, Luciano de Samosata, 85; “Cabalgata infernal”, F. Koning, 87; “El último libro de la sibila”, Juan Jacobo Bajarlía, 89; “Novia”, A. Bierce, 91; “Amnistía”, A. Bierce, 92; “Cañón”, A. Bierce, 105. **Del Concurso...**

**Abril-junio del 93, n.º 126.** Editorial: “Sobre el cuento” (p. II y pp. V-VII), por Mempo Giardinelli. El texto corresponde al inicio del capítulo “Estructura y morfología del cuento”, de su ensayo *Así se escribe un cuento* (Beas Ediciones, Buenos Aires, 1992). En el texto editorial recogido, comienza Giardinelli repasando algunas definiciones de Carlos Mastrángelo, Alfredo Veiravé y Pedro Laín Entralgo sobre el cuento. A continuación, se interesa por la minificción en el apartado sobre la “Brevedad”, en donde señala y cita postulados de Epple sobre la cuestión. Luego pasa a otro apartado titulado “Sobre enfoques o influencias”, en donde habla de Torri y de otros escritores más actuales (Roberto Morán, Molfino, Lipcovich...), narradores en los que se percibe “esa rara virtud (Torri dixit) del ‘horror por las explicaciones y

amplificaciones’, y en muchas de cuyas tramas es posible advertir sutilmente —la frase es de Lugones, dice Borges— ‘el miedo de lo demasiado tarde’” (VI). Sobre las influencias literarias, y especialmente la ejercida por los grandes maestros en otros escritores, indica que es algo normal: “Todo escritor es, en esencia, libresco (creo que la sugerencia es de Alfonso Reyes), en el sentido de que siempre andamos buscando ideas y asociaciones en los autores que amamos” (VI). En el último apartado, titulado “Sobre la imaginación”, destaca y cita a Juan Rulfo, para quien la imaginación tiene una importancia primordial.

126. **Caja de sorpresas:** “Cuadro”, Armando J. Guerra, 125; “Uno de dos”, Silvia Castillejos, 143; “Génesis”, Leticia Herrera, 149; “Erosión”, Marta Nos, 151; “Cleptómana”, Agustín Monsreal, 153; “Caperucita”, Ana María Shúa, 155; “El niño y la pelota”, Judith Solís Téllez, 176; “El rey”, Luis Ignacio Helguera, 177. **Del Concurso...**

**Enero-junio del 94, n.º 127.** Editorial: “El cuento y la novela”, por Alberto Moravia.

127. **Caja de sorpresas:** “Las joyas de la mitología”, Carlos Isla, 3; “Nuevamente los vándalos”, Héctor Sandro, 5; “Exigencias de apariencias”, Héctor Sandro, 18; “Una viuda inconsolable”, Marco Denevi, 21; “Harnoy”, Roberto Castillo Udiarte, 27; “El adulterio delatado”, Marco Denevi, 30; “Explayamiento”, Gerardo Cornejo, 31; “Testerazo”, Roberto Castillo Udiarte, 32; “Paraíso”, Augusto Monterroso, 36; “Solicitud”, Ofelia Martínez de Benavides, 50; “Salón de belleza”, Víctor Guádez García, 51; “A Circe”, Mario de Lille, 53; “La noche del pirata”, Héctor Sandro, 59; “El gran turista”, Francisco Tario, 62; “Suicidio”, Fernando Ruíz Granados, 82; “De los cuentos contados dos veces”, Raymundo Ramos, 67; “Diablero”, Sergio Francisci, 89; “Modestia”, Marco Denevi, 92; “Historia castrense”, Pere Calder, 100; “La pared”, Yamilé Baena, 110; “Tiakun”, Roberto Udiarte, 118; “Die kleinste fabel”, Marco Antonio Campos, 113; “A lo Cortázar”, Judith Solís Téllez, 115. **Del Concurso...**

**Enero-marzo del 95, n.º 128.** Editorial dedicada al fundador de la revista *El Cuento*, Edmundo Valadés, ya fallecido. Destacan su labor como periodista y cuentista, sus libros de cuentos (*La muerte tiene permiso*, *La dualidades funestas*, *Sólo los sueños*

*son inmortales, palomita*) y sus abundantes antologías preparadas por él. Recuerdan, además, que muchos autores mexicanos y extranjeros vieron publicados sus primeros cuentos gracias a esta gran revista dirigida por Valadés, “obra sin paralelo en la literatura de habla hispana, que ha difundido casi dos mil cuentos y varios miles de textos brevísimos” (p. II). También indican lo siguiente: “**Este número de *El Cuento es el último que preparó Edmundo Valadés***” (II). Concluyen el texto editorial con las palabras brindadas en su día por Juan Rulfo: “A Edmundo Valadés, los cuentistas mexicanos le debemos lo que somos... si es que somos algo” (II).

En la sección “Cuentalia”, bien surtida de libros, aparece reseñada la antología de Juan Armando Epple (cf. 3.4): *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (Editorial Mosquito, Chile, 1990).

Finalmente, y en relación con este último ejemplar de la revista preparado por Valadés, señalamos que la minificción titulada, y aquí publicada, “Sueños de grandeza”, de Noelia Cigarra Dávila, será la premiada del concurso brevísimo de este n.º 128, lo cual será anunciado en el ejemplar de abril-septiembre de 1995, n.º 129-130 (p. IV).

128. **Caja de sorpresas:** “El árbol”, Fernando Ruiz Granados, 123; “El mapa de los objetos perdidos”, Juan José Arreola, 127; “La hora del té”, Pedro Juan Gutiérrez, 147; “Sobre el tiempo”, Juan Jacobo Bajaría, 163; “Parejas”, Rafael Arenales, 179; “Percebú”, Roberto Castillo Uriarte, 189; “Acknowledgments”, Otto-Raúl González, 193; “Año nuevo”, Inés Arredondo, 197; “Bredan de Kish”, Gabriel Trujillo Muñoz, 201; “El más extraño de los animales prodigiosos”, René Avilés Fabila, 205; “Retrato de D. Juan Pacheco, Marqués de Villena y Maestre de Santiago”, Fernando del Pulgar, 213; “Eficiencia”, Susana Pericoli, 215; “El diccionario”, Carlos Fernández, 221; “Patio vecino”, Luis Ignacio Helguera, 239. **Del Concurso...**

#### **\*Fin de los ejemplares preparados por Valadés\***

En adelante, como información complementaria a la *Revista de la imaginación* y a la figura de su fundador y director, vamos a indicar todos los números publicados ya sin

la presencia de Valadés. Entre todos estos, reseñaremos con mayor detenimiento el número 131 de la revista (perteneciente a octubre-diciembre de 1995), cuyo ejemplar, dedicado en homenaje a Valadés, contiene amplia información sobre la historia de *El Cuento* y de su fundador y director. Por otra parte, indicaremos también los datos de fechas y número/s por cada ejemplar de la revista, pero ahora solo resaltaremos en negrita el/los número/s. Asimismo, ya no indicaremos las abundantes minificciones recogidas en la sección “Caja de sorpresas”, salvo en el último ejemplar de la revista (nº 143-145, abril-diciembre de 1999), en el que transcribiremos del sumario todas las minificciones presentes, de tal forma que se pueda apreciar, como botón de muestra, no solo la gran abundancia de minificciones incluidas en estos últimos números, sino también la repetición o novedad de autores ahora publicados. Dicho esto, continuamos, pues, con la información respectiva a los últimos números de la *Revista de la imaginación*.

Abril-septiembre del 95, números **129-130**. Coordinador de este número: José de la Colina. Consejo de Redacción: Monsreal, Ascencio y Zepeda. Director general: Adrián E. García Valadés.

Octubre-diciembre del 95, n.º **131**. Editorial: “Homenaje a Don Edmundo Valadés. Director fundador de *El Cuento*”. Coordinador de este número: Juan Antonio Ascencio. En “Cartas y envíos”, varios lectores, algunos de ellos habituales como Raúl Brasca, dan sus condolencias y pésames por el fallecimiento del director. Asimismo, en este ejemplar, se recogen cuentos de autores favoritos de Edmundo Valadés.

Además de todo esto, le dedican a Valadés las cincuenta primeras páginas de este número, que dividen en el sumario en ocho capítulos o apartados. En relación con el contenido de los tres primeros, se reproducen tres cartas relacionadas con Valadés. Así pues, en la primera misiva (pp. 1-2), Dámaso Alonso le escribe a Eulalio Ferrer



agradeciéndole un envío de libros de Edmundo Valadés. Aquí, entre otras cosas, Dámaso Alonso expresa su admiración por el talento y el manejo de la lengua popular alcanzado por Valadés. En la segunda carta (fecha en Viena, 19 de septiembre de 1974), Julio Cortázar escribe a Valadés. El autor de *Rayuela* destaca aquí, entre otras cosas, el ritmo de los cuentos en *La muerte tiene permiso*, y también la economía de medios para llegar al fondo de cada situación, así como la utilización del lenguaje mexicano. Además, Cortázar indica que quiere recibir *El Cuento*, y, por otra parte, felicita a Valadés por su antología *El libro de la imaginación* (cf. al final de nuestro capítulo 3.2). En la tercera y última carta, el español Alonso Zamora Vicente, literato, filólogo y académico de la RAE, tal como Dámaso Alonso, expresa a Edmundo Valadés su admiración por sus cuentos y su “manejo de la lengua viva” (p. 4).

Respecto a los siguientes apartados, nos encontramos con cuatro artículos, ensayístico-testimoniales, escritos por varios colaboradores (tres redactores y un ilustrador) de la revista. En el primero de ellos, titulado “Del cuento al canto” (pp. 5-7), José de la Colina comienza señalando las conversaciones mantenidas con Valadés sobre cómo nacen los cuentos. Interesante artículo cuando comenta la problemática y contradicciones del género cuento y su deriva hacia lo poético en las narraciones del mismo Valadés. En relación con lo poético, De la Colina destaca y analiza la afamada minificción “La búsqueda” de Valadés, en la cual “partiendo de dos significados de una misma palabra [‘sirena’], propone una imagen, un símil, una metáfora” (p. 7). El siguiente artículo, titulado “El cuentista de los cuentos de *El Cuento*” (pp. 9-14), lo firma Agustín Monsreal, quien comenta y describe la labor incansable, y de hombre orquesta, llevada a cabo por Valadés en *El Cuento*. Monsreal también se interesa por analizar la destreza y el talento de Valadés en la conformación (composición, selección, distribución, etc.) de todas sus antologías y, en general, de su revista. Respecto al tercer

artículo, de Juan Antonio Ascencio, trata de “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*” (pp. 15-24). Resulta apreciable este artículo en relación con los comienzos de la revista en su primera época. El cuarto artículo, titulado “De amistad y lectura con Edmundo Valadés” (p.25-29), lo escribe Luis de la Torre. Aquí nos encontramos con un testimonio de este ilustrador de los primeros números de la segunda época de *El Cuento*. Merece la pena dicho artículo para hacerse una idea del buen talante y actitud generosa de Edmundo Valadés.

Finalmente, se reproduce una entrevista de Juan Antonio Ascencio (pp. 31-33), en la cual Valadés habla sobre su cuento “La muerte tiene permiso”. Tras la entrevista, se publica dicho cuento y, a continuación, se reproducen varias cartas verídicas de la época, las cuales tienen que ver con el argumento que inspiró al magistral y célebre cuento de Valadés (pp. 31-50).

Enero-marzo del 96, n.º **132**. Agustín Monsreal es el coordinador de este número. Editorial: “En un principio fue el cuento”, por Heliogábalo Basíldes (el cual escribe aquí máximas chistosas con la palabra cuento). Entre los variados anuncios de libros, se publicitan dos volúmenes antológicos de Lauro Zavala: *Teorías de los cuentistas I* y *La escritura del cuento II* (p. VI).

Abril-diciembre del 96, n.º **133**. Juan Antonio Ascencio, coordinador del número. Editorial: “Cómo aprendí a escribir”, por Máximo Gorki.

Enero-marzo del 97, n.º **134**. Coordinador: Agustín Monsreal. Editorial: “Apuntes sobre el cuento”, por Lisandro Méndez Caballero.

Abril-junio del 97, n.º **135**. Coordinador, Ascencio. Editorial: “Cómo llegué a ser escritor”, por Roald Dahl. Por otro lado, en relación con la información del concurso brevísimo, se hace referencia ya al ordenador personal (PC), pues, además de repetir la extensión habitual que deben tener las minificciones enviadas, señalan, asimismo, que

no deberán superar los “1,700 caracteres en computadora”. El premio del concurso es ahora una suscripción por dos años. En otra página, instan a los lectores a escribir cartas de veinte renglones como máximo. Digamos que, en general, se percibe en la revista (especialmente en la sección de “Cartas y envíos”) la ausencia de Valadés, verdadera alma impulsora de *El Cuento*.

Julio-diciembre del 97, números **136-137**. Coordinador, Monsreal. Editorial: “La lectura y la escritura de cuentos”, por Eudora Welty.

Enero-diciembre del 98, números **138-141**. Coordina este ejemplar Ascencio. Editorial: “La naturaleza del cuento”, por W. Somerset Maugham.

Enero-marzo del 99, n.º **142**. Coordinador, Ascencio. Editorial: “Sobre la lectura”, por Hermann Hesse.

Abril-diciembre 99, números **143-145**. Ascencio es el coordinador de este **último ejemplar de la revista**. Editorial: “35 años de *El Cuento*” (pp. II y VI-VII), por Adrián E. García Valadés. Con este ejemplar de tres números, tal como se señala en el texto editorial, se cumplen 35 años de la segunda época y 60 años desde la primera época. También se detalla en el Editorial los problemas financieros arrastrados por la revista a principios de los ochenta, cuya crisis se refleja ya en 1981, año en el que *El Cuento*, paradójicamente, recibe el Premio Nacional de Periodismo por su labor de divulgación cultural. Aquí se explica cómo salieron adelante con una editorial propia: García y Valadés Editores S.A. Al final de este texto editorial, se anuncia el cierre, por causas económicas y editoriales, de la revista. Adrián E. García concluye dando las gracias a todos los colaboradores y redactores de la revista.

En este ejemplar, bien repleto de cuentos y minificciones, aparece también un artículo rememorativo de Valadés, escrito por José de la Colina: “Con Valadés en café Chufas” (pp. IX-XI). Por otra parte, en cierta nota de despedida (p. XXIII), Ascencio

“agradece a los lectores el privilegio de su atención, de la que ha disfrutado aproximadamente quince años desde la sección Cartas y envíos (...)”. Por tanto, durante los últimos diez años de vida de Valadés, Ascencio colaboró también en la sección del correo, y luego, durante el último lustro de la revista sin Valadés, se hará cargo de tal sección y de la coordinación mayoritaria de los ejemplares.

Finalmente, indicamos todas las minificciones incluidas en el sumario del último ejemplar de *El Cuento. Revista de la imaginación*:

143-145. **Caja de sorpresas**: “Exhalaciones”, Ermilo Abreu Gómez, 2; “Plegarias”, Borges, 3; “Concentración”, Jules Renard, 4; “Cortesía”, C. Monsiváis, 7; “Astucia de virrey”, José Miguel Guridi y Alcocer, 8; “La Venus de Milo”, Salvador Novo, 10; “Donación impensada”, anónimo, 11; “San Ambrosio”, Rubén Salazar Mallén, 12; “Final para un cuento fantástico”, I. A. Ireland, 14; “La promesa”, Beidhawi, 18; “Secreto”, Massimo Bontempelli, 20; “Supermagos”, cuento budista, 22; “La cámara mágica”, Frazer, 23; “Señales”, Octavio Paz, 24; “Expiación”, Ambrose Bierce, 25; “El robo”, Francisco Tario, 26; “El pueblo más cercano”, Franz Kafka, 28; “Los peces”, Alexandra David-Neel, 29; “Error”, Max Jacob, 30; “Mi hija”, Jules Renard, 32; “Las reglas”, Eduardo Galeano, 36; “Mala educación”, Raúl Ortiz y Ortiz, 38; “En la esclavitud”, anónimo, 39; “Llueve”, Achille Campanile, 40; “Sin fin”, Pedro Durán, 41; “Infalibilidad mutua”, Benjamin Franklin, 42; “La trampa”, leyenda israelí, 43; “Elefantes”, Edna Purviance, 46; “Amor”, Elena Poniatowska, 47; “El peatón”, Jaime Sabines, 48; “Fin”, Fredric Brown, 50; “Cuento”, Ambrose Bierce, 51; “El gesto de la muerte”, Jean Cocteau, 52; “Borges y el taxista”, José Bianco, 53; “Agua serenada”, Ermilo Abreu Gómez, 56; “Temeridad”, José Luis Coll, 57; “Una desnudez salvadora”, Virgilio Piñera, 58; “El ubicuo”, M. Winternitz, 61; “Clarísimo”, Jules Renard, 62; “Humor de Calígula”, Suetonio, 64; “Expresión”, Sebastián de Covarrubias, 66; “Acto de fe”, Giles, 68; “Día franco”, Carmelo Soldano, 69; “Letrero en una silla eléctrica”, C. Monsiváis, 70; “Nuevas revoleras”, Álvaro de Albornoz, 72; “La prueba”, Coleridge, 73; “La carta”, José Luis González, 74; “Ya le tocaba”, José Vasconcelos, 76; “Cuando ellas eran lobas”, Boguet, 77; “Odiseo en el Hades”, Homero, en *La Odisea*, 78; “El legislador y la pastilla de jabón”, Ambrose Bierce, 80; “Cazadores”, Glenn Shirley, 82; “El autor”, Francisco Tario, 83; “Ideal femenino”, Pedro C. Sánchez, 84; “Los ojos culpables”, Ahmed Ech Chiruani, 85; “El tiempo del pájaro”, María Rosa Lida de Malkiel, 87; “Cleptómana de cucharillas”, Ramón Gómez de la Serna, 88; “Confesiones”, Gustav Sainz, 89; “La estatua”, Luciano de Samosata, 92; “Sobre la olas”, Bernard M. Richardson, 95; “Susto escalofriante”, Thomas B. Aldrich, 98; “Hilo maravilloso”, Thornton Wilder, 101; “El hacedor de lluvia”, Álvaro Menen Desleal, 103; “El padre y su hija”, James Thurber, 104; “Hasta que la muerte...”, José Luis Coll, 106; “El pollito y la granjera”, Rafael Ávalos Ficacci, 107; “Semper fidelis”, Jules Renard, 108;

“Etiqueta”, Will Cuppy, 110; “Milagro”, En el hijo Pródigo, 113; “La calle”, Olga Arias, 114; “La mujer regalada”, Julio y Edmundo Goucourt, 117; “Cuento corto y largo”, Enrique Corcuera, 120; “¿Cómo será?”, Lawrence Durrell, 121; “¿La realidad?”, Walter Muschg, 122; “Trinchera”, anónimo, 124; “La bella esposa”, Jean Dutourd, 125; “Así empezó”, Pedro Álvarez del Villar, 126; “Eternidad ficticia”, Borges, 127; “Imaginativo”, André Gide, 128; “Excesivo”, Jules Renard, 130; “El zorro y el tigre”, fábula china, 132; “El cuento soñado”, Álvaro Menen Desleal, 133; “Porvenir esférico”, I. A. Ireland, 134; “Pobrecito”, C. Monsiváis, 135; “De arquitectura”, Francisco Tario, 136; “Despertar”, Nicio de Lumbini, 138; “Los apuros”, Franz Kafka, 139; “¿Será así?”, Pascal, 140; “Los ciclos”, Eduardo Galeano, 142; “Hormiga”, Sebastián de Covarrubias, 146; “Reloj carnívoro”, Cortázar, 150; “Justo castigo”, Adolfo Bioy Casares, 153; “La restitución de las llaves”, del cap. XXIX del tratado Taanith, de la Mishnah, 154; “Diálogo kafkiano”, Marco Antonio Campos, 157; “El adivino”, Borges, 158; “La dama eterna”, Frazer, 160. **Del Concurso:** “Extravíos”, Mercedes Castro Mora”, 16; “Inyección”, Michell Padilla, 27; “Letras muertas”, Queta Navagómez, 35.



### **2.3. *Ekúóreo*, Revista de minicuentos: una mítica hoja volante colombiana especializada en microficción**

Guillermo Bustamante Zamudio (Cali, Colombia, 1958) y Harold Kremer (Buga, Colombia, 1955) son los responsables de fundar, dirigir y coordinar *Ekúóreo* —“una mítica revista literaria colombiana, la primera en Latinoamérica dedicada exclusivamente a la minificción” (Brasca 2002: 5)—, compuesta de 36 números divididos en dos épocas: la primera, con veintinueve entregas, desde 1980 a 1984; la segunda, de tan solo siete números, transcurre en 1992. Ahora bien, lo del cariz mítico o utópico de *Ekúóreo* proviene, mayormente, por la conjunción de varios factores:

1º) La “revista”, en su primera época, tuvo una distribución más bien reducida y local, además de no llegar a registrarse como tal revista, y, por tanto, careció de ISSN. Tales hechos resultan más comprensibles al advertir que *Ekúóreo* era una hoja volante, escrita a máquina e impresa a doble cara; es decir, era una especie de “chapola” literaria (en Colombia se llamaban “chapolas” a ciertos papeles volantes de carácter político), la cual distribuían y editaban —con más ingenio que medios— Bustamante y Kremer, quienes por entonces eran estudiantes de literatura en la Universidad de Santiago de Cali.

2º) En los noventa, *Ekúóreo* consigue un estimable eco internacional a partir de su mención en el artículo de Edmundo Valadés sobre minificción: *Ronda por el cuento brevísimo* (*Puro Cuento*, n.º 21, marzo-abril de 1990, pp. 28-30). En tal difundido estudio (cf. 1.2), Valadés comenta que *El Cuento*, la gran revista impulsora del minicuento o minificción, “incitó en Colombia a que se creara una publicación especializada en recogerlos: *Ekúóreo*” (cf. Valadés 1990: 28). Así pues, por medio de esta lacónica referencia valadesiana,

numerosos investigadores trataron de encontrarla, sin resultado. Gracias a un contacto logrado por la infatigable Francisca Noguero, la *RIB* [*Revista Interamericana de Bibliografía*] pudo dialogar con quienes fueron los editores de la ya desaparecida publicación: Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer. Ambos hicieron llegar a nuestra mesa de redacción un ejemplar de *Antología del cuento corto colombiano* (Cali, Colombia: Universidad del Valle, 1994, 179 p.) que es una selección de trabajos publicados originalmente por *Ekuóreo*. (...) hemos estimado indispensable rescatar el texto introductorio de este libro y una pequeña muestra al azar de algunos de los microrrelatos que lo integran...<sup>72</sup>

Por tanto, en 1996, con la publicación del número especial de la *RIB* sobre minificción, se certifica el hallazgo de la inencontrable revista *Ekuóreo*, pues, aparte de lo apuntado en la “Nota editorial”, la cual aparece adjunta al prólogo reproducido de la citada antología de Bustamante y Kremer (en donde los antólogos colombianos ya señalaban su revista), se comenta en el “Editorial” de tal monográfico (cuyo editor era Carlos Paldao y cuyo editor invitado, y coordinador, Juan Armando Epple) lo siguiente:

Razones de tiempo y espacio nos impidieron incluir la indexación bibliográfica de la casi utópica “revista” colombiana *Ekuóreo* que, al cierre de esta edición, re-descubrió para la *RIB* el entusiasmo de Francisca Noguero y de la que generosamente sus editores (Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer) nos hicieron llegar un juego completo.<sup>73</sup>

Si bien tal Editorial de la *RIB* corrobora la existencia de *Ekuóreo*,<sup>74</sup> la mitificada revista colombiana seguirá siendo apenas un nombre citado en otros estudios y antologías de minificción durante el último lustro del siglo XX (cf. Rojo 1996a: 21; Epple 1999: 11, etc.).

---

<sup>72</sup> Cf. “Nota editorial” del apartado “Rescate bibliográfico”, todo ello incluido en el monográfico de la *RIB*: Vol. XLVI, n.º 1-4, publicado en 1996. Transcribimos por el ejemplar digitalizado, disponible en: [www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx). Fecha de consulta: 10-12-16.

<sup>73</sup> Cf. “Editorial” en el citado enlace.

<sup>74</sup> No obstante, diez años antes ya se aludía al recibo de *Ekuóreo* en el correo de *El Cuento*, n.º 98, mayo-junio de 1986; cf. 2.2, en el listado de tal número, la transcripción a la contestación de la rezagada carta de Harold Kremer.



A partir del siglo XXI, sin embargo, Bustamante y Kremer comienzan a desvelar los entresijos y contenidos generales de *Ekuóreo* a través de la publicación de diversas antologías y libros, artículos y entrevistas; además de crear —junto con Henry Fischer— el blog *e-kuóro. Revista de minicuentos*<sup>75</sup>, cuya renovada revista digital, activa desde enero de 2011, alberga también abundante información sobre su histórica revista en papel. Todo ello promueve, paralelamente, una serie de estudios con más información específica sobre la revista colombiana (cf. González Martínez 2002a y b; Pollastri 2010b, etc.), además de diversas reseñas sobre tal material bibliográfico publicado por Bustamante y Kremer.

Respecto a las antologías de Bustamante y Kremer, habría que mencionar la toma de autores y/o minificciones de *Ekuóreo* para surtir, en parte o en su totalidad, sus posteriores antologías de minicuentos, tal como sucedía, por ejemplo, con la primera de ellas: *Antología del cuento corto colombiano* (reeditada por la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2004 y 2006), en la que se recopilaban 76 minicuentos, de distintos autores cada uno, “33 de los cuales fueron tomados de la primera época de *Ekuóreo*” (Bustamante y Kremer 2008: 240). Más relevante aún, en relación con la revista, será la segunda antología de minificción publicada: *Los minicuentos de Ekuóreo* (Deriva ediciones, Cali, 2003), integrada por 100 (103) minicuentos: “62 relatos fueron tomados de la primera época de la revista, tres de ellos a guisa de epígrafes, y 41 fueron tomados de la segunda época” (Bustamante y Kremer 2008: 244). Además, tanto en la introducción como en las apostillas de esta antología, se ofrecen datos específicos sobre la mencionada revista. Por otro lado, la *Segunda antología del cuento corto colombiano* (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2007) contiene 145 autores con un minicuento cada uno, “7 de los cuales fueron tomados de la primera época de *Ekuóreo*

---

<sup>75</sup> Cf. <http://e-kuoreo.blogspot.com>. Fecha de consulta: 02-01-17.

(...). Esta segunda antología amplía todos los espectros de la primera: comienza en 1903 (...) y termina en 2007 (...); recorre más regiones del país; incluye más mujeres (...)", etc. (Bustamante y Kremer 2008: 244). Semejante cometido procura la tercera de las antologías nacionales de Bustamante y Kremer (2016): *Colección del cuento corto colombiano*, en donde se incluyen ahora 180 minicuentos de diferentes autores cada uno. Finalmente, Bustamante y Kremer, junto con Henry Ficher (el tercer integrante del comité de dirección del blog *e-kuóreo*), han publicado la *Antología cibernética de Ekuóreo. Revista de minicuentos* (Deriva, Cali, 2016), en la cual se recogen minicuentos tomados de las cien primeras entregas de su actual revista digital.

Ahora bien, aparte de algunos de los contenidos de estas antologías, hay que destacar especialmente la publicación de *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia* (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2008), cuyo libro escriben, conjuntamente, Bustamante y Kremer. El objeto de este libro es historiar y plasmar la primera época de su mítica revista colombiana, tal y como refieren en la introducción:

Casi treinta años después, entonces, hacemos la historia de la primera época de la revista: se relata el proceso, se reseñan las fuentes de los textos y de las ilustraciones —en la medida de lo posible—, se reproducen todos los relatos publicados y facsímiles de todas las entregas, se revelan secretos y se hunde en el misterio cosas que parecían claras, se introduce un índice alfabético de los autores publicados y una bibliografía de minicuentos, sobre el minicuento y otros asuntos mencionados en el trabajo (Bustamante y Kremer 2008: 8).

En dicho libro,<sup>76</sup> los fundadores de *Ekuóreo* dedican un capítulo a cada uno de los 30 números correspondientes a la primera época, aunque realmente fueron 29, pues el n.º 13 se lo saltaron. Así pues, Bustamante y Kremer nos desvelan ahora, con todo lujo de detalles y cuantiosa información —pero dosificado todo ello con buenas dosis de

---

<sup>76</sup> Cf. contenidos del libro en: <http://ekuoreo.blogspot.com.es/p/blog-page.html?view=sidebar>. Fecha de consulta: 01-09-16.

humor que ameniza la lectura de los sucesivos capítulos—, todos los pormenores referentes a la elaboración, edición, contenidos, colaboraciones, etc. de cada número correspondiente a la primera época de *Ekúóreo*. También se ofrecen aquí otras informaciones de interés, tal como, por ejemplo, el surgimiento de una revista clonada de *Ekúóreo*: *Eureka*, cuya revista de nueve números, e igualmente caleña y especializada en minicuentos, fue dirigida por Julián Malatesta y Gustavo Moreno M., quienes provenían del círculo de compañeros y colaboradores de Bustamante y Kremer. Asimismo, los propios directores de *Ekúóreo* ofrecieron colaboración y ayuda a la replicante revistilla de Malatesta y Moreno, aún a sabiendas de la pretensión de *Eureka* por “mamar gallo” (vacilar) a la, ya de por sí, “mamagallista” *Ekúóreo*. Por otra parte, en el capítulo inicial, titulado “Llamadas y cartas” (2008: 9-10), se recrea la llamada de Carlos Paldao, efectuada en 1996 desde Washington, al domicilio de Guillermo Bustamante Zamudio. Aquí desvelan cómo Paldao, editor de la *RIB*, pudo lograr, finalmente, contactar con ellos. Según le comentó Paldao a Bustamante, sus datos los obtuvo a través de Francisca Noguero. A su vez, la investigadora española, que estaba al tanto del citado monográfico de la *RIB* en preparación, en el que contribuyó con un destacable artículo suyo, y sabía del interés de Paldao por encontrar la mitificada revista *Ekúóreo*, se topó en un congreso con el investigador colombiano Henry González Martínez, (futuro) especialista en minificción y compilador de la antología *La minificción en Colombia* (2002a), el cual tenía referencias de su colega Guillermo Bustamante, quien por entonces era docente de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia). Ya localizados e informados, los fundadores de *Ekúóreo* enviaron a Paldao, casi “al cierre de esta edición” del monográfico de la *RIB*, todos los números fotocopiados de la primera época, junto con su citada antología y una carta fechada en Bogotá, el 9 de julio de 1996.

Aparte de tal libro de Bustamante y Kremer (2008) sobre su revista, también se ha reseñado parte de la historia y contenidos generales de *Ekuóreo* en algunos artículos de Guillermo Bustamante, tales como, por ejemplo, “*Ekuóreo*: una historia por reconstruir. A propósito del minicuento en Colombia” (artículo recogido en el n.º 5, 2002, de *El cuento en red*) o “*Ekuóreo*: nuestra entrada al minicuento” (Bustamante 2010). En el primer artículo mencionado, que tal vez sea el primer documento en tratar de reconstruir la historia de esta mitificada revista, Bustamante transcribe unas “apostillas” elaboradas por su colega Kremer para la antología en preparación de *Los minicuentos de Ekuóreo*, y en donde se sintetizaba lo siguiente respecto a la revista:

El primer número de *Ekuóreo* se publicó en Cali en febrero de 1980 y el último apareció en noviembre de 1992. *Ekuóreo* se propuso difundir y fomentar la escritura del minicuento. Tuvo dos períodos: durante el primero, que se inició en la Universidad de Cali, se publicaron en total 29 números, del 1 al 30. Un segundo período se inició y culminó en la Universidad del Valle, donde se publicaron 7 números, del 1 al 7. La palabra *Ekuóreo*, del adjetivo *ecuóreo* (“del mar”), fue sugerida por Eduardo Serrano Orejuela —entonces profesor de la Universidad del Valle—. En sus 37 números, *Ekuóreo* publicó un total de 139 cuentos cortos, varios de los cuales fueron tomados de novelas, libros de poesía y filosofía, entrevistas, canciones y periódicos (Bustamante 2002: 1. [“Apostillas” recogidas también por González Martínez, 2002a: 8; 2002b: 23]).

Dicho esto, vamos desarrollar los datos ofrecidos para tratar de apreciar y valorar mejor esta singular revista colombiana especializada en microficción. Comenzaremos, pues, con un par de apuntes más sobre el título de la revista.

Tal y como han señalado Bustamante y Kremer en repetidas ocasiones, el vocablo *Ekuóreo* proviene de su interés por hallar palabras “raras” e introducirlas en el lenguaje coloquial, práctica habitual de su compañero y colaborador Julián Malatesta. Ahora bien, según aclaran ellos mismos: “Lo de ponerle ‘k’ en lugar de ‘c’ tiene que ver con la afición de ‘K’remer, en ese momento (que Bustamante aprendió) por el Señor K. de Kafka (y, proporcionalmente, también por el de Brecht)” (Bustamante y Kremer 2008:

13-14). Esta afición por Kafka, los seudónimos y las siglas se advierte también en las cuatro minificciones recogidas en el primer número de la revista, pues una de ellas, titulada “La partida”, es de Franz Kafka; otra, “Textículo terrífico”, aparece firmada con el seudónimo “Arsenio el excéptico” (sic), tras el que se oculta Eduardo Serrano Orejuela (el profesor que sugirió la palabra *ekuóreo*); y las otras dos, que pertenecen a los directores de la revista, aparecen firmadas con siglas. Así, la titulada “Convicción de justicia”, de Guillermo Bustamante, lleva las siglas E. M. (seudónimo de “El mastólatra”), y la titulada “Espejo”, de Harold Kremer, está firmada con sus siglas H. K. En otros números de la revista seguirán apareciendo algunos otros minicuentos firmados con siglas o seudónimos. En general, estas minificciones suelen pertenecer a profesores o compañeros del círculo universitario de Bustamante y Kremer. Por otro lado, a partir del segundo número de su revista, deciden añadir a la palabra-título *Ekuóreo* el subtítulo *Revista de minicuentos*.

Sobre las dos citadas épocas (o períodos) de la revista, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la primera es la más relevante, no solo por el mayor número de ejemplares contenidos en ella (29 números frente a los 7 de la segunda época), sino también, o sobre todo, por el período más precursor y prolongado en el que transcurre y se desarrolla la primera respecto de la segunda (es decir, los cuatro primeros años de los ochenta frente a un semestre de 1992). En segundo lugar, tras la publicación de *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia* (2008), la información disponible sobre cada número de la primera época es ahora pormenorizada y completa, algo que contrasta, actualmente, con la aún escasa o menor información disponible acerca de cada número correspondiente a la segunda época. No obstante, sobre esta última época también se pueden encontrar algunos datos a través del señalado material bibliográfico de Bustamante y Kremer, así como también se pueden hallar minificciones tomadas de

sus números en algunas de las antologías de Bustamante y Kremer (tal como, por ejemplo, en *Los minicuentos de Ekuóreo*).

Teniendo en cuenta lo señalado, vamos a ofrecer algunos datos introductorios sobre la publicación de los números correspondientes a la primera época, y, asimismo, indicaremos luego algún dato más específico sobre la segunda época de la revista. No obstante, tras estos apuntes previos en torno a tales épocas, trataremos de abordar el estudio de la revista con un enfoque más general, procurando destacar aspectos o cuestiones centrales, sustanciales e importantes de la misma (contenidos, proyección microficcional, repercusión, etc.).

Así pues, la primera época de la revista se ubica en la ciudad de Cali, dentro del entorno universitario de sus dos fundadores. Ahora bien, si el primer número de *Ekuóreo* aparece en febrero de 1980, el último número (30) se publica en septiembre de 1984. Según exponen Bustamante y Kremer (2008), las referencias espacio-temporales comienzan a aparecer completas a partir del undécimo número hasta el último, salvo los números 17 y 18, que no llevan fecha alguna. Respecto a los diez primeros números, tales referencias se omiten o constan de forma parcial (sin indicar, en ninguno de estos ejemplares, el año de publicación). En todo caso, lo que siempre se indica —excepto en la vigesimoquinta entrega— es el propio número de cada ejemplar, aunque tal número aparezca en diferentes lugares (de la hoja impresa por ambas caras) y con diversos tamaños y tipos (cf. cap. “Sinnúmero”, Bustamante y Kremer 2008: 195). Mencionado esto, pasamos a indicar la datación (si la hay) de los treinta números de la primera época<sup>77</sup>:

Comenzamos, pues, con los ejemplares que aparecen sin fechas, los cuales son los siguientes números: 1, 2, 3, 6, 17 y 18.

---

<sup>77</sup> Los datos que señalaremos son los ofrecidos en *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia* (2008), en cuyo libro también aparecen los facsímiles de todos los números de la primera época.

El n.º 4 trae ya la siguiente indicación: “Cali, primera quincena de mayo”. El n.º 5: “Cali, segunda quincena de mayo”. Además, según se ve y apuntan Bustamante y Kremer: “aparece un dato extra: A.A. 8423, que era el Apartado Aéreo de Harold” (2008: 41). El n.º 7: “Primera quincena de julio. Cali, Colombia. Apartado Aéreo 8423”. N.º 8: “Primera quincena de septiembre, Cali, Colombia, apartado aéreo 8423”. N.º 9: “Segunda quincena de noviembre, apartado aéreo 8423, Cali, Colombia”. N.º 10: “Primera quincena de octubre, apartado aéreo 8423, Cali, Colombia”.

En el n.º 11 se indica ya el año y todo lo siguiente: “Primera quincena de diciembre de 1980 - apartado aéreo 8423 - valor \$ 5,00 – Cali – Colombia”. Sobre el precio de *Ekúóreo*, Bustamante y Kremer indican lo siguiente: “No empezamos con estos escandalosos cinco pesos: al comienzo, la revista valía dos pesos” (2008: 79). En el n.º 12 aparecen los mismos datos que en el anterior número, pero con la siguiente fecha: “Febrero de 1981”.

Omisión del número 13. Bustamante y Kremer, con su característico tono de humor e ironía, indican los “motivos” de tal ausencia en el capítulo “El número 13”: “¿Acaso no han oído que es de mala suerte?” (2008: 95).

En adelante, solo apuntaremos los datos de fechas que lleven los ejemplares. Así pues, el n.º 14 presenta la siguiente datación: “Primera quincena de marzo, 1981”. El n.º 15: “Segunda quincena de marzo, 1981”. Respecto al n.º 16, indican lo siguiente: “A partir de este número, fechado en [la segunda quincena de] mayo de 1981, nosotros [Bustamante y Kremer] quedamos elevados a la categoría de «Comité de Dirección»” (2008: 114). N.º 19: “Septiembre de 1982”. N.º 20: “Noviembre de 1982”. N.º 21: “Enero de 1983”. N.º 22: “Abril de 1983”. Sobre el precio de este número, señalan lo siguiente: “Ahora, y hasta el final de esta época en 1984, *Ekúóreo* costará \$10.00” (2008: 161). N.º 23: “Junio de 1983”. N.º 24: “Primera quincena de octubre, 1983”. El

n.º 25, editado sin tal número (cf. “El sinnúmero”, 2008: 195-203), lleva la siguiente fecha: “Primera quincena de noviembre, 1983”. N.º 26: “Mayo de 1984”. N.º 27: “Junio de 1984”. N.º 28: “Julio de 1984”. N.º 29: “Agosto de 1984”. Finalmente, el n.º 30 lleva la siguiente fecha: “Septiembre de 1984”.

Si la datación de la revista va mejorando, algo semejante sucede con el proceso de elaboración y sus aspectos formales (mejoras en la calidad del papel, en la diagramación o impresión, etc.), cuyos detalles han expuesto también Bustamante y Kremer (2008). Para hacerse una idea aproximada de la progresión de esto último, apuntaremos algunos datos al respecto.

Así pues, como señala Bustamante, el primer papel utilizado es el “*bond*, de 75 gramos, tamaño oficio (legal). Luego pasamos a papel manila y, a partir del tercer número, a papel *legger buff*, color hermoso, tamaño noveno que amplía las posibilidades de la diagramación” (2010: 528). Esta “diagramación” de los minicuentos en la revista comienza siendo muy rudimentaria, ya que se hace, según indican sus fundadores, “a máquina de escribir (...), contando (...) las letras a transcribir y los espacios disponibles por renglón, para después escribir con el apremio de tener que condensar las letras (...) o de agregar espacios para que el texto quedara (...) *justificado*” (2008: 14). Salvo alguna excepción (por ejemplo, el n.º 12), Bustamante y Kremer fueron los ideólogos del formato (o diagramación) de cada ejemplar de su revista, aunque, por otro lado, pudieran dejar en manos de distintos colaboradores la impresión de los números, algunos encabezados, ciertas ilustraciones, etc. Por otro lado, a través del proceso de elaboración de los primeros números, Bustamante y Kremer irán conociendo, al tiempo que implementando, ciertos aspectos técnicos relacionados con la impresión, edición o diagramación (así, por ejemplo, la utilización de *letra-set* para los títulos o la gran revelación del *composer*), y, con todo ello, *Ekúóreo* se perfecciona



formalmente. En este sentido, se debe entender también la progresión de chapola a revista, pues, tal como señalan Bustamante y Kremer: “*Ekuóreo* iba a ser una chapola contestataria a las chapolas contestatarias. Nos pusimos en ello y he aquí que todo terminó siendo distinto. Suena estereotipado, pero *la revista misma se hizo*” (2008: 14).

Por otro lado, tras unos meses después de la publicación del último número 30 de *Ekuóreo* (septiembre de 1984), Guillermo Bustamante se marcha de Cali para trasladarse a Tunja, ya que en 1985 comienza a trabajar en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (cf. Bustamante Zamudio 2002: 6). Aquí Bustamante fundará la revista *A la Topa Tolondra* (de 12 números), la cual se asemeja a *Ekuóreo* tanto en su formato como en su contenido (o proyección) microficcional.

En 1992, tal como se apuntó, se publican los 7 números de la denominada segunda época de *Ekuóreo*, cuya última entrega finaliza en noviembre de aquel año. Sobre esta época de la revista, Bustamante comenta lo siguiente:

Durante mi estadía en Tunja y Bogotá, se hizo en la Universidad del Valle (con el auspicio de la Vicerrectoría de Bienestar Universitario) una “Segunda época” de *Ekuóreo*, bajo la dirección de Harold y mi “asesoría”. Definitivamente sí era otra época: ahora se trataba de gente que trabajaba, de gente reconocida en el ámbito literario (me refiero, por supuesto, a Harold, que ya había ganado concursos de cuento y le habían publicado libros de ídem), de personas que no iban a vender la revista de salón en salón, de cine-club en cine-club, de cafetería en cafetería para poder comprar una “torta árabe” en cierto restaurante cercano a la universidad (o sea que algo quedaba después de la venta). Cierta frialdad, entonces, rondó la cosa. Los dibujitos no digamos estereotipados pero sí andywarholados con que arrancó lo dicen casi todo. La cosa terminó al séptimo número, por razones distintas al dinero. Duró un semestre. Harold debe tener otra versión, él estaba en Cali, yo era el “asesor” en un sentido muy particular: Harold tomaba relatos de la macro antología que habíamos hecho (Bustamante 2002: 6-7).

En torno a esta “macro antología” (derivada del trabajo de búsqueda y acopio de “minicuentos” para los ejemplares de la primera época de *Ekuóreo*), seleccionaron unos 360 textos de autores diversos, los cuales separaron en cuatro secciones: antiguos,

universales, latinoamericanos y, más concretamente, colombianos. Entremedias de las dos épocas de *Ekuóreo*, Bustamante y Kremer intentarán publicar su selección microficcional, sin conseguirlo del todo. Al respecto, señalan lo siguiente:

La Feria Internacional del Libro de 1988 publicó 10 entregas de un periódico llamado *La Bagatela*, en cuyo lomo —de manera que pudiera recortarse y coleccionarse— incluyó cada vez un minicuento: «“La Bagatela” tiene para sus lectores una pequeña sorpresa diaria que forma parte de una antología del cuento corto colombiano que actualmente preparan Harold Kremer y Guillermo Bustamante».

El caso es que con nuestro paquete de cientos de [mini-]cuentos estuvimos por algunas editoriales, hasta que Carlos Valencia Editores nos compró la parte colombiana de la antología. Nos exigió autorizaciones de al menos el 60% de los autores, y así lo hizo Harold. Nos pagaron derechos de autor; incluso Harold llegó a pedir avances sobre porcentaje de futuras ventas... Matilde Libreros lo anunciaba en su columna Ventana de papel, del diario *El Espectador*: el jueves 25 de mayo de 1989, en un artículo titulado “Un riesgo con los nuevos”, decía que, contra la queja de los jóvenes escritores de que los editores no tienen en cuenta sus trabajos, Carlos Valencia Editores lanzaba su Colección NN (Nueva narrativa), en la que se asumía el riesgo económico de publicar escritores más o menos desconocidos (es decir ene-enes, NN). De próxima aparición se anunciaba allí nuestra *Antología del cuento corto colombiano* (además de textos de Helena Iriarte, Evelio José Rosero y Lucy Tello). ¡Pero no lo publicaron!

Años más tarde, sin que las ganas de verlo publicado se hubieran reducido en lo más mínimo, Harold lo propone en la Universidad del Valle, la cual lo publicó con idéntico nombre en 1994 (Bustamante y Kremer 2008: 240).

Ahora bien, sobre el contenido de esta selección antológica, la cual contiene “minicuentos” publicados en la primera época de la revista, los fundadores de *Ekuóreo* advierten de que no todos ellos son minicuentos, pues, tal como aclaran:

Muchos de esos [micro-]relatos son entresacados de otros textos, en las formas más heterodoxas... tal como hacían Edmundo Valadés y la dupla Borges y Bioy, como hacen Brasca y Chitarroni. Por ejemplo, (...) [uno] de Greene que bautizamos “Párrafos trocados” es, en efecto, la alteración del orden de dos párrafos de una novela suya [*The Human Factor*, 1978]. “Esquileo”, de Faulkner, en vano lo buscan los expertos en la bibliografía disponible en todas las lenguas. Se trata de un cuento que un personaje le cuenta a otro dentro de una novela [*Mosquitoes*, 1927]; sólo quitamos las interpelaciones entre personajes y quedó listo. Así con

muchos; la misión era establecer, por ejemplo, el minicuento que Jorge Amado nunca supo que había escrito: se trata de un fragmento de sus respuestas durante una entrevista.

En cuanto a títulos, hay algo parecido: (...) “Regreso del dolor” lo sacamos de la etimología de la palabra “nostalgia”, mencionada en el fragmento... (Bustamante y Kremer 2008: 239).

Lógicamente, lo mismo sucede con el contenido compartido de *Ekuóreo*, *Revista de minicuentos*. En este sentido, los “minicuentos” de *Ekuóreo* son, pues, tanto los específicos minicuentos (minificciones o microrrelatos) recopilados, cuya producción autónoma consciente sucede, principalmente, a partir del siglo XX, como las diversas reconfiguraciones o resignificaciones en “minicuentos”. Toda esta heterogeneidad microtextual se aglutina, conforma y proyecta en la revista como un mismo género microficcional, llámese minicuento, minificción o microrrelato.

Ahora bien, respecto a tales reconfiguraciones o resignificaciones microfccionales, Bustamante y Kremer no hacen sino continuar por la senda ya iniciada en los espacios fundamentales de consolidación y difusión de la minificción hispánica tras las vanguardias históricas: precursoras antologías (cf. III) y promotoras secciones de la revistas de Valadés (todo ello precedido por la proyección y resignificación microficcional de la sección “Museo” de Borges y Bioy). Precisamente, Bustamante y Kremer confirman la deuda con tales autores y señalan, al respecto, lo siguiente: “de Edmundo Valadés (...) y de Borges y Bioy aprendimos a no sentir temor de hacer recortes y poner títulos” (2008: 152).

En el panorama hispanoamericano, que viene a ser el epicentro de la consolidación de la minificción tras las vanguardias, la llamativa y diversa resignificación en “minicuentos” retroalimenta a la específica producción en marcha de minificciones, todo lo cual se aglutina y complementa como las dos caras de un mismo fenómeno reasumido en microficción (minicuento, minificción o microrrelato). Asimismo, a través de las variadas operaciones de reconversión microficcional se readaptan textos de

cualquier tipo o género, al igual que se lleva a cabo un rescate transformativo de la microtextualidad de todos los tiempos y lugares. Todo ello implica y conlleva la implantación de esa denominada “lectura microficcional”, precursoramente proyectada por Borges (y en colaboración), a través de la cual toda la textualidad existente es factible de reconvertirse, reconfigurarse, resignificarse o reactualizarse en minificción (microrrelato o minicuento). En este sentido, Bustamente y Kremer apuntan a esta lectura microficcional en su propia búsqueda de “minicuentos” para *Ekuóreo*:

Nosotros buscábamos minicuentos en todas partes. Todo podía ser o contener un minicuento. Así leíamos novelas, cuentos, poemas, proverbios, definiciones, crónicas, canciones, anécdotas, comentarios, listas, entrevistas..., ¡lo que fuera! Por eso nos suenan familiares las palabras de Brasca y Chitarroni (2001:7) en el prólogo a su *Antología del cuento breve y oculto*: «Quisimos insinuar una antología opuesta a tales catálogos, incorporando fragmentos de dudosa entidad cuentística [...] Buscamos en biografías, libros de poemas, ensayos y hasta en recetarios y manuales de instrucciones. Alguna vez corrimos el riesgo de incluir simplemente una cita o una anécdota».

Por buscar minicuentos en todas partes, nos hicimos a diccionarios curiosos, como el *Diccionario privado de Pitigrilli*, de donde sacamos el relato de las dos ranas; el *Diccionario privado de Salvador Dalí*; el *Diccionario del diablo*, de Ambrose Bierce (de quien también teníamos unas *Fábulas fantásticas*, de 1899); *El diccionario de Coll*, de José Luis Coll; el *Diccionario zen*, de Ernest Wood... (2008: 83).

Respecto a esta diversa y heterogénea textualidad seleccionada y proyectada en *Ekuóreo* como “minicuentos”, Bustamante (2010: 530-536) destaca ciertos ejemplos —algunos ya mencionados— en los que se verifican las diversas operaciones de reconversión microficcional llevados a cabo en la revista (recortes y titulación, alteraciones o manipulaciones textuales, etc.). Asimismo, cita otros ejemplos de selección de microtextos, los cuales se presentan en la revista como “minicuentos”. Así, por ejemplo, se rescatan proverbios (como este de origen sumerio: “La zorra orinó en el mar y dijo: todo es mi orina”), mitos (como uno proveniente de la cultura Ijka),

definiciones de diccionarios (como el de la entrada “Gnomos” ofrecida, realmente, en un *Diccionario Enciclopédico hispanoamericano* decimonónico), poemas breves y narrativos (como algunos haikus de Malatesta, el poema de Brian Patten titulado “La confesión del pequeño Johnny”, etc.), diversas curiosidades u ocurrencias narrativas (como una del físico Werner Heisenberg a la que Bustamante y Kremer titulan “Matrioshka”), diversas micronarraciones de filósofos... Sobre estas últimas, los fundadores de *Ekuóreo* llegaron incluso a elaborar “una pequeña antología en la que estaban Benjamin, Pascal, Hume, Bataille, Kierkegaard, Axelos, Nietzsche, Sartre, Adorno” (Bustamante 2010: 535).

Además de todo esto, se publican en la revista gran cantidad de los denominados, específicamente, minicuentos o minificciones, es decir, microtextos ficcionales autónomos con cierta o mayor tendencia hacia lo narrativo y producidos, generalmente, durante el siglo XX (entre cuyos autores destacan escritores latinoamericanos y, más concretamente, diversos colaboradores de *Ekuóreo*). Dentro de los denominados minicuentos, Bustamante resalta algunos de los menos narrativos, más fronterizos o más peculiares publicados en la revista. Así, por ejemplo, destaca la recopilación de ciertas minificciones más discursivas (“Destino de las explicaciones”, de Cortázar), otras más visuales (“Profundidad China”, de Giovanni Papini, o “Canción cubana”, de Cabrera Infante), otras más dialógicas e hiperbreves (“Amenazas”, de William Ospina), otras más intertextuales en lo temático (“La bella durmiente del bosque”, de Javier Navarro) o en lo genérico (“Fábula”, de Mariana Frenk), etc.

Teniendo en cuenta todo lo señalado, vamos a citar los autores y títulos de los “minicuentos” publicados en la primera época de *Ekuóreo*, de tal modo que sirva para hacerse una idea más aproximada del contenido completo de la revista. Aprovecharemos para ello el “Índice alfabético de autores” (por apellidos) que ofrecen

Bustamante y Kremer (2008: 246-248). No obstante, introduciremos algunas modificaciones y añadiremos algunos datos, tales como, por ejemplo, poner entre paréntesis los números de los ejemplares en donde se publica cada “minicuento” o incluir entre corchetes algunos de los seudónimos utilizados por los distintos autores. Como seguiremos dicho índice, apuntamos todo ello a modo de cita:

### Contenido microficcional de *Ekúóreo* (1980-1984)

**Acevedo**, Rodrigo: Sin título (24). **Adoum**, Jorge Enrique: “Solución a nuestro problema n.º 60 *Crucigramas cruzados*” (8). **Agudelo C.**, Álvaro: “Mateo XIX, 24” (18). **Aguilera Garramuño**, Marco Tulio: “De mano en mano se perdió un elefante” (28). **Allen**, Woody: “El gran congón” (25). **Alzate**, Gabriel: “La fuga” (5) y “Un error” (14). **Anderson Imbert**, Enrique: “La cueva de Montesinos” (23). **Anónimo**: “Proverbio sumerio” (23). **Ararat**, Walter: “Las sobrevivientes” (2). **Arciniegas**, Triunfo: “Mientras mamá lava su cuerpo” (29). **Ariza**, Jaime: “Egogenia” (18). **Autor chino anónimo**: “La cólera de un particular” (26). **Axelos**, Kostas: “La muerte” (5) y “Lo real y lo imaginario” (19). **Bailey Aldrich**, Thomas: “Sola y su alma” (29). **Baudelaire**, Charles: “¡Maltratemos a los pobres!” (12). **Benavides**, Horacio: “Un amor” (9). **Berdella de la Espriella**, Leopoldo: “Las manos” (15) y “Transcripción de un antiguo documento hallado en las ruinas de Ilahk, singular por su brevedad y hasta la presente el mejor y más contado cuento de todos los tiempos” (22). **Bloch**, Robert Albert: “Demonios familiares” (25). **Borges**, Jorge Luis y **Guerrero**, Margarita: “Fauna de Wisconsin y Minnesota” (25). **Borges**, Jorge Luis: “Los dos reyes y los dos laberintos” (3) y [Suárez Miranda:] “Del rigor en la ciencia” (24). **Buitrago**, Fanny: “Los noctuidos” (27). **Bustamante Zamudio**, Guillermo: [E.M.:] “Convicción de justicia” (1), “Rocas” (4), “Cosas/Casos que pasan/pesan” (21) y “Sheherezada, reina” (30). **Cabrera Infante**, Guillermo: “4” (6) y “Canción cubana” (22). **Caicedo**, Andrés: “Destinito fatal” (7). **Calderón**, Josedomás: “Densidades” (21). **Calé**, William: “Un rey llamado *el oscuro*” (16). **Cardona López**, José: “Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero don Miguel” (22). **Cardona Peña**, Alfredo: “La equivocación” (21). **Carmona Cano**, Benhur: “Sabiduría” (26). **Cavafis**, Constantino: “Esperando a los bárbaros” (23). **Cepeda Samudio**, Álvaro: “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos” (26). **Chuang Tzu**: “Sueño de la mariposa” (20). **Collazos**, Édgar: “Los rabinos y el vagabundo” (11). **Cortázar**, Julio: “Destino de las explicaciones” (2) y “Amor 77” (2). **Cruz**, Noel: “Al rey” (6). **Cuento caleño anónimo**: “La mujer más hermosa del mundo” (15). **Cultura Ijca (Colombia)**: “Un origen” (28). **Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano**: “Gnomos” (25). **Diego**, Eliseo: “De la torre” (26). **Don Juan Manuel**: “De lo quel’ conteció a un homne que habían de alimpiar el figado” (24). **Donoso**, José: “La invención de Ramón” (14). **Emediato**, Luiz Fernando: “Los dragones del trigésimo primer día” (11). **Escobar Velásquez**, Mario: “El precavido” (20).

**Faulkner**, William: “Esquileo” (27). **Fayad**, Luis: “Reencuentro” (4) y “El adivino de la casa amarilla” (24). **Ficher**, Henry: “Los amantes secretos” (18) y “Tras la huella” (27). **Flórez Brum**, Andrés Elías: “La carrera” (2) y “Agüero” (16). **Frenk**, Mariana: “Fábula” (14). **Fuentes Aguirre**, Armando: “Un cuento” (16). **Fuentes Z.**, Ricardo: “Amor perenne” (16). **García Ramos**, Álvaro: “El clasificador” (8). **García Márquez**, Gabriel: “Cuartos infinitos” (20). **Giles**, Herbert A.: “El negador de milagros” (16). **Gómez**, José Eddier: “Primeros relatos” (3) y “Mirada abajo” (18). **Greene**, Graham: “Párrafos trocados” (30). **Henry, O.**: “Un sueño” (29). **Hesíodo**: “Ekidna” (25). **Hoyos**, Augusto: “Lluvia” (6). **Izquierdo**, José Ignacio: “Crema de tomate” (9) y “Senderos secretos” (19). **Jurado**, Fabio: “Los dos sables” (5). **Kafka**, Franz: “La partida” (1). **Kierkegaard**, Sören: “Atmósfera” (22). **Kremer**, Harold: [K.H.:] “Espejo” (1), “El alma que venía todas las noches” (10), “Ceremonia” (20), “Fotografía (1925)” (20) y “Mediodía” (29). **Lagerkvist**, Pär: “Los huesos sagrados” (4). **Lenis**, Aníbal: [L.B.A:] “De regreso” (4) y “El vampiro” (7). **Lennon**, John: “No hay moscas en Frank” (9). **Liehtsé**: “El ciervo escondido” (15). **Lopera Gutiérrez**, Jaime: “El centauro insólito” (28). **Lovecraft**, Howard Phillips: “Gugos y lívidos” (25). **Malatesta**, Julián: “Ai Kai” (3), “Ai Kai” (11) y “Donde se cuenta del báculo que dio vida al romance de un joven muy débil y una hermosa gitana” (19). **Martínez**, Víctor R.: “Vecinos marxistas” (18). **Masso**, Gustavo: “La punta de la madeja” (15). **Mejía Vallejo**, Manuel: “Sangre para un sueño” (21). **Mendieta**, Flor: “Fábula 1” (29). **Monterroso**, Augusto: “La tortuga y Aquiles” (19) y “El dinosaurio” (19). **Mora Vélez**, Antonio: “Error de apreciación” [ganador del Primer Concurso Nacional de Minicuentos convocado por *Ekuóreo*] (17). **Morales**, David: “La roca” (6). **Moreno M.**, Gustavo: “Testamento de Cornelius Regius” (21). **Moyano Ortiz**, Juancarlos: “Final de cuento” (12) y “Noel” (12). **Nanclares**, Andrés Fernando: “La hoguera” (17). **Naranjo**, Javier: Sin título (24). **Navarro**, Javier: [Guillermo y Jacobo Feroz:] “La bella durmiente del bosque” (3), “El hombre de negro” (10) y [Guillermo y Jacobo Feroz:] “La única oportunidad de la Cenicienta” (11). **Nieves**, Jorge O.: “Orto grafía” (3). **Niño**, Jairo Aníbal: “La fuente de la eterna juventud” (22). **Ocampo**, Silvina: “La raza inextinguible” (28). **Onetti**, Juan Carlos: “El cerdito” (19). **Ospina**, William: “Buda” (14), “A Roma” (14) y “Amenazas” (18). **Papini**, Giovanni: “Profundidad china” (20). **Patten**, Brian: “La confesión del pequeño Johnny” (14). **Pérez**, Gonzalo: “Cuenta final” (12). **Pino**, Ernesto: “Amor cuantitativo” (8). **Pitigrilli** (Dino Segre): “Las dos ranas” (11). **Ramírez**, David Alexis: “El perturbado inquilino” (23). **Rey**, Mario: “Metamorfosis” (15). **Rodríguez G.**, Wilson: “El antólogo” (16). **Rojas Herazo**, Héctor: “Un agujero” (29). **Rojas**, María Eugenia: “Una y otras muertes de Rosalía Santoque” (10). **Román**, Celso: “El niño que se llenó de ira” (16). **Ruales**, Edgar: “De prisa” (22). **Serrano Orejuela**, Eduardo: [Arsenio el excéptico:] “Textículo terrífico” (1), [Petronio Arbitr:] “¿Degradación exitosa o mejoramiento fracasado?” (3), [La Redacción:] “Asesinado Roland Barthes” (3) y [Brames Tóquer:] “Fragmento de un diario íntimo” (7). **Singer**, Isaac B.: “Skrzot” (25). **Solarte** Lindo, Fernando: “El precio de la transacción” (15). **Sternberg**, Jacques: “El castigo” (16). **Stevenson**, Robert Louis: “El barco que se hunde” (24). **Suárez**, Julio: “En cualquier calle” (5). **Suescún**, Nicolás: “El retorno de Drácula” (7). **Tafur González**, Javier: “La visita” (27), “Un día de regreso” (17) y “El anciano y

el caracol” (17). **Tatis Guerra**, Gustavo: “Profecía” (23). **Tello**, Lucy Fabiola: “El rayo generoso” (22) y “Todo es posible” (30). **Ulloa**, Alejandro: “El preso” (14). **Valencia**, Elmo: “El universo humano” (30). **Vallejo**, Jorge: “Título bíblico: pedrada” (23). **Vélez**, Jaime Alberto: “Fatum” (20) y “Arcano” (28). **Vélez**, José (seudónimo): Sin título (12). **Vélez**, Rubén: “Tutankamen, clave para poetas” (17). **Virgilio**: “Arpías” (25). **Wang Ta-hai**: “El mono de la tinta” (25). **Zalamea**, Jorge: “Él” (15). **Zamudio C.**, Alfonso: Sin título (25). **Zhuang Zi**: “El arte de matar dragones” (20). **Zibara**, Antonio: “Yo” (5) y “Experimento” (14).

Tal contenido microficcional se acompaña de ilustraciones distintas en cada número, muchas de las cuales son seleccionadas por Bustamante y Kremer de diferentes libros. En general, el diseño visual tiene una importancia primordial en la revista, tanto por las selectivas ilustraciones, que aparecen combinadas o integradas entre los minicuentos, como también por la publicación de ciertos minicuentos-caligramas, cuya disposición tipográfica conforman diversas figuras (rombos, líneas, reloj de arena, etc.), tal como sucede, de forma muy destacada, en el número octavo.

Por otro lado, además de los 30 (29 en total) números de la primera época, se imprimieron dos anexos. El primero, incluido en el n.º 3, se compone de la publicación de un microensayo semificcional titulado “Asesinado Roland Barthes”, firmado por La Redacción, aunque escrito por Eduardo Serrano O. Este microtexto está relacionado con una noticia de prensa en la que se informaba del fallecimiento del semiólogo francés por causas derivadas del atropello de un vehículo. Bustamante y Kremer recortaron parte del texto informativo y lo pegaron al microtexto de Serrano. El resultado es una microficción que viene a ser “la justificación del título: se trató de un asesinato” (Bustamante y Kremer 2008: 32). El segundo anexo, incluido en el n.º 11, se compone de una imagen dibujada por el humorista gráfico francés André Barbe, recogida de su libro *Terre à terre*. Junto a estos dos anexos, hay que añadir tres microtextos no consignados en el índice expuesto arriba. El primero —publicado en el envés (segunda página) del n.º 7 de *Ekuóreo*— es una reproducción de “la contracarátula de *Drácula*, en



la edición de Bruguera, que incluía un pequeño texto alusivo al tema” (Bustamante y Kremer 2008: 54). Los otros dos fueron publicados en el envés del n.º 18. Así pues, tal como apuntan Bustamante y Kremer, se trata de los siguientes microtextos:

Uno del poeta austriaco Walter von der Vogelweide: «¿He soñado mi vida, o fue un sueño?», citado por Borges en *Siete noches*, en la charla sobre “La pesadilla” (...). Y otro del propio Borges, aparecido en la revista *Sur*, Buenos Aires, en julio de 1936 (algo que hicimos constar, como cosa rara\*): «Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón: es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre» (2008: 139 [\*En las veintinueve entregas de *Ekuóreo* solo se citarán las fuentes de unos dos o tres “minicuentos” más. Así sucede, por ejemplo, con el titulado “La invención de Ramón”, publicado en el n.º 14, y cuya nota final dice: «Fragmento de “Chatanooga Choochoo” de José Donoso»; así también ocurre, por ejemplo, con el titulado “El negador de milagros”, publicado en el n.º 16, y cuyo apunte final dice: «Citado de Giles (Tomado de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y S. Ocampo)»].).

Respecto a los números de la primera época, destacamos la publicación de dos números temáticos: el n.º 7 (con minificciones sobre vampiros) y el n.º 25 (con minificciones sobre animales fantásticos). Por otro lado, señalamos también la publicación de dos números dedicados a recoger minicuentos ganadores (n.º 17) y ciertos minicuentos participantes (n.º 18) del “Primer concurso nacional de minicuentos” convocado por *Ekuóreo*, cuyo fallo se dio a conocer el 25 de agosto de 1981. Este primer concurso colombiano de minicuentos, ideado por Harold Kremer, estuvo integrado por el siguiente jurado: Fernando Cruz Kronfly, Isaías Peña Gutiérrez y Carlos Rosso. En general, todos estos concursos de minicuentos o minificciones surgidos por aquellos años, tal como este de *Ekuóreo*, reproducen las mismas bases sobre la extensión microtextual fijadas ya por el precursor y afamado concurso periódico de Valadés: es decir, aquella extensión en la que no se debe rebasar una cuartilla, por una sola cara y a doble espacio (y cuyo espacio textual no viene a rebasar el límite microficcional de las 250 palabras). Asimismo, en algunos de los últimos

números de *Ekúóreo* se recogerán también minicuentos ganadores y finalistas de otro concurso de minicuentos celebrado en Colombia, esta vez convocado por la revista *Termita* y la Universidad de Quindío, y cuyo premio fue dado en esta universidad de Armenia, en octubre de 1982. Así, en el n.º 30 de *Ekúóreo*, por ejemplo, se puede leer el minicuento ganador de tal concurso, titulado “Todo es posible”, de Lucy Fabiola Tello.

En torno al alcance, repercusión e influencia de *Ekúóreo, Revista de minicuentos*, habría que precisar algunas cosas. En primer lugar, habría que matizar lo señalado al principio sobre su difusión más restringida y local. Aunque esto no deja de ser cierto —sobre todo si se compara *Ekúóreo* con revistas como la de Valadés o la de Giardinelli—, también lo es que la revista alcanzará ciertos tirajes considerables, pues, según indican Bustamante y Kremer: “de ediciones de 300 ejemplares, llegamos a imprimir hasta 2000 por entrega” (2008: 114). Y si pensamos en la fugaz segunda época, se supone que esta debió tener un tiraje y una distribución algo más comercial, según se infiere por las palabras de Bustamante (2001: 1). En cualquier caso, durante la precursora primera época, la revista tuvo en vida una estimable repercusión e influencia, especialmente en círculos literarios y académicos colombianos. Incluso tuvo cierta repercusión internacional, pues en el periódico mexicano *Excélsior* apareció un artículo, de Juancarlos Moyano Ortiz, sobre la revista colombiana. Dicho artículo, titulado “*Ekúóreo* o la consagración de la literatura volante”, se publicó el 7 de marzo de 1982.<sup>78</sup>

Además del aludido formato de la revista (una hoja volante), *Ekúóreo* sobresalió (y sobresale) por su insólita especialización en microficción como *Revista de minicuentos*. En este último aspecto, *Ekúóreo* destaca por su difusión del “novedoso” género en Colombia y por fomentar la escritura de microficciones entre sus colaboradores, lectores y, en general, entre los colombianos, pues será esta revista la que convoque y promueva

---

<sup>78</sup> Cf. artículo en: <http://ekuoreo.blogspot.com.es/p/la-literatura-volante.html?view=sidebar>. Fecha de consulta: 01-09-16.

aquel citado primer concurso nacional de minicuentos, el cual alcanzó una notable participación (alrededor de unos ochocientos concursantes). Por otro lado, *Ekuóreo* inspiró la creación de otras revistas colombianas de minicuentos o minificciones, tales como, por ejemplo, *Eureka* o *A la topa tolondra*. (Las dos primeras fueron reseñadas por Carlos Vásquez Zawasky en su artículo “*Eureka y Ekuóreo*”, publicado el 20 de mayo de 1983 en el diario caleño *El Pueblo*).

Aparte de todo esto, habría que destacar también la resonancia de *Ekuóreo* a raíz del citado artículo de Valadés y, posteriormente, a través de su señalamiento en destacados estudios o antologías de minificción a partir de los noventa. Pero no solo se cita o comenta en ellos la revista *Ekuóreo*, sino que en ciertas antologías de minificción se recogerán algunos de los minicuentos ya publicados en *Ekuóreo* (tal como sucede, por ejemplo, en la antología de Epple incluida en el anexo del citado monográfico de la *RIB* o, asimismo, en algunas antologías de Raúl Brasca, tanto en solitario como en colaboración con Luis Chitarroni). Algo que ocurre, a su vez, en las señaladas antologías de Bustamante y Kremer. Y con respecto a tal interés suscitado por la revista y la minificción, se podría relacionar el hecho de que sus dos fundadores decidieran volcarla en un ensayo sobre el género: *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*. En este sentido, la revista *Ekuóreo* se extiende y proyecta en posteriores antologías y estudios, además de renacer en formato digital.

En relación con todo lo señalado en este capítulo, Bustamante y Kremer sobresalen por haber desarrollado una precursora y constante labor de difusión del género, tanto en su papel de promotores o mediadores como en el de productores o creadores, pues también se han volcado en la escritura microficcional desde su época de estudiantes en la que fundaron su revista, lo cual les ha conducido a publicar libros de minificciones,

tales como *El combate* (Deriva ediciones, Cali, 2004), de Kremer, u *Oficios de Noé* (Común Presencia Editores, Bogotá, 2005), de Bustamante.

Finalmente, sobre la consolidación y auge del minicuento en Colombia, Henry González (2002a) ha destacado el nacimiento de *Ekúóreo* como “uno de los acontecimientos más sobresalientes en el estímulo de la creación y en la difusión del minicuento” (22).

#### **2.4. *Puro Cuento*: revista argentina difusora de microrrelatos, continuadora del taller y concursos del género e impulsora de la teoría sobre microficción**

Mempo Giardinelli (Chaco, Argentina, 1947) es el fundador, editor y coordinador de la revista argentina *Puro Cuento*, compuesta de 36 números bimestrales publicados desde noviembre/diciembre de 1986, fecha del primer número, hasta septiembre/octubre de 1992, fecha del trigésimo sexto número. *Puro Cuento*, junto con la precursora *Revista de la imaginación* y la especializada *Ekuóreo*, conforma el grupo de las tres emblemáticas revistas legitimadoras de la microficción como categoría literaria distintiva, las cuales han sido muy destacadas —a menudo citadas conjuntamente— por la crítica hispánica en torno al período de consolidación y auge de la minificción (minicuento o microrrelato).

Antes de adentrarnos en este capítulo sobre la microficción en *Puro Cuento*, indicamos que, como material primario, manejamos los 36 números en papel de la revista argentina, pero también recurrimos a otros materiales secundarios de Giardinelli en relación con su revista, tales como algunos artículos suyos más recientes o su libro recopilatorio, de artículos y entrevistas, *Así se escribe un cuento* (1992). Asimismo, tenemos en cuenta otros estudios sobre *Puro Cuento*, especialmente aquellos centrados en su narrativa breve o minificción, tal como sucede con algunos de los enmarcados dentro de ciertas investigaciones dirigidas por Laura Pollastri (profesora de la Universidad Nacional de Comahue, Argentina). Entre estos últimos, podemos mencionar, en primer lugar, el artículo de Gabriela Espinosa (2001): “Un lugar de reflexión para la narrativa breve: *Puro Cuento*”<sup>79</sup>. En segundo lugar, cabe destacar el desarrollo de los siguientes tres estudios posteriores de Aixa Valentina Natalini (cuyos

---

<sup>79</sup> Cf. en Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, celebrado del 6 al 8 de diciembre de 2001; CD, ISBN 987-544-053-1. Fecha de consulta: 19-01-17.

dos primeros artículos, al igual que el de Espinosa, fueron leídos en distintos congresos celebrados en la Argentina): “La escritura de lo breve en *Puro Cuento* (1986-1992). Un lugar de reflexión acerca del microrrelato”<sup>80</sup>, “El microrrelato en *Puro cuento* (1986-1992). Canon y corpus” (artículo de Natalini recogido en *El Cuento en red*, n.º 15, primavera 2007, pp. 61-69) y “La minificción en *Puro Cuento* (1986-1992)” (publicado en *Badebec*, Revista [digital] del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, n.º 1, septiembre de 2011, pp. 1-29). Este último artículo de Natalini (2011), en el que se refundan partes sustanciales de sus dos anteriores artículos, resulta más completo e integral sobre dicho asunto en el que se ha especializado la autora.

Respecto a tales artículos, los seguiremos con la finalidad de ofrecer una aportación complementaria en nuestro estudio. No obstante, expondremos datos no señalados y destacaremos aspectos tratados de manera más tangencial en los estudios arriba mencionados. Así, por ejemplo, incidiremos en la influencia de la revista de Valadés en torno al proyecto de Giardinelli para crear su propia revista de narrativa breve en la Argentina. Tales influencias se reflejan, por ejemplo, en la selección (actitud) inclusiva, no sectaria ni academicista, de autores publicados y en la elección de secciones (estructura) de la revista *Puro Cuento*, así como también en la clara apuesta, ya desde el primer número de la revista de Giardinelli, por la difusión y promoción destacada y distintiva de la minificción. Al mismo tiempo, resaltaremos las diferencias, particularidades y aportaciones nuevas que presenta Giardinelli en su revista. En cualquier caso, todo ello se relaciona también con la personal propuesta de Giardinelli por presentar un espacio literario que contribuya a reconstruir, difundir, descentralizar y democratizar la cultura durante la frágil transición iniciada en la Argentina. En torno a esto último, merece especial atención la tesis doctoral de Graciela Falbo (2010): *Volver*

---

<sup>80</sup> Cf. artículo de Natalini, con fecha de congreso de 2005, en: <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/lmn/natalini.htm>. Fecha de consulta: 19-01-17.

a narrar. *Puro Cuento, una revista literaria en la Transición Democrática Argentina (1986-1992)*<sup>81</sup>, en cuyo estudio se interesa por el rol de *Puro Cuento* dentro del período de la transición argentina. Así pues, al comienzo de la tesis, Falbo resume el proyecto de Mempo Giardinelli a través de su revista literaria argentina, apuntando lo siguiente:

El editor apuesta a rescatar la tradición cuentística local y latinoamericana como lugar sobre el que asentar su espacio literario en dirección a un público amplio. El cuento, a la vez que literatura, será un lugar simbólico para la reparación cultural. Alejada de posturas academicistas, la revista invita al lector a participar de un diálogo crítico entre escritores y lectores sobre creación literaria. En él, la literatura mantendrá un eje oscilante: como estética y también como ética. La narración es así recuperada como poder social: resguardo de la memoria, fuerza de diversidad y de una identidad creativa desmembrada durante la dictadura. En este sentido la revista va al rescate de las zonas excluidas, elididas, subalternizadas de producción cultural, y denuncia los núcleos enquistados de autoritarismo allí donde, en democracia, perviven naturalizados. Para *Puro Cuento* la acción cultural es también creación de resistencia ciudadana (Falbo 2010: 2).

Finalmente, indicamos que el recorrido de nuestro estudio se dirige hacia la parte final de este capítulo, en donde se expondrá lo que aún no se ha llevado a cabo en otros estudios y, por tanto, quedaba pendiente de revelarse: el señalamiento de microrrelatos y sus autores publicados en *Puro Cuento*, de tal forma que, número a número, se pueda tener una panorámica completa de la microficción en esta revista relevante para el objeto de estudio.

Dicho esto, nos interesa comenzar, a modo de introducción sobre la revista *Puro Cuento*, con un artículo del propio Giardinelli, publicado el 13 de abril de 2011 en el diario argentino *Página/12*<sup>82</sup>. En este artículo, titulado “25 años y un pequeño desahogo”, Giardinelli quiere “rendir un modestísimo homenaje unilateral a esa revista

---

<sup>81</sup>Cf. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/22730/Documento\\_completo.Tesis%20Doctorado.pdf?sequence=4](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/22730/Documento_completo.Tesis%20Doctorado.pdf?sequence=4). Fecha de consulta: 02-02-17.

<sup>82</sup> Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166126-2011-04-13.html>. Fecha de consulta: 03-02-17.

que no fue estrictamente mía, sino de una sociedad que se recuperaba a sí misma y lo hacía narrando, reaprendiendo a narrar y a narrarse” (2011). En este sentido, Giardinelli destaca la publicación en *Puro Cuento* de “más de 800 cuentos de literatura universal, de todo el mundo y de todas las cultural” (2011). Además, precisa lo siguiente: “Y, dentro de ese total, 424 fueron autores argentinos, muchos de los cuales debutaron compartiendo páginas con algunos de los más reconocidos escritores/as de Latinoamérica. No pocos de ellos son hoy nombres mayores de nuestra narrativa” (Giardinelli 2011). Tras esto, comenta el porcentaje de escritoras publicadas y ofrece cifras, por países, de los cuentos difundidos a lo largo de toda la trayectoria de la revista (cuyos datos completos señalaremos más adelante). También comenta la labor de difusión cultural de la Fundación Puro Cuento y destaca las siete ediciones de *Puro Chico* (cuya revistilla desglosable, dirigida a niños y adolescentes, apareció en el interior de *Puro Cuento* durante sus siete últimos números). Luego se reprocha que tenga que enumerar todo esto, pero “las universidades y bibliotecas argentinas, igual que las revistas y suplementos literarios, están demasiado ocupados en celebrar lo que manda el canon, que apenas glorifica alguna revista que duró dos o tres números (...). [Aunque] ahí estaban los que debían estar” (Giardinelli 2011). Por el contrario, apunta Giardinelli, “en *Puro Cuento* estaban los inconvenientes, los desconocidos, los que eran casi anónimos, pero amaban el género cuento con abnegación de abeja” (2011). A continuación —y hasta el final del artículo—, Giardinelli evoca los comienzos de la revista, repasa la labor llevada a cabo en ella y comenta el cierre definitivo de la revista por causas económicas. Sobre todo ello, transcribimos lo escrito al respecto:

Si alguien escribe, algún día, la historia de la revista *Puro Cuento* deberá decir que fue parida con más entusiasmo que dinero en un pequeño departamento de Coghlan, frente a la estación del tren, y que los primeros cuentos salieron de mi biblioteca personal, copiados letra a letra porque entonces no había fotocopadoras. Y que la convocatoria y la respuesta fueron horizontalmente democráticas, múltiples y asombrosas. Publicitamos la revista mediante 10 pasacalles, que fue



todo lo que pudimos pagar. E hicimos el lanzamiento en la Casa del Chaco, en Callao y Sarmiento, con vino de damajuana que compartimos con los pocos amigos que vinieron: los arriba mencionados [Ignacio Xurxo, Norma Báez, Marta Nos, Orfilia Polemann, Marco Denevi, Graciela Falbo] y también Daniel Divinsky, Pedro Orgambide, Héctor Lastra, Noé Jitrik, Horacio Salas, Oscar Hermes Villordo, Silvia Plager y Osvaldo Soriano (...). Creo que también estuvo Jacobo Timerman. (...)

Laburábamos a pulmón y entre todos y todas leímos miles, decenas de miles de cuentos que llegaban de todo el país, de toda América, para el Taller Abierto y los concursos de Cuento Breve que hacíamos número a número.

Duramos casi siete años. Entre mediados de 1986\* y el doloroso fin de 1992, publicamos más de 2700\* páginas de puros cuentos, entrevistas con los grandes (María Elena Walsh, José Donoso, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo, Edmundo Valadés, Bioy Casares, Tito Monterroso, Antonio Skármeta y tantos más), textos teóricos de avanzada para la época y todo lo que podía interesar a millares de cuentistas anónimos, de toda la Argentina y de más de treinta países a los que llegábamos regularmente.

Nos empezamos a fundir en el '91, con el gobierno de la rata, como bien lo llama Aliverti. Primero Erman González —con su inicial corralito— y luego Cavallo nos fundieron como a miles de otras pymes, emprendimientos de gente laboradora que no tuvo más remedio que terminar en la especulación, el quiosco, el remís o la huida humillante a Barcelona...

A fines del '92, la derrota fue total. Pagué todo y me quedé en la vía, aunque sin afrontar ni un solo juicio (Giardinelli 2011. [\*No obstante, el n.º 1 de *Puro Cuento* sale en nov./dic. de 1986, y la cifra total de páginas, sin incluir la revistilla *Puro Chico*, vendría a ser la ofrecida en el n.º 36 de *Puro Cuento*: 2144 pp.]).

Respecto a tales asistentes a la celebración del nacimiento de *Puro Cuento*, se encuentran parte de los asesores o colaboradores de la revista, bien desde el primer número (Marco Denevi, Noé Jitrik, Horacio Salas e Ignacio Xurxo), bien en números posteriores (Norma Báez, Marta Nos, Orfilia Polemann, etc.). En el directorio del primer número de la revista, además del “Editor” (Mempo Giardinelli) y otros cargos como el de “Administración” (Cristina Bertolucci) o “Coordinadora Editorial” (Silvia Itkin), constan los siguientes once “Asesores”: Mario R. de Naón (legal), Edmundo Valadés, Marco Denevi, Juan Manuel Marcos, Rose Minc, Noé Jitrik, Antonio Skármeta, Raymond L. Williams, Beatriz Graf, Horacio Salas e Ignacio Xurxo. El grupo de asesores (colaboradores o corresponsales) aumentará a medida que avancen

los números de *Puro Cuento*. Estos directorios, encabezados siempre por su fundador y editor Mempo Giardinelli, sufrirán algunos cambios, modificaciones o reajustes, aunque siempre aparecerán en ellos algunos de los asesores del primer número (así sucede, por ejemplo, con Edmundo Valadés, Ignacio Xurxo y Marco Denevi). Como ejemplo de todo ello, vamos a señalar, finalmente, el directorio del n.º 34 (año VI, mayo/junio de 1992, p. 1), conformado por treinta y siete miembros incluyendo a Giardinelli. Así pues, aquí nos encontramos con un directorio dividido en dos grupos, según sean consejeros editoriales o asesores de la revista. En el “Consejo Editorial” están los siguientes siete miembros: Norma Báez, Horacio Carlen, Humberto Fato, Mario R. de Marco Naón, Marta Nos, Orfilia Polemann e Ignacio Xurxo. En el segundo grupo, ya numeroso, se encuentran los veintinueve “Asesores” siguientes: Gabriel Báñez, Josefina Delgado, Marco Denevi, Sylvia do Pico, Juan Filloy, Lea Fletcher, Graciela Gliemmo, Beatriz Graf (México), Pilar Harispuru (México), Susana Itzcovich, Noé Jitrik, Karl Kohut (Alemania), Félix Luna, Miguel Ángel Molfino, Carlos Roberto Morán, Zulema Moret (Barcelona), Eric Nepomuceno (Río de Janeiro), Sergio Faraco (Porto Alegre), Clara Obligado (Madrid), Pedro Orgambide, Silvia Plager, Reina Roffé (Madrid), Azucena Semería, Ana María Shua, Antonio Skármeta (Chile), Edmundo Valadés (México), Óscar Hermes Villordo, Oga Zamboni y Fausto V. Zuliani.

Respecto a otros datos de la revista (número de páginas, tiraje de ejemplares, distribución, etc.), vamos a aprovechar para indicarlos ahora. Así, sobre la citada referencia total al número de páginas en *Puro Cuento*, indicamos que los ejemplares vienen a oscilar entre las 50 páginas (n.º 1) y las 65 páginas (n.º 33), aproximadamente, con una mayor regularidad hacia las 60 páginas por número publicado. Por otra parte, en los ejemplares de *Puro Cuento* se optimiza el espacio. Así, por ejemplo, se recurre a la reducción del tamaño tipográfico en ciertas secciones (como en la del correo), o se

aprovecha siempre el revés de la portada (en donde suele aparecer el editorial de Giardinelli) y, asimismo, el revés de la contraportada (en donde suele aparecer algún cuento, o algunos microrrelatos, del Taller de la revista). Respecto al tiraje, comienza siendo de 6000 ejemplares (n.º 3), aunque muy pronto, dos números después, se aumenta a 7000, cuyo tiraje es de los más constantes. Con el inicio de los noventa, se reajustará el tiraje a 4000, respecto a lo cual señala Giardinelli lo siguiente: “tuvimos que bajar de los 8.000 ejemplares que supimos alcanzar en nuestro segundo año a los actuales 4.000. El país, ustedes saben...” (cf. Editorial “Un balance provisorio”, año IV, n.º 24, sep./oct. de 1990, p. 1). Este reducido tiraje se mantendrá hasta el n.º 29, pues a partir del n.º 30 (sep./oct. de 1991), y hasta el n.º 35 (jul./ago. de 1992), consiguen elevarlo a 5000. Finalmente, en el n.º 36, se despiden con un tiraje de 6000 ejemplares. Por otro lado, sobre la distribución general de la revista, podrá resultar ilustrativo lo señalado por Giardinelli en su editorial titulado “Puro Cuento, Puro Corazón” (n.º 18, sep./oct. de 1989):

A pesar de la crisis, con muchísimos vientos en contra, en una República Argentina chiquitita, empobrecida, a veces desesperada, hemos venido remando sin cesar, sin tregua, con más empecinamiento que talento (...), con la ilusión de que *Puro Cuento* dejara de ser un milagro cultural para convertirse —algún día— en una vía natural de contacto entre escritores, lectores, gente preocupada por la cultura de un país violado.

Insólitamente, crecimos en ventas al público gracias a nuestro eficaz servicio de distribución en kioscos. Mejoramos la distribución en librerías del interior y es así que llegamos hoy a las 22 provincias argentinas. Tenemos librereros amigos y suscriptores que nos leen en 30 países extranjeros. Y atendemos con suscripciones gratuitas a decenas de Bibliotecas Públicas de todo el país (18, 1989: 1).

No obstante, los efectos de tal crisis repercutirán también en la distribución, cuya merma será proporcional a la indicada reducción del tiraje de ejemplares. Por otra parte, así como la crisis, dificultades, problemas y corruptelas que vive el país se denuncian en

editoriales de Giardinelli, la inflación de la moneda austral (₳) se refleja en el precio mismo de cada número de la revista. En este sentido, la revista comienza con un precio de 3 australes (n.º 1) y sube progresivamente hasta los 25 ₳ del n.º 13 (nov./dic. de 1988). En el año 89 la inflación se dispara, pues si el primer número del año (n.º 14) cuesta 35 ₳, el último número de tal año (n.º 35) alcanza un precio de 1700 ₳. Tal precio, debido a la hiperinflación, continúa en crecimiento exponencial durante los dos años siguientes, hasta alcanzar (n.º 31, nov./dic. de 1991) el precio de 50 000 ₳ por ejemplar. En 1992, el austral es reemplazado por el peso convertible (\$), tal como se constata en el precio de los cinco últimos números (del n.º 32 al 36), que pasarán a costar 5 \$ cada ejemplar.

Así pues, la revista de Giardinelli, sin apoyos ni reconocimientos de organismos estatales, provinciales o municipales, ninguneada por patrocinadores o *sponsors* importantes y, en fin, prácticamente ignorada por la cultura oficial u oficialista argentina, consigue, pese a todo, resistir en la crisis y seguir publicándose de manera bimestral, hasta alcanzar el sorprendente sexto aniversario de la revista, con el que cierra su último trigésimo sexto número, cuando ya es imposible mantener la asfixia económica por más años.

No obstante, lo logrado durante sus seis años de existencia es todo un triunfo. En este sentido, la labor desarrollada en *Puro Cuento* revela una revista literaria sobre narrativa breve de primera magnitud, tanto por su elevado cómputo, diversidad y calidad de cuentos y microrrelatos publicados, como por su promoción y estímulo en torno a la narrativa breve (a través de su taller y de sus concursos), así como por su interés teórico expuesto en el interior de la revista, en donde se suelen publicar artículos de teoría en torno al cuento (algunos de ellos escritos por el propio Mempo Giardinelli). En tales aspectos, la revista argentina de Giardinelli sigue la estela y se aproxima a la

monumental revista mexicana de Valadés (*El Cuento. Revista de la imaginación*), que viene a ser la gran revista de revistas sobre el cuento y la minificción. Ahora bien, la revista *Puro Cuento*, que tiene su particular estilo, propuesta y función, ofrece aportaciones que la destacan de otras revistas semejantes de su época, incluyendo a la de Valadés. Así, por ejemplo, resulta relevante en la publicación de artículos o textos teóricos sobre minificción (minicuento o microrrelato). Pero también la revista argentina destaca por establecer un espacio literario de calidad, más descentralizado, abierto e integrador, que contradice, y en buena medida deslegitima, al canon oficial imperante. En este sentido, la revista de Giardinelli “señala la falta de compromiso social del discurso académico y recuerda las omisiones de aquella crítica cultural que no toma en cuenta ciertas formas de representación no oficial (la de las mujeres, la de los escritores de provincia, por ejemplo)” (Espinosa 2001). Asimismo, *Puro Cuento* revaloriza la narrativa breve (a través del cuento y del microrrelato) frente a la considerada “mayor” (la novela), y también procura dignificar y visibilizar, a través de su proyección de la narrativa breve, la desestimada literatura “infantil o juvenil”.

Finalmente, ofrecemos ahora los datos relacionados con el cómputo de autores/as y textos publicados en *Puro Cuento*, los cuales fueron parcialmente apuntados por Giardinelli en su artículo ya visto (2011). Tales datos se encuentran doblemente recogidos en el número final de la revista (n.º 36), tanto en dos párrafos del editorial de Giardinelli como en la página 64. Vamos, pues, a transcribir lo indicado en este último editorial titulado “Cumpleaños triste, solitario y final: Hasta aquí llegamos”:

En las 2144 páginas que editamos hemos publicado nada menos que 810 autores. De ellos, 519 fueron hombres (64,1%) y 291 fueron mujeres\* (35,9%). (...)

Tampoco pecamos de chovinismo: publicamos 446 autores argentinos (55,1%) y 364 extranjeros (44,9%). El país con más autores publicados en estas páginas, después del nuestro, fue México: 58 escritores. Le siguen, en este orden: Estados Unidos: 43; Brasil y España: 28 autores de cada uno de esos países; 26 fueron chilenos, 25 franceses, 17 colombianos y 17 italianos; Uruguay:

13; Cuba: 9; Inglaterra: 7. Luego siguen, con 6 autores publicados: Bolivia, Puerto Rico, Panamá, China y Rusia. De Paraguay y Venezuela: 5. De Japón y Costa Rica: 4. Y todavía sumamos 3 de Alemania, Polonia y Bulgaria; 2 de India, Canadá, Checoslovaquia, Perú, Ecuador, Guatemala, Suecia, Rumanía, Nicaragua, Grecia y Portugal. Y un autor de cada uno de estos países: Antigua, Austria, Bélgica, El Salvador, Tailandia, Islandia, Marruecos, Haití, Noruega, Nueva Zelanda, Hungría, Irlanda, República Dominicana y Ghana. (cf. Editorial en *Puro Cuento*: año VI, n.º 36, p. 7. [\*Además, tal como señala Espinosa: “la revista dedica tres números completos (el 5, el 17 y el 25) a las mujeres cuentistas, publica encuestas del tipo: «¿Existe la literatura femenina?», organiza Jornadas de Mujeres y Escritura que luego se convierten en libro” (2002, nota 4). No obstante, véase todo lo apuntado al respecto por Espinosa en la citada nota a pie de página de su estudio.]

Por otro lado, en la citada página 64 de tal número 36 de la revista, aparecen los mismos datos expuestos arriba, aunque teniendo en cuenta lo siguiente: los 810 autores/as se equiparan ahora a los 810 “cuentos” totales publicados en la revista. En este cómputo general de “cuentos”, referidos aquí tanto a los cuentos como a los microrrelatos publicados, están incluidos también, según se especifica, los 35 “cuentos” recogidos en las siete ediciones de la revistilla adjunta *Puro Chico* (“PCh”). No obstante, al principio también se indica el cómputo total de “cuentos” sin los de *Puro Chico*: “Total de cuentos publicado en PC [*Puro Cuento*] = 775. Autores hombres = 505 (65,2%). Autoras mujeres = 270 (34,8%)” (VI, 36, 1992: 64). Además de todos estos datos sobre el cómputo (de autores/as y/o) de “cuentos” (sobre el cual basaremos el cómputo de microrrelatos expuestos al final del capítulo), se recoge el “Índice General de Autores (números 1 a 36)” de *Puro Cuento* (cf. n.º 36, pp. 61-64), y, asimismo, el “Índice General de Autores (números 1 al 7)” de *Puro Chico* (cf. n.º 36, p. 64).

Dicho esto, pasamos ahora a señalar la conexión o influencia de la revista de Valadés en la revista de Giardinelli. Aunque aquí trataremos aspectos más generales, también apuntaremos hacia el fenómeno microficcional desplegado en *Puro Cuento*.

En primer lugar, ya desde el primer número de la revista de Giardinelli se plasma el homenaje a Valadés y a su revista mexicana, pues el primer entrevistado es Valadés, y la entrevista, realizada por Giardinelli, gira en torno, precisamente, a la admirada revista *El Cuento*. Por lo demás, tampoco olvidemos que Valadés será uno de los pocos miembros permanentes en el directorio de *Puro Cuento*.

En segundo lugar, el propio Mempo Giardinelli ha señalado la importancia de su formación (literaria y periodística) durante su exilio en México (desde 1976 hasta finales de 1984), así como, en torno a tal crucial experiencia mexicana, ha destacado su estrecha relación con el maestro Valadés y con su revista. Así lo declara Giardinelli, por ejemplo, en una entrevista reciente en la que recuerda que, al poco de llegar a México, su primer contrato (o conchabo) “fue con don Edmundo Valadés, quien fue de hecho como un padre protector para mí. Colaboré con él casi todos los años del exilio en su revista *El Cuento*, ahí me vinculé con muchos narradores y narradoras” (cf. Vicente Alfonso 2016). Asimismo, Giardinelli ha remarcado la filiación, devoción y deuda de su revista con respecto a la de Valadés:

En los años '70 y '80 tuve el privilegio de ser amigo de los inolvidables maestros Edmundo Valadés y Juan Rulfo, amistad que me permitió asistir a apasionadas e íntimas discusiones sobre el género, a compartir lecturas y a juzgar cuentos de los miles que llegaban a la casa de don Edmundo, en cuyo estudio se hacía casi artesanalmente, **la incomparable revista *El Cuento* de la cual mi argentina *Puro Cuento* fue hija, devota y deudora**. Con ellos aprendí, ante todo, la vinculación estrecha e insoslayable que en nuestra América tiene la literatura con “la realidad”, esa manera simplificadora que tenemos de llamar a la pasión y tragedia de nuestros pueblos (Giardinelli, 1999: 2) (en Falbo 2010: 62 [el realzado es nuestro]).

Por otro lado, según ha señalado Giardinelli en diferentes ocasiones, el contacto y colaboración con Valadés y *El Cuento* se fragua ya en los inicios del exilio en México. Por tanto, resulta muy anterior a su consignación en el directorio de la revista mexicana

como “consejero redactor” de la misma, en donde aparece, recordemos, desde el n.º 81 (septiembre-noviembre de 1983) hasta el n.º 99 (julio-agosto de 1986) de *El Cuento. Revista de la imaginación* (cf. 2.2). En este sentido, también se comprueba que, aunque Giardinelli regresa a la Argentina en diciembre de 1984<sup>83</sup>, el cargo como “consejero redactor” de la revista de Valadés continúa durante algo más de un año y medio de estar ya asentado en la Argentina. Seguramente, Giardinelli deja el “Consejo de Redacción” de *El Cuento* para poder volcarse de lleno en el proyecto y elaboración de su revista *Puro Cuento*.

Pero más allá de estos datos, uno de los principales propósitos de la revista argentina de Giardinelli tiene que ver con una actitud de inclusión y rescate literarios en oposición a un canon excluyente en la Argentina, en el cual se reflejan diversas manifestaciones de censura cultural. Esto último lo advierte Giardinelli al regresar a la Argentina tras su experiencia y aprendizaje en México, en cuyo país había percibido una actitud inclusiva respecto al panorama literario, sobre todo por medio de figuras destacadas como la de Valadés, quien a través de su revista *El Cuento* proyecta un canon enriquecedor, abierto y generoso, y en donde, sin prescindir de la calidad literaria, hay espacio para todos los escritores: antiguos o modernos, conocidos o desconocidos, encumbrados o ignorados, veteranos o noveles, etc. En torno a todo esto, el propio Mempo Giardinelli —en una entrevista inédita realizada por Graciela Falbo en 2008— señala lo siguiente:

Yo sabía que había cuentistas marginados en el país, sobre todo en el interior. Era una cuestión de estadística. No podía no haber muy buenos cuentistas y yo quería rescatarlos. Puede ser esa veta provinciana que tengo. Tenía una idea de cinco o seis cuentistas del interior que los conocía y que estaban por fuera de todos los grupos [literarios], ignorados. Por otra parte esto viene de algo aprendido en México. Lo aprendí con **Edmundo** [Valadés] que fue ejemplar en esto, pero también con los demás amigos: **la literatura mexicana es una literatura inclusiva**. Es como si te

---

<sup>83</sup> Cf. artículo de Giardinelli: “Esto no existió, pibe”, publicado en *Página/12*, el 20-02-04.



dijera que en el **canon mexicano** estamos **todos**, tu eres un pendejo, tu eres un hijo de puta, tu eres un no sé qué, tu eres un cabrón, tú me gustas y tu no me gustas, pero estás, nos reconocemos. Si bien el ninguneo es una invención mexicana que se atribuye a Octavio Paz como la actitud de denegar al otro, esto puede suceder en la pelea cuerpo a cuerpo o en el debate intelectual cuerpo a cuerpo, en un caso puntual o puede tener que ver con una cuestión ideológica. Sin embargo en el canon general se supone que entran todos, es decir, Dios es generoso, el cielo es muy amplio y el sol calienta a todo el mundo. Si vos agarras una antología mexicana que ha salido hace muchos años, o en revistas, por estados, por provincias, por grupos, por edades, por colectivos; todos caben y siempre se preocupan de que estén todos. Esto tiene que ver quizá, tengo yo mi hipótesis, con la revolución mexicana. La recuperación cultural de la revolución mexicana los forzó a que entraran todos, de todos los estados. Que no fuera sólo Mariano Azuela o después Agustín Yañez, sino ampliando, como una fotografía de gran angular. Sí, está claro que hay un canon hacia lo internacional. Pero eso no quita cabida a todos, hay una mirada amplia incluso en las diferencias. Yo tuve siempre la sensación de que era literatura muy “vengan que estamos todos”, todos somos la literatura mexicana. Por ahí un grupo puede decir: nosotros somos los buenos y ustedes son... no importa pero estamos todos, te reconocemos. **Cuando volví a la Argentina me impresionó mucho, yo no era consciente hasta entonces, cuán excluyente era y es la literatura argentina.** La literatura argentina opera subrepticamente, es decir, el ninguneo es contumaz, se perfecciona cuando matamos al otro. Además acá había menos publicaciones que en México. Allá cada estado tiene por lo menos diez revistas, había diecisiete suplementos dominicales. (...)

Y esto es algo que cuando la democracia empezaba a mí me parecía alarmante y así ¿a dónde vamos? Para mí en *Puro Cuento*, esto fue una obsesión: acá caben todos; si su cuento es muy malo le vamos a dar una respuesta honesta, no lo vamos a macanear, no le vamos a decir siga participando que en la próxima pega, no es así. La otra cosa fue también la gratuidad absoluta. Esto lo quiero subrayar porque después hemos visto muchas revistas que cobran por publicar, tanto por página, tanto por cuento. En *Puro Cuento* nunca se cobró un centavo, me parecía ofensivo. No sé si todas las revistas lo han hecho, yo sé que nosotros no lo hicimos jamás. Para mí era muy importante que [*Puro Cuento*] fuera una revista democrática, democratizante, participativa, incluyente, inclusiva, que diera posibilidades a todo el mundo que fuera federalista, que tuviera una voz latinoamericana, que pudiera circular y ser leída, que llevara la cultura y el cuento argentino a toda América. Que reconociera la igualdad de género. (Falbo, 2008). (En Falbo 2010: 97-98 [el resaltado es nuestro])

Por otra parte, lo aprendido por Giardinelli a través de la fructífera experiencia con Valadés y su impar revista mexicana, se vuelca luego en la revista argentina *Puro Cuento*, en la cual se condensan los grandes aciertos de la *Revista de la imaginación*: la constitución de una revista-taller (por medio de la articulación destacada de secciones

relacionadas con los lectores), la proyección de un canon abarcador e inclusivo ya señalado, la difusión literaria por medio de la narrativa breve de diferentes épocas y lugares (a través del cuento y del enmarque distintivo de la minificción), la promoción de concursos permanentes de minificción, el interés teórico en torno a la narrativa breve, etc. Tal es así que en la publicación del primer número de *Puro Cuento* se encuentra ya presentado y articulado todo aquello, incluyendo el anuncio del Concurso del Cuento Breve (publicado en el envés de la contraportada del primer número).

Ahora bien, a diferencia de la revista de Valadés, Giardinelli regulariza, abrevia y distribuye en varias secciones todo lo referente al correo y al taller en su revista. Por otra parte, el Editorial cobra protagonismo como artículo firmado por Giardinelli y, finalmente, los artículos de teoría en torno al cuento tienen su propia sección permanente e interna en *Puro Cuento* (en la *Revista de la imaginación* aparecen en el Editorial). Asimismo, Giardinelli implementa esto último con una acertadísima sección permanente de entrevistas a escritores, en donde se plasman diversas y personales poéticas sobre el cuento o la narrativa breve. Además, en torno a la propuesta democrática e inclusiva de Giardinelli en su revista, hay que recordar la destacable labor de rescate ya apuntada, aparte de otras particularidades que posee esta revista argentina. En suma, la combinación de todo ello ofrece como resultado una revista que consigue adaptar aciertos esenciales de la *Revista de la imaginación*, pero estableciendo sus propios rasgos, características distintivas y propuestas particulares, además de implementar todo ello con aportaciones valiosas.

Otro de los méritos de la revista *Puro Cuento* es el de ofrecer todo aquello y, al mismo tiempo, el de conseguir publicar un número considerable de textos literarios (cuentos y microrrelatos) en cada ejemplar, teniendo en cuenta que la revista de Giardinelli no presenta tantas páginas por ejemplar como la revista de Valadés. Esto se

logra a través de una distribución más ajustada y proporcionada de las secciones y también por la extensión de los cuentos publicados en la revista argentina, así como por el aprovechamiento de espacios tales como el envés de la portada y contraportada y por el recurso eficaz de minimizar la tipografía en ciertas secciones de *Puro Cuento*, gracias a todo lo cual se consigue optimizar espacio y ahorrar páginas en la revista de Giardinelli.

Respecto a la ordenación y regularización sistemática de secciones en *Puro Cuento*, valdrá señalar, por ejemplo, aquellas vinculadas al taller y al correo de la revista argentina. En este sentido, Giardinelli distribuye todo ello en tres proporcionadas secciones no muy extensas, las cuales se sitúan al principio, medio y final de su revista. Tales secciones, con el orden de aparición señalado, son las siguiente: la del “Correo”, en donde se publican breves cartas (o fragmentos de cartas) enviadas a la revista; la sección orientativa o valorativa del “Taller Abierto”, en cuya sección se comentan (en breves párrafos) los textos literarios enviados; y la de los cuentos “Del Taller Abierto”, en donde se seleccionan y publican los cuentos y/o microrrelatos enviados al taller de la revista (aquí suelen publicarse entre uno o seis textos, dependiendo del tamaño de los mismos). En cualquier caso, el concepto de taller-revista en *Puro Cuento* viene a ser el mismo, en esencia y en *modus operandi*, que el aprendido por Giardinelli en la precursora *Revista de la imaginación*. En este sentido, sobre lo que es una revista-taller, tal como lo son las revistas de Valadés y Giardinelli, merece la pena apuntar aquí lo referido al respecto por Gabriela Espinosa:

La revista-taller se diferencia del taller literario propiamente dicho en que éste supone un cuerpo presente, mientras que aquella propone una comunicación mediatizada. De todos modos, en uno y otro taller se sociabiliza el trabajo, se impulsa un modo colectivo de producción opuesto a la especialización y al aislamiento de un productor solo; se trata de una forma distinta de circulación del producto artístico que se opone a la modalidad dominante. El escritor trabaja la

palabra como una artesanía; mientras tanto, los maestros o coordinadores van transmitiendo un “saber hacer” y mantienen con sus interlocutores una relación íntima, aunque compartida con un público, situando al escritor en una vía experimental y de juego. Unos leen, escriben, superan prejuicios antiguos y contradicciones personales, eligen materias y envían textos: todo bajo un hálito exclusivamente creador que desea manifestarse, en este caso, en la forma de narrativa breve. Otros (una comisión formada *ad hoc*) leen, corrigen, sugieren cambios y revisiones, esgrimen datos y juicios. En el intercambio, no se dirimen cuestiones de poder institucional, no se trata tampoco de explotar profesionalmente la literatura, sino de conquistar el medio de expresión *experimentando* formas y géneros no necesariamente hegemónicos (Espinosa 2001).

Por otra parte, respecto a la extensión de los cuentos publicados en la revista de Giardinelli, vamos a tratar esta cuestión en contraste con la extensión sistemática de los microrrelatos (minificciones o minicuentos).

En primer lugar, los cuentos recogidos oscilan entre las 1000 y 4000 palabras, con una frecuencia mucho mayor entre las 1000 y 2500 palabras por cuento. Por poner algunos ejemplos de este encuadre extensional, suficiente como para poder abarcar a cualquier cuentista, apuntamos los nueve cuentos siguientes: “A la deriva” (1057 palabras), de Horacio Quiroga (2, 1987: 43-44); “Chacales y árabes” (“Schacale und Araber”: 1297), de Franz Kafka (12, 1988: 20-21); “El gallo de Sócrates” (1590), de Leopoldo Alas «Clarín» (4, 1987: 12-13); “Manos” (1895), de Elsa Bornemann (20, 1990: 34-36); “Cine Prado” (2051), de Elena Poniatowska (20, 1990: 14-15); “El plan” (2149), de Jorge Riestra (19, 1989: 36-37); “Un pepinillo encurtido” (“A Dill Pickle”: 2756), de Katherine Mansfield (2, 1987: 36-39); “Wakefield” (3476), de Nathaniel Hawthorne (28, 1991: 14-17); “El jardinero” (“The Gardener”: 3746), de Rudyard Kipling (15, 1989: 8-13). Aparte de esto, hay unos pocos cuentos que se salen de aquel enmarque general, rebasándolo por arriba o por abajo, tal y como sucede, por ejemplo, con los dos siguientes: “En memoria de Paulina” (4825), de Adolfo Bioy Casares (18, 1989: 40-44), y “La octava plaga” (735), de Laura Freixas (2, 1987: 20).

Así pues, en la revista de Giardinelli se publican más aquellos cuentos que habían sido designados, según ciertas estadísticas sobre el cómputo de palabras del cuento (cf. Anderson Imbert [1979] 1996: 34), como cuentos/relatos breves o cortos (o como “short shorts” en el panorama anglosajón), es decir, aquellos que vendrían a estar por debajo de las 2000 palabras. Durante el siglo XX, esta común y problemática designación de cuento/relato breve ha sido también la manejada para señalar o designar al fenómeno de la microficción hispánica, tal como se comprueba, por ejemplo, en los distintos espacios de consolidación del fenómeno microficcional: antologías precursoras (a través de sus títulos y ciertos prólogos), emblemáticas revistas (dobletes terminológicos entre cuento/relato breve y mini/micro-cuento, todo ello junto a los incipientes términos de minificción o microrelato), concursos de minificciones (inicialmente designados como concursos de cuentos breves o brevísimos), libros de minificciones de autor (en sus respectivos títulos o prólogos), etc. Además de este solapamiento terminológico hispánico, en el panorama anglosajón se percibió el fenómeno de la microficción dentro de un enmarque extensional que abarcaba hasta las 2000 palabras por texto literario (ya promocionadas y distinguidas aparte como *short shorts* en revistas estadounidenses del primer tercio del siglo XX), tal como sucede en destacadas antologías estadounidenses de “microficción” de los 80, tales como, por ejemplo, Howe y Howe (1982) y Shapard y Thomas (1986), entre otras. No obstante, tal extensión comenzó después a recortarse en posteriores antologías en inglés, hasta llegar a asemejarse (dentro de la posterior designación de la *flash fiction*) a la extensión general de la microficción hispánica, cuya extensión, establecida en torno al espacio de una cara impresa o a un cómputo no superior a las 250 palabras, ha sido la recurrente y marcada desde los principales espacios históricos de difusión, proyección y promoción distintiva del fenómeno

microficcional en el panorama hispánico (especialmente en precursoras y fundamentales antologías, secciones de revistas emblemáticas o primeros concursos del género).

En *Puro Cuento*, la considerada microficción se distingue del cuento recogido por no rebasar aquella tradicional extensión máxima (las aproximadas 250 palabras), aunque tal precisión extensional no se acompaña de una precisión terminológica, pues en la revista de Giardinelli se designa a las minificciones (término ya recurrente en la revista de Valadés) como cuentos breves y/o brevísimos o, sencillamente, breves. Todo lo cual genera cierta confusión terminológica en torno a lo señalado anteriormente. Pero más allá de esta generalizada denominación de la época, en *Puro Cuento*, insistimos, se distingue la microficción del cuento, tanto por su definida acotación extensional como por recurrir a su distinción visual con recuadros o “cajas”, tal como se venía haciendo desde la revista de Valadés.

A propósito de todo esto, Mempo Giardinelli comenta y precisa en una nota todo lo relativo a las razones de extensión y distinción microficcional promovidas en su revista. En dicha nota, aparecida como introducción al apartado especial dedicado a la antología en inglés *Sudden Fiction* (apartado publicado en *Puro Cuento*, n.º 18, sep./oct. de 1989, pp. 28-31), señala Giardinelli todo lo siguiente:

Cuando iniciamos esta aventura llamada *Puro Cuento* **uno de los objetivos que nos fijamos fue el de brindar espacio al cuento breve y brevísimo.** Por una cantidad de razones que desarrollaremos en otra oportunidad, pensábamos que ocuparnos de **un género que podía ser considerado “menor” o simplemente un “subgénero” —y que no parecía tener una gran tradición en la Argentina aunque sí muchos cultores— era todo un desafío.** Desafío que empezó con una cuestión aparentemente baladí pero que resultaba esencial: **¿qué extensión debía tener un cuento para ser considerado breve?**

Nosotros **determinamos**, con lo que llamaríamos una responsable e inevitable arbitrariedad, **la medida** que nuestros lectores bien conocen: **desde una sola línea hasta un máximo de 25 líneas de 60 espacios cada una\*.** Para hacerlo, nos basamos en dos fuentes: **una fue la tradición mexicana (Edmundo Valadés y Juan Rulfo, hace décadas, empezaron a admitir como breves a los cuentos de “una sola cuartilla, escrita por una sola cara y a doble**

espacio”); y la otra fue el sentido común: en cualquier máquina de escribir pueden contarse fácilmente aquellas medidas (...) que habrían de servir para facilitar el trabajo de nuestros lectores.

Desde nuestra aparición hemos publicado en todas las ediciones, y lo seguiremos haciendo, decenas de cuentos breves y brevísimos. Y un único **ensayo** en *Puro Cuento* 10 [“Brevísima relación del mini-cuento en Hispanoamérica, de Juan Armando Epple]. La respuesta de los lectores ha sido estupenda, y prueba de ello son las cartas y comentarios que recibimos, y especialmente el hecho de que venimos realizando un **concurso cuatrimestral permanente**, con una participación altísima.

Pero lo que no conseguíamos eran estudios serios y abarcadores que explicaran el fenómeno. Incluso, en los últimos años hemos recibido la visita de más de un investigador literario que venía a nosotros en busca de fuentes, y nos encontrábamos con que no podíamos ir más allá de algunos buenos estudios conocidos, como los de Enrique **Anderson Imbert**, o algún texto de Edmundo **Valadés** en la revista mexicana “El Cuento”.

Precisamente uno de esos investigadores (**Andrea Bell**, de Stanford University, California, Estados Unidos), nos habló de la existencia de un libro que, aparecido en ese país en 1987, abordaba de manera muy original el cuento breve y brevísimo, su denominación, conformación y características. El título de ese libro es *Sudden Fiction* (Ficción Repentina, en castellano), y ha sido editado por **Robert Shapard**. [Sobre los datos de esta antología de Shapard y Thomas, cuya primera edición es de 1986, véase lo apuntado en nuestro listado de antologías en III.] El libro parte de la propuesta que se hizo a un centenar de escritores norteamericanos: discutir el nombre mismo —la designación— de los cuentos breves, y a partir de allí determinar si tienen entidad genérica literaria propia, así como sus características más evidentes. De hecho, el libro no es en sí mismo un estudio pero sí resultó un completísimo, brillante muestrario de opiniones y reflexiones sobre ésta que es, acaso, la forma más poderosa del género cuento.

A continuación nos place brindar a nuestros lectores algunos fragmentos de la Introducción de este libro, así como partes relevantes de algunas de las reflexiones recogidas, **en la versión de la traductora Mónica Suárez** (en *Puro Cuento*, 18, 1989: 28-29. El realzado es nuestro. [\*En la antigua máquina de escribir las prefijadas 25 líneas por 60 espacios, o golpes de máquina, equivalen a 1500 caracteres, los cuales ofrecen un cómputo, total y aproximado, de 250 palabras, tanto en español como en inglés]).

Así pues, el fenómeno microficcional designado como cuento breve y brevísimo en la revista de Giardinelli, se concibe y localiza dentro de una extensión no mayor a unas 250 palabras, cuya razón está basada, por un lado, en la extensión microficcional difundida y promocionada desde la revista de Valadés (la cual, a su vez, está influida por la precursora proyección microficcional de Borges y Bioy), y, por otro lado, en su

adaptación o adecuación a una medida estandarizada de la (antigua) máquina de escribir. Esta extensión máxima es, asimismo, la exigida para poder participar en el permanente “Concurso del Cuento Breve” de *Puro Cuento*, en cuyas bases se indica lo siguiente: “los trabajos no deberán exceder las 25 líneas de 60 espacios; se enviarán escritos a máquina, a doble espacio” (cf. *Puro Cuento*, n.º 1, envés de la contraportada).

Respecto al estatuto genérico de tal fenómeno microficcional promocionado y difundido en *Puro Cuento*, Giardinelli parece concebirlo como subgénero esencial del cuento, pues “es, acaso, la forma más poderosa del cuento”; aunque tal postulado recala aquí en una antología en la cual se exponen diversas opiniones sobre un supuesto fenómeno “microficcional” que, según ofrece su recopilación de “American Short-Short Stories”, difiere del particular, diverso y genuino corpus microficcional representado en el panorama hispánico. A pesar de esto último, los estudios contenidos en este tipo de antologías en inglés, especialmente las publicadas en los 80 y en la primera mitad de los 90, fueron de utilidad para precursores y principales teóricos hispánicos de la microficción, tal y como Lagmanovich ya indicaba a propósito de la antología de Howe y Howe, publicada en 1982 (cf. listado en III). Por otro lado, durante esta década de los 80, la mayoría de los incipientes y aún escasos estudios teóricos sobre microficción en español adolecen de una difusión restringida dentro de ámbitos universitarios (y no olvidemos que aún no se había implantado internet). En este sentido, se comprende que, en 1989, Giardinelli destaque esta antología en inglés de Robert Shapard (y James Thomas) al tiempo que señala la dificultad y demanda por encontrar estudios serios sobre tal fenómeno aludido, si bien, claro está, la minificción hispánica, especialmente en el panorama hispanoamericano de fines de los 80, resulta ya un fenómeno genérico de notable interés y cultivo, con una presencia exponencial en libros de escritores (buena parte de estos libros son solo de minificciones) y en el aumento considerable de



las antologías del género (cf. III), así como también es objeto de difusión en publicaciones periódicas (revistas, suplementos y diarios), además de la promoción creciente en concursos específicos influidos por el de la revista de Valadés. Precisamente, en tal contexto favorable, y gracias también al impulso de revistas como la de Giardinelli, acontece un impresionante desarrollo de estudios teóricos en español sobre el fenómeno microficcional (desde la concepción hispánica), de tal forma que, a partir de la segunda mitad de los 90, resulta ya fundamental y principal el corpus teórico hispánico. En este sentido, tal como apunta Valentina Natalini:

Vale mencionar que el mismo Robert Shapard indicó, en la conferencia brindada con motivo del *V Congreso de Minificción* (Neuquén, 2008), que “el mundo hispanohablante muestra el camino” con respecto a la producción teórica acerca de la minificción y que en los Estados Unidos “la situación de la minificción [...] es caótica y floreciente, y tiene gran necesidad del aporte de la crítica” porque son muy escasos los abordajes teóricos en lengua inglesa (2011: 10-11).

En relación con esto, resulta destacable el esfuerzo e interés de la revista *Puro Cuento* por hallar y publicar teoría sobre el fenómeno microficcional difundido, especialmente tras su número 18 en el que se incluye tal apartado acerca de la antología estadounidense. Así, en los siguientes números de la revista de Giardinelli, se recurrirá al conocimiento de Enrique Anderson Imbert y de Edmundo Valadés, dos de los autores destacados en la nota transcrita del editor, para tratar de profundizar teóricamente sobre tal fenómeno, bien a través de preguntas a Anderson Imbert en su entrevista realizada por Giardinelli (publicada en el siguiente número 19 de *Puro Cuento*), bien a través del encargo de un artículo sobre el tema a Valadés, el cual no es otro que su relevante artículo “Ronda por el cuento brevísimo” (publicado en el n.º 21).

Vamos a centrarnos ahora en el despliegue teórico y antológico de la microficción en *Puro Cuento*, para lo cual seguiremos los datos ofrecidos mayormente en el estudio

refundido y ampliado de Natalini (2011), cuya información trataremos también de complementarla. Respecto a la teoría desplegada, señalaremos, en primer lugar, los cuatro apartados o artículos específicos de minificción publicados en *Puro Cuento* (tres de ellos ya apuntados), y, en segundo lugar, repasaremos algunos comentarios vertidos por escritores entrevistados para la revista de Giardinelli. En torno al despliegue de antologías microfccionales, solo nos interesa destacar aquellas selecciones realizadas a través de un par de antólogos y aquellas otras elaboradas por la propia revista sobre determinados escritores publicados, distinto todo ello de la general recopilación microficcional contenida en la revista. Tras todo esto, nos detendremos en algunos aspectos pendientes sobre la microficción en la revista, para luego ofrecer, finalmente, el esquema completo de la microficción en *Puro Cuento*.

Así pues, tal como apunta Natalini: “De los 36 fascículos que conforman *Puro Cuento*, encontramos que solo en cuatro de ellos aparecen escritos específicos de microrrelato, lo cual demuestra el vacío teórico existente por aquellos años con respecto al tema” (2011: 9). Estas cuatro publicaciones, aparecidas en la señalada sección interna de la revista, son las siguientes:

1.º El artículo-introducción titulado “Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, de Juan Armando Epple (II, 10, 1989: 31-33). En nota que antecede al artículo, se indica lo siguiente:

De su libro más reciente (“Brevísima relación: El cuento corto en Hispanoamérica”) que edita en estos días la Editorial Lar, de Santiago de Chile, Epple nos ha enviado la introducción, que aquí publicamos por considerar que puede ayudar a responder ciertas preguntas que nos hacen muchos lectores (10, 1989: 31).

Respecto a estos datos ofrecidos, algunos de los cuales recoge Natalini (2011: 9), advertimos que no sucederá tal cosa, ya que la citada antología, finalmente, será

publicada por Mosquito editores, Santiago de Chile, en 1990, y llevará el título final de *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (esta misma antología, tal como veremos, servirá para ofrecer un “festival de microficciones” en el n.º 32 de *Puro Cuento*, correspondiente a ene./feb. de 1992). El artículo introductorio publicado en *Puro Cuento* será, algo ampliado y modificado en algunos párrafos por Epple, la introducción que aparezca en la citada antología de 1990 (tal introducción, que lleva aquel mismo título, se recogerá nuevamente en la segunda edición [1999] de esta antología de Epple). Por otro lado, la antología que sí se publica en la Editorial Lar, aunque en 1989, es la titulada *Brevísima relación del cuento breve de Chile*.<sup>84</sup>

2.º El apartado titulado “El Cuento Breve y Brevísimo: ¿Ficción repentina?” (III, 18, 1989: 28-31), en donde, además de la nota transcrita de Giardinelli, aparecen dos partes traducidas de la citada antología *Sudden Fiction...: la introducción de Robert Shapard* (casi completa en las páginas 28 y 29) y una serie de “opiniones y reflexiones” recogidas del final de dicha antología, entre las que se seleccionan y sintetizan, en las dos siguientes páginas del apartado, las 23 primeras opiniones, si descontamos las de Philip F. O’Connor, Gary Gildner, Russell Banks y Stephen Dixon, de las 40 en total (cf. en III). Como complemento a lo señalado por Giardinelli en su nota (y a lo reseñado por nosotros), transcribimos también lo referido por Natalini en torno al apartado traducido de esta antología en *Puro Cuento*:

Los autores mencionan el impacto, a favor y en contra, que suscitó entre los escritores y editores estadounidenses la lectura de la primera versión del volumen intitulado, en ese momento, *Blasters* (en el sentido de “explosión”). Tal denominación pasó a ser el foco de discusión de en tanto determinaba una característica del relato brevísimo, pero que no era imprescindible ya que

---

<sup>84</sup> En relación con todos estos datos, remitimos al capítulo sobre las antologías de Epple (cf. 3.4), en cuya parte final se podrá leer una reseña completa sobre la introducción de tal antología (Epple 1990), la cual contiene y complementa al primer artículo-introducción de Epple (1988a). No obstante, también se puede leer una reseña específica de este artículo-introducción, publicado en *Puro Cuento*, en nuestro capítulo 1.1.

entre los setenta microrrelatos\* que conforman el libro, algunos no “detonan”, no “tiene impacto”, sino que prevalece la sutileza, la sugestión y no la “explosión”. Las reflexiones se aunaron finalmente en la noción “ficción repentina”; en palabras de los autores: “Repentino. Sin advertencia, del latín ‘subire’, acercarse a hurtadillas. Imprevisto, rápido. Repentino, sí” (18, 1989: 29). Esa sería la denominación del nuevo género (Natalini 2011: 9-10. [\*Acerca de su extensión, véase lo apuntado en III]).

En relación con lo mencionado sobre la nomenclatura “Sudden Fiction”, Jesús Pardo, el traductor español de la antología estadounidense (*Ficción Súbita. Narraciones ultracortas norteamericanas*, Anagrama, Barcelona, 1989), indicaba que Shapard y Thomas “nos dan la clave al derivar la palabra inglesa *sudden* de la misma raíz latina que la castellana «súbito». Así y todo, he utilizado también «de repente» y «repentino», que me parecen más acertadas, así como «de pronto»” (Pardo 1989: 7).

3.º El artículo titulado “Ronda por el cuento brevísimo”, de Edmundo Valadés (IV, 21, 1990: 28-30). Bajo el título, se indica lo siguiente: “Este artículo fue escrito por el maestro Valadés especialmente para esta edición de *Puro Cuento*” (p. 28). Sobre tal artículo, remitimos a nuestra reseña completa en el capítulo 1.2.

4.º El artículo titulado “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y E. Anderson Imbert”, de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (VI, 36, 1992: 32-34 y 36). Respecto a este destacable estudio —también recogido, y luego desarrollado, en la *RIB* (cf. Tomassini y Colombo 1993; 1996)—, véase lo referido al respecto en nuestro capítulo 1.2.

Por otro lado, la primera sección que, tras el editorial, abre cada número de la revista *Puro Cuento* es la de entrevistas a escritores. El conjunto de estas entrevistas despliega un crisol de poéticas sobre el cuento o la ficción más breve, lo cual se complementa, en este aspecto, con los estudios teóricos publicados en torno al tema. Si buena parte de estas entrevistas fueron realizadas por Giardinelli, algunas otras, en

cambio, fueron realizadas por colaboradores o lectores de la revista. Según comenta Giardinelli en el prólogo de su libro recopilatorio *Así se escribe un cuento* (1992), el hecho de entrevistar vendría a ser la actividad periodística que más le agrada, “porque significa conversar, indagar, aprender, intercambiar, compartir y/o debatir ideas. Es un pequeño, íntimo y saludable ejercicio de inteligencia. Que a su vez promueve otro pequeño, íntimo y saludable ejercicio: el de la lectura” (Giardinelli 1992: 6). En relación con tales entrevistas realizadas para *Puro Cuento*, comenta Giardinelli lo siguiente:

me dediqué a entrevistar a muchos cuentistas, aquí y allá. Nos encontramos —como es frecuente entre escritores— en seminarios, congresos, ferias, cenas, casas, bares, aviones, aeropuertos, y todos tuvieron siempre la generosa cortesía de decirme que la revista [*Puro Cuento*] era un hecho cultural valioso. Posiblemente su forma de alentarme y apoyarme para que mi ánimo no decayera fue acceder a estas conversaciones (1992: 5).

A continuación, vamos a citar, pues, todas las entrevistas publicadas en *Puro Cuento* (el ordinal indicará el número de la revista en la que se publica, luego viene el entrevistado y, entre paréntesis, el entrevistador; si es Mempo Giardinelli, indicamos sus iniciales):

1.º Edmundo Valadés (por M. G.). 2.º Antonio Skármeta (M. G.). 3.º Marco Denevi (M. G.). 4.º Cristina Peri Rossi (por Teresa Méndez-Faith, entrevista preparada para una antología de cuentos y ofrecida por la entrevistadora a *Puro Cuento*). 5.º José Donoso (M. G.). 6.º Juan Filloy (M. G.). 7.º María Elena Walsh (M. G.). 8.º Silvina Ocampo (M. G.). 9.º Daniel Moyano (M. G.). 10.º René Avilés Fabila (M. G.). 11.º Juan José Saer (M. G.). 12.º Pedro Orgambide (M. G.). 13.º Osvaldo Soriano (M. G.). 14.º Hemingway, Porter y Capote (se recogen fragmentos de tres entrevistas antiguas del libro *El oficio de escritor*, Ediciones Era, México, 1968). 15.º Adolfo Bioy Casares (M. G.). 16.º Isabel Allende (por Virginia Invernizzi, quien les envió la entrevista publicada en la revista). 17.º En lugar de la entrevista, “Encuesta: ¿Existe la literatura femenina? Responden: Chirom, De Miguel, Gambaro, Gorodischer, Nos, Shúa, Steimberg, Ulla y Vázquez” (apuntado así en la portada del número 17). 18.º Lubrano Zas (por Ernesto Campanile, quien envía a *Puro Cuento* una entrevista realizada a Zas, escritor argentino estimado por Valadés). 19.º Enrique Anderson Imbert (M. G.). 20.º Augusto Roa Bastos (por Teresa Méndez-Faith). 21.º Bernardo Kordon (M. G.). 22.º Juan Bosch (por Teresa Méndez-Faith, presentada aquí como

investigadora y crítica literaria paraguaya, residente en Boston, Massachussets, USA). 23.º Phillip Lopate (M. G.). 24.º Angélica Gorodischer (M. G.). 25.º William Faulkner (se reproducen “pasajes sustanciales de una famosa conversación mantenida por Jean Stein Van den Heutel con William Faulkner, en Nueva York, a comienzos del año 1956”, según nota en p. 2). 26.º Julio Cortázar (por Rumen Stoyanov, entrevista rescatada por la revista mexicana *Plural*, de la cual *Puro Cuento* recoge una segunda parte). 27.º Charles Bukowski (en el apunte introductorio a la entrevista, se agradece “a la revista *Andrómeda*, de Puerto Rico y al escritor amigo Poli Délano esta nota sobre su encuentro con Ch. B. en Los Ángeles”, p. 2). 28.º Javier Villafañe (por Ignacio Xurxo). 29.º Augusto Monterroso (del libro de entrevistas a Monterroso *Viaje al centro de la fábula*, de 1981, se elabora “una selección de los momentos más brillantes de las mismas”, p. 2). 30.º Abelardo Castillo (por Marcelino Damiani, lector que remite la entrevista a *Puro Cuento*). 31.º Juan José Manauta (M. G.). 32.º Elsa Bornemann (M. G.). 33.º Carlos Fuentes (M. G.). 34.º María Angélica Bosco (por Ignacio Xurxo). 35.º Isidoro Blaisten (M. G.). 36.º Ana María Shua (por Roxana Barone).

Señaladas todas las entrevistas, vamos ahora a seguir, unificar y ampliar el rastreo apuntado por Valentina Natalini sobre ciertas opiniones o aproximaciones en torno a la microficción en algunas de estas entrevistas publicadas en *Puro Cuento*.

En primer lugar, debemos destacar aparte la realizada por Giardinelli a Anderson Imbert (IV, 19, 1989: 2-7 y 18-19), ya que esta entrevista es la más relevante sobre el tema. En un sustancial fragmento de esta entrevista (cf. transcrito en II), Anderson Imbert responde a preguntas muy específicas de Giardinelli sobre el fenómeno microficcional. En la primera pregunta de Giardinelli sobre el asunto, se plantean ya dos de los problemas teóricos de la microficción: la diversa nomenclatura empleada para designar tales ficciones hiperbreves y la incertidumbre sobre su estatuto genérico. Al principio de tal pregunta inicial, Giardinelli señala que Anderson Imbert los suele llamar “Cuasi-cuentos” y que para él son “Semicuentos”, mientras que Valdés, dice Giardinelli, los llama “minicuentos” (sin apuntar aquí el constante empleo de Valdés del término “minifcción”, cuya designación será la preferida en su artículo teórico de 1990). También señala Giardinelli la preferencia de otros escritores por llamarlos

“Protocuentos” o “Pre-textos”, “y en Estados Unidos hay muchas designaciones, entre ellas la original *four minute fiction* (ficción de cuatro minutos)” (19, 1989: 3. [Esta parte de la pregunta de Giardinelli sobre la nomenclatura la transcribe Natalini, 2011: 15]). En la respuesta siguiente, Anderson Imbert empleará el término “minicuento”. Pero en general, tanto en las respuestas de Anderson Imbert como en las preguntas de Giardinelli, se recurrirá al empleo más general e impreciso de cuento corto/breve. Por otra parte, tal diversidad terminológica se comprueba también, aparte de lo mencionado, en la particular designación empleada por Anderson Imbert en algunos de sus libros, en donde destaca la resignificación microficcional del término “caso” y la reapropiación del término leibniciano “mónada”.

Hacemos aquí una digresión para indicar que, en general, la perspectiva de Anderson Imbert sobre el fenómeno microficcional viene a identificarse con su definición acerca de la forma corta arcaica del “caso”, asimilado aquí a su concepto de “minicuento” (cf. Anderson Imbert [1979] 1996: 34). En este sentido, tal como señalan Tomassini y Colombo: “Enrique Anderson Imbert (...) vincula al minicuento con el ‘caso’, al cual define como un “esquema de acción posible”, colocando el énfasis en la desnudez del meollo anecdótico” (1992: 32). Este esquema o meollo anecdótico, no desarrollado como en el específico género cuento, es lo que viene a ser, para Anderson Imbert, el fenómeno de la microficción moderna, cultivado de manera autónoma desde el siglo XIX. Por otro lado, este mismo esquema o meollo anecdótico es lo que se encuentra también en las formas cortas (narrativas) arcaicas, tradicionales o modernas (tanto de ficción como de no ficción), o encapsuladas en discursos mayores (de épocas remotas, clásicas, etc.), o en los mismos “cuentos” medievales, en los que si se retiran como *matrioskas* o cajas chinas sus marcos didácticos, aparecen esquemas o meollos anecdóticos que revelan remotos orígenes orientales. Así pues, la pregunta abierta

respecto a esta digresión sería la siguiente: si esas formas cortas —que ya existen desde los orígenes literarios y recorren la tradición literaria— son más asimilables al fenómeno microficcional moderno que al “desarrollo” del esquema o meollo anecdótico llevado a cabo en el “género cuento”, ¿no sería lógico pensar que el fenómeno microficcional moderno deviene y procede natural y mayormente del contacto e interés con aquel permanente crisol de categorías/formas cortas que de una suerte de derivación secundaria y “comprimida” dentro del horizonte genérico del cuento desarrollado, en su conformación narrativa particular y extensional distanciada y distinguida de aquellas formas cortas precedentes, desde el siglo XIX en adelante? En torno a toda esta problemática, veremos asomar el doble empleo del término “cuento”, tanto para designar al específico género como para referirse a toda ficción narrativa breve. De aquí que, por medio también de todo este general solapamiento conceptual, Anderson Imbert se incline por concebir su caso/minicuento (microficción narrativa) como un subgénero del género cuento (cf. II y 3.3).

En cualquier caso, a través de algunas de las preguntas realizadas por Giardinelli, tal como ya indicáramos en la presentación a la transcripción del aludido fragmento de esta entrevista (cf. II), aflora la duda en Anderson Imbert sobre si se podría estar “en presencia de un género realmente nuevo, nacido en el último siglo, ya que no le podemos encontrar antecedentes más atrás del siglo diecinueve...”, según interroga Giardinelli (19, 1989: 4). Anderson Imbert vacila y, tras pensarlo, señala: “Sí, creo que no hay hacia atrás otros cultores del cuento breve. De todos modos, habría que señalar que en el origen de las formas narrativas hay de todo: el cuento, la leyenda, la fábula, la parábola...” (19, 1989: 4). Después, tras preguntar y confirmar que en el *Panchatantra* hay “cuentos breves”, Giardinelli repreguntará entonces: “¿Pero concebidos como cuentos breves, autónomos, imaginados como tales?” A lo que Anderson Imbert



responderá: “Bueno, no, en realidad son largas narraciones en las que aparecen cuentos breves. Si a lo que usted se refiere es a minicuentos concebidos como tales, creo que entonces no, no hay” (19, 1989: 4).

En torno a esta entrevista, lo más relevante es este señalamiento de tal concepción creacional autónoma de la microficción a partir del siglo XIX, según discurre Anderson Imbert a través de las preguntas precisas de Giardinelli. Por otro lado, esta entrevista destaca también por el conocimiento teórico de Anderson Imbert y sus apreciaciones relevantes al respecto, además de la suculenta información sobre cultores y obras en torno al fenómeno microficcional durante el siglo XIX y XX. Asimismo, se advierte en Anderson Imbert una clara conciencia distintiva respecto a su producción microficcional publicada en sus libros de narrativa breve (cf. 3.3). Respecto a lo de la conciencia precursora de producción “genérica” distintiva, habría que entender, tal como señala Natalini (2011: 15-16), el que Anderson Imbert confirme ser un precursor del “cuento breve” en la Argentina (cf. 19, 1989: 3), ya que el mismo Anderson Imbert no ignora el panorama literario microficcional argentino, pues, aparte de haber enseñado desde su cátedra el fenómeno literario microficcional, dando a conocer también las precursoras antologías hispanoamericanas difusoras del fenómeno (cf. 3.3), él mismo destaca a otros argentinos “adeptos al caso fantástico muy breve” en su *Teoría y técnica del cuento* (cf. transcripción sobre el “caso” en II).

Pasamos ahora a otra entrevista: la realizada por Giardinelli a Marco Denevi (I, 3, 1987: 1-6). Respecto a esta entrevista, transcribimos solo lo apuntado por Natalini:

Cuando Giardinelli le pregunta si en este último libro [*Falsificaciones*, 1966] sus textos poseen una estructura de cuentos, si pensó este volumen como un libro de cuentos, él titubea: “quizá en el fondo yo escribí cuentos porque eso quería hacer, pero a veces por pereza, o por modestia, o por miedo, no escribí nunca el cuento original que debí haber escrito, sino las referencias de ese cuento” (3, 1986: 3). Si bien es consciente de que sus relatos son fragmentarios o incompletos, no los denomina microrrelatos o minicuentos. Los estudiosos del género sostienen que sí los

escribe y que se erige en Argentina como uno de sus maestros. (...) Por otro lado, el análisis del título, *Falsificaciones*, nos remite a un palimpsesto, una versión de un texto anterior, una intertextualidad que busca ser reconocida, a la vez que intenta demostrar, con malicia según Denevi, la relatividad de la historia oficial y aún de la historia inventada. El escritor no hace explícita la categoría “microrrelato”, pero colabora, sin saberlo, a su definición a través de la reflexión sobre sus propios textos: la brevedad y el fragmento, la reescritura de episodios de la literatura universal, a las que suma la ironía, la participación activa del lector, la importancia de la síntesis, sin duda trazan el camino teórico del género en cuestión (2011: 14).

En la entrevista de Juan José Saer (II, 11, 1988: 1-6 y 52), Natalini (2011: 14-15) destaca, entre otras cosas, lo señalado por Saer sobre su inclinación hacia la hibridación genérica y su propósito de “volar las fronteras”. También sale a relucir su obra *La mayor* (1974), la cual contiene esos “28 argumentos” o “28 textos breves”, algo “a mitad de camino entre la prosa narrativa, el poema en prosa y el cuento”, tal como señala Saer (11, 1988: 2).

En este repaso a las entrevistas en *Puro Cuento*, Natalini (2011: 16-17) destaca y comenta dos más: la publicada de Augusto Monterroso (V, 29, 1991: 2-8) y la realizada a Ana María Shua (VI, 36, 1992: 2-6). En los apuntes de entrevistas a Monterroso no se encontrarán definiciones próximas a la microficción, sino aproximaciones dentro de su interés por la concisión de la prosa y por la adopción del esquema de la fábula arcaica, ya desarticulada de su característica función didáctica y moralizadora, pues Monterroso entiende “que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar con ellas” (29, 1991: 8). Por otro lado, su producción microficcional se concibe dentro de su célebre definición circular y abierta del cuento, es decir: “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” (29, 1991: 6. Cf. Natalini 2011: 23). Respecto a Shua, destacamos y transcribimos solamente la pregunta de Barone y su respuesta:

—“*La sueñera*”, como libro de minificciones ¿tiene antecedentes? Digamos, ¿le debes a alguien tu incursión en el género?

—Sí y no. Hay excelentes cultores de este género. En nuestro país tenés a Blaisten en “*El mago*” y a Marco Denevi. En el mundo tenés muchos escritores. Yo he leído bastante de este género. Pero no sé, me resulta difícil hablar de uno. (...) (36, 1992: 4-5).

A propósito de Isidoro Blaisten y su obra *El Mago* (1974, reelaborada en 1991), rescatamos la pregunta formulada por Giardinelli a Blaisten sobre dicho libro con “cuentos breves” (microficciones), todo lo cual se encuentra en la entrevista publicada en el penúltimo número de *Puro Cuento* (VI, 35, 1992: 2-8 y 10):

—Es notable en tu obra el espíritu paródico, que se ve por ejemplo en *El Mago*. Es evidente, también, que tenés un afecto muy particular por los cuentos breves. (...)

—Sí, me gusta mucho el texto brevísimo, por aquello de la supresión. Me agrada también la paradoja. (...) Un cuento breve puede ser de hasta una carilla, o de diez líneas (35, 1992: 3).

A continuación, Blaisten enumera otros géneros narrativos según su extensión (cuentos y *nouvelles*, principalmente). Más adelante, apuntará que la idea de la concisión o reducción de su prosa se identifica con la concepción de la poesía, señalando al respecto lo siguiente: “Si la poesía, entre otras cosas, es síntesis, y yo pretendo que mi prosa se vaya acercando a la poesía, pues tengo que reducir. Porque la poesía es reducción y síntesis” (Blaisten, 35, 1992: 4).

En la entrevista realizada por Méndez-Faith a Cristina Peri Rossi (I, 4, 1987: 1-6), la escritora uruguaya, ya afincada en España, comenta su gran amistad con Cortázar, y, en torno a esta, alude a cierta visión romántica compartida y relacionada con una gran afinidad estética y ética que los unía. No obstante, aclara Peri Rossi lo siguiente: “no hubo *influencia* literaria directa, entre otras cosas, porque cuando yo lo conocí personalmente ya tenía cinco libros publicados, y aunque había leído a Julio Cortázar y él a mí, nos sentíamos familiares” (4, 1987: 6). Dentro de las afinidades literarias

compartidas, se encuentra, por ejemplo, “la afición por los escritores marginales (desde Felisberto Hernández a Manganelli, desde Michaux a Karel Capeck)” (Peri Rossi, 4, 1987: 6). Por otro lado, en torno a concepciones próximas a la microficción, se hallan ciertas respuestas a preguntas acerca de su libro de microficciones *Indicios pánicos* (1970). Según explica Peri Rossi: “La palabra “indicios” no se refiere sólo a la *forma* de los textos, en el límite del género cuento, sino a su carácter premonitorio, simbólico” (4, 1987: 1). Más adelante, Peri Rossi comenta lo siguiente sobre estos “indicios”:

Algunos de estos textos están en el límite de lo que la preceptiva literaria considera como cuento. Suelo ser muy poco respetuosa de las fórmulas, y el carácter fragmentario de la literatura contemporánea (igual que la de los románticos alemanes: Jean-Paul, Brentano, Richter) me parece que corresponde a la pérdida de la unidad, de la integración que caracteriza a la modernidad. Todo está fracturado: el “yo” no es más que un mosaico. ¡Enhorabuena! La ilusión del tiempo y del espacio cada vez es más relativa, y este contexto de desintegración debe corresponder en las “formas” artísticas, como ya ha pasado en pintura con Francis Bacon y Picasso, en ese orden. Mi último libro publicado, “El museo de los esfuerzos inútiles”, por ejemplo, está compuesto por “cuentos” que son alegorías, aforismos, parábolas... y relatos tradicionales (4, 1987: 2).

En torno al encomiable rescate de escritores argentinos de provincias, se encuentra el escritor Juan Filloy (Córdoba, Argentina, 1884), muy estimado por Giardinelli. En *Puro Cuento* se irán publicando cuentos y microrrelatos de Filloy (al igual que se hará con otros olvidados o ignorados escritores argentinos de provincias). En la entrevista realizada por Giardinelli (I, 6, 1987), Filloy destaca por ser un narrador muy prolífico, cuya obra abarca todos los géneros narrativos: novelas, novelas cortas (o *nouvelles*) y cuentos, e incluso microrrelatos recopilados en una obra inédita, pues tal como Filloy le dice a Giardinelli (esto mismo citado por Natalini, 2007: 63): “tengo cuentos cortos, muchos, una colección de cuarenta cuentos breves que se llama *Gentuza*. Está inédito” (I, 6, 1987: 2).

En este repaso a las entrevistas publicadas en *Puro Cuento*, destacamos, finalmente, la realizada por Giardinelli al escritor mexicano René Avilés Fabila (II, 10, 1988: 1-6 y 14). En tal entrevista, Avilés Fabila, que se considera más cuentista que novelista, señala lo siguiente: “Creo que he escrito cerca de 400 cuentos, si entendemos que muchos son breves y brevísimos: de diez líneas o media página” (10, 1988: 2). En relación con sus inicios e influencias en torno a la narrativa breve, Avilés Fabila cita a “Borges, Kafka, que son autores fundamentales para mí. Y luego, sí, vino el encuentro con Juan José Arreola, aunque de ese taller también salieron novelas, como *La tumba*, de José Agustín” (10, 1988: 2). Avilés Fabila alude aquí a su asistencia al célebre taller dirigido por Arreola, del cual salió también la revista *Mester*, en la que se publicaron diversas microficciones de los jóvenes alumnos del citado taller arreolano, además de contribuir a la publicación de ciertas novelas como la de José Agustín o a la de algunos poemarios y poemas (cf. artículo de Mata Juárez, 2005: “*Mester* (1964-1967). Revista del taller literario de Juan José Arreola”). En relación con los talleres literarios, Giardinelli destaca “la vastísima actividad tallerística mexicana, que tiene una larga tradición, mucho más larga y popularizada que en mi país” (10, 1988: 5). Respecto a este tipo de talleres de escritura en México o en otros países de Hispanoamérica, no podemos olvidar aquí la importancia que muchos de ellos, dirigidos por destacables cultivadores de minificciones, supusieron para el estímulo y la difusión genérica de la microficción. Por otra parte, ante la pregunta de Giardinelli sobre “qué es el cuento para ti, íntimamente”, René Avilés Fabila ofrece definiciones o consideraciones relacionadas con su producción microficcional, comentando lo siguiente:

—Sí, no sabría definirlo, pero... (...) Cazar una anécdota, o una parte de la anécdota; reproducir un diálogo; reconstruir una mini situación. Y cuanto más reducida sea la situación aprehendida, más me satisface. (...) hasta llegar a una especie de síntesis, a un constante resumen en el que lo que me interesa especialmente es una prosa muy ceñida donde evito incluso todo tipo de

metáforas. Ahí están mis dos últimos libros, que tú conoces: *Los oficios perdidos* [1983] y *Cuentos y descuentos* [1986]. De lo que se trata, para mí, es de contar una historia lo más rápidamente posible, yendo hacia su desenlace que debe ser sorpresivo (10, 1988: 2).

Pasamos ahora a reseñar las selecciones antológicas microfccionales desplegadas dentro de algunos ejemplares de la revista *Puro Cuento*. Estas selecciones antológicas las dividiremos en dos bloques, según sean recopilaciones realizadas por antólogos externos a la revista, tales como la ofrecida por el colombiano José Cardona López o la realizada sobre la antología mencionada de Juan Armando Epple (1990). Después señalaremos aquellas selecciones de cuatro o más microficciones de un autor concreto, las cuales fueron publicadas en un determinado ejemplar de la revista de Giardinelli.

Comenzamos, pues, transcribiendo lo señalado por Natalini sobre la antología colombiana aparecida en el n.º 21 de *Puro Cuento*:

José Cardona López presenta “El cuento breve colombiano: Una antología” (21, 1990: 18-21), en cuya introducción hace alusión al imperio de la novela y al desdén editorial sufrido por el cuento y sus formas brevísimas —modulaciones literarias “perdedoras”— que, sin embargo, están proliferando en Colombia a la espera de un “bautismo” que legitime su existencia (21, 1990: 18). A continuación, aparece la antología de microrrelatos colombianos elaborada por él, compuesta por los textos de Consuelo Triviño Anzola, Estrella de los Ríos, Andrés Caicedo, Henry Canizales, Harold Kremer y José Ignacio Izquierdo (Natalini 2011: 12. [Los títulos de tales textos se podrán ver en nuestra panorámica final de la microficción en *Puro Cuento*]).

Respecto a la mencionada introducción de José Cardona López, rescatamos aquí algunos fragmentos de la misma:

Maestros de las enormes novelas del pasado siglo fueron los escritores rusos y, al menos en habla hispana, Centroamérica en este siglo (que ya se terminó) ha sido fuente de buenos narradores de cuentos breves, cuyo oficio ha permitido que allá sea inventado el hermoso vocablo *prosema*, que nombra a un poema escrito en prosa, o al revés, casi siempre breve. Pero desde mucho antes una paradoja similar fue planteada en otras tierras. La extensa China, y en general toda la cultura del llamado Lejano Oriente, ha producido indiscutibles hacedores de literatura que se expresan mediante la estructura corta de la narrativa. Recordemos el *hai kai*,

modalidad literaria que en forma muy condensada plantea universos poéticos de gran belleza. (...) Podría decirse que esa cultura, luego de sus encuentros con Occidente, se ha convertido en la abanderada de la miniaturización a la que tiende la vida actual en todo el mundo.

En cuanto a Colombia, ninguna paradoja parecida ha ocurrido, pero en la riqueza de la tradición oral de nuestras culturas aborígenes, al igual que en las de otros países sudamericanos, encontramos gran cantidad de relatos breves. Relatos pequeños para ser divulgados, en tiempo y espacio, mediante la voz, y que dan cuenta de los orígenes del universo y de toda la mitología precolombina. Ello, y en otras regiones y culturas ocurre lo mismo, parecería asignarle una característica importante a la forma breve de la prosa, la de tener un destino oral, como ocurre con el soneto. (...) El cuento breve no ha sido especie literaria de cultivo en Colombia. La novela ha sido la preferida, si así puede decirse, por los narradores. Debo señalar, empero, que el cuento también ha sido objeto del oficio literario. (...)

(...) Así que, en general, hoy pareciera que el cuento en Colombia estuviera destinado a no tener mayor fortuna, a ser una modalidad literaria más bien perdedora. A lo que también contribuye el desdén editorial por los libros de cuentos. ¡Y qué decir del cuento breve!

Pero en nuestra literatura reciente no han faltado los escritores que gustan de hacer cuentos breves. Es una forma literaria que está naciendo en Colombia, o al menos aquí todavía se encuentra con la cabeza dispuesta para que la aceiten y le digan el yo —te— bautizo. Por tanto, aparece con todos los desniveles que son caros a todo comienzo. A veces es confundido el cuento breve con el chiste, en otras es solo viñeta o una imitación, casi siempre barata, del aforismo oriental. Muchos personajes o actores de cuento breves parecen producidos en la máquina mental del famoso vendedor de seguros contra los accidentes de trabajo para el Reino de Bohemia. Y la muerte es frecuente. También los sueños, el amor. En fin, de nuevo los temas eternos de la literatura aparecen, esta vez tratados en forma muy condensada (Cardona López, 21, 1990: 18).

Por otro lado, en el n.º 32 de *Puro Cuento* (ene./feb. de 1992) aparece el “Gran festival de microficciones”, tal como se anuncia en la portada del ejemplar. Este festival se divide en las cuatro siguientes secciones: I) de Chile, II) de Río de la Plata (con tres autores de Argentina y uno de Uruguay), III) de Venezuela, México y Cuba y IV) de USA. (Festival y países apuntados también por Natalini, 2007: 63.) Ahora bien, mientras las trece microficciones repartidas en las tres primeras secciones son seleccionadas y extraídas de la citada antología de Epple, las cuatro microficciones de la cuarta sección son, en cambio, un añadido de Giardinelli (respecto a los títulos y autores de tales microficciones, véase nuestro esquema expuesto al final). En la nota que

presenta este “Festival del micro-cuento”, tal como ya es designado en el interior de la revista, se informa aquí de la específica antología de Epple (aunque sin consignar su año de publicación en 1990). A continuación, transcribimos la nota introductoria de la revista, la cual aparece bajo el rótulo de “FESTIVAL DEL MICRO-CUENTO”:

¿Dónde? ¿Cuándo? Aquí y ahora, en nuestras páginas. En esta misma [pág. 12] y en las números 22, 44 y 54, una selección de textos transcritos, en lo que a nuestra lengua respecta, de **“Brevisima relación” (Antología del micro-cuento hispanoamericano) editada en Chile por Mosquito Comunicaciones. Nos la envió el propio autor, Juan Armando Epple, escritor chileno y profesor en la Universidad de Oregon.** Su libro da para mucho más, por sí mismo y como invitación. Tanto, que **por nuestra cuenta hemos invitado también a esta pequeña fiesta a Bierce, Capote y otros norteños.** En agradecimiento al amigo Epple, respetamos su preferencia por el término **micro-cuento**, tan capaz como cualquier otro de dejar inexplicado el misterio y el encanto de este vertiginoso subgénero\* (32, 1992: 12; el resaltado es nuestro. [\*A diferencia del estudio introductorio aportado por Epple en su antología —en donde se advierte ya cierta percepción de que tal fenómeno literario recopilado posea su propio estatuto genérico autónomo—, Giardinelli, tal como Anderson Imbert, percibe la microficción como subgénero (esencial o refinado) del género cuento, algo que las designaciones más comunes de la época, tales como cuentos/relatos breves o brevísimos, mini/micro-cuentos, etc., contribuyen a reforzar tal concepción].

Respecto a las selecciones de microficciones de ciertos autores publicados en diversos ejemplares de *Puro Cuento*, Natalini (2007: 23) destaca la selección “de Ana María Shua (21, 1990), de Eugenio Mandrini (20, 1990), [y] de Julio Torri (22, 1990)”. En torno a la argentina Ana María Shua, se publica una selección de dieciséis microrrelatos suyos sin títulos (IV, 21 1990: 21-22, 43 y 45), además de otra selección de seis microrrelatos, estos extraídos de su libro inédito *Casa de geishas*, que aparecen en el último número de *Puro Cuento* (VI, 36, 1992: 8-9). Del argentino Eugenio Mandrini, se publica una selección de nueve microficciones (IV, 20, 1990: 21, 24, 39, 42 y 45); y del mexicano Julio Torri, una selección de cuatro microficciones (IV, 22,



1990: 28-31), las cuales van precedidas de una introducción escrita por Giardinelli, cuya nota transcribimos a continuación:

De larga vida pero de obra brevísima, Julio Torri (1889-1970) fue un autor muy poco leído durante años. Por otra parte, su obra de creación fue realmente escueta: dejó unas pocas decenas de cuentos, ninguno de más de cinco carillas. Respetado por muchos, casi venerado en México, se lo estudia ahora comparándolo con Kafka o con Borges. Pero cuando se lee su obra, en estos tiempos, más bien parece una especie de Macedonio Fernández a la mexicana.

Admirado por Rulfo, Arreola, Valadés y en forma unánime por las dos últimas generaciones de cuentistas mexicanos, Torri fue un verdadero renovador de la cuentística de México. Especialmente porque fue el introductor del humor y la ironía en una literatura que hasta él sólo contenía —a raudales— drama y romanticismo. “El cuento, en manos de Torri, se hace crítico y extravagante”, dijo alguna vez Alfonso Reyes.

Fue autor de sólo cinco libros: “Ensayos y poemas” (1917); “De fusilamientos” (1940); “La literatura española” (1951); “Tres libros” (1964, que incluye los dos primeros y “Prosas dispersas”); y el póstumo “Diálogo de los libros” (1980, que es una recopilación de textos de crítica y de creación).

En su nota publicada en *Puro Cuento* 21 el maestro Edmundo Valadés dedicó tres párrafos a Julio Torri, a quien considera el fundador, en 1917, del cuento brevísimo moderno en México y Latinoamérica. Eso nos dio la idea de hacer este rescate, necesario, para que sea conocido por los lectores argentinos. (M. G.) (22, 1990: 28).

Indicamos ahora aquellas selecciones de cuatro o más microficciones por autor y publicadas en un ejemplar determinado, ya que las agrupaciones de dos o tres microficciones por autor son mucho más frecuentes en la revista de Giardinelli (todos los datos de páginas y títulos se podrán encontrar en nuestro esquema panorámico final). Así pues, con una selección de nueve microficciones, se encuentra el argentino Álvaro Yunque (III, 16, 1989); con ocho, el argentino César A. Alurralde (IV, 23, 1990); con siete, el español Alonso Ibarrola (VI, 33, 1992); con seis, el argentino Luis Gudiño Kramer (V, 27, 1991); con cinco, los argentinos Marco Denevi (II, 11, 1998) y Enrique Anderson Imbert (IV, 19, 1989); y por último, con cuatro microficciones por autor, se encuentran los siguientes tres autores: el mexicano René Avilés Fabila (II, 10, 1988), y los argentinos Rodolfo Modern (IV, 22, 1990) y Javier Villafañe (V, 28, 1991).

Finalmente, pasamos a aclarar algunas cuestiones previas, relacionadas con la distinción y difusión microficcional en *Puro Cuento*, antes de comentar y exponer el esquema de la microficción en todos los ejemplares de la revista de Giardinelli.

Lo primero que debemos señalar es el problema de los sumarios o índices en la revista de Giardinelli. A diferencia de los sumarios de la revista de Valadés, en los cuales se consignan agrupadas las minificciones recogidas, en los sumarios de *Puro Cuento* no se distinguen, en general, las microficciones de los cuentos recogidos. Por otro lado, tales sumarios suelen resultar incompletos o poco detallados respecto a todos los contenidos recogidos en el interior de cada ejemplar, además de no consignar los títulos de los textos (ya sean cuentos, microficciones, artículos, etc.) a partir del n.º 22. Sin embargo, las portadas de *Puro Cuento* complementan a los sumarios, pues informan de contenidos internos, así como, al mismo tiempo, destacan o resaltan ciertos contenidos que podrán hallarse en cada ejemplar de la revista. Por otra parte, en estas portadas se visualiza ya una primera distinción o diferenciación entre cuentos y microficciones (designadas en las portadas, mayormente, como “breves”). Con el fin de explicitar mejor lo apuntado sobre las portadas de *Puro Cuento*, las cuales han sido también foco de atención de Natalini (2007), vamos a detallar, a título de ejemplo, la portada íntegra del número 15 (correspondiente a marzo/abril de 1989), en la cual, además del encabezado de la revista con datos del ejemplar y una ilustración que varía en cada número, se destacan ciertos contenidos internos de la siguiente forma:

1.º La sección de entrevistas, en este caso rotulada como “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”. 2.º La sección de ensayos, que suelen ser artículos en torno a la narración o ficción breve, en este caso se destaca el título de un artículo recogido de la siguiente manera: “Especial: Un Ray Bradbury desconocido”. 3.º La característica agrupación distintiva de los textos literarios según sean cuentos o microficciones, todo

ello expuesto de la siguiente forma: A) “**Cuentos** de: Rudyard Kipling, Roberto Fontanarrosa, Elizabeth Subercaseaux, Norberto Luis Romero, Pop Simion, Laura Freixas, Andrés Rivera, Julia Calzadilla Núñez, Ryonosuke Akatugawa.” B) “**Breves** de: Henry Miller, Claudio de Castro, Marta Meloni”. 4.º Sección relacionada con el rescate de *Puro Cuento*, aquí rotulada de la siguiente manera: “Rescate: David Aracena”. 5.º Información relativa al concurso permanente de microrrelatos, anunciando aquí al “ganador del 7º Concurso de Cuento Breve”.

Además de tal distinción destacada en las portadas entre cuentos y “breves”, en el interior de *Puro Cuento* se reconocen rápidamente las microficciones por su publicación enmarcada en recuadros (las célebres “cajas” de la revista de Valdés) y/o por su característica extensión hiperbreve aludida en la nota transcrita del n.º 18, cuya extensión acotada, recordemos, no viene a sobrepasar las 250 palabras, es decir, la misma extensión máxima requerida para poder participar en el permanente “Concurso de Cuento Breve”. Gracias a esta extensión precisada en la revista de Giardinelli, adaptada de la extensión microficcional difundida en la revista de Valdés, se evita la posible confusión de ciertos cuentos de menos de 1000 palabras (cuentos/relatos breves/cortos vs. fenómeno de la microficción, según consideraciones apuntadas en este capítulo y en la introducción II), los cuales, efectivamente, se contemplan y designan como tales cuentos —y no como cuentos breves o brevísimos— en la revista de Giardinelli. En este sentido, ni siquiera hay confusión con aquellos pocos cuentos publicados que se acercan más al límite máximo de las microficciones, tal como sucede con los dos siguientes: “El pozo” (521 palabras), de Ricardo Güiraldes (II, 12, 1988: 57), y “El nombre del emperador” (436 palabras), de Marco Denevi (I, 1, 1986: 35). Respecto a esta extensión, Natalini (2011: 8) señala lo comentado por Lagmanovich sobre la supuesta extensión mínima, tal como “El dinosaurio”, con 9 palabras contando

el título (cf. en II lo referido acerca de la extrema brevedad de los microrrelatos según Lagmanovich, 2006a), y una extensión mayor, semejante a la de los textos apuntados de Güiraldes y Denevi, tales como “«Continuidad de los parques» [541 palabras] de Cortázar, «La migala» [557 palabras] de Juan José Arreola, y muchos otros textos de este último autor, [que] apenas superan las 500 palabras” (Lagmanovich 2003: 15). Respecto a “La migala”, se publica también en *Puro Cuento* (IV, 21, 1990: 16), y se encuadra, tal como aquellos dos citados textos de los argentinos, dentro de los cuentos (en la portada del n.º 21 aparece Arreola, del cual solo se publica tal texto en tal ejemplar, destacado dentro de la correspondiente agrupación “Cuentos de”).

Así pues, en el esquema panorámico de la microficción en *Puro Cuento*, recogemos aquellos textos literarios que no rebasan las 250 palabras, cuyo cómputo máximo viene a ser el considerado y designado en la revista de Giardinelli como “breves”, es decir, lo que actualmente se designa como minificciones o microrrelatos. En general, las microficciones en *Puro Cuento* se distinguen no solo por su extensión, sino también por sus enmarques y su agrupación en apartados o secciones determinadas, tal como sucede, por ejemplo, con la sección permanente de los concursos del cuento breve, a través de la cual se anuncian y publican, de manera destacada, los microrrelatos ganadores y también los respectivos microrrelatos finalistas. (Tal como se verá, se llegó hasta la decimocuarta edición de dicho concurso en *Puro Cuento*). No obstante, los microrrelatos publicados en la sección final del taller no van siempre enmarcados, y, en algún que otro caso, pueden confundirse —a no ser que se compute su número de palabras— con algún cuento de extensión más aproximada a los “breves”, o viceversa.

Dicho esto, comentamos ahora algunos detalles del contenido de nuestro esquema panorámico de la microficción en *Puro Cuento*, el cual se subdivide en los 36 números de la revista. Respecto a las microficciones, todas ellas son señaladas por su título y su

autor correspondiente, además de apuntar la página en donde se publican (en algunos casos ofrecemos informaciones complementarias en torno a las microficciones). Por otro lado, destacamos las secciones del concurso y del taller, de tal manera que se puedan diferenciar las microficciones correspondientes a tales secciones de las del resto de microficciones difundidas en la revista. Asimismo, destacamos las dos antologías de microficciones (la de López Cardona y la de Epple). Aparte de todo esto, recogemos también los cuatro artículos teóricos de minificción, así como señalamos o destacamos aquellas entrevistas relacionadas con apuntes o aproximaciones sobre microficción.

Por otro lado, las microficciones publicadas en la revista de Giardinelli, tal como se podrá ver, pertenecen a autores del siglo XX y, en menor porcentaje, del siglo XIX. Los escritores en lengua española son los que más abundan, con mayor número de escritores argentinos, luego mexicanos, después españoles (aunque en relación con los “breves” recogidos hay solo seis autores, cuya nacionalidad española señalaremos en el esquema final), y, en definitiva, un amplio grupo entremezclado por la lengua común, pertenecientes a diversos países hispanoamericanos. También se recogen microficciones de diversos autores que escriben en otras lenguas, ya sea en inglés, portugués, francés e italiano, ya sea en algunas otras lenguas occidentales y orientales (pero estas últimas con menor representación por grupos idiomáticos). Por otro lado, en la general difusión microficcional proyectada en *Puro Cuento*, prácticamente no se producen las operaciones microfccionales (especialmente las de los recortes textuales) realizadas en las precursoras proyecciones microfccionales reelaboradas por Borges y Bioy (aparecidas tanto en su sección periódica “Museo” como en su antología fundacional *Cuentos breves y extraordinarios*), cuyas operaciones se constatan también en precursoras antologías hispánicas continuadoras de la de Borges y Bioy (cf. III), así como en las proyecciones microfccionales ofrecidas por revistas emblemáticas como la

de Valadés o la especializada de Bustamante y Kremer. No obstante, en *Puro Cuento* también se rescatan unos pocos microtextos de épocas pretéritas (anteriores al siglo XIX), los cuales adquieren una *resignificación* en microrrelatos, debido al contexto de proyección microficcional en la que se difunden ahora, tal como sucede en las precursoras recopilaciones antológicas (en libros o en revistas) apuntadas. Dentro de tales contextos de novedosa proyección genérica de la microficción, la microtextualidad arcaica o tradicional (mayormente la micronarrativa) es concebida o tomada ahora como ejemplos pretéritos del fenómeno de la microficción moderna. Así pues, en el caso de la revista de Giardinelli, podemos señalar, por ejemplo, la recopilación de algunas remotas micronarraciones provenientes de la China (cf. abajo ejemplar n.º 1) o del Antiguo Egipto (cf. abajo ejemplar n.º 7).

Teniendo en cuenta todo lo comentado, ofrecemos aquí nuestro cómputo de microficciones difundidas en los 36 números de *Puro Cuento*, cuya suma total alcanza la cifra de 424 microficciones publicadas (todas ellas recogidas en el esquema de abajo). Así pues, estas 424 microficciones suponen el 54,7% del cómputo total de 775 “cuentos” señalado por Giardinelli. Según comprobamos, nuestro cómputo de 424 microficciones (o microrrelatos) resulta equiparable al recuento apuntado por Natalini (2007: 65), quien señala lo siguiente: “de la totalidad de 775 cuentos publicados en la revista, 420 son microrrelatos, es decir un 54,2%”<sup>85</sup>.

Aunque en nuestro esquema (y cómputo) final de la microficción no hemos incluido los textos de *Puro Chico*, indicamos que de los 35 cuentos incluidos aquí, aproximadamente un tercio son “breves” (no rebasan las 250 palabras). Por lo demás, en esta estimable revistilla infantil, se publican cuentos de autores contemporáneos (Elsa Bornemann, Sholem Aleijem, Graciela Falbo, Armando Quintero, Graciela Speranza,

---

<sup>85</sup> Natalini recoge estos mismos datos en su artículo de 2011, pág. 22, en cuya nota 31, misma pág., indica lo siguiente: “Se tuvo en cuenta para realizar el recuento aquellos textos que no superasen las 300 palabras”.

Italo Calvino, etc.), además de un texto adaptado de Leonardo da Vinci y dos fábulas: una de Esopo (“El pastor mentiroso”) y otra de La Fontaine (“La gallina de los huevos de oro”). Dicho esto, exponemos, finalmente, el esquema panorámico:

### **La microficción en los 36 números de *Puro Cuento*:**

**microrrelatos** (“breves”) **difundidos**, **artículos** teóricos de minificción, apuntes de **entrevistas**

**Año I-Nº 1. Nov./Dic. 1986.** Antonio di Benedetto: “La dificultad” (11), “La seducción” (15) y “Oscurecimiento” (17). Antonio Puertas: “La última gracia” (15). Gonzalo J. González Calzada: “Cuento” (15). Augusto Monterroso: “El dinosaurio” (19) y “Vaca” (19). Isidoro Blaisten: “El de damas, el de caballeros, el de ajedrez” (23). René Avilés Fabila: “Picasso” (24). Alejandra Pizarnik: “Cuento memorable” (33). Xun Zi [s. IV a.C.]: “El hombre que temía a los fantasmas” (34). Han Fei Zi [s. III a.C.]: “Esperando que apareciera la liebre” (35). Mou Zi [s. I o II a.C.]: “Música para una vaca” (35). Macedonio Fernández: “Una de Macedonio” [este microrrelato macedoniano, tomado de *Cuadernos de Todo y Nada*, es el que empieza así: «—Mujer, ¿cuánto te ha costado esta espumadera?»] (37). Fernando Arrabal [España]: “La piedra de la locura” (39) y “Cuento” (47). Virgilio Sánchez Calzada: “Los militares” (41). Alfonso Reyes: “Sabor a mí” (42). Óscar Hermes Villordo: “El héroe” (48).

**N.º 2. Ene./Feb. 1987.** Margo Glantz: “Historia de una virgen” (11). Gerardo Mario Goloboff: “Villalba Rey (15). Norberto Zuretti: “Cuestión de identidad” (21). Luis Alberto Lecuna: “Uriel” (33). Guillermo Samperio: “Bodas de fuego” (33) y “El borracho” (47). René Avilés Fabila: “La serpiente faló” (45), “El flautista electrónico de Hamelín” (46) y “Blancanieves” (46) [según nota final en p. 46: “las ilustraciones son de José Luis Cuevas expresamente para el libro de René Avilés Fabila *Cuentos y descuentos* de próxima aparición”].

**N.º 3. Mar./Abr. 87.** [Cf. arriba lo indicado sobre la entrevista a Marco Denevi.] Horacio Salas: “Sonidos” (9). Norberto Lischinsky: “De paseo” (14). Edmundo Valadés: “El crimen” (19), “La incrédula” (20) y “Fin” (20). Héctor Sandro: “Triste historia de amor” (35). Sonia Catela: “El mimo” (39). Fernando Ruiz Granados: “Suicidio” (40). Carlos Begue: “Nouvelle cuisine” (47). Silvia Mazar [**ganadora del 1º Concurso de Cuento Breve** por el microrrelato]: “Las tiendas” (23). Cuentos **del Taller** Abierto [aquí procuraremos señalar aquellos textos que, tal como sucede en el Concurso de Breves, no rebasen las 250 palabras aprox.]: “La decuria”, de Erica Rut Hynes (48); “Deus ex machina”, de Laura Helena Martos (48); y “Western”, de Jaime García Saucedo (49).

**N.º 4. May./Jun. 87.** [Cf. arriba lo señalado sobre la entrevista a Cristina Peri Rossi.] Mario Zentner: “Laura, el 15 de julio a las 22 hs. 16 minutos exactamente” (11) y “Grado de relatividad entre verdad y locura” (11). Raúl Leis: “Lo justo y lo legal” (15) y “La metamorfosis” (15). Vladimir Nabokov: “Coincidencia” (43). **Los 8 finalistas del Primer Concurso:** “Los días impares”, de Wittek (27); “Metamorfosis”, de Ana Pérez del Cerro (27); “Un cuento zen”, de Ricardo Gilabert (29); “Traición”, de Carlos Cámara (29); “Los rivales”, de la Puente (31);

“Transferencia”, de Enilda Salmerón (31); “El espejito y el libro”, de Víctor E. Firmenich (33); y “Alerta”, de Grame (33). **Del Taller:** “Partido en dos”, de Anahí Cardillo (48).

**N.º 5. Jul./Ago. 87.** Lida Aronne-Amestoy: “El extranjero” (39). Juan Carlos García Reig: “Ultimo cuento” (41). Francisco Tario: “Altura” (43). Silvia M. Horowitz [**ganadora del 2º Concurso** de Cuento Breve por]: “De buena fe” (23). **Del Taller:** “El fuego” y “Dos rostros para una misma mujer”, de Cristian Mitelman (48).

**N.º 6. Sep./Oct. 87. Número Aniversario.** Juan Filloy: “El idiota” (10). Juan Carlos Moisés: “Buenas ideas” (21). Tomás Stefanovics: “El profesor” (24). **Cuatro finalistas del Segundo Concurso:** “El loro perseverante”, de la española Neus Aguado (33); “Cambios”, de Jorge Castalli (35); “El túnel”, de Pablo F. Gavazza (36); y “Solange”, de Lidia Cristina Buccheri (36). **Del Taller:** “El cigarrillo” y “Enemigos”, de Rubén C. Tomassi (54); y “El blanco”, de Estela Cereza (56).

**Año II-N.º 7. Nov./Dic. 87.** Enrique Wernicke: “La dignidad” (10) y “Vanos temores” (11). Juan Armando Epple: “Medidas de tiempo” (10) y “Señas de identidad” (19). 4 Cuentos del Antiguo Egipto (pp. 20-21 [tres de ellos son micronarraciones]): “Caridad de un gato”, “El cuento del pudiente” y “El cuento del loco”. Dámaso Murúa: “La muerte” (45) y “Vendetta” (45). Fernando Alegría: “Diálogo de sordos” (46). Tulio S. Ottonello [**ganador del 3º Concurso** del Cuento Breve por]: “Jinete en el desierto” (25). **Del Taller:** “La visita”, de Antonio García (55).

**N.º 8. Ene./Feb. 1988.** Germán Dras: “Tragedia” (11). Jorge Ariel Madrazo: “Triciclo” (12). Juan Bautista Zalazar: “Doña Chucrita” (26), “Aniano” (27) y “Jerónimo” (27). Thomas Merton: “Era sin historia” (39). Franz Kafka: “El otro diablo” (42). Pär Lagerkvist: “De pasatiempo” (51). Gustavo Masso: “La punta de la madeja” (52). **Cuatro finalistas del Tercer Concurso:** “Una ventana entre mis dedos”, de Sonia La Torre (33); “Pronunciamentos de la sombra”, de Ruth Colozzo (34); “El último dinosaurio”, de Gavazza (35); y “El juego”, de Dalgod (36). **Del Taller:** “El barón campante”, de Mirta Graciela Itchart (55).

**N.º 9. Mar./Abr. 88.** Henri Michaux: “Los vibros” (9). Tseu Yih Zan [remota micronarración de la China]: “Con cabeza de tigre” (10). Poli Délano: “Parto con dolor” (16). Augusto Monterroso: “La fe y las montañas” (19). Jaya Cotic: “Semblanza histórica” (46). Ignacio Xurxo: “Sobre la inmortalidad” (48). Laura Helena Martos [**ganadora del 4º Concurso** del Cuento Breve por]: “Primera comunión” (27).

**N.º 10. May./Jun. 88.** [**Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica**], artículo de Juan Armando Epple, publicado en pp. 31-33; cf. arriba lo señalado al respecto. Por otro lado, en este mismo número se publica la entrevista a René Avilés Fabila, véase lo comentado arriba.] René Avilés Fabila: “El más riguroso de los novelistas” (9), “Adán y Eva” (9), “Infidelidad a la luz de la teoría de la relatividad” (11) y “Ante una obra de arte” (43). **Cinco finalistas del Cuarto Concurso:** “40 años”, de Ana de Silberman (35); “Eficiencia”, de Susana Pericoli (36); “Allá por el 19”, de Alicia O. Lavira (36); “Ajedrez”, de D. G. Pertort (37); y “El diccionario”, de Carlos Fernández (37). **Del Taller:** “Una recompensa”, de Rubén Amato (56).

**N.º 11. Jul./Ago. 88.** [Cf. arriba lo apuntado sobre la entrevista a Juan José Saer.] Marco Denevi: “Virtudes griegas” (12), “No hay que desafiar a Eros” (44), “Muerte de Pasifae” (51), “Sátiros



made at home” (51) y “Exhortación de Helena a su marido Menelao” (51). Mario Benedetti: “La expresión” (16). Jaime Valdivieso: “El graznido” (39). Mónica Lavín: “Pretexto” (48). Carlos A. Schilling [**ganador del 5º Concurso** de Cuento Breve por]: “La mujer del desierto” (25).

**N.º 12. Sep./Oct. 88. Segundo Aniversario.** Roland Topor: “Sopa con restos de enano” (18) y “Cabeza de patrón con puré” (24). Franz Kafka: “El buitre” (21). **Nueve finalistas del Quinto Concurso:** “El loco y la mariposa”, de Mario A. La Menza (37); “Los malos sueños del emperador”, de Mirta Krevnevis (37); “Punto de vista”, de María I. Lagarreta (39); “A un soldado de la 4ª Infantería”, de Luis A. Figueroa (39); “Mística”, de Marcela Walter (39); “Salvajes atemperados”, de Fernando Chacón-Oribe (41); “...Y el amor se hizo verbo”, de Esther Cross (41); “El espacioso”, de Elena de Fiorio (41); y “Una diligencia”, de Marcelina Jarma (41). **Del Taller:** “Ceremonia”, de Gustavo Fontán (62); “La trampa”, de Marcelo Müller (62); “Los sapos”, de Marcelo Izquierdo (62); “Grata sorpresa”, de José Juan Bozzi (62); y “La casualidad como procedimiento sentimental”, de Carlos Briones (62).

**Año III-N.º 13 Nov./Dic. 88.** Mauricio-José Schwarz: Sin título [el texto dice así: «El último hombre sensato que vio a los extraterrestres, decidió fugarse con ellos.»] (20). Raúl Renán: “El cuerpo del delito” (51). Pablo Saffarano [**ganador del 6º Concurso** de Cuento Breve por]: “La equilibrista exótica”. **Del Taller:** “Cuatro cuentos breves” [“La familia”, “Cuento de Hadas”, “La transformación” y “Último deseo”], de Edmundo Paz Soldán (54); y “De la inseguridad de las cosas”, de Fanny Rubín de Schwarzberg (56).

**N.º 14. Ene./Feb. 1989.** Gerardo Mario Goloboff: “Perro” (12). Julio S. Ottonello: “Allá en el Lejano Oeste” (22). Luis Fayad: “Reencuentro” (40). Karel Capek: “Equivocación” (44). **Cuatro finalistas del Sexto Concurso:** “Mi casa”, de Pablo Olmedo (33); “El rayo verde”, de Teode D’huicque (35); “El nudo de la felicidad”, de Carlos Echegoy (37); y “A un tipo inmóvil”, de Fabiana A. Frayssinet (37). **Del Taller:** “La transformación”, de Dora Ivinsky (56).

**N.º 15. Mar./Abr. 89.** Henry Miller: “Parábola” (20). Claudio de Castro: “El Banco” (36). Andrés Rivera: “Denle la palabra” (39). Marta Meloni: “El Mago” (51). José de Ambrosio [**ganador del 7º Concurso** de Cuento Breve por]: “Reflejos” (27).

**N.º 16. May./Jun. 89.** Álvaro Yunque [nueve microficciones]: “Remedio” (12), “Caso” (12), “Caballeros” (12), “La madre” (20), “La fraternidad entre tigres” (25), “La obra maestra” (25), “Anécdota en el zoológico” (41), “La ciencia” (44) y “Otra vez ‘Le Corbeau et le Renard’” (44). Enrique Jaramillo Levy: “El fabricante de máscaras” (35) y “Todas las sangres” (35). **Seis finalistas del Séptimo Concurso:** “Recuerdo sin importancia”, de Guillermo M. Ferreyro (48); “Relato fantasma”, de Clara B. Bravin (48); “Combate a solas”, de Pablo R. Parral (48); “El ordenanza”, de Luis E. Altamira (48); “Bodas de oro”, de Marta Vitali (49); y “Autobiografía”, de Blas P. Vega Bareiro (49).

**N.º 17. Jul./Ago. 89.** Jaya Cotic: “Carta de Woody Allen” (15). S. T. Coleridge: “La prueba” (16). Ovidio: “Coitus non interruptus” (32). Laura Helena Martos: “Necrología” (38). María del Pilar Gallardo: “Edipo de regreso” (40). “Estela Cerezza”: “La impaciencia” (40). Esther Cross [**ganadora del 8º Concurso** de Cuento Breve por] “Sentido pésame” (25). **Cuatro finalistas del Séptimo Concurso:** “Porqué fueron mil y una”, de Horacio J. Godoy (51); “Licropos”, de José

E. González (51); “Balcón con macetones de nomeolvides” (53), de Bonacci; “Informe sobre Petacoros”, de Adrián Santamaría (53).

**N.º 18. Sep./Oct. 89. Tercer Aniversario.** [“**El Cuento Breve y Brevísimo: ¿Ficción repentina?**”, apartado publicado en pp. 28-31, en el que se incluye una nota de Giardinelli y la traducción de ciertas partes de la antología *Sudden Fiction. American Short-Short Stories* (1986), de Shapard y Thomas; cf. arriba todo lo indicado.] Jean Cocteau: “Exactitud” (12). Juan Filloy: “Metáfora” (24). José de la Colina: “El toque final” (39) y “Cervantes” (39). Baltasar Gracián: “Máscara” (47) [este microtexto del conceptista español fue publicado en la revista de Valadés, n.º 78, julio-agosto de 1977, p. 479. Tal como sucede en este caso, Giardinelli recogerá algunas otras minificciones de la *Revista de la imaginación*]. **Cuatro finalistas del Octavo Concurso:** “Espejismo”, de Graciela Scoppa (51); “Kafmoska y la hermosa rubia tonta”, Luis A. Figueroa (51); “El ovillo”, de Luis E. Altamira (53); y “La gorda en la bañera”, de Silvina Kogna (53). **Del Taller:** “Fidelidad”, de Elvira Uva (55); y “La fuga”, de Edmundo Paz Soldán (56).

**Año IV-N.º 19. Nov./Dic. 89.** [Entrevista a **Enrique Anderson Imbert**, en la cual destaca la parte publicada en pp. 3-4; cf. arriba lo indicado y transcrito al respecto.] Anderson Imbert: “De mi diario: Ann Arbor, 29 de abril de 1958” (16), “Celosa” (21), “Twice-Told Tale” (21), “Sententia Nominum” (22) y “Sala de espera” (47). Julio Carreras: “Arrepentimiento” (42). Eduardo Gudiño Kieffer: “Ciervo” (46). Víctor Palacios [**ganador del 9º Concurso** de Cuento Breve por] “Bricolaje” (25).

**N.º 20. Ene./Feb. 1990.** Eugenio Mandrini [selección de ocho microficciones]: “Cuerpo que mira” (21), “La sal del hogar” (24), “De la luz y la sombra” (24), “Sombra de más” (26), “La víctima interesante” (39), “La poesía es un ascensor cargado de accidentes” (42), “La muerte elegida” (42), “Fiesta completa” (45), “Quien esté Libre de Culpa que Arroje la Primera Mentira” (45). **Cinco finalistas del Noveno Concurso:** “Marina”, de Gabriel Mosconi (51); “Regreso”, de Mario López Fonseca (52); “Principio de combustión”, de Hugo Fontana (52); “Bomboncito”, de Belén Wedeltoft (53); y “Cíclope”, de Eva Esquivel (53). **Del Taller:** “Atraso justificado”, de Hernán Rivera Letelier (56).

**N.º 21. Mar./Abr. 90.** [“**Ronda por el cuento brevísimo**”, artículo de Edmundo Valadés, publicado en pp. 28-30; cf. arriba lo indicado.] José Cardona López: “**El cuento breve colombiano: Una antología**” (18-21) [aquí, tras el prólogo de Cardona en la pág. 18, se recogen los seis siguientes minicuentos colombianos]: “Los inocentes”, de Consuelo Triviño Anzola (19); “Terror sangriento”, de Estrella de los Ríos (19); “Destinos fatales”, de Andrés Caicedo (20); “Los colores ocultos (detalle)”, de Henry Canizales (20); “Ceremonia”, de Harold Kremer (21); y “Sendero secreto”, de José Ignacio Izquierdo (21). Ana María Shua: publicación de **dieciséis microrrelatos** sin títulos (en págs. 21, 22, 43 y 45). Rodolfo Alonso: “Carne Talada” (22). **Dos finalistas del Noveno Concurso:** “Sugestión”, de Gustavo Dufau (51), y “El sueño”, de Fabián Iriarte (51).

**N.º 22. May./Jun. 90.** Rodolfo Modern: “De las propiedades del círculo” (10), “De los efectos del amor” (10), “De la nostalgia conyugal” (10) y “Efectos de la falta de sueño” (10). Carlos Garramuño: “Dos noticias con muchos cadáveres” (16). Ariel Muniz: “Rueda de fantasmas”

(17), “En el museo chino” (17) y “Secuencia” (17). Antonio Planells: “Decisión honorable” (27). Julio Torri [selección de 4 “breves” con introducción en pág. 28]: “Noche mexicana” (29), “La cocinera” (29), “Los unicornios” (30) y “Acerca del oficio” (31). Humor negro francés [3 microrrelatos]: “Los sacrificios humanos del 14 de julio”, de Alfred Jarry (46); “El ojo frío”, Francis Picabia (47); y “La raza urdes”, de Henri Michaux (47). Carlos Amarante [**ganador del 10º Concurso** de Cuento Breve por]: “Oscura leyenda” (25).

**N.º 23. Jul./Ago. 90.** Daniel Dátola: “Apago el despertador” (10). Vicente Huidobro: “Tragedia” (41). César A. Alurralde [ocho microrrelatos en pág. 42]: “Como todos los días”, “El ángel de la guarda”, “Los zapatos”, “Pájaros”, “Un par de gotas”, “El agujero”, “El sillón” y “Encierro” (42). Irina Bogdashevski: “Culminación” (55). **Siete finalistas del Décimo Concurso:** “Nada”, de Roberto S. de Brito (48); “Convicción”, de Amelia Domínguez (48); “Espera frustrada”, de Mariana Gluch (48); “La mosca y la mirada”, de Horacio J. Godoy (48); “La duda”, de Patricia Zaldívar (50); “El tiempo y yo”, de Dora Ivinsky (50); y “Requerimiento”, de José E. González (50).

**N.º 24. Sep./Oct. 90. Cuarto Aniversario.** Marco Denevi: “El escriba feliz” (24). Antonio Grimani [dos jasdicos]: “Benditos los pobres” (44) y “La tentación” (44). Edmundo Valadés: “La increíble” (48). **Del Taller:** “Espera frustrada”, Mariana Gluch (61).

**Año V-N.º 25. Nov./Dic. 90.** Susana Szwarz: “Profundidad” (15). Canela: “El hombre de hierro” (18). Mirta G. Itchart: “Mal agüero” (18). Luis Franco: “Lo vedado” (46). Antonio di Benedetto: “Volver” (46). José Cardona López: “Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero Don Miguel” (48). Carlos Senna Figueiredo: “Chris Baker” (48). Jorge N. Silberman: “3 etc.” (48). **Del Taller** [todos en pág. 55]: “Cirugía imprevista”, de Alejandro Chikiar; “La luz”, de Guillermo José Tagliotti; y “Dos textos”, de Victorio Lichy [uno de ellos dice así: “El tipo se creía pájaro y se subía a los árboles, hasta que un día lo podaron”].

**N.º 26. Ene./Feb. 1991.** Elvira Latrónico: “Ciertos olores” (10). El viejo bribón [seudónimo]: “Maldiciones” (15). Tomás Aráuz: “El sueño de la virgen” (47). Álvaro Menén Desleal: “El cuento soñado” (47). María Aramburú [**ganadora del 11º Concurso** de Cuento Breve por]: “Estrenando abuelas” (23). **Del Taller:** “El diputado”, de Abraham Bastida (55).

**N.º 27. Mar./Abr. 91.** René Avilés Fabila: “Tres grandes amores” [son tres microrrelatos] (17). Erskine Caldwell: “El hijo de perra” (33). Virgilio Piñera: “En el insomnio” (33). Manuel Peyrou: “La confesión” (33). Luis Gudiño Kramer [seis microrrelatos en p. 35]: “Un consejo”, “Acriollados”, “No tenía pasta”, “Modos de mirar”, “Liñando” y “La bombilla” (35). Suniti Namjoshi [tres fábulas feministas en p. 48]: “Historia de un caso”, “Una habitación privada” y “Leyenda” (48). **Tres finalistas del Undécimo Concurso:** “La mala suerte del pajarito”, de Fabián Vique (56), “Marensueño”, de José O. Ludeña (56); y “Las cosas en orden”, de Blanca Negri (56).

**N.º 28. May./Jun. 91.** Javier Villafaña: “El anciano y el nieto...” (9), “El anciano Gran Mago” (9), “El viejo irrumpe en un óleo de Max Ernst” (9) y “El anciano sin memoria” (9). Samuel Schreiner: “Intento frustrado” (20). Ramón Díaz Eterovic: “Adán y Eva” (48) y “Amante profesional” (48). **Del Taller:** “Diablero”, de Sergio Francisci (56).

**N.º 29. Jul./Ago. 91.** [Cf. arriba lo indicado sobre la entrevista a Monterroso.] Elena Dreser: “Atracción” (17). Laura D. Nicastro: “Pierre” (18). Gonzalo González Calzada: “Un cambio oportuno”. Patricia Latorre [**ganadora del 12º Concurso** de Cuento Breve por]: “Marisa” (49).

**N.º 30. Sep./Oct. 91. Quinto Aniversario.** Luis F. Verissimo: “Sexa” (50). Marcial Souto [España-Arg.]: “Para bajar a un pozo de estrellas” (52). Carolina Rivas: “De común acuerdo” (52). René Poppe: “El descreído” (53). María Rosa Lojo: “Hombre de la luna” (54). Marta Nos: “Dar color” (55). Dos **segundos premiados del Duodécimo Concurso** de Breves: Irma Homs, por “El hombre del sobre todo largo” (64), y Ricardo Mariño, por “Algo que cae” (62). **Del Taller:** “Extraña actitud”, de Chela Grossman (63); y “Desde hace más de veinte años”, de Ana Maugeri (63).

**Año VI-N.º 31. Nov./Dic. 91.** Villiers de L’Isle-Adam: “Cuento cruel” (19). Raymond Carver: “El panadero” (31). Nora Glickman: “Mi niño y tú” (50). **Cuatro finalistas del Duodécimo Concurso:** “Arte infantil”, de María Inés Linares (64); “Como matar a la gallina”, de Luisa Piriz (64); “El arrebató”, de Tloupakis (64); y “La última sesión”, de Javier G. Avila (64).

**N.º 32. Ene./Feb. 1992. Festival de Microficciones** [salvo los cuatro microrrelatos estadounidenses de la sección IV, los trece de las tres primeras secciones fueron recogidos de *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, 1990, de Epple]: **I) Chile** (en p. 12): “A primera vista”, de Poli Délano; “C. G. V.”, de Andrés Gallardo; “Golpe”, de Pía Barros, y “La bailarina y el seno” de Alfonso Alcalde. **II) Río de la Plata** (en p. 22): “La trama”, de Jorge Luis Borges; “Retrato”, de Adolfo Bioy Casares; “Cortísimo metraje”, de Julio Cortázar; “La bella durmiente del bosque y el príncipe”, de Marco Denevi; y un microrrelato sin título de Eduardo Galeano. **III) Venezuela, México y Cuba** (en p. 44): “Argumento para un pueblo de verdugos”, de Gabriel Jiménez Emán; “La verdadera tentación”, de Carlos Monsiváis; “De L’Osservatore”, de Juan José Arreola, y “El niño que gritaba: ¡Ahí viene el lobo!”, de Guillermo Cabrera Infante. **IV) USA** (en p. 54): “Quehaceres”, de Truman Capote; “El testamento”, de Nathaniel Hawthorne; “Viudez inconsolable”, de Ambrose Bierce, y “Fin”, de Fredric Brown. **Primer premio del 13º Concurso de Breves** [en este caso, concedido a los tres microrrelatos siguientes]: “Soñador y soñado”, de Alberto Arturo Carimati; “Haiku”, de Maxym Vrod, y “El revólver parabólico”, de Fracisco M. Herranz (todos ellos publicados en p. 39).

**N.º 33. Mar./Abr. 92.** Alonso Ibarrola [selección de siete microrrelatos de este escritor español destacado por Valdés (1990), los cuales se reparten entre las págs. 10 y 11]: “La carga de la brigada ligera”, “El discurso”, “En la piscina”, “Déspota”, “En el sofá”, “La fuga” y “La aventura”. **Nueve finalistas del Decimotercer Concurso de Breves** [del 2º al 10º]: “Los motivos del libro”, de Berta C. de Peredo (44); “El sargento”, de Marcela E. Diestéfano (44); “La sagrada memoria de los cuerpos”, de Santiago Llach (44); “Los recuerdos”, de Ana Quiroga (45); “Oriental de pollo y jamón”, de Susana Langer (45); “Casualidad”, de Esther Feldman (45); “Lo había hecho tantas veces...” , de P. H. del Riósuro (46); “Matamoscas”, de María A. Marcheschi (46); “Infinito”, de José E. González (46).

**N.º 34. May./Jun. 92.** Karel Capek: “La muerte de arquímedes” (14). Miguel Bravo Tedín [“3 breves 3”]: “Del eterno rodar” (20), “El ojo del amo engorda el ganado” (20) y “El llamado de la

montaña” (21). Joaquín Gómez Bas [España-Arg.]: “El horno” (24). Antonio López Ortega: “El muro” (37). Raúl Brasca [“3 breves 3” en p. 38]: “Perplejidad”, “Salmónidos” y “Espíritu aventurero”. **Ocho menciones del Decimotercer Concurso de Breves:** “Filosofía”, de Nerio Martínez (54); “Relación”, de Edmundo Kulino (54); “Epitafio para un sueño”, de Solange Klinkenberg (55); “Volver”, de Leonardo Huebe (55); “Luna”, de Latorre (55); “Renales”, de Susana M. Rodríguez (56); “El primer golpe”, de Carmen Gómez Antelo (56); y “Paraíso terrenal”, de Liliana Díaz (56). **Del Taller:** “Segunda despedida”, de Carlos Alberto Milone (64); y “La primera vez”, de Jorge Tripodi (64).

**N.º 35. Jul./Ago. 92.** [Cf. arriba lo apuntado sobre la entrevista a Blaisten.] Luisa Valenzuela: “Visión de reojo” (27). **Primer premio del 14º Concurso de Breves** [concedido a los dos microrrelatos siguientes]: “Confirmación de la noticia”, de Fabián Vique (40), y “Metamorfosis”, de Liliana Isand (40).

**N.º 36. Sep./Oct. 92. Sexto Aniversario.** [“Aproximación al minicuento hispanoamericano: **Juan José Arreola y E. Anderson Imbert**”, artículo de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, publicado en pp. 32-34 y 36; cf. arriba lo indicado al respecto. Por otro lado, véase también arriba lo indicado sobre la entrevista de Ana María Shua, la cual se publica en este último número de *Puro Cuento*.] Ana María Shua [con seis microrrelatos “del libro de próxima aparición *Casa de geishas*, de Editorial Sudamericana”, según nota en p. 8]: “El autor y el lector” (8), “Los masoquistas” (8), “El reclutamiento” (9), “Las mujeres se pintan” (9), “La que no está” (9) y “Zafarrancho de naufragio” (9). Juan Armando Epple: “Bebiendo de esa sed” (23). Hugo Mujica: “Una pequeña historia piadosa” (45). **Cuatro finalistas del Decimocuarto Concurso de Breves:** “Fábula del sapo y la luciérnaga”, de Enrique Aurora (50); “Sobre la enseñanza...”, de Fabián Vique (50); “Textual”, de Pablo Mantelman (50), y “Parole, parole”, de Nilda Catelani (50).



## TERCERA PARTE

### III. Las antologías precursoras (1955-1995): Muestrarios para enseñar microficción

Estas antologías precursoras, publicadas desde mediados del siglo XX hasta mediados de los años 90, suelen recopilar una variada producción microficcional, generalmente escrita por autores diversos a lo largo del siglo XX. Asimismo, en muchas de estas antologías, enumeradas y comentadas al final de esta introducción, también se recopilan micronarraciones de algunos autores pertenecientes a siglos pretéritos, especialmente del XIX, cuyo siglo ha sido considerado como el del comienzo escritural tentativo de esta categoría textual denominada, actualmente, minificción o microrrelato. Así pues, sobre los inicios del género, Andres-Suárez señala lo siguiente:

La crítica, unánimemente, ha fijado el punto de partida del microrrelato en el movimiento estético del modernismo, inscrito en una tendencia general de la modernidad hacia la depuración formal, conceptual y simbólica, que se manifiesta tanto en la literatura como en las artes plásticas, la música, la arquitectura o la escultura; sin embargo, las condiciones propicias para su desarrollo no se dieron hasta los años 20 del siglo pasado con la irrupción de las vanguardias históricas (1910-1930) (2007: 11).

Tras el período de las vanguardias históricas, tales microrrelatos o minificciones comienzan a acaparar mayor relevancia y atención —y buen síntoma de ello es, precisamente, la floración de antologías interesadas en recopilarlos—, hasta el punto de que, ya en las décadas de los sesenta y setenta, dichas producciones microfccionales, cada vez con mayor presencia editorial, parecen haber adquirido visos de una peculiar tradición escritural suigéneris, especialmente en el panorama literario hispanoamericano.

Por otro lado, en algunas de estas precursoras antologías, sobre todo dentro del ámbito hispánico, se llevan a cabo recortes y/o reelaboraciones variadas de textos de distintas épocas y lugares, y de diversos géneros literarios y no literarios, presentando así, de tal forma, fragmentos reconvertidos en “minicuentos”, *ad hoc*, dentro del contexto de tales antologías. Además de tales estrategias de configuración microficcional —cuyos compiladores, en estos casos, no actúan como meros antólogos, sino como auténticos cocreadores de ese corpus microtextual presentado—, se rescatan otras veces algunos microtextos pertenecientes a distintos géneros breves (antiguos o modernos), los cuales, al incorporarlos a tales antologías, se recontextualizan y reasimilan junto con aquel otro corpus recopilado de microficciones contemporáneas del siglo XX (y del XIX).

Ahora bien, la relevancia de muchas de estas pioneras antologías para el género no radica solo en el corpus de minificciones que albergan —con el cual construyen y revelan un canon que, en ocasiones, ha refrendado después la crítica académica—, sino también en haberse convertido en útiles e idóneas herramientas para, por una parte, *enseñar* —en el sentido de mostrar, dar a conocer— tales producciones microfccionales, y, por otra parte, *enseñar* —en el sentido más didáctico o pedagógico del término— tal modalidad textual o género. En este último aspecto, las antologías han sido un marco propicio para el establecimiento y desarrollo de la conciencia genérica sobre el fenómeno literario denominado y estudiado después como mini/microcuento, mini/microficción o mini/microrrelato, según los términos actuales más recurrentes, aunque no siempre sinónimos, manejados por la crítica hispánica.

Por otra parte, muchas de estas antologías de minificciones se elaboran en un contexto docente, ya sea dentro o fuera del ámbito académico universitario. Algunas, incluso, recurren a su recopilación como un buen método para la enseñanza de una



lengua extranjera y su literatura, tal como sucede, por ejemplo, con la de Castillo-Feliú (1978) o la de Epple y Heinrich (1990). A su vez, algunas otras antologías, especialmente las publicadas a partir de los años ochenta, aportan estudios, generalmente a través de sus prólogos, en los que tratan sobre cuestiones teóricas o históricas acerca del fenómeno microficcional recopilado. En estos casos, dichas aportaciones resultan aún más significativas y destacables, pues en la época de publicación de tales antologías, anteriores al último lustro del siglo XX, los estudios específicos sobre el tema son aún escasos y poco difundidos. No obstante, este hecho cambiará drásticamente a partir de 1996, año en el que investigadores e investigaciones comienzan a aglutinarse en torno al fenómeno de la minificción, lo cual, por otra parte, conducirá hacia un desarrollo prolífico de estudios en torno al tema. Así pues, este tipo de antologías, gracias a sus aportaciones, suplen de manera efectiva tal escasez o poca difusión de los incipientes estudios teóricos de la época. Pero más allá de esto, la importancia más destacable de las principales antologías pioneras, ya sea con aportaciones de estudios (y de bibliografías), ya sin ellas, estriba en que, *grosso modo*, han supuesto fundamentos básicos para el establecimiento de la conciencia de género, así como también han contribuido al desarrollo mismo de los estudios sistemáticos sobre microficción.

Respecto a los autores de estas precursoras antologías, observamos que algunos son escritores (también de minificción) y otros, investigadores, teóricos o críticos interesados en la ficción breve (procedentes, por lo general, del ámbito docente universitario). No obstante, no es extraño encontrarnos con antólogos que son ambas cosas, es decir, productores de minificción y también productores de teoría o crítica en torno a aquella, tal como, por ejemplo, Enrique Anderson Imbert o, posteriormente, Juan Armando Epple. Asimismo, algunos otros antólogos son también directores de

revistas especializadas en minificción, tal como, por ejemplo, Edmundo Valadés o, posteriormente, Guillermo Bustamante y Harold Kremer.

En relación con la recopilación microficcional en revistas y, asimismo, con la elaboración de las pioneras antologías de minificciones, debemos señalar varias cosas. En primer lugar, las publicaciones periódicas (sean en revistas o en otros formatos de la prensa periódica) son el espacio prioritario donde comienzan a difundirse, ya desde el siglo XIX inclusive, microficciones. En segundo lugar, una de las principales fuentes a la que los antólogos pioneros recurren para recopilarlas son, en mayor o menor medida, tales publicaciones periódicas. Más aún, y en tercer lugar, algunas de las principales antologías pioneras se han provisto, significativa o íntegramente, de minificciones ya publicadas en alguna revista concreta. Así sucede, por poner un solo ejemplo conocido, con la antología *El libro de la imaginación* ([1970] 1976), conformada totalmente por minificciones publicadas en *El Cuento. Revista de la imaginación*.

En relación con las recopilaciones antológicas de minificciones y el lugar o el medio en donde aparecen antes de 1996 —aparte, claro está, de las específicas antologías publicadas en libro—, resulta apropiado advertir algunos hechos al respecto. Por un lado, tal como señalábamos, las revistas o periódicos son unos de los lugares preferentes de tal difusión. Por tanto, en este tipo de publicaciones periódicas, podríamos considerar dos tipos de recopilaciones llevadas a cabo en ellas. En primer lugar, estarían aquellas recopilaciones microfccionales aparecidas en un ejemplar o número especial de una revista o publicación periódica determinada. Así ocurre, por ejemplo, con la *Antología del cuento breve del siglo XX en México*, de René Avilés Fabila, publicada en 1970 en el Boletín nº 7 de la *Comunidad Literaria de Escritores* (CLE, pp. 1-32). Así sucede también, esta vez en un ejemplar íntegro de una revista de ámbito no hispánico, con la antología norteamericana *Minute Stories*, publicada en la

revista *TriQuarterly* (1976, Vol. 1, n° 35 Winter, Evanston, Illinois). En segundo lugar, estarían aquellas otras recopilaciones que van originando las mismas revistas a lo largo de su vida editorial. En este caso, entrarían un sinnúmero de revistas, tanto las más interesadas y especializadas en la publicación periódica de minificciones, como aquellas otras que las publicaron de una manera más esporádica u ocasional. Obviamente, aquellas revistas más especializadas, que pueden llegar a acumular hasta varios miles de minificciones publicadas en ellas (tal como así sucede, por ejemplo, con la citada *Revista de la imaginación*), tienen una transcendencia y relevancia mucho mayor para el conocimiento, difusión y establecimiento del género.

Por otro lado, también habría que considerar las recopilaciones o compilaciones antológicas incluidas en algunos estudios sobre el tema, lo cual viene a suceder a partir de la década de los ochenta en adelante. Aquí, por ejemplo, podríamos considerar todo tipo de estudios en los que se articulan o se integran también las propias recopilaciones microficcionalas. No obstante, aunque todo esto será más frecuente a partir de 1996, en años anteriores se percibe este hecho en algunos estudios que tratan el tema. Así sucede, por ejemplo, en uno de los artículos pioneros de Epple: *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, publicado en la revista *El organillo* (1988, separata n° 5), en la que, tal como señala Pollastri: “Juan Armando Epple reúne (...) micro-cuentos de cerca de 40 autores chilenos; 24 son publicados en la separata” (2010: 31). Esto mismo puede suceder también en ciertos libros o tesis monográficas sobre el tema, tales como, por ejemplo, las dos siguientes: *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano* (1993), de Rodrigo Díaz Castañedo y Carlos Parra Rojas, y *El minicuento hispanoamericano: propuestas para una caracterización discursiva*, en cuya tesis de maestría, leída en la Universidad Simón Bolívar (Caracas, 1993), Violeta Rojo presenta al final una recopilación de cuarenta y cinco minicuentos.

En cualquier caso, todo este afán de recopilación microficcional en publicaciones diversas refleja, en primer lugar, el proceso de expansión y consolidación de tal fenómeno literario, y, en segundo lugar, el hecho evidente de que la hiperbrevedad de estas ficciones facilita enormemente su colección, pues, tal como señala Violeta Rojo:

Posiblemente el minicuento, junto a la poesía, sea uno de los géneros más fácilmente antologables. Su brevedad garantiza una amplia muestra; además, hay tantos lugares dedicados a tantos temas distintos que es muy fácil organizar muestras por países, continentes, asuntos, longitudes y épocas (2004: 131).

En relación con esto último, podemos destacar dos tipos de antologías: aquellas que se interesan por mostrar microficciones de distintos países (es decir, que procuran una proyección más internacional o mundial del fenómeno) y aquellas otras que muestran microficciones de un país concreto (es decir, antologías nacionales). Las primeras se podrían dividir en dos subtipos: aquellas que albergan microficciones de distintos países con una misma lengua en común, tal como, por ejemplo, *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990), de Epple; y aquellas otras que engloban países con lenguas distintas, tal como, por ejemplo, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), de Fernández Ferrer. Respecto a las antologías nacionales, se evidencia pronto un interés especial por tratar de mostrar la producción microficcional de un país concreto, especialmente dentro del panorama hispánico. Si bien este hecho resulta evidente en el siglo XXI —promovido incluso por algunas colecciones editoriales como, por ejemplo, la serie *Avellana* de la editorial Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá)—, se aprecia ya tal interés, dentro del ámbito hispanoamericano, desde la década de los setenta en adelante. Así pues, podemos citar, al menos, cuatro antologías nacionales de minificción hasta 1995, dos de ellas aparecidas en publicaciones periódicas, tales como

la mexicana de Avilés Fabila (1970) y la chilena de Epple (1988b), y otras dos en libro, tales como la chilena de Epple (1989) y la colombiana de Bustamante y Kremer (1994).

Otro aspecto de interés, en relación con las antologías precursoras, es el enfoque proyectado por ellas mismas respecto al fenómeno microficcional recopilado: ya sea más abstracto y general, ya más específico y concreto. En el primer caso, lo que se infiere, en principio, es el hecho microficcional en sí englobado dentro de la noción amplia y difusa del cuento (breve), el cual se registra a lo largo de la historia literaria y se articula en torno a dos características comunes: la (hiper)brevedad y la narratividad de los textos recopilados. En estos casos, podemos encontrar recopilados diversos microtextos, especialmente micronarrativos, de distintas épocas (antiguas, modernas o contemporáneas) y lugares (tanto de Occidente como de Oriente). En general, será en este tipo de antologías (hispanicas) donde se re-configuren microficciones *ad hoc* (por medio del recorte de textos, de reelaboraciones o de manipulaciones diversas). Así sucede, por ejemplo, con la precursora e iniciadora antología *Cuentos breves y extraordinarios* (además de otras antologías de Borges en colaboración), al igual que ocurre con el resto de antologías continuadoras de esta antología fundacional, tal como *El libro de la imaginación*, de Edmundo Valadés. Ahora bien, Valadés tiene ya una idea perfilada sobre la minificción, la cual, además de registrarla también en su revista, plasmará después en su artículo *Ronda por el cuento brevísimo* (1990), en donde comenta que la minificción moderna vendría a ser una invención oriental, probablemente de China, que discurre ya desde la antigüedad más remota, pero que, sin embargo, será en el siglo XX cuando parece concebirse como género determinado. Al respecto, Valadés señala tentativamente una fecha y una producción concretas, las cuales luego se convertirán en un lugar común para la historiografía de la minificción (hispanoamericana):

Tal vez podría determinarse el año de 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno, titulado *A Circe*, primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y poemas*, editado ese año, (...) [del] mexicano Julio Torri (Valadés 1990: 30).

A su vez, en el segundo caso —relacionado en cierto modo con esta concepción distintiva y moderna de la minificción apuntada por Valadés—, podríamos encuadrar al resto de antologías de microrrelato (aunque también pudiera darse algún caso de solapamiento entre aquellas antologías, que se encuadrarían en el primer caso citado, o estas otras, que comentaremos como un segundo caso clasificatorio). Así pues, en este otro tipo de antologías se refleja ya, a través del corpus recopilado, un interés más específico y concreto por el fenómeno microficcional contemporáneo —y restringido, por tanto, a parámetros temporales situados no más allá de la modernidad decimonónica—, el cual se percibe, ya como un subgénero, modalidad o variante del cuento moderno, ya como una modalidad escritural diversa y transgénica o intergénica, o bien como un género autónomo distinto del cuento. Pero, por lo general, este tipo de antologías, más específicas del género, irán surgiendo en consonancia con el desarrollo de los estudios teóricos sobre el tema. Aquí podríamos enumerar muchas de las antologías publicadas a partir de los años ochenta, como, por ejemplo, las de Epple (1989 y 1990); pero también algunas otras anteriores a dicha década, tal como, por ejemplo, la ya citada de Avilés Fabila (1970). Por otra parte, también se podrían señalar aquí diversas antologías en otras lenguas, entre las que se encontrarían, de forma destacada por la crítica hispánica, aquellas publicadas en lengua inglesa, las cuales van apareciendo, generalmente, a partir también de la década de los ochenta, tales como, por ejemplo, la de Howe y Howe (1983), Shapard y Thomas (1986 y 1989), Thomas, James y Hazuka (1992), etc.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que las antologías hispánicas albergan un corpus de textos que, *grosso modo*, registran una extensión mucho más reducida y recurrente que el de las comunes o señaladas antologías anglosajonas. En este sentido, sobre la distinta concepción de la extensión “microficcional” en el panorama anglosajón respecto al hispánico, Lauro Zavala señala y comenta los variados conceptos ingleses que recubren diferentes extensiones textuales. Así pues, según apunta Zavala (2006), los cuentos cortos que contienen, aproximadamente, entre 1000 y 2000 palabras, “han sido reunidos en diversas antologías de carácter internacional bajo el nombre de *sudden fiction* o ficción súbita, (...) cuentos microcósmicos (en el caso de la ciencia ficción) o simplemente *short shorts*” (39). Los textos que tienen entre 200 y 1000 palabras, aproximadamente, estarían “reunidos bajo el nombre de *flash fiction*” (42). Y los textos ultracortos, de 1 a 200 palabras, estarían conformados “por los fragmentos narrativos seleccionados (...) en (...) *Cuentos breves y extraordinarios* (...) y por (...) *El libro de la imaginación...*” (44). Precisamente, será esta última extensión la más característica respecto a la concepción hispánica de lo que se entiende actualmente por minificción o microrrelato. Tal extensión textual, que gira en torno a esta cifra (y que no suele rebasar la hipotética extensión de la página textual), es, por otra parte, la que se viene plasmando, mayormente, en las antologías hispánicas del género hasta la actualidad. En cualquier caso, como dice Lagmanovich (2006), el asunto de la brevedad es una “condición absolutamente primaria de todo microrrelato, pero insuficiente para establecer sus características” (233). Pues, además, el problema de la brevedad, que es una noción que también se aplica al cuento, “está condicionada por contextos culturales, dentro de los cuales figura la tradición literaria” (Lagmanovich 2006: 38). No obstante, en algunas antologías anglosajonas, sobre todo a partir de los noventa (y dentro de la concepción inglesa actual de la “flash fiction”), se advierte un interés o preferencia por

recopilar o rescatar una producción microficcional que podríamos equiparar ya, en extensión, a la concepción actual del específico género en lengua española.

Por otra parte, si en nuestro listado hemos considerado recoger también ciertas antologías no hispánicas que recopilan textos de extensión mayor a la concepción hispánica de la microficción, se debe, en parte, a que han sido citadas o manejadas por diferentes investigadores (o antólogos) hispánicos en relación con la microficción (minicuento o microrrelato). Además, ciertas antologías extranjeras albergan estudios teóricos sobre el tema, algunos de los cuales han contribuido al desarrollo de estudios hispánicos sobre el género. Obviamente, algunas de estas antologías extranjeras han tenido más impacto o interés en el panorama hispánico que otras, especialmente *Sudden Fiction. American Short-short stories* (1986), de Shepard y Thomas, la cual ha gozado de mayor difusión, tanto a través de la selección traducida al castellano en la revista argentina *Puro Cuento* (n.º 29, septiembre/octubre de 1989), en la versión de Mónica Suárez, como a través de la traducción íntegra de la antología, en la versión de Jesús Pardo, para la editorial Anagrama: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos* (1989). Precisamente, este factor de mayor repercusión o impacto, también lo hemos tenido en consideración, aunque no exclusivamente, a la hora de elaborar tal listado de antologías, tanto extranjeras como hispánicas. En todo caso, y en última instancia, hemos elaborado un listado general de antologías que, de una forma u otra, pudiera resultar significativo o relevante por su especial interés en relación al fenómeno microficcional desarrollado y consolidado a lo largo del siglo XX. Asimismo, dicho listado se ha elaborado, particular y especialmente, desde la perspectiva de los estudios hispánicos sobre el tema (los cuales pueden establecer ciertas conexiones o similitudes con otros estudios de microficción desarrollados, principalmente, en el panorama anglosajón).



Ahora bien, respecto a esta lista de antologías internacionales publicadas antes de 1996, expuesta al final de esta introducción, quisiéramos comentar algunas cuestiones previas. En primer lugar, aunque tal listado ambicione la completitud, no puede ser más que una selección limitada hasta donde alcanzan nuestros conocimientos y criterios sobre la materia. Sin embargo, podemos afirmar que las precursoras antologías más destacadas por la crítica hispánica actual están incluidas en nuestra lista. Por otra parte, de entre todas ellas, podríamos destacar una sola: *Cuentos breves y extraordinarios*, la cual, además de iniciar el camino (en el panorama hispánico) de las antologías de minificción o microrrelato, supone —por todo lo que representa, instaure e influya— una referencia ineludible para la historiografía del género. No obstante, otras antologías de Borges (en colaboración) también son importantes para la microficción (aunque en nuestro listado solo hemos incluido aquellas que nos parecieron más significativas para el fenómeno en cuestión). Asimismo, entre algunas de las antologías en libro más relevantes, destacan, por ejemplo, la de Valadés ([1970] 1976), las citadas antologías anglosajonas de los años ochenta y noventa, las de Epple (1989 y 1990) y la de Fernández Ferrer (1990). A su vez, las antologías hispánicas (o no hispánicas) publicadas tras las de Epple y la de Fernández Ferrer (1990), aún siendo también destacables y meritorias por sus fechas de publicación anteriores a 1996, no poseen ya, sin embargo, un carácter tan precursor. Por otro lado, algunas otras antologías que comentaremos, anteriores a 1990, son también importantes, aunque algo menos señaladas, en general, por la crítica especializada. Finalmente, respecto a algunas otras que incluimos, poco o nada señaladas por la crítica, son, sin embargo, antologías que deberían tenerse en cuenta, ya sea porque son importantes en sí mismas para el género en desarrollo, ya porque sobresalen en ellas las minificciones recopiladas, o bien por otras cuestiones que comentaremos en cada caso.

En relación a todas estas antologías, damos mayor importancia, advertimos aquí, a las antologías publicadas en libro que a las publicadas en un ejemplar de revista o publicación periódica, ya que, *grosso modo*, aquellas primeras suelen tener un mayor impacto o alcance de difusión y, por tanto, de canonización en torno al género. Además, muchas de las publicadas en libro han generado abundantes reediciones (incluso con nuevas ediciones corregidas y aumentadas), lo cual es otro factor a tener en cuenta respecto a la mayor recepción, difusión y accesibilidad de estas respecto a las publicadas en revistas, las cuales suelen ser, por su lugar periódico de publicación, más restringidas y, asimismo, suelen albergar un corpus textual más reducido. Por lo demás, sobre los estudios que incluyen antologías, solo hemos descartado aquellos que se pueden considerar más bien como monografías sobre el tema. Tampoco incluimos en nuestro listado las antologías de autor que recogen la producción creativa microficcional de un escritor determinado.

Por otro lado, cierta naturaleza fronteriza de la minificción puede propiciar que un mismo texto aparezca en antologías adscritas a géneros próximos, lo cual suele resultar más frecuente durante esta época precursora. Al respecto, comenta Lauro Zavala lo siguiente:

En el caso de la minificción hay un elemento muy específico del género que hace de las antologías un *casus belli*, un objeto de discusión permanente, pues debido a su naturaleza proteica (es decir, a su hibridez genérica) es muy frecuente que un mismo texto de minificción sea considerado, de manera legítima, como narración, poema en prosa o ensayo. Por esta razón, muchas minificciones suelen encontrarse simultáneamente en las antologías de cada uno de estos géneros. Éste es el caso de las antologías del ensayo (la canónica de José Luis Martínez o la de ensayo breve que lleva el título *Desocupado lector*), las antologías de cuento (desde las de Emmanuel Carballo y de Luis Leal elaboradas en la década de 1950 hasta las más recientes de la década de 1990) y las antologías del poema en prosa en México (2000a: 2).

Asimismo, las antologías precursoras que comienzan a interesarse por recopilar minificciones, a falta de estudios teóricos y de cierta denominación más específica en torno al fenómeno, suelen definirlos o identificarlos (sobre todo en sus títulos) como cuentos breves, cortos o brevísimos (algo parecido sucederá en el panorama anglosajón con la definición inglesa de los “short short stories” o “short shorts”). Ahora bien, en los títulos de las antologías anglosajonas publicadas antes de 1996, a diferencia de las antologías hispánicas, pronto comienzan a aparecer también otros términos para designar la “microficción” recopilada: “Minute Stories” (Coover 1976), “Microcosmic Tales” (Asimov, Greenberg y Olander 1980), “Sudden Fiction” (Shapard y Thomas 1986), “Flash Fiction” (Thomas, James y Hazuka 1992) y “Micro-Stories” (Sorensen 1993). Sin embargo, en los títulos de las antologías hispánicas (y bilingües), salvo alguna que otra excepción como “microcuento” (Corvalán 1967; Catillo-Feliú 1978; Epple 1990; Epple y Heinrich 1990), no aparecerán otros términos como “minificción” o “micro-relato”, los cuales, sin embargo, se conocen y discurren ya en los mismos prólogos de algunas de estas antologías publicadas a partir de finales de los años 80, tales como, por ejemplo, las mencionadas de Epple, la de Fernández Ferrer, la de Bustamante y Kremer, etc. Por otro lado, hemos procurado descartar de nuestro listado aquellas antologías que, como las citadas por Zavala, se adscriben claramente a otros géneros próximos ya establecidos. No obstante, hemos hecho alguna excepción con ciertas antologías, ya que algunas de estas resultan apreciables por su recopilación de microficciones o por su interés destacado por el fenómeno microficcional, las cuales, por otra parte, las hemos recogido, en algunos casos, de bibliografías de minificción o microrrelato elaboradas por algunos investigadores sobre el tema.

Ahora bien, antes de iniciar nuestro listado de antologías con *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) —ya que esta viene a representar el hito fundacional de las

antologías del género en el panorama hispánico (cf. 3.1)—, vamos a señalar ahora, en torno a los “short shorts”, algunas otras antologías anteriores publicadas en inglés.

Así pues, habría que considerar, aunque ajena al ámbito hispánico, la antología en inglés *The Best Short Short Stories from Collier's* (1948), de Barthold Fles. Tal antología recopila 50 cuentos breves publicados previamente en la popular revista estadounidense *Collier's*. En esta revista, según señala Ronald Wallace (2001), se anunció, en septiembre de 1925, lo siguiente: “Beginning with ‘To Love and to Honor,’ Collier's presents the greatest innovation in short-story publishing since the work of O. Henry appeared”<sup>86</sup>. Posteriormente, en la introducción de la antología, Barthold Fles escribió lo siguiente:

The short short is more than a comparatively new art form - it is an American art form. In no other country could the pattern for the short short have evolved as spontaneously and as naturally as it did in the United States in September, 1925. It is as representative of America and of the era in which we live as the subway, the tabloid, and the automat. It is capsule narrative, and it can be read and digested in a hurry... it owes its greatest debt to O. Henry who originated the surprise ending - the outstanding characteristic of the short short.<sup>87</sup>

Es decir, Fles concibe estas “cápsulas narrativas” como una especie de arte nuevo que, según él, ha evolucionado espontánea y naturalmente, mejor que en cualquier otro lugar, en los Estados Unidos y en septiembre de 1925, y cuya forma resulta representativa de la época y del estilo de vida estadounidense (moderna, urbanita y tecnificada, según se desprende de los ejemplos aludidos por Fles). Además, señala aquí al escritor O. Henry como autor principal de esta modalidad narrativa con final sorpresivo (una de sus características más sobresalientes). Asimismo, en relación con dicha revista y antología, David Roas comenta lo siguiente:

---

<sup>86</sup> Cf. [http://english.wisc.edu/wallace/?page\\_id=63](http://english.wisc.edu/wallace/?page_id=63). Fecha de consulta: 15-01-16.

<sup>87</sup> Visto en [www.retrojunkie.com/books/bookdesc/fles.htm](http://www.retrojunkie.com/books/bookdesc/fles.htm). Fecha de consulta: 15-01-16.

Así, la revista *Collier's* empezó a publicar el 12 de septiembre de 1925 relatos con una extensión menor a una página, a los que se bautizó explícitamente como “short short stories” para distinguirlos de los relatos de extensión estándar (“short stories”). Hay que advertir que se trata de narraciones cuya relación con los experimentos modernistas y vanguardistas es nula. En 1948 se recogieron un buen número de los cuentos publicados en esa revista en la que seguramente sea la primera antología de microrrelatos: Barthold Fles (ed.), *The Best Short Short Stories from Collier's* (Cleveland y Nueva York, The World Publishing Company)” (2010: 37).

Ahora bien, si se echa un vistazo a los citados “short short stories” publicados en la revista *Collier's*,<sup>88</sup> se puede apreciar que tales “short shorts” giran en torno a las 1000 y 2000 palabras, aunque vienen a ocupar el espacio de una página o un par de páginas, debido a la tipografía pulga y apretada utilizada en dicha revista. En cualquier caso, es evidente que aquellos cuentos/relatos breves, comparados con la concepción estándar del cuento en inglés, supondrían cierta novedad para los angloamericanos. Por otro lado, en la antología de Borges y Bioy (1955), a diferencia de la antología de Fles (1948), la novedad no radica solo en la plasmación caracterizadora —aquí sí— de la hiperbrevedad microficcional, de proyección narrativa, y de sus posibles finales sorprendidos, sino que se despliega, a su vez, a través de las estrategias de las operaciones de recortes y reelaboraciones microtextuales (aparte de las mistificaciones) llevadas a cabo por los argentinos, algo que conlleva también, y sobre todo, implicaciones microfccionales de lecturas transversales de textos poligenéricos, reasumidos como un mismo género dentro del contexto de tal antología. Asimismo, esta heterogénea microtextualidad, resignificada y proyectada como “minicuentos”, viene a ser, en cierto modo, el revés productivo y acorde con el desarrollo del carácter estructural proteico de la microficción (hispanica), en donde se aprecia su constante tendencia a cierta narratividad singular e híbrida, con mixtura de elementos no narrativos (pensemos aquí,

---

<sup>88</sup> Disponible en [www.unz.org/Pub/Colliers](http://www.unz.org/Pub/Colliers). Fecha de consulta: 16-01-16.

simplemente, en la producción microficcional de los considerados, según Lagmanovich, clásicos del género: Borges, Arreola, Cortázar, Denevi y Monterroso).

Asimismo, relacionado también con las publicaciones de cuentos/relatos breves de la revista *Collier's* (cf. II), podríamos mencionar otra antología estadounidense publicada en 1947, un año antes que la de Fles. Nos referimos al libro *Writers Try Short Shorts! All Known Types with Examples*, de Mildred I. Reid y Delmar E. Bordeaux (cf. II). Según señala Ronald Wallace —en su artículo titulado, precisamente, “Writers Try Short Shorts!”—, dicho libro “traces the origination of the modern short short to *Collier's Weekly*, an American popular magazine that in 1925 claimed to have invented it”<sup>89</sup>. Es decir, el libro presentado por Reid y Bordeaux, según comenta Wallace, vendría a registrar o trazar el origen de los llamados “short shorts” publicados en la revista semanal *Collier's*, la cual reivindicó haber inventado (aunque el mérito de tal revista es, más bien, el haberlos nominado o destacado aparte). Señalamos también que, en este libro citado, hay interesantes introducciones sobre el tema, incluyendo, además, consejos sobre el género y una destacable colección de los mejores relatos cortos (“short shorts”) escritos por varios autores (cf. Masih 2009).

Asimismo, vamos a citar algunas otras antologías en inglés publicadas por estas fechas, las cuales se interesan también por recopilar “short shorts”. En primer lugar, anterior a las dos comentadas, habría que señalar la siguiente antología compilada por Mary Anne Howard: *Fifty Short Shorts: An Omnibus of Short Stories* (Cleveland: World Publishing, 1945). En segundo lugar, posterior a todas estas, podríamos señalar, por un lado, la antología compilada por William Ransom Wood: *Short Short Stories* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1951), la cual estaría entre las primeras antologías que recurren a la recopilación de este tipo de cuentos cortos para el ámbito

---

<sup>89</sup> Artículo publicado en la revista *AWP Chronicle*, May/Summer 2001, y reproducido también, de donde transcribimos la cita, en: [http://english.wisc.edu/wallace/?page\\_id=63](http://english.wisc.edu/wallace/?page_id=63). Fecha de consulta: 16-01-16.

docente o pedagógico (algo que, tal como sucederá en años venideros, se irá enfocando, preferentemente, a cursos o talleres de escritura creativa de minificción o microrrelato). Así pues, en consonancia con esto, tras los relatos recopilados por Wood (de autores como Kipling, Maugham, Strindberg, etc.), se formulan aquí preguntas destinadas a estudiantes (cf. Masih 2009: XXX). Asimismo, habría que hacer mención aparte de la figura destacable del estadounidense Robert Oberfirst (1903-1993), quien estuvo volcado en la escritura, enseñanza y venta de los “short shorts”, consiguiendo con ello cierta fortuna durante las décadas de los 30 a los 50, principalmente (cf. Masih 2009: XXVI-XXXI). Respecto a estos años y a su interés por estos cuentos/relatos breves, citaremos aquí, por ejemplo, un par de libros suyos: *Technique Sells the Short-Short* (Boston: Bruce Humphries, 1944), en donde se recogen algunos de sus artículos sobre el tema, y *Short-Short Stories* (Boston: Bruce Humphries, 1948), antología en la que se recopilan 28 de sus “short shorts” publicados entre 1937 y 1947 (algunos de los cuales fueron firmados con el seudónimo de Michael Tiff). Finalmente, respecto a la recopilación de “short shorts” en antologías, Oberfirst publicará, a partir de 1953 y hasta 1960, una serie de antologías anuales que sumarán ocho volúmenes en total. Así pues, a título de ejemplo, vamos a citar la primera de ellas y otras tres más de esta serie de Oberfirst (ed.): *1952 Anthology of Best Original Short-Shorts* (Boston: Bruce Humphries, 1953); *1954 Anthology of Best Original Short-Shorts* (Ocean City, New Jersey: Oberfirst, 1954); *1955 Anthology of Best Original Short-Shorts* (Ocean City, New Jersey: Oberfirst, 1955); y *Anthology of Best Short-Short Stories: Volume 7* (New York: Frederick Fell, 1959).

Ahora bien, respecto al panorama en lengua española, y anterior a todas estas antologías en inglés citadas, debemos destacar y señalar, al menos, la célebre *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Borges, Bioy y Ocampo, la cual, recordamos, se

volvió a editar, corregida y aumentada, en 1965 (ambas ediciones en la Editorial Sudamericana, Buenos Aires). La señalamos aquí porque además de compartir similitudes y relaciones con la posterior antología *Cuentos breves y extraordinarios*, también la brevedad es destacable en ella, aunque no sea, como en esta otra posterior de Borges y Bioy, algo tan medular o crucial en lo que respecta a la hiperbrevedad. Para no repetir lo que expondremos en el apartado dedicado a la antología de Borges, en colaboración con Bioy, solo mencionaremos que en la *Antología de...*, junto a cuentos o relatos breves recopilados, también se recoge algún que otro microrrelato contemporáneo, así como también se llevan a cabo ciertas recontextualizaciones de microtextos micronarrativos arcaicos, además de algunos recortes hiperbreves de textos mayores (semejante a lo presentado en *Cuentos breves y...*). Sin embargo, en la primera edición de la *Antología de...*, tales recontextualizaciones y recortes no traen un título incorporado por los antólogos. Así pues, en el “Índice” de la *Antología de...* (cf. 1940: 327-328), solo se citan los libros de donde proceden los fragmentos de algunos autores seleccionados, tales como, por ejemplo: “De *Ulysses*”, James Joyce; “De *Sartor Resartus*”, Thomas Carlyle; “De *Don Juan Tenorio*”, José Zorrilla, etc. En la segunda edición de 1965, en cambio, se incorporarán títulos inventados (estrategia que los argentinos habían llevado a cabo, previamente, en el “Museo” de 1946 y, asimismo, en la posterior antología de *Cuentos breves y...*). Por lo demás, la *Antología de la literatura fantástica* ha sido estudiada también en relación con el microrrelato (cf. De Navascués 2004).

Teniendo en cuenta todo lo dicho, vamos a exponer, finalmente, nuestro listado de antologías. Para facilitar su visualización, dedicaremos un párrafo aparte a cada una de ellas (aunque, en algunos casos, incluyamos aquí más de una antología). Por otro lado, para destacarlas de manera diacrónica, pondremos, como primer dato, el año de



publicación de la antología en su primera edición (aunque esta no sea la más citada). A continuación, citaremos el título de la antología, y, tras una coma, el nombre y apellidos del antólogo o antólogos respectivos. Después de un punto y seguido, señalamos los datos editoriales (primero la editorial y después el lugar o país de publicación). Finalmente, haremos algunas indicaciones, apreciaciones o comentarios oportunos relacionados con el tema o con tal o cual antología (si son algunas de las que estudiamos en los respectivos capítulos, remitiremos a estos para no repetirnos). En general, destacaremos en negrita las precursoras antologías hispánicas, al igual que haremos con las antologías extranjeras más destacables o más citadas en los estudios hispánicos sobre el tema. Por último, adviértase la proliferación de antologías publicadas en el primer lustro de los noventa, lo cual preludia el auge de las antologías específicas de microrelato o minificción en la época ya de los estudios colectivos y actuales sobre el tema. Dicho esto, ofrecemos, pues, el listado de antologías publicadas desde 1955 a 1995, inclusive:

**1955. *Cuentos breves y extraordinarios*, Jorge Luis **Borges** y Adolfo **Bioy Casares**. Primera edición en la editorial Raigal, Buenos Aires. En **1973**, edición ampliada y revisada en la Editorial Losada, Buenos Aires. (Cf. 3.1).**

**1957. *Manual de zoología fantástica*, Jorge Luis **Borges** y Margarita **Guerrero**. Fondo de Cultura Económica, México. En **1967**, edición ampliada, con el siguiente título modificado: *El libro de los seres imaginarios*, en Ed. Kier, Buenos Aires. Incluimos esta antología por resultar destacable en ella la reactualización medieval del bestiario y su reconfiguración moderna en un repertorio de minificciones sobre seres imaginarios. Tal vez por este carácter fantástico, los antólogos descartaron titular o definir su antología como bestiario, pues, aunque la noción de tal término varía según sea la época de la que hablemos, en el sentido propio y medieval del término, un**

bestiario viene a ser un catálogo didáctico “que incluye una serie de descripciones de animales, plantas y piedras que el recopilador consideraba absolutamente verídicos dentro de su relativamente limitado marco de información” (Coulson 1979: 697). En cierto modo, la antología de Borges y Guerrero podría considerarse también como un catálogo de monstruos imaginarios o manual de teratología fantástica. Por otro lado, respecto a la recopilación microtextual presentada, indicamos que, si bien el sustrato textual y los recortes fragmentarios proceden de autores diversos de distintas épocas, las minificciones o microrrelatos son, salvo algunos casos, reelaboraciones y reescrituras característicamente borgianas, algo frecuente, por otro lado, en las antologías de Borges (en colaboración). Finalmente, en relación con el bestiario y también con la fábula, Lagmanovich los destaca y los incluye dentro de las posibles tipologías del microrrelato actual, pues “los dos han sido recuperados por los escritores del siglo XX, especialmente por los creadores de microrrelatos” (2006: 135).

**1960. *Libro del cielo y del infierno*, Jorge Luis **Borges** y Adolfo **Bioy Casares**. Editorial Sur, Buenos Aires. Antología de minificción en donde, al igual que en otras de Borges (o en colaboración), se llevan a cabo procedimientos de recortes, reelaboraciones y mixtificaciones microficcionalas. Además de tratar esta antología en el capítulo 3.1, la comentamos también en relación con Valadés y su antología *El libro de la imaginación* (cf. 3.2).**

1961. *The World's Shortest Stories*, Richard G. Hubler. Duell, Sloan and Pearce, New York. Antología del cuento corto mundial con un amplio repertorio de 107 textos de diversos autores (algunos anónimos) procedentes de diferentes épocas y lugares.<sup>90</sup> En relación con la brevedad de los relatos escogidos y la variedad de autores seleccionados —algunos también orientales—, esta antología angloamericana resulta más destacable

---

<sup>90</sup> Cf. índice de textos de la antología en: [www.philsp.com/homeville/anth/t63.htm#A720](http://www.philsp.com/homeville/anth/t63.htm#A720). Fecha de consulta: 02-02-16.

que otras semejantes de “short shorts”, tales como, por ejemplo, algunas de las compiladas por Roger B. Goodman: *75 Short Masterpieces. Stories from the World’s Literature* (New York: Bantam, 1961) —antología señalada por Zavala (2006: 235)— o *The World’s Best Short Short Stories* (New York: Bantam, 1967).

**1967. *Microcuentos/Microstories***, by Octavio **Corvalan**. Folkways Records Service Corp., New York City. Audiolibro en inglés en el que se incluye un libreto bilingüe (inglés/español). En dicho libreto constan los “microcuentos” recogidos en español y traducidos (y recitados) al inglés. Al comienzo del audiolibro se puede escuchar una introducción general, tras lo cual se van recitando los “microcuentos” recogidos, precedidos de pequeñas introducciones didácticas. El audiolibro está dividido en dos partes o caras. En la primera cara, con siete partes o pistas diferentes, encontramos todo lo siguiente: 1) Introducción, 3:12 (transcribiremos más abajo parte de esta introducción general). 2) *Calila y Dimna*, 2:10. Se recita aquí uno de los “microcuentos” recogidos en este conocido libro medieval. 3) *La vida es sueño* (Calderón), 00:50. Se presenta aquí un “microcuento” tradicional, recogido en verso en la obra dramática calderoniana, el cual comienza así: “Cuentan de un sabio, que un día / tan pobre y mísero estaba...”. 4) *El lazarillo de ciegos caminantes* (Concolorcorvo), 1:42. Se recita un “microcuento” (o anécdota) recogido de esta célebre obra de la época colonial. 5) “Las malas acciones” (José H. Figueira), 1:28. Fábula en prosa. 6) “El zagal y las ovejas” (Felix María de Samaniego), 1:10. Fábula en verso. 7) “Las gafas” (Juan Valera), 2:06. Este “microcuento” es uno de los recogidos por Valera en su libro *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896). La segunda cara (o cara B) del audiolibro incluye lo siguiente: 1) “Comicios baratos” (Roberto J. Payró), 1:06. Se recoge este microcuento del libro *Pago Chico* (Buenos Aires, 1943, p. 122), en donde Payró incluye cuentos y también minicuentos. 2) “Ambeko y aguati” (Fernando Ortiz), 1:06. Recogido

de la *Antología ibérica y americana del folklore* (Buenos Aires, 1953, pp. 97-100; adaptación de Fernando Ortiz de “El cuento de Ambeko y Aguati”). Este microcuento es una de las muchas versiones sobre la clásica fábula (o anécdota) de la tortuga y la liebre. La recogida pertenece a la tradición popular cubana. 3) “La trama” (Jorge Luis Borges), 1:20. Se recoge este magistral microrrelato de *El hacedor* (Buenos Aires, 1960, p. 28), de Borges. 4) “Flash” (Juan José Arreola), 1:32. Conocido microrrelato, travestido de noticia periodística, recogido del *Confabulario total* (México, 1961, pp. 20-21), de Arreola. 5) “El emperador de la China” (Denevi), 1:19. Se recoge el microrrelato del libro *Ceremonia secreta y otros cuentos* (New York, 1960, p. 6; editor Donald A. Yates), de Denevi. 6) “Tabú”, “Casi”, “El príncipe” y “El barco” (Anderson Imbert), 2:28. Se recogen estos cuatro microrrelatos o “casos”, tal como los nombraba su autor, del libro *El grimorio* (Buenos Aires, 1961, pp.: 86, 242, 243, 236), de Anderson Imbert. 7) “Génesis” (Denevi), 2.00. Microrrelato recogido del libro ya citado de Denevi. Finalmente, respecto a la introducción general, transcribimos del libreto (en español) parte de lo que aquí se comenta:

Estos cuentos son muy breves y pertenecen a la historia literaria del idioma castellano. Claro, hay cuentos cortos en todas las lenguas: son los chistes, las anécdotas, las fábulas, etc.

En nuestra lengua, estos cuentos breves que se resuelven en menos de una página, y a veces en un párrafo, se llaman “microcuentos” (“microstories”).

Tal vez podríamos decir que el “microcuento”, como casi todas las formas de la narración, se ha originado en el Oriente: la India, Persia, Arabia... Una de las primeras fuentes donde encontramos “microcuentos” es la Biblia. La Biblia está llena de “microcuentos”. En efecto, casi todos los Evangelios están compuestos por pequeñas obras maestras del género: las parábolas de Cristo, en las versiones que los apóstoles nos dejaron sobre su vida y su prédica. De estos cuatro apóstoles, quizás el más poético haya sido Mateo, ese artífice de la concisión y la limpidez. Escuchen, por ejemplo, este microcuento, sacado del Evangelio según San Mateo: “La borrasca en el mar” (cf. Side I, Band I. [La brevísima parábola aludida y recitada es la de Mateo 8:23]).

**1968. *Lectura en voz alta***, Juan José Arreola. Editorial Porrúa, México. Respecto a esta antología de Arreola, Concepción del Valle Pedrosa señala en su tesis doctoral<sup>91</sup> lo siguiente:

reúne, sin orden cronológico o geográfico, textos completos o fragmentos, anónimos y de autor, de todas las épocas y países (entre ellos, microrrelatos de Julio Torri, Ramón Gómez de la Serna y Jules Renard) sin facilitar otro dato que el nombre del autor (no se hace en ningún momento mención del título de la obra ni de otros detalles de edición). La finalidad es únicamente compartir con el lector los textos que marcaron la infancia del autor (Del Valle Pedrosa 1992: 162).

**1970. *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves***, Edmundo Valadés. Editorial de la Universidad de Guanajuato, México. En 1976, edición ampliada y corregida, con el título abreviado de *El libro de la imaginación*, en la editorial Fondo de Cultura Económica, México. (Cf. 3.2).

**1970. *Antología del cuento breve del siglo XX en México***, René Avilés Fabila.

Artículo publicado en *Comunidad Latinoamericana de Escritores, Boletín 7*: 1-22. Tal

---

<sup>91</sup> En la bibliografía de la tesis doctoral de Concepción del Valle Pedrosa, apartado “6.1. Antologías”, pp. 400-401, se indica en nota a pie de página lo siguiente: “Reunimos en este apartado las antologías de micro-relatos y aquéllas que, sin tener como propósito primordial recopilar microficciones, las contienen en número apreciable” (Del Valle 1992: 400). Además de la citada antología de Arreola y de otras antologías recogidas en nuestro listado, tales como algunas de Borges (en colaboración), de Valadés, de Castillo-Feliú, de Epple, de Fernández Ferrer, de Howe y Howe, de Paley de Franciscano, de Shapar y Thomas, de Stevick y de Stilman, transcribimos, pues, el resto de antologías apuntadas por Concepción de Valle en tal apartado “6.1. Antologías”, las cuales son las siguientes: «AA.VV., *Cuerpo plural*. Caracas. Ediciones La Gaveta, 1978. Arenas, Braulio, *Actas Surrealistas*. Santiago de Chile. Nacimiento, 1974. Benayoun, Robert, *Les dingues du nonsense. De Lewis Carroll a Woody Allen*. Paris, Seuil, 1986. Borges, Jorge Luis, *Libro de sueños*. Madrid, Siruela, 1989. Cañelles, Ramón, *Relatos fantásticos latinoamericanos*, 1 y 2. Madrid. Ed. Popular, 1989 (2ª edición). Cartagena, Aida, *Narradores dominicanos. Antología*. Caracas. Monte Ávila, 1969. Cobo Borda, J. G. [Juan Gustavo], *Obra en marcha, I. La nueva literatura colombiana*. Bogotá. Subdirección de Comunicaciones Culturales. Biblioteca Colombiana de Cultura, 1975. Duchesne, Alain et Leguay, Thierry, *Petite fabrique de littérature*. Paris, Magnard, 1985. Glanz, Margo, *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. México. Siglo XXI Editores, 1971. Jaramillo Agudelo, Darío, *Antología de lecturas amenas*. Ilustraciones de Julián Posadas. Bogotá. La Rosa, 1986. Martí, Agenor, *Una bocanada de humor*. La Habana. Letras Cubanas, 1981. Pavón, Alfredo, *El cuento está en no creérselo*. México. Tuxla Gutiérrez. Universidad Autónoma de Chiapas, 1985. Peniche B., Roldán, *Bestiario Mexicano*. Dibujos de José Narro. México. Panorama Editorial, 1987. Quintero, Ednodio, *Narradores andinos contemporáneos*. Caracas. Fundarte, 1979. Salas, Alberto M., *Para un bestiario de Indias*. Con veintinueve dibujos de David Almirón. Buenos Aires. Losada, 1968. Vilches Acuña, Roberto, *Curiosidades literarias y malabarismos de la lengua*. Santiago de Chile. Nacimiento, 1955» (cf. en Del Valle Pedrosa 1992: 400-401).

como señala Lagmanovich (2003: 141), aquí se recopilan “textos —uno por autor— de Alfonso Reyes, Julio Torri, Sergio Golwarz, Andrés Hestrosa, Edmundo Valadés, Juan José Arreola, Ricardo Garibay, Carlos Valdés, Eduardo Lizalde, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, José Agustín, Xorge del Campo, José Joaquín Blanco”.

**1971. *Narraciones de lo real y lo fantástico*, Antonio Beneyto.** Editorial Picazo, Barcelona. En **1977** se publica esta misma antología, con algunas modificaciones, y en **2 volúmenes**, en la Editorial Bruguera (Barcelona). Tanto en la primera edición de 1971, como en la posterior de 1977, se recopilan textos de 44 autores hispánicos, entre los que abundan cuentos y microtextos diversos (muchos de ellos microrrelatos o minificciones). Respecto a la edición de 1977, Beneyto suprime 13 autores que estaban en la primera edición de 1971 (Ramón G. Redondo, Félix Alonso, Juan Eduardo Cirlot, Lucile Cabrejas, Ray Ferrer, Emilio G. de Judizmendi, André Pieyre de Mandiargues, Mario Ángel Marrodán, Marosa di Giorgio Médicis, Antonio Matea, Manuel Ríos Ruiz, C. Vidal Lláser, Luis Chemes) y los sustituye por 5 y 8 nuevos autores aparecidos en el vol. 1 y vol. 2, respectivamente. Así pues, en el vol. 1 están los 5 autores siguientes: Alfonso Sastre, Julio Cortázar (con microrrelatos de *Historia de Cronopios y de Famas*), Cristina Peri Rosi (textos extraídos de *Indicios Pánicos*), Oliverio Girondo y Felisberto Hernández. Y, en el vol. 2, los 8 restantes: Guillermo Cabrera Infante (con algunas minificciones de *Exorcismos de esti(l)o*), Macedonio Fernández, Fernando Arrabal, Luis Goytisolo, Severo Sarduy, Óscar Collazos, Álvaro Cunqueiro (con algunos microrrelatos de *Las historias del algaribo*) y Rosa Chacel. Por otro lado, en relación a estas dos ediciones, Beneyto sustituirá el relato “El conspirador” (1971: 241-244), de Javier Tomeo, por nueve microficciones proteicas, de aspecto dramático, que llevan el título de *Microteatro Psicopático* (vol. 2, 1977: 185-194), incluidos, posteriormente, en *Historias mínimas*. Asimismo, el propio Beneyto suprime sus

microficciones inéditas, tituladas *Amoríos, mariposas, cumplidos y otras cosas* (1971: 331-333), y deja solo algunas de las minificciones incluidas en su libro *Mamíferos, himenópteros y ofidios*, de 1968 (cf. 1971: 334-337; ídem textos en vol. 2, 1977: 249-253). Por lo demás, en ambas ediciones, se hallan algunos microrrelatos o microficciones de escritores como, por ejemplo: Max Aub (“Muerte” y “La gran serpiente”), Alejandra Pizarnik (“Cuento memorable”, “Desconfianza”, “Devoción”, “La verdad del bosque” y “Tragedia”), Antonio Fernández Molina (pertenecientes a *Los cuatro dedos*), Carlos Edmundo de Ory (“El silencio de Sonia” y “Corto informe de un suceso”), José Antonio Ramos Sucre (con algunos microrrelatos extraídos de sus libros *La Torre de Timón, El cielo de esmalte y Las formas del fuego*), etc. Finalmente, señalamos que esta antología ha sido también destacada por Andrés-Suárez en su monografía sobre *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010: 46).

1971. *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*, Philip Stevick. The Free Press, New York. Respecto a la introducción de Stevick (pp. IX-XXIII), Zavala (2006) indica lo siguiente: “incluye como una de las formas más arriesgadas de experimentación la escritura de narrativa extremadamente breve, aquella que no excede el espacio convencional de una cuartilla o una página impresa” (58). Por otro lado, en el último capítulo de la antología (titulado “Against Scale. The Minimal Story”, pp. 313-314), se recogen los tres microrrelatos siguientes: “Games VI”, de Reinhard Lettau (313); “Father, father, what have you done?”, de Russell Edson (314); y el célebre microrrelato (traducido al inglés) “Tabú” (“Taboo”), de Enrique Anderson Imbert (314).

**1973. 35 cuentos breves argentinos**, Fernando Sorrentino. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires. **40 cuentos breves argentinos** (Buenos Aires: Plus Ultra, 1977). **38 cuentos breves argentinos** (Buenos Aires: Plus Ultra, 1980). Tal como indicamos, son tres antologías distintas, publicadas en la misma editorial (con diversas reediciones cada

una de ellas) y con selección y notas de Fernando Sorrentino. En general, la extensión de los cuentos breves recopilados en estas antologías vienen a ser algo más extensos de lo que hoy apreciamos, dentro del panorama hispánico, como microrrelatos.

**1973. *Manifiesto español o una antología de narradores*, Antonio Beneyto.** Ediciones Marte, Barcelona. Extensa antología (640 pp.) en la que se incluyen a 181 autores españoles con diversas narraciones inéditas o publicadas (muchos de estos textos, semejantes al prólogo postsurrealista o postista de Beneyto, son de estilo marcadamente experimental). Entre los abundantes textos recopilados, se encuentran microrrelatos de autores tales como, por ejemplo: Max Aub (“La uña”, 605 p.; “El fin”, 605-606 pp.), Antonio Fernández Molina (con algunos microrrelatos procedentes de *En Cejunta y Gamud*; 363-365 pp.), Gonzalo Suárez (del libro *Trece veces trece*, los “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir”; 221-225 pp.), Javier Tomeo (14 microrrelatos que, a modo de bestiario, versan sobre insectos; 265-269 pp.), etc. Finalmente, en relación con algunos estudios sobre el microrrelato en España, diremos que esta antología ha sido destacada por Ródenas de Moya (cf. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, 2007: 88-90) y también por Andres-Suárez, quien además de comentar esta y la anterior antología de Beneyto, cita también otros libros y antologías de este escritor, pintor y escultor español (cf. Andres-Suárez 2010: 45-46).

**1974. *El humor más negro que hay*, Rodolfo Alonso** (Editor), Buenos Aires. Lauro Zavala (2004: 146) cita esta antología por ser una de las que se interesaron por recopilar el célebre microrrelato de Monterroso: “El dinosaurio”. Aunque también se recopilan en ella, además de poesías y relatos breves, otros célebres microrrelatos hispanoamericanos (“Natación” de Piñera, “Cuento de horror” de Arreola, etc.), esta antología no es, en general, especialmente relevante para el género. No obstante, la



hemos seleccionado como ejemplo de algunas otras antologías dedicadas al humor negro que presentan una buena recopilación de microtextos (ya sean recortes de textos mayores o textos íntegros pertenecientes a otros géneros próximos como el poema en prosa, el aforismo, etc.). En esta línea, podríamos señalar aquí también, entre algunas otras antologías destacables, la célebre *Anthologie de l'humour noir* (1939), de André Breton; y *El libro del humor negro* ([1967] 1977), en 2 vols., de Eduardo Stilman. Por otro lado, tarea difícil, si no imposible, la de tratar de abarcar todas aquellas antologías (interesadas por temas o asuntos diversos) que incluyan minificciones. Así pues, solo como ejemplo de esta abundancia de temas dispares, indicamos que, en 1921, tal como señala David Roas, “Blaise Cendrars publica su *Anthologie nègre*, recopilación de (supuestos) relatos orales africanos, muchos de los cuales son hiperbreves” (2010: 35).

**1976. *Minute Stories*.** Número especial de la revista *TryQuarterly* (nº 35 Winter. Vol. 1), Northwestern University Press, Evanston, Illinois; cuyo co-editor invitado fue Robert Coover. Destacable antología de minificción internacional, la cual contiene 86 textos pertenecientes, mayormente, al panorama literario anglosajón. No obstante, “seis de los cuales son traducciones de microrrelatos originariamente escritos en español. Hay también textos procedentes de otras lenguas, como el francés (Francis Ponge) o el húngaro (István Örkény)...” (Lagmanovich 2005b: 17). Respecto a los microrrelatos en español, traducidos al inglés por diferentes autores, pertenecen a seis escritores: cuatro argentinos, uno chileno y otro español. Estos textos, con sus autores respectivos, son los siguientes: “Argumentum ornithologicum”, de Borges; “Informe sobre el cielo y el infierno”, de Silvina Ocampo; “Whatever he sees, he sees soft”, de Cortázar; “Fairy song”, de Eduardo Gudiño Kieffer; “Padre nuestro que estás en los cielos”, de José Leandro Urbina; y “Sobre el color de la nada”, de Vicente Aleixandre.

**1977. *Los primeros cuentos del mundo***, Enrique **Anderson Imbert**. Editorial Marymar, Buenos Aires. (Cf. 3.3).

**1977. *Bestiarios y otras jaulas***, Martha **Paley de Francescato**. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Aunque el interés recopilatorio de esta antología no es en sí misma la microficción, sin embargo, destaca la abundante recopilación de microtextos (muchos de ellos microrrelatos o minificciones) que, por el tema de la antología, hacen referencia al mundo animal (real o imaginario) y que, a su vez, se relacionan con el rescate reactualizado del bestiario (y la fábula) en Hispanoamérica. Asimismo, esta antología contiene en su introducción (11-38) un interesante estudio en el que se da un repaso a la numerosa nómina de escritores que, desde Homero, se interesaron por seres fantásticos; y, a su vez, se traza también la historia del bestiario, desde la Antigüedad Clásica hasta la actualidad del siglo XX (cf. reseña de Coulson 1979: 696-697). Respecto a la recopilación de la antología, Paley la divide en dos partes (A y B): la primera, titulada “Aproximaciones al ‘bestiario’”, y la segunda, “Bestiarios en la literatura hispanoamericana”. En esta última sección (B), Paley recoge microtextos de tres libros (o secciones de libros) que llevan el título de “Bestiario”. Aquí, pues, se recopilan los haikus zoológicos del “Bestiario” de Juan José Tablada, los microrrelatos del *Bestiario* de Arreola y otros más del “Bestiario” de Anderson Imbert. Por último, en la primera parte (A), se recogen algunos textos extraídos de libros que se aproximan a la concepción de los bestiarios tradicionales por su temática y estructura. Aquí nos podemos encontrar, por un lado, con microtextos de los cronistas de indias (tales como Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés y José de Acosta) y también con otros textos de Alberto Salas, Cortázar, Fernando Sorrentino o Rafael Arévalo Martínez. Y, por otro lado, también se recogen microficciones o microrrelatos de José Durand, de Borges y

Guerrero (textos extraídos de la mencionada antología *El libro de los seres imaginarios*), de José Emilio Pacheco, de Monterroso, de Nicolás Guillén, etc.

**1978. *Cuentos y microcuentos. Una antología de la narrativa breve***, Guillermo Castillo-Feliú. Holt, Rinehart and Winston, New York, San Francisco, Toronto, London. Como ya habíamos señalado, esta antología didáctica se produce en un marco pedagógico dentro de la enseñanza del idioma español. Al respecto de la microficción y la utilidad para la enseñanza, Castillo-Feliú señala en la introducción lo siguiente:

Because of its brevity, it is easier to examine the work in its entirety even in courses with limited contact hours. Since the time required for reading and comprehension is relatively short, the development of atmosphere, plot and characters may be discussed in depth. In addition, the short story and brief narrative form an excellent foundation for future study of essays, full-length plays and novels. They may serve as a stepping stone to more difficult readings (ix).

Asimismo, en la sección final titulada “Literary and Cultural Glossary”, Castillo-Feliú expone la siguiente definición de “Microstory”:

A very brief short story ranging in length from just a few lines to perhaps no more than one full page. Due to its brevity, this type of tale has usually few characters and treats only one theme. This very brevity compels the author to create an unusual theme which very quickly builds up in intensity and climaxes in a very surprising and often ironical ending (206).

Indicamos que la antología ha sido también citada, con los fragmentos destacados arriba, por Antonio Planells (1992a: 36). Por otro lado, la pretensión didáctica de la antología se asemeja a la posterior de Epple y Heinrich (1990), aunque en la de Castillo-Feliú se incluyen, además de microrrelatos, otras narraciones relacionadas con géneros breves ya establecidos dentro de la tradición literaria (tales como parábolas, ejemplos, fábulas, etc.), extraídos, a su vez, de libros diversos como la *Biblia*, *El conde Lucanor*, *Calila e Dimna*, etc. Por otro lado, además de otros textos relacionados con géneros modernos próximos al microrrelato (v. gr. algunos poemas en prosa de Juan Ramón

Jiménez, pertenecientes a *Platero y yo*), vamos a señalar únicamente los microrrelatos recopilados en esta antología, los cuales pertenecen a cuatro escritores argentinos (Borges, Cortázar, Anderson Imbert y Denevi) y a una escritora española (Ana María Matute). Así pues, se recopila uno de Borges: “Los dos reyes y los dos laberintos” (77); y otro de Cortázar: “Continuidad de los parques” (199-200). Respecto a Anderson Imbert, en cambio, se recopilan los once siguientes: “Sala de espera” (83), “El crimen perfecto” (85), “Las estatuas” (87), “Espiral” (88), “La muerte” (90), “Tabú” (92), “La pierna dormida” (93), “El príncipe” (94), “La araña” (95), “Casi” (96) y “Sadismo y masoquismo” (97). En relación a Marco Denevi, se incluyen los cinco siguientes: “Apocalipsis” (113), “El emperador de la China” (115), “El maestro traicionado” (117), “Dulcinea del Toboso” (119) y “Génesis” (121). Finalmente, extraídos del libro de microrrelatos *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute, se recogen los tres siguientes: “El niño al que se le murió el amigo” (103), “El otro niño” (105) y “El niño que era amigo del demonio” (107).

1979. *Para leer en la cola. Antología*, Rodolfo Privitera (?). Al parecer, esta antología de minicuentos latinoamericanos de 64 páginas (?) fue publicada como suplemento dominical en *El Diario de Caracas*, Venezuela. Antología citada con variación de datos, y destacada, por ejemplo, por Violeta Rojo (2004: 134; 2012: 72).

1980. *Microcosmic Tales: 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*, Isaac Asimov, Martin H. Greenberg y Joseph D. Olander. Taplinger, New York. En relación con la recopilación de “short shorts” y lo fantástico, la ciencia ficción u otros géneros o temáticas, se pueden encontrar muchas otras antologías semejantes compiladas por Asimov, y en colaboración con otros compiladores (sobre todo con Greenberg y Olander). Así pues, podríamos señalar también, por ejemplo, las siguientes: *100 Great Science Fiction Short Short Stories* (New York: Avon, 1980),

Asimov, Greenberg y Olander (eds.); *Miniature Mysteries: 100 Malicious Little Mystery Stories* (New York: Taplinger, 1981), Asimov, Greenberg y Olander (eds.); *100 Great Fantasy Short Short Stories* (Garden City, New York: Doubleday, 1984), Asimov, Greenberg y Carr (eds.), etc. Por lo demás, aunque nosotros no la hemos destacado en nuestro listado, Zavala (2006: 235) señala la siguiente antología (publicada en 1963 y con sucesivas reediciones): *Fifty Short Science Fiction Tales*, compilada por Issac Asimov y Groff Conklin.

**1981. *Largueza del cuento corto chino***, José Vicente **Anaya**. Ed. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca. En esta antología, con posteriores ediciones aumentadas, Anaya reúne cuarenta y tantas miniaturas narrativas procedentes de China (algunas pertenecientes a la antigüedad remota). Señalamos esta antología como muestra del fructífero rescate ejemplar micronarrativo de la rica tradición literaria oriental antigua, en este caso de la China, en torno a la proyección y producción de la microficción contemporánea. Al respecto de este tipo de recopilaciones microtextuales antiguas, recordamos, por ejemplo, las numerosas micronarraciones orientales (chinas, árabes, etc.) recopiladas por Borges en muchos de sus libros o en sus antologías en colaboración. Por otro lado, tampoco olvidemos lo que Valadés señalaba sobre el hipotético origen de la minificción contemporánea, concebida como precursora “invención oriental, quizás más particularmente china, por estar en su literatura, creada hace siglos, algunos de los ejemplos más redondos y ejemplares” (Valadés 1990: 29). Para Fernández Ferrer (2004), el minicuento “perfecto e intemporal sería el relato insuperable del sueño de Zhuang Zi [o Chuang Tzu]” (25).

**1982. *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories***, Irving **Howe** & Ilana Weiner **Howe**. Godine, Boston-London. (Tal y como ocurre en muchas de las

antologías que citamos, hay otras tantas re-ediciones posteriores). Sobre esta antología y la introducción de Irving Howe, Antonio Planells destaca todo lo siguiente:

Irving Howe (...) indica que tales formas narrativas están “fiercely condensed, almost like a lyric poem” (ix), y se preguntasi en realidad se trata de un “separate literary genre, or subgenre, wich might be called the short short?” (ix). Howe luego apunta que “in the short short the very idea of character seems to lose its significance, seems in fact to drop out of sight. We see human figures in a momentary flash. We see them in fleeting profile. We see them in archetypal climaxes wich define their mode of existence. Situation tends to replace character, representative condition to replace individuality” (x). A medida que se estrecha el contenido y aumenta la intensidad de lo narrado, llegamos a la *unidad elemental* (...). Howe observa que “the usual short story cannot have a complex plot, but it often has a simple one resembling a chain with two 2or three links. The short short, however, doesn’t as a rule have even that much-you don’t speak of a chain when there’s only one link” (xi). También este critic se refiere a la intensidad como la cualidad más sobresaliente de la minificción: “Everythig depends on intensity, one sweeping blow of perception. In the short short the writer gets no second chance. Either strikes through at once or he’s lost. And because it depends so heavily on this one sweeping blow, the short short often approaches the condition of fable” (xi). Finalmente, (...) dice que, “the shorter the piece of writing, the more abstract it may seem to us” (xii). (Planells 1992a: 45-46 [las citas de Planells son a través de una edición posterior de 1988.])

En esta antología, por otra parte, los 38 textos incluidos, salvo “El eclipse” (236-237) de Monterroso, son de extensión mayor a lo que se concibe como minificción (microrrelato o minicuento) en el panorama hispánico. Lagmanovich (2005b) destaca la antología de Howe y Howe como “uno de los libros que más han contribuido a la difusión del microrrelato en varias literaturas” (18). Asimismo, merece mención especial la introducción de Irving Howe, pues, según Lagmanovich, “a todos nos ha servido en el comienzo de nuestros estudios sobre este tema” (2005b: 19). Por otro lado, los relatos provenientes del ámbito latinoamericano son los seis siguientes: “El muerto” (201-209) de Borges, “Los censores” (254-258) de Luisa Valenzuela, “The blue bouquet” (215-218) de Octavio Paz, “Bitterness for three sleepwalkers” (230-235) de

Gabriel García Márquez, “The third bank of the river” (63-71) del brasileño João Guimarães Rosa, y el ya mencionado microrrelato de Monterroso.

**1986. *Sudden Fiction. American Short-Short Stories***, Robert **Shapard** y James **Thomas**. Gibbs M. Smith, Layton, Utah. Antología **traducida al español** por Jesús Pardo: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos* (Barcelona: Anagrama, **1989**). Los 70 relatos estadounidenses incluidos en esta antología —casi todos escritos unos cinco años antes de la publicación del libro— tienen una extensión aproximada de entre tres y cinco páginas (es decir, más o menos, entre 1000 y 2000 palabras por relato). Así pues, al igual que en la anterior antología inglesa de Howe y Howe, los textos son más extensos de lo que en el panorama hispánico suele apreciarse por microrrelato o minificción. No obstante, se incluye algún microrrelato, tal como el primero de Robert Coover: “A Sudden Story” (“Cuento súbito”), creado *ad hoc* para la antología, e inspirado, al parecer, en el título del libro. En cualquier caso, más importante que la extensión de tales textos son, sin duda, los estudios y opiniones sobre el tema que trae la antología en su prólogo y epílogos. Respecto a esto último, todo lo cual vamos a indicar por la edición española de 1989, la antología lleva un interesante prólogo de Robert Shapard (11-15). Por otro lado, tras la recopilación de los relatos breves, la antología se divide, a su vez, en cuatro apartados (241-273) que tratan diversas cuestiones relacionadas con la microficción (según algunos autores anglosajones). Así pues, en el primer apartado (241-251) se reúnen perspectivas sobre la microficción más apegadas a la tradición literaria. Aquí están y opinan los siguientes autores: Fred Chappell, Paul Theroux, John L’Heureux, Gordon Weaver, Charles Baxter, Lydia Davis, Alvin Greenberg, H. E. Francis, Charles Johnson, Leonard Michaels, William Peden, James B. Hall, Jack Matthews y Stephen Mino. En el segundo apartado (252-262), más próximo a interpretaciones sobre el fenómeno como

una forma nueva, encontramos a los siguientes autores: Joe David Bellamy, Robert Kelly, Stuart Dybek, Philip Stevick, Phipip F. O'Connor, Gary Gildner, Russell Banks, Steven Heller, Joyce Carol Oates y Mark Strand. El tercer apartado (263-267) se ocupa de cuestiones más relacionadas con la praxis “microficcional”, tales como, por ejemplo, las exigencias y riesgos de la brevedad, la utilidad de la “minificción” para estudiantes en talleres de escritura creativa y para escritores profesionales, etc. Los autores que opinan al respecto son los siguientes: Barry Targan, Stephen Dixon, Arturo Vivante, Hortense Calisher, C. Michael Curtis, Tobias Wolff y Robert Fox. Finalmente, el cuarto apartado, titulado “Saltapáginas, instantáneas y rompenormas” (268-273), gira en torno a la nomenclatura que mejor se adecuaría a este tipo de textos microfccionales, y, asimismo, sobre el título que podría resultar más apropiado para esta antología interesada en recopilar tales textos. Al principio de este apartado, los antólogos, antes de exponer las dispares —y en ciertos casos encontradas— opiniones de algunos escritores (Grace Paley, George Garrett y Alice K. Turner) y directores de revistas (Dewitt Henry, Frederick Busch, Gordon Lish, François Camoin, Joy Williams y Jonathan Penner), señalan, no sin cierta ironía, lo siguiente: “Empezamos y terminamos con lo mejor del sentido común: Paley divide a los lectores en dos clases, los que se saltan páginas y los que no, y Garret tiene la última palabra en cuestión de teoría literaria” (268). Por otro lado, aunque se sale del marco cronológico de nuestro listado de antologías, solo mencionar que, en 1996, los compiladores Shapard y Thomas publicaron una continuación de esta antología, con 60 nuevos relatos breves de escritores anglosajones, titulada *Sudden Fiction (Continued): 60 New Short-Short Stories* (New York: Norton), la cual no debe confundirse con la antología internacional, compilada por ellos mismos y publicada en 1989, que señalaremos más abajo. Finalmente, indicamos que esta



antología ha sido citada y comentada por Antonio Planells (cf. 1992a: 40-45), entre otros investigadores hispánicos.

1986. *Short Short Stories*, Jack David y John Redfern. ECW Press, New York. Los relatos breves incluidos en esta antología de carácter internacional tienen una longitud de entre dos y seis páginas. Por otro parte, entre los autores en lengua española se encuentran, por ejemplo, Anderson Imbert, Octavio Paz o Julio Cortázar.

**1988.** *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, Juan Armando **Epple**. Publicado en la revista *El organillo* (**separata** nº 5). Además de escribir un estudio introductorio sobre el tema, Epple recopila aquí “micro-cuentos de cerca de 40 autores chilenos; 24 son publicados en la separata” (Pollastri 2010: 3). Al respecto, señala Pollastri lo siguiente:

Esta modesta publicación, una revista de cuento y poesía de 16 páginas sin paginación, se editaba en Santiago de Chile y su editor era (...) Erwin Díaz. En la separata número 5, Epple incluye textos de Renato Serrano, Pía Barros, Hernán Lavín Cerda, Antonio Skármeta, Poli Délano, Hubert Cornelius, Sergio Pesutic, Diego Muñoz Valenzuela, Jorge Etcheverry, Marco Antonio de la Parra, Pedro Guillermo Jara, Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Ernesto Malbrán, Alfonso Alcalde, Jaime Valdivieso, Fernando Alegría, Luis Bocaz, Raquel Jodorowsky, José Leandro Urbina, Andrés Gallardo, Roberto Baza, Carlos Olivárez y Floridor Pérez (2010: 3).

1989. *Sudden Fiction International: 60 Short-Short Stories*, Robert Shapard y James Thomas. Norton, New York. Con Introducción de Charles Baxter. Respecto a los sesenta internacionales relatos breves recopilados, diez de estos pertenecen al panorama latinoamericano, cuyos autores son cuatro argentinos (Borges, Cortázar, Luisa Valenzuela, Fernando Sorrentino), dos brasileñas (Clarice Lispector y Edla Van Steen), un mexicano (Hernán Lara Zavala), un guatemalteco (Rodrigo Rey Rosa), un colombiano (García Márquez) y un peruano (Julio Ortega). Por otra parte, sobre los países que abarca la recopilación, Lagmanovich señala lo siguiente:

La antología es verdaderamente internacional. Están allí representados autores de Alemania, Antigua, Argentina, Australia, Austria, Botswana, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, China, Chipre, Colombia, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Gales, Guatemala, Haití, India, Inglaterra, Italia, Japón, México, Nueva Zelanda, Países Bajos, Pakistán, Perú, Polonia, Sudáfrica, Suecia, Taiwán, Unión Soviética, Zimbabwe: en total, escritores de 33 países (2005b: 23).

**1989. *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, Juan Armando Epple.**

Ediciones LAR, Santiago de Chile. Trece años después, actualizada y ampliada, se publicará de nuevo con el título de *Cien microcuentos chilenos* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002). (Cf. 3.4).

**1990. *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Juan Armando Epple.** Mosquito Editores, Santiago de Chile. Nueve años después, actualizada y ampliada, se publicara, en la misma editorial, con el título de *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999). (Cf. 3.4).

**1990. *(Para empezar) Cien micro-cuentos hispanoamericanos*, Juan Armando Epple y James Heinrich.** Ediciones LAR, Santiago de Chile. (Cf. 3.4).

**1990. *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Antonio Fernández Ferrer.** Ediciones Fugaz, Madrid. (Cf. 3.5).

1990. *Word of Mouth. 150 Short-Short Stories by 90 Women Writers*, Irene Zahava. Crossing Press, California. Estos textos escritos por mujeres vienen a ser menos extensos que lo acostumbrado para los “short short stories”. Respecto al “Preface” escrito por Irene Zahava, Lauro Zavala apunta y traduce algunas metáforas que emplea la antóloga para referirse a la recopilación de algunos cuentos cortos: “son las historias que alguien puede relatar en lo que sorbe apresuradamente una taza de café, en lo que dura una moneda en una caseta telefónica...” (Zavala 2004: 91). Por otro lado, mencionamos aquí también la continuación de esta antología (realizada por la misma

antóloga y publicada en la misma editorial citada): *Word of Mouth: Volume 2: Short-Short Stories by 100 Women Writers* (1991).

1992. *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*. James Thomas, Denise Thomas y Tom Hazuka. Norton, New York. Esta destacable antología lleva una apreciable introducción sobre el tema escrita por James Thomas, el cual, recordamos, había ya compilado (junto con Robert Shapard) dos de las antologías mencionadas arriba, tituladas *Sudden Fiction...* (la tercera de estas se publicó en 1996, y, más recientemente, han publicado otras). Ahora bien, los 72 textos recopilados en *Flash Fiction...*, tal como Zavala ha apuntado en relación con el empleo en inglés de este término, tienen una extensión, aproximada, de entre 200 y 1000 palabras por relato, sin sobrepasar aquí, ninguno de ellos, las tres páginas (es decir, son menos extensos que los definidos, generalmente, como “sudden fiction”, “short shorts”, etc.). Entre los más breves se recoge, por ejemplo, el microrrelato “Visión de rejo” (con 232 palabras contando el título), de Luisa Valenzuela. Tal como se irá apreciando, la mayoría de las antologías en inglés señaladas hasta ahora en nuestro listado, casi todas ellas destacadas dentro de los estudios hispánicos de microficción, suelen salirse de su marco recopilatorio habitual y característico de los “short shorts” en la medida en que recopilan (o toman como referencia) la distintiva producción microficcional contemporánea en lengua española. Finalmente, sobre los textos recopilados en la antología, Lagmanovich comenta lo siguiente:

En su mayor parte son textos de origen estadounidense. Hay algunos nombres bien conocidos —como Raymond Carver, Richard Brautigan y John Updike entre los norteamericanos, o bien Heinrich Böll entre los pocos autores de otra nacionalidad— pero la mayor parte de los escritores que figuran son, relativamente hablando, poco conocidos. El nivel de calidad, sin embargo, es alto; y ello se advierte también en los únicos dos textos hispánicos seleccionados, ambos de autores argentinos: Luisa Valenzuela, con “Visión out of the corner of one eye” (“Visión de rejo”, de *Aquí pasan cosas raras*), 75-76, y el extraordinario *Continuidad de los parques* (137-139) de Julio Cortázar (2005b: 25).

**1992. *Worlds in small. An Anthology of Miniature Literary Compositions***, John Robert **Colombo**. Cacanadadada Press, Vancouver. Los textos recopilados en esta antología canadiense no sobrepasan las 50 palabras. Así pues, estas minificciones, con comentarios del antólogo, corresponderían a la categoría de los denominados por Zavala “utracortos” (o minificción). A su vez, en relación con aquellos microrrelatos que, precisamente, tiene menos de 50 palabras (los cuales, por otra parte, son frecuentes en la tradición en lengua española), Lagmanovich los destaca, recopila y estudia, recordamos, dentro del capítulo III de su monografía sobre el microrrelato (2006a: 49-83). Por lo demás, Fernández Ferrer (2004) destaca esta antología y recoge de ella un microtexto de 22 palabras —reconvertido por Colombo, a la manera de Borges y Bioy, en minicuento de Kant y titulado “Ghost Story”— y otros dos microrrelatos: uno de Conan Doyle, titulado “The Giant Rat of Sumatra”, de 23 palabras, y otro, muy célebre, atribuido a Hemingway, que dice así: “For sale: baby shoes, never worn” (“En venta: zapatos de bebé, sin uso”). Al respecto de la antología y de este último microrrelato de seis palabras —cuyo prototípico encabezado de venta “For Sale” ejerce, puntualizamos aquí, como índice de título resemantizador, ubicador y proyector de la efectiva microficción—, Fernández Ferrer indica lo siguiente en una nota a pie de página:

Tampoco faltan en esa antología muestras más que elocuentes del diestro manejo del sobreentendido y la elipsis, como la cita de una carta de Arthur C. Clarke en la que le indica al antólogo [a Colombo] su “short short” preferido que, como veremos, se basa en una impactante elipsis: “My favorite (...) is Hemingway’s —he’s supposed to have won a \$10 bet (no small sum in the 20’s) from his fellow writers. They paid up without a word... Here it is. I still can’t think of it without crying— FOR SALE. BABY SHOES, NEVER WORN” (2004: 27).

**1993. *I racconti piú brevi del mondo***, Gianni **Toti**. Edizioni Fahrenheit 451, Roma. Antología italiana de microrrelatos, con posteriores reediciones, la cual, al igual que algunas otras, ambiciona o procura ofrecer un repertorio mundial de aquellos posibles

“microcuentos” que pudieran resultar de los más breves. En este último sentido, Gianni Toti parece motivado por aquel deseo de Italo Calvino de elaborar una antología semejante a la de *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy, pero en la que se recopilaran solo “minicuentos” de una sola frase o de una sola línea, semejantes, en esto, al célebre microrrelato de “El dinosaurio”, tal y como fue expresado así por Calvino en su propuesta sobre la “Rapidez” (cf. Calvino [1988] 2010: 63). En cualquier caso, lo que sí alcanza esta antología de Toti es a ofrecer una razonable muestra de relatos breves (y microrrelatos) de algunos autores internacionales como, por ejemplo, el Marqués de Sade, Poe, Kafka, Mark Twain, François Mauriac, Ambrose Bierce, Cortázar, Fredric Brown, Itsvàn Örkény, Monterroso, Raymond Queneau, etc.

1993. *Micro-Stories. Tiny Stories*, Rosemary Sorensen. Angus & Robertson, Sydney. Esta antología australiana incluye 47 relatos breves y microrrelatos (de Australia y de la China), los cuales no suelen rebasar las 1000 palabras. En general, estamos ante un corpus textual recopilado que no se adecua del todo al marco específico y característico del minicuento, minificción o microrrelato hispánico, tal como podría hacernos suponer el término empleado en el título de tal antología: “Micro-Stories”. No obstante, otra antología que utiliza un término semejante al de “micro-stories” (“micro-fiction”), sí recopila, en su totalidad, microrrelatos o minificciones que rondan las 250 palabras. Nos referimos aquí a la antología *Micro Fiction: an Anthology of Really Short Stories* (1996), compilada por el estadounidense Jerome Stern, director del programa de escritura en la Universidad Estatal de Florida, quien llevó a cabo, en años anteriores a su fallecimiento en 1996, ciertas actividades relacionadas con la difusión y promoción de microficciones o microrrelatos. Así, en 1986, Stern inició un Concurso Mundial de la Mejor Microficción (con la condición de que los textos no rebasaran las 250 palabras de extensión) y también llevó a cabo, durante una década, un programa de

radio (en la National Public Radio) en el que se difundía una especie de microensayos, algunos de ellos emparentables a microficciones, denominados “radios” por el propio Stern, recogidos luego en una antología póstuma, publicada en 1997, titulada *Radios: Short Takes on Life and Culture* (cf. Lagmanovich 2005b: 21-22; 2007: 19). En este sentido, señalamos aquí, el término “Microfiction”, tal como lo introdujo Stern en el panorama angloamericano, proporciona ya la posibilidad de reunificación y adecuación teórica y terminológica en lengua inglesa con el característico género de la microficción hispánica contemporánea (minicuento, minificción o microrrelato). Este sería otro motivo por el cual el término español “microficción”, o en su celebre doblete “minificción”, bien difundido, proyectado y asentado por Valadés desde 1970 en adelante (y luego reafirmado como emblema referente al género objeto de estudio a través de los Congresos Internacionales de Minificción), resulta preferente para la designación integral del género estudiado, pues evidencia una mayor proyección internacional en su adecuación lingüística y conceptual conjunta, tal como, por otra parte, ya se despliega o circula en el panorama crítico y productivo angloamericano.

**1994. *Antología del cuento corto colombiano*, Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer.** Universidad del Valle, Cali (Colombia). Bustamante y Kremer fueron los coordinadores y fundadores de la mítica revista colombiana *Ekúóreo*, especializada en minificción. Precisamente, tomarán de su revista gran parte de los 76 minicuentos (de 76 autores) contenidos en su *Antología del cuento corto colombiano*, en la cual, a su vez, se aporta un breve prólogo sobre el tema firmado por ambos antólogos. Por otro lado, señalamos que esta misma antología se ha reeditado dos veces más en la editorial de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, pero en distintas colecciones: primero en **2004** y, después, en **2006** (en esta última edición, los antólogos complementan la antología con datos referentes al lugar y nacimiento de los autores

recopilados y también con datos sobre las fuentes originarias de los 76 minicuentos). Asimismo, señalamos que esta antología citada es diferente de la titulada *Segunda antología del cuento corto colombiano* (2007), publicada en la misma editorial Universidad Pedagógica Nacional, y en la que Bustamante y Kremer recopilan aquí 145 minicuentos nacionales (de 145 autores), siete de los cuales fueron recogidos de la primera época de su revista. Por otra parte, ambos han publicado también *Los minicuentos de Ekuóreo* (Deriva ediciones, Cali, 2003), antología en la que incluyeron 100 minicuentos publicados en su mencionada revista (59 tomados de la primera época, y 41, de la segunda). Finalmente, vamos a citar los 75 minicuentos (con sus respectivos autores) recopilados en la *Antología del cuento corto colombiano* (1994). Así pues, son los siguientes: “Mateo XIX”, Álvaro Agudelo Cadavid; “Fábula del mar en los ojos”, Marco Tulio Aguilera Garramuño; “El soldado del emperador”, Gabriel Jaime Alzate; “Regreso del dolor”, Gonzalo Arango; “El lobo”, Walter Ararat; “El amor popular”, Jotamario Arbeláez; “Mientras mamá lava su cuerpo”, Triunfo Arciniegas; “Ley de fuga”, Carlos Bastidas Padilla; “Parte de Guerra”, Octavio Javier Bejarano; “Las manos”, Leopoldo Berdella de la Espriella; “No”, Juan Carlos Botero; “Juego genial”, Guillermo Bustamante Zamudio; “Destinito fatal”, Andrés Calcedo; “Los ratones morados”, Antonio María Cardona; “Que trata de la indagatoria al ingenioso caballero don Miguel”, José Cardona López; “Sabiduría”, Benhur Carmona Cano; “El amigo”, Miguel Fernando Caro G.; “Vamos a matar los gaticos”, Álvaro Cepeda Samudio; “Día de lluvia”, Carlos Fernando Cobo; “Reencuentro”, Humberto Cruz Manzano; “La mujer más hermosa del mundo”, cuento caleño anónimo; “Mi amigo”, Germán Cuervo; “Los zancudos”, cultura cuiba; “El precavido”, Mario Escobar Velásquez; “El adivino de la casa amarilla”, Luis Fayad; “Cinco por dos, uno”, Henry Fisher; “La carrera”, Andrés Elías Flórez Brum; “La duda”, Jorge Gaitán Durán; “El Clasificador”, Álvaro García

Ramos; “Un origen”, cultura ijca; “Crema de tomate”, José Ignacio Izquierdo; “Se busca...”, Humberto Jarrín; “Los dos sables”, Fabio Jurado; “La primera ley”, Harold Kremer; “El vampiro”, Aníbal Lenis; “El centauro insólito”, Jaime Lopera Gutiérrez; “Donde se cuenta del báculo que dio vida al romance de un joven muy débil y una hermosa gitana en un pueblo de ocasos”, Julián Malatesta; “Un día muy duro”, Fabio Martínez; “Sangre para un sueño”, Manuel Mejía Vallejo; “El juego de ser madre”, Carlos Meneses; “Escape”, Juan Fernando Merino; “Silla de ruedas”, Roberto Montes Mathieu; “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, cultura motilona; “Semana santa”, Juancarlos Moyano Ortiz; “Sueño del fraile”, Álvaro Mutis; (Sin título), Javier Naranjo; “El hombre de negro”, Javier Navarro; “La fuente de la eterna juventud”, Jairo Aníbal Niño; “Otros recortes”, Julio Olaciregui; “Amenazas”; William Ospina; “El perturbado inquilino”, David Alexis Ramírez; “Elvis”, Elkin Restrepo; “Un agujero”, Héctor Rojas Herazo; “El niño que se llenó de ira”, Celso Román; “La mesa está servida”, Armando Romero; “Bajo la lluvia”, Evelio Rosero Diago; “Lugares”, Boris Salazar; “Yo soy cazador de los buenos”, David Sánchez Juliao; “Morir último”, Germán Santamaría; “Pesadilla”, Umberto Senegal; “Fragmento de un diario íntimo”, Eduardo Serrano Orejuela; “El árbol de la vida”, cultura siona; “El precio de la transacción”, Fernando Solarte Lindo; “El retorno de Drácula”, Nicolás Suescún; “La visita”, Javier Tafur González; “Profecía”, Gustavo Tatis Guerra; “Todo es posible”, Lucy Fabiola Tello; “Los tikunas pueblan la tierra”, cultura tikuna; “Siamés”, Harold Tobar; “El universo humano”, Elmo Valencia; “De película”, Umberto Valverde; “Arcano”, Jaime Alberto Vélez; “La casa de las Palmas”, Jorge Verdugo Ponce; “El muerto”, Luis Vidales; “Él”, Jorge Zalamea; y, por último, “El vampiro”, Henry Zuluaga.

**1994. Cuentos brevísimos. Spanische Kürzest-geschichten,** Edna **Brandenberger.** DVT: Deutscher Taschenbuch Verlag, München. Esta antología de



microrrelatos recopila 74 textos de 47 autores hispánicos (18 hispanoamericanos y 29 españoles), cuyos textos fueron también traducidos al alemán por la antóloga Edna Brandenberger. Así pues, en esta antología bilingüe, se presentan los textos originales en español en las hojas pares, mientras que en las impares aparecen en alemán. En general, los textos recopilados son muy breves y no rebasan la página (excepto algunos, poco más extensos, como los dos de Cela, el de José de la Cuadra, el de Samuel Ros y “El hombre faisán” de Javier Tomeo). Es decir, es una antología, efectivamente, de microficción hispánica. Por otro lado, el libro trae una especie de nota introductoria de media página, escrita en alemán, en la que, además de apuntar algunas de las indicaciones hechas, se califican o aprecian algunos de estos textos como auténticos “kurze Kurzgeschichten”, otros como “Momentaufnahmen”, “Szenenbilder” o “Stilleben”, otros como “Prosagedichte à la Baudelaire” y otros como “Dialogue à la Valentin”. Es decir, lo percibido aquí está relacionado con lo que algunos investigadores han señalado como la naturaleza o carácter proteico de la microficción (minicuento, minificción o microrrelato). Además de esta especie de brevísimo proemio —adjunto a las hojas iniciales de la portada y los datos de publicación—, se incluye al final de la antología un apartado (“Quellennachweis”) en el que aparecen los autores, con sus fechas y lugar de nacimiento, y las fuentes bibliográficas de donde se tomaron los textos recopilados. Por otro lado, esta antología resulta destacable, incluso pionera, para el panorama de la microficción o microrrelato en España. En este sentido, resultó provechosa, por ejemplo, para el estudio de Valls titulado “Soplado vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)”, artículo publicado en las *Actas del 1er Encuentro Nacional de Microficción* (cf. Valenzuela, Brasca y Bianchi 2008), y recogido en la monografía recopilatoria de estudios sobre el tema de Valls (2008: 53-110). Dicho esto, vamos a enumerar,

finalmente, los 47 autores incluidos en esta antología alemana (indicaremos entre paréntesis solo los textos de los españoles). Así pues, son los siguientes autores hispánicos: Ciro Alegría, Eugenio Aguirre, Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, Max Aub (“Muerte” y “El monte”), Francisco Ayala (“Sin literatura”, “Mímesis, némesis” y “Otro pájaro azul), Azorín (“El paraguas”), Arturo Barea (“En la sierra”), Mario Benedetti, Miguel Bravo Tedín, Carlos Castañón Barrientos, Camilo José Cela (“Marcos Jabalón, mozo enfermo, y las caridades de Sancha Shánchez, criada de servir” y “Las parejas que bogan en el estanque del Retiro”), Luis Cernuda (“El maestro” y “El indio”), José de la Cuadra, Rubén Darío, Jorge Dávila Vázquez, Medardo Fraile (“Aclaración”), Eduardo Galeano, Pere Gimferrer (“Turismo interior”), Ramón Gómez de la Serna (“El ladrón cauto” y “La mano”), Miguel Hernández (“Muerto, dominical” y “Chiquilla, popular”), Arturo del Hoyo (“En la glorieta” y “El triste”), Juan Ramón Jiménez (“Domingo de dos” y “El rayito de sol”), Antonio Machado (“Don Nadie en la corte” y “Mairena, examinador”), Luis Mateo Díez (“Sopa”), Ana María Matute (“Mar”, “La niña que no estaba en ninguna parte” y “El niño del cazador”), Antonio Fernández Molina (“Al otro lado”, “Eliminado” e “Ida y vuelta”), Augusto Monterroso, José Moreno Villa (“El perro”), Jaime Nisttahuz, Carlos Edmundo de Ory (“Parábola del Papa”), Manuel Pacheco (“El molinillo” y “Las puertas”), Esteban Padrós de Palacios (“La roca de Sísifo”), Edmundo Paz Soldán, Antonio Pereira (“Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos” y “El escalatorres”), Raúl Pérez Torres, Cristina Peri Rossi, Juan Perucho (“Los tordos”, “El té” y “Los hombres invisibles”), Fernando Quiñones (“La tumba giratoria”), Julio Ramón Ribeyro, Samuel Ros (“Hallazgo”), Roberto Ruiz (“El cruce del Ebro”), José María Sánchez-Silva (“Carlitos”, “Adán y Eva”), Javier Tomeo (“El hombre faisán” y

“Los dos esqueletos”), Pedro Ugarte (“Lecturas públicas” y “Gaviotas”), Manuel Vargas y, finalmente, Juan Eduardo Zúñiga (“El ángel”, “El jugador” y “La rosa”).

**1995. *The World’s Shortest Stories: 55 fiction*, Steve Moss.** New Times Press, Santa Barbara. En la bibliografía de Zavala (2006: 237-238) se indica esta fecha de publicación, pero se señala otra **edición de 1998: *The World’s Shortest Stories (Murder. Love. Horror. Suspense. All this and much more in the most amazing short stories ever written—each one just 55 words long!)***. Esta última edición, publicada en la editorial Running Press: Philadelphia-London (con varias reediciones), trae una introducción, firmada por el propio antólogo Moss (1998: 6-9), con los siguientes datos de lugar y fecha: San Luis Obispo, CA, 1995. A su vez, en el copyright se indica lo siguiente: “1998, 1995, by Steve Moss”. Así pues, todo parece indicar que la antología de 1998 deriva de una anterior publicada en 1995. Por otro lado, Moss se interesa aquí por recopilar microrrelatos en inglés que contengan 55 palabras, o que, en cualquier caso, no rebasen esa cantidad (sobre este límite extensional recuérdese lo comentado al respecto de la antología de Colombo). El propio Moss, en la citada introducción, se interroga y comenta acerca de tal extensión, e indica, además, que él fue el promotor del primer concurso de microrrelatos de 55 palabras, acaecido en el otoño de 1987 (Moss 1998: 6-7). Respecto a todo esto, no nos interesa aquí subrayar cuál sea el límite de palabras por microficción, sino solo advertir cómo en algunas antologías en inglés, de entre las últimas que hemos ido citando, se encuentran recopilados textos que ya resultan acordes con la extensión más característica dentro de la tradición y concepción hispánica de la microficción (es decir, aquella familiar extensión contenida en una hoja impresa y que, recurrentemente, no viene a rebasar las marcadas 250 palabras, extensión microtextual relacionada, a su vez, con el diverso repertorio de categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales).



### **3. Antologías hispánicas fundamentales: Entre la cocreación microficcional, el rescate micronarrativo y la recopilación de microficciones del siglo XIX y XX**

En el listado de antologías internacionales (1955-1995), expuesto al final de la anterior introducción panorámica, hemos destacado las precursoras antologías hispánicas (así como algunas otras antologías extranjeras). En general, la mayor relevancia de estas antologías reside, fundamentalmente, en su principal función cristalizadora de la proyección y conciencia genérica sobre el fenómeno en cuestión, especialmente aquellas que estudiamos en los siguientes capítulos, cuyas antologías hispánicas han sido bien destacadas en los estudios hispánicos sobre el género.

En el primer capítulo de esta tercera parte, comenzamos con el estudio de la primera antología fundacional para la historia de la microficción hispánica: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), la cual crea escuela e inaugura la serie de antologías hispánicas de minificción o microrrelato que se publicarán tras ella. Además de analizarla, señalamos también las relaciones que alberga junto con algunas obras previas o posteriores de Borges (y en colaboración), pues, por otra parte, todo ello se inscribe dentro de un marco de interés microficcional borgiano que viene a consolidarse, efectivamente, con la abundante recopilación de microtextos “narrativos” presentados en *Cuentos breves y extraordinarios*, pero cuya proyección microficcional embrionaria, sin embargo, se consolida en aquella sección periódica titulada “Museo” (cf. 2.1).

Por otro lado, tanto en la recapitulación final del capítulo dedicado a esta antología de Borges, en colaboración con Bioy, como en los siguientes capítulos de esta primera parte, se podrá observar no solo la importancia decisiva que ha tenido tal antología para el resto de los pioneros antólogos que estudiamos después, sino, más aún, la influencia, ya sea directa o indirecta, que ha supuesto la figura de Borges y su obra (especialmente

sus antologías en colaboración) para la difusión y proyección genérica de la microficción hispánica.

En este sentido, si atendemos al resto de los pioneros antólogos que tratamos en los siguientes capítulos, veremos cómo los procedimientos de recortes o reelaboraciones microfccionales diversas de Borges, junto con Bioy o con otros colaboradores, son, pues, continuados por la mayoría de aquellos antólogos hispánicos posteriores. Las operaciones de reconversiones microfccionales, ejemplificadas y difundidas en *Cuentos breves y extraordinarios*, influirán no solo en la elaboración de precursoras antologías importantes para el género (v. gr. *El libro de la imaginación* de Valadés, *La mano de la hormiga...* de Fernández Ferrer, etc.), sino también, tal como ya expusimos, en la conformación previa de la fundamental y periódica sección de minificciones mundiales (“Caja de sorpresas”) de la *Revista de la imaginación* (llevada a cabo por Valadés), así como, por ejemplo, en la proyección microficcional realizada en la colombiana *Ekúóreo, Revista de minicuentos*. Pero además de tales procedimientos u operaciones, hay que resaltar, en general, la evidente repercusión que ha tenido la antología de Borges y Bioy sobre la conciencia genérica de la microficción, así como su influencia directa para la producción de microficciones autónomas, o, incluso, para la composición de obras íntegras, tal como sucede, por ejemplo, en el caso del premiado (y polémico) libro de microficciones del salvadoreño Álvaro Menen Desleal: *Cuentos breves y maravillosos* (1963).

A su vez, en relación con este destacado interés microficcional de Borges y su rescate constante de textos pertenecientes al pasado (a través de la reescritura, el recorte o la reelaboración diversa), podemos encuadrar también la antología de Anderson Imbert, en la cual, por medio de cierta reescritura microficcional, trata de presentar y ofrecer, de manera integral, todos aquellos “primeros cuentos del mundo” que discurren

a través de innumerables obras o textos de la antigüedad (desde, aproximadamente, el II milenio a.C., con las primeras narraciones escritas, hasta la época medieval de la Primera de las Cruzadas). Esta antología de Anderson Imbert, prácticamente ignorada en relación con la microficción, aunque sí muy citada, nos parece, sin embargo, muy reveladora, especialmente en relación con cierto afán continuador de rescate textual del pasado reconvertido en producción microficcional. Así pues, en *Los primeros cuentos del mundo*, de forma semejante a lo llevado a cabo en algunas antologías de Borges (en colaboración), nos encontramos ante una antología de “minicuentos” remotos, los cuales, sin embargo, son una reconversión microtextual (por medio de la reescritura resumida) de textos de la antigüedad. Asimismo, para poder entender mejor esta producción antológica, tratamos de encuadrarla en el contexto de su autor, así como también llevamos a cabo una investigación a través del interés particular y significativo de Anderson Imbert por las fuentes a las que recurre el autor de *Ficciones* para tramar su obra.

Ahora bien, respecto a la simple recopilación de microficciones modernas y contemporáneas (del siglo XIX y XX), hay que subrayar que todas las precursoras antologías estudiadas, salvo la citada de Anderson Imbert, incluyen una cantidad considerable de ellas. En este aspecto, destacan aparte las precursoras antologías de Epple, las cuales son específicas compilaciones de microrrelatos o minificciones hispanoamericanas. En este sentido, excepto las antologías de Epple y cierta recopilación de Avilés Fabila, las antologías hispánicas publicadas hasta principios de los 90, enumeradas en nuestro anterior listado, no contienen una recopilación solo de minificciones (o microrrelatos), sino que recopilan estas junto con algunos otros textos de géneros breves ya establecidos, o bien, por otra parte, presentan en su corpus textual, a la manera borgiana, fragmentos mínimos recortados de textos mayores. Será, pues,

hacia mediados de los noventa, y en adelante, cuando comienzan a publicarse antologías hispánicas que procuran ofrecer ya, al igual que en las precursoras de Epple, una exclusiva recopilación de microficciones autónomas modernas/contemporáneas, tal como viene a suceder, por ejemplo, en la antología de Bustamante y Kremer (1994). Por otro lado, tal y como estudiamos en el capítulo correspondiente, se entenderá por qué es el chileno Epple, interesado muy pronto por la narrativa breve, con contactos con la revista mexicana de Valadés y alumno del argentino Anderson Imbert, el antólogo pionero de tales compilaciones específicas del género.

En España, sin embargo, el desconocimiento acerca del fenómeno literario de la microficción es, salvo excepciones, un hecho generalizado hasta la década de los noventa, algo muy diferente a lo que ocurre en Hispanoamérica, cuyo panorama literario resulta ya, en esta época, muy difusor y promotor del fenómeno proyectado como “novedoso” género. En este sentido, la publicación de *La mano de la hormiga*, en 1990, representa, en su conjunto, un hito antológico precursor para España, cuyo libro contribuye, notablemente, a la difusión y conciencia genérica sobre el fenómeno. Al igual que Epple, Fernández Ferrer, tal como plasma en el prólogo-estudio de su antología, conoce ya algunos estudios teóricos hispanoamericanos sobre microficción, y también está al corriente de otras precedentes antologías hispánicas (y angloamericanas) fundamentales para el fenómeno. Como se verá en el capítulo correspondiente a esta antología, además de contextualizarla en el panorama hispánico, la estudiamos pormenorizadamente. Solo diremos que, a diferencia de las antologías específicas de Epple, Fernández Ferrer no solo recopila microficciones (de escritores en lengua española y también en otras lenguas), sino que presenta además, como es lo habitual en la tradición de las precursoras antologías hispánicas, recortes hiperbreves de textos (y selección de variados microtextos proyectores de mundos ficcionales), continuando así



también el modelo antológico fundacional de Borges y Bioy. Por otra parte, no está demás señalar que el español Fernández Ferrer es un estudioso de la obra borgiana, tal como se puede comprobar en algunos artículos y libros suyos sobre Borges, publicados antes y después de su antología de 1990.

Ahora bien, si resulta evidente la influencia de Borges y la repercusión de *Cuentos breves y extraordinarios* para la microficción —en donde se plasman bien aquellas operaciones borgianas (y bioyanas)—, será también porque conlleva esta antología, implícitamente, una lectura microficcional sobre los diversos textos recortados o recontextualizados de diferentes épocas y lugares. Además, por otro parte, se establece en ella, al igual que ocurre en otras antologías de Borges (en colaboración), un juego de apariencias *inversas* entre auténticos microrrelatos o minificciones y recortes mínimos de fragmentos de textos mayores. Es decir, mientras que, por un lado, tales fragmentos titulados se resignifican en “minicuentos”, por otro lado, las mistificaciones de Borges y/o Bioy aparentan ser fragmentos de textos mayores, cuando son, realmente, microficciones autónomas. Ambos procedimientos influirán y repercutirán en el devenir del género. Así, respecto a la producción de minificciones con apariencia de fragmentos de textos ajenos, lo retomará, entre otros, Marco Denevi en *Falsificaciones* (1966), libro canónico para el género.

Ahora bien, respecto al procedimiento de recortes significativos de fragmentos mínimos de la textualidad mundial, resulta un hecho indesligable en el desarrollo de la característica minifcción en lengua española y en la producción misma de microficciones. En este sentido, no compartimos lo comentado por David Roas sobre esta operación, en relación a lo que él llama “el segundo aspecto” sobre la cuestión de “La (Supuesta) dimensión fragmentaria del microrrelato” (cf. Roas 2010: 22-24). Tal como aquí está planteada la “cuestión”, esta parece estar enfocada, más bien, a criticar

esta práctica continuada por antólogos más recientes, como así sucede en algunas antologías de Brasca y en *La minificción mexicana* (2003) de Zavala, según cita Roas (2010: 23). Aunque se menciona de pasada que tal operación de recortes ya se produce en *Cuentos breves y extraordinarios* (2010: 22), el planteamiento de Roas —centrado en problemas de género y contrario a postulados en torno a esta operación realizada en la actualidad— adolece del error de penalizar dicha operación sin tener en cuenta la trascendencia y repercusión histórica de la misma en el devenir evolutivo del fenómeno en sí del microrrelato o minificción. Pues si ignoramos u obviamos el hecho histórico, el enfoque teórico sobre la “cuestión” se plantea mal desde la raíz. En primer lugar, porque tal operación de recortes textuales, como ya se ha indicado, se realiza junto con la recopilación específica de microficciones o microrrelatos, todas ellas proyectadas microficcionalmente en el contexto de principales y precursoras revistas y antologías hispánicas para el género, todo lo cual repercute e influye sobre el fenómeno evolutivo microficcional. En segundo lugar, este procedimiento de recortes de fragmentos, realizado dentro de tales contextos cruciales y difusores, conlleva un constante rescate (micro-)textual, de todas las épocas y lugares, que enriquece y retroalimenta progresivamente el devenir productivo de la microficción. En tercer lugar, y en dicho contexto precursor, tal operación de recortes realizado por pioneros autores hispanoamericanos (Borges y Bioy, principalmente, y luego muchos otros autores influidos por los argentinos), se explica dentro de un mismo proceso de proyección microficcional en marcha en el que se integra y fusiona la producción aislada de minificciones contemporáneas junto con la lectura microficcional sobre la textualidad del pasado. En un principio, tal como se origina con Borges y Bioy, la conciencia sobre el fenómeno es un proceso interrelacionado con operaciones productivas y receptoras de lecturas transversales de textos, todo ello englobado, dentro de la obra de Borges, en

una constante comunicación con obras y textos del pasado, cuyo rescate textual se realiza por medio de diversos procedimientos, tales como, por ejemplo, la frecuente reescritura creativa, las variadas reelaboraciones, las operaciones de recortes textuales, etc. Asimismo, en torno a todo esto, y dentro siempre del contexto difusor de la minificción, se produce una reacción en cadena, desde las precursoras proyecciones microficcionesales de Borges y Bioy, que repercutirá en fundamentales productores, difusores y promotores de la microficción, tal como es el caso, por ejemplo, de Valadés, quien, a su vez, influirá sobre otros, hasta llegar, finalmente, al panorama hispánico actual de la minificción o microrrelato. En última instancia, a través de este procedimiento microficcional de recortes, se produce —y no estamos pensando más allá de 1995— un enorme rescate de la (micro-)textualidad del pasado: desde la Antigüedad remota y Clásica, pasando por la Edad Media, Moderna y Contemporánea, y tanto de Oriente como de Occidente. Esta recontextualización y resignificación en *minificciones* es producida y proyectada junto con la difusión productiva creciente de minificciones contemporáneas. En este sentido, las resignificadas *minificciones* son tomadas ahora como abundantes “ejemplos” microficcionesales (mayormente del pasado), los cuales influyen y repercuten enormemente en la propia recepción y producción microficcional. Por último, a través de todo ello, se proyecta una lectura microficcional sobre la textualidad del pasado, lo cual está relacionado o imbricado con el repunte de microficciones proteicas relacionadas con categorías o formas cortas, especialmente del pretérito, las cuales son producidas por autores clásicos o fundamentales para el género.

Finalmente, según se podrá comprobar en los capítulos siguientes, la trayectoria seguida por las antologías hispánicas precursoras discurre, en general, “por caminos de Borges”, tal y como hemos subtitulado el capítulo dedicado a la antología de Edmundo Valadés (autor del ensayo *Por caminos de Proust*).



### **3.1. El primer hito fundacional: *Cuentos breves y extraordinarios*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares**

En 1955 se publica por primera vez la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, de Borges y Bioy, en la Editorial Raigal de Buenos Aires, dentro de la Colección Panorama que dirigía Ernesto Sábato por aquella época. La editorial Losada no publicará su primera edición hasta 1973, ampliada por sus dos compiladores. Entre aquella primera edición y esta otra bien aumentada, también se publicó la antología en Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, en 1967 (al parecer, con algunos pocos textos añadidos). Posteriormente, las sucesivas reediciones o reimpressiones de la antología (en Losada, por ejemplo, la 2ª edición es de 1976; la 7ª, de 1993, etc.) dan fe de la presencia constante mantenida hasta la actualidad.

Recalcamos, pues, los datos bibliográficos para despejar errores comunes sobre la primera edición de la antología (que no corresponde a Losada ni al año de 1953). Como dice Lagmanovich: “La confusión puede proceder de que la “Nota preliminar”, firmada por los compiladores, está fechada el 29 de julio de 1953” (2010a: 185).

Tampoco debería pasar desapercibido el que sea esta breve nota preliminar —de extensión equiparable a la gran mayoría de los textos que componen dicha antología— la establecida como prólogo o proemio, tal como un guiño consciente sobre una de las características medulares que regirá dicha antología: la hiperbrevedad. Pero recordemos que en la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Bioy y Ocampo, anterior a la que nos ocupa y con la cual guarda estrechas concomitancias, la brevedad, que era también una constante allí, resultaba —eso sí— más variable y menos extremada que en la de *Cuentos breves y extraordinarios*. Esto resulta incluso patente desde los mismos prólogos de ambas antologías, pues si en el de la *Antología de la literatura fantástica*

(con prólogo firmado por Bioy en 1940) se extiende a lo largo de varias páginas (analizando la historia literaria de las ficciones fantásticas y la técnica utilizada, para después terminar explicando muy brevemente el criterio hedónico de la antología, sus omisiones, cierta aclaración y sus gratitudes), en el de *Cuentos breves y extraordinarios* nos encontramos, sin embargo, ante una brevísima nota, pero lo suficientemente concisa y densa como para conocer la propuesta de los antólogos, las diversas fuentes de las que se han provisto y, lo que es más importante, señalar ya una poética balbuciente del microrrelato o microficción. La reproducimos íntegramente, pues merece la pena no pasarla por alto:

Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.

Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros (Borges y Bioy 1955: 9).

Es decir, los compiladores, según nos informan aquí, han rastreado diversas fuentes (literarias e históricas) de diversas épocas y lugares (antiguas y modernas, orientales y occidentales), para conformar así esta heterogénea y heterodoxa antología suigéneris. La única premisa que han seguido para la selección del corpus, según dicen, es la de la narratividad y la (extrema) brevedad. Precisamente, dos de los rasgos discursivos que serán característicos del microrrelato, según buena parte de los investigadores actuales (Lagmanovich 2006a; Ródenas 2007; Andres-Suárez 2010; Valls 2008, etc.).

No obstante, “lo narrativo” de los textos seleccionados muchas veces emana más bien de las diversas manipulaciones a que los someten Borges y Bioy (como el recorte

de textos y agregación de títulos inventados), modificaciones todas ellas que operan sobre el texto original y lo ficcionaliza y re-contextualiza narrativamente. Al respecto de todo esto, señala Fernández Pérez:

Esta acción recolectora tiende a reformular las reglas que tradicionalmente han guiado las relaciones entre la instancia autorial y los agentes mediadores, como es el caso de los antologadores.

De lo anterior se deriva una transformación de los circuitos culturales por los que transitará el microcuento, lo que resultará más o menos decisivo en el futuro desarrollo de la minificción en Hispanoamérica, como es la incorporación de las operaciones de recorte como modelo de lectura y/o reescritura (2010: 48).

Visto ahora con cierta perspectiva, la antología de Borges y Bioy constituye, sin duda, uno de los grandes hitos fundacionales para la consolodificación genérica del fenómeno. El hecho palpable de la influencia que ha tenido para posteriores creadores y antólogos de minificción es una consecuencia de algo previo y más relevante: la antología instaaura una manera distinta de leer, de aproximarse a la cultura universal y a sus textos, lo cual genera “un tipo especial de lector”. Ese lector, hoy en día, es más común, pues está ya familiarizado con la minificción y sus múltiples estrategias de recepción y producción. Sin embargo, en 1955, ese lector era un proyecto en ciernes. En este sentido, Borges y Bioy contribuyen con esta célebre antología a crearlo.

Las razones por las cuales se le asigna un papel relevante en la historia de la minificción son varias. Una de ellas, la más señalada, es porque ha sido

considerada **la primera antología de minificción** de pleno derecho debido a la extensión y carácter de los textos que la integran, y que se encuentra en la base de otros textos universalistas y de cariz fantástico fundamentales en el devenir de la nueva categoría textual (Noguerol 2014: 262 [el realzado es nuestro]).

Las otras razones, que analizaremos más adelante, tienen que ver con las diversas estrategias llevadas a cabo por los antólogos en *Cuentos breves y extraordinarios*.

No obstante, hay que puntualizar que el recorte selectivo de fragmentos (pero sin incorporarles un título a estos) ya se realiza en la *Antología de la literatura fantástica*. También hay que destacar que, en la primera edición de esta antología, ya aparecen recogidos algunos microrrelatos, tales como, entre otros, “La sangre en el jardín”, de Gómez de la Serna, o “Ante la ley”, de Kafka (cf. Borges, Bioy y Ocampo 1940: 209 y 224-225). Posteriormente, en la segunda edición ampliada y corregida de la *Antología de la literatura fantástica* (1965, con postdata de Bioy), se incorporarán títulos a los fragmentos recortados, se eliminarán algunos textos que aparecían en la 1ª edición y se añadirán, en cambio, otros tantos (algunos de los cuales serán tomados, con sus títulos incluidos, de *Cuentos breves y extraordinarios* o del “Museo” de 1946).

Ahora bien, en *Cuentos breves...*, sin embargo, “lo esencial de lo narrativo” conduce inevitablemente hacia una intensificación de las estrategias y de la hiperbrevedad. Coherentemente con este despojamiento de todo lo que no sea esencial, Borges y Bioy prescindirán entonces de las notas biobibliográficas que antecedian a los textos en la precursora *Antología de la literatura fantástica*. Aprovechan de esta, sin embargo, cuatro microtextos, incorporándolos nuevamente a la de 1955, pero esta vez, como decíamos, con un título añadido si son fragmentos recogidos de obras más extensas. Los vamos a citar tal cual aparecen en *Cuentos breves y extraordinarios* (pondremos entre paréntesis la página correspondiente a la edición de 1955 y un asterisco en los títulos añadidos respecto a la antología de 1940): Chuang Tzu: “El sueño”\* (27); Richard Wilhelm: “La secta del Loto Blanco” (159); José Zorrilla: “El espectador”\* (189); I. A. Ireland: “Final para un cuento fantástico” (193). Por otro lado, el microrrelato “Odin” (201), de Borges, es tomado de la antología *Antiguas literaturas*



*germánicas* (1951), de Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros (“Odín” será luego incluido en la 2ª edición de la *Antología de la literatura fantástica*).

Respecto de uno de estos cuatro microtextos presentes en la antología de 1940, puede resultar ilustrativo mostrar hasta qué punto los antólogos se han hecho más conscientes de lo que pueden llevar a cabo para causar los mayores efectos con la máxima concisión y con el empleo de ciertos recursos (en este caso, incorporando un significativo título). Dicho fragmento no pertenece a una obra narrativa, sino dramática: *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, al que ya le habían quitado en 1940 una acotación que lleva la obra original (nosotros la repondremos tachada). Así pues, vamos a contrastar —para que se puedan apreciar bien las operaciones efectuadas sobre el fragmento seleccionado por Borges y Bioy— el recorte hecho en la antología de 1940 (en la que aparecía el rótulo “Fragmento”, a continuación de una nota biobibliográfica sobre José Zorrilla y, finalmente, dicho fragmento), junto con el que aparece en *Cuentos breves y extraordinarios* (para la transcripción utilizamos las ediciones prínceps):

En *Antología de la literatura fantástica* (1940)

FRAGMENTO

[NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA]

DON JUAN.—¿Conque por mí doblan?

ESTATUA. —Sí.

DON JUAN.—¿Y esos cantos funerales?

ESTATUA.—Los salmos penitenciales

Que están cantando por ti.

(~~Se ve pasar por la izquierda luz de hachones, y rezan dentro.~~)

DON JUAN.—¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA.—Es el tuyo.

DON JUAN.—¡Muerto yo!

ESTATUA.—El capitán te mató

A la puerta de tu casa (p. 255).

En *Cuentos breves y extraordinarios* (1955)

EL ESPECTADOR

DON JUAN.—¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA.—Es el tuyo.

DON JUAN.—¡Muerto yo!

ESTATUA.—El capitán te mató

A la puerta de tu casa (p. 189).

En el primer caso, además del recorte, se actúa también sobre el fragmento mismo mediante la poda interna, lo cual ya supone una alteración del texto original. Sin embargo, en el segundo caso, los antólogos, en esa búsqueda de “lo esencial”, se dan cuenta de que aún pueden recortar más el fragmento anterior, ya de por sí brevísimo, valiéndose ahora de la incorporación de un título inventado. Hay aquí, por tanto, una conciencia evidente de un recurso que explota la microficción: la utilización de paratextos para ahorrar espacio textual y decir más con menos palabras. El resultado de toda esta operación (máximo recorte y título inventado) es un texto desvirtuado del original, que ha mutado en otra cosa: una minificción o microrrelato (dramático). Así, mientras en el primer caso apreciamos los acertados efectos causados por el recorte y la poda (pero que, sin embargo, lo seguimos leyendo como un fragmento no desligado del original, de ahí el rótulo explícito de “Fragmento”), en el segundo caso, dicho fragmento (al recortarlo hasta dejar solo lo esencial y potenciarlo con la incorporación de un título) alcanza una autosuficiencia que lo aleja ya del carácter fragmentario que lo impregnaba. Lo que conduce todo ello a otro de los recursos que recorre la antología de *Cuentos breves y extraordinarios*: el debilitamiento del concepto de autor. Debilitamiento o borradura que también se consigue con la superchería borgiana (y bioyana) de falsificar textos propios haciéndolos pasar por obras o autores apócrifos.

En relación con esto último, David Lagmanovich (2010a) enumera algunos de estos autores apócrifos, a los que se les atribuyen también obras ficticias, inventados por Borges y Bioy para hacer pasar por ajenos microrrelatos propios. Son, pues, los siguientes: Estanislao González, Clemente Sosa, Francisco Acevedo, León Rivera, Celestino Palomeque, Luis L. Antuñano, Fra Diavolo, Aguirre Acevedo, I. A. Ireland y, tal vez —añadimos—, Nozhat El Djallas. Otro seudónimo que aparece en la antología es el de B. Suárez Lynch, seudónimo utilizado también por los argentinos en relatos

policíacos junto al de Bustos Domecq. (Por cierto, el seudónimo de B. Suárez Lynch está a medio camino entre el seudónimo de Suárez Miranda, de Borges, que aparece también en esta antología de 1955, y aquel otro de B. Lynch Davis, seudónimo con el que firman Borges y Bioy la sección microficcional “Museo” de la revista *Los Anales de Buenos Aires*). Mención especial ocupa el célebre microrrelato mistificado de Borges, titulado “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, el cual es recopilado en la antología de 1955, en donde aparece bajo el título de una obra y autor verídicos: *The Land of Midian Revisited* (1879), R. F. Burton (cf. 2.1).

En relación con todas estas mistificadas microficciones (de Borges y/o Bioy) recogidas en la antología *Cuento breves y extraordinarios* (1955), vamos a destacar la titulada “Del rigor en la ciencia”: microrrelato de Borges aparecido en el “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires* (nº 3, 1946), después recogido en la segunda edición, solamente, de *Historia universal de la infamia* (1954), y, tras la inclusión en la antología de 1955, reaparecerá, finalmente, en la sección “Museo” de *El hacedor* (1960). Este microrrelato —publicado, como la mayoría de los textos borgianos, en tantos sitios— viene a ser una reelaboración de un texto de Lewis Carroll incluido en su novela *Sylvie and Bruno* (publicado en 1889 y, con una segunda parte, en 1893), cuyo fragmento inspirador pertenece al capítulo “El hombre en la luna”, en donde se desarrolla una conversación entre el narrador y un personaje alemán llamado Mein Herr. El contraste de ambos textos servirá aquí, de manera ilustrativa, como ejemplo de reescritura constante en la obra de Borges. Transcribimos primero el fragmento del texto aludido de Carroll (en traducción de Leonardo Domingo) y a continuación transcribimos la microficción de Borges, la cual comentaremos brevemente al final. Así pues, los textos mencionados son los siguientes:

—Esa es otra cosa que hemos aprendido de vuestra Nación —dijo Mein Herr—, el arte de hacer mapas. Pero lo hemos desarrollado mucho más que vosotros. ¿Cuál es para ti el mapa más grande que sería de verdad útil?

—Sobre seis pulgadas por milla.

—¡Solo seis pulgadas! —exclamó Mein Herr—. Nosotros muy pronto superaremos las seis yardas milla. Entonces probamos con cien yardas por milla. ¡Y finalmente llegamos a la idea más fabulosa de todas! ¡Realizamos un mapa del país, con la escala de una milla por milla!

—¿Lo habéis utilizado mucho? —pregunté.

—Nunca ha sido desplegado todavía —dijo Mein Herr—, los granjeros se opusieron. Ellos dijeron que cubriría completamente el país, ¡y no dejaría pasar la luz del Sol! Así que ahora utilizamos el propio país, como su propio mapa, y te aseguro que funciona casi tan bien (Lewis Carroll 2002: 76).

\*

#### DEL RIGOR EN LA CIENCIA

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

SUÁREZ MIRANDA,

*Viajes de varones prudentes,*

libro cuarto, capítulo XIV (Lérida, 1658)

(en Borges y Bioy 1955: 167)

A diferencia del irónico y chispeante fragmento dialogado de Lewis Carroll, el microrrelato autónomo de Borges acarrea, en cambio, una compleja red de ironías especulares de índole intertextual (interna y externa) y argumental (metafísica y metaficcional), cuyo efecto resulta más impactante debido a la verosimilitud textual causada por la mistificación de aparentar un fragmento recogido de un libro antiguo. Un análisis pormenorizado de los recursos que se superponen, generando así un sistema fractal de escalas y paradojas, ha sido realizado por Lauro Zavala (2006: 175-182). Sin repetir tales análisis, queremos destacar la maestría de Borges para construir, con la

máxima concisión y economía de palabras, un microrrelato circular que propicia su relectura. Se evidencia aquí el dominio absoluto de múltiples estrategias compositivas relacionadas con la microficción. Todo está pensado para producir el mayor efecto con la máxima concisión. Todos los recursos posibles de que se vale Borges, como el uso de los paratextos (el título y las notas bibliográficas apócrifas), el estilo e, incluso, la tipografía (uso de mayúsculas), están perfectamente ensamblados para potenciar el tratamiento reelaborado de esa descabellada idea cartográfica de Carroll. Pero Borges no copia, sino que se vale de aquella idea y la trasciende hasta llevarla a un plano que conlleva implicaciones metafísicas, y múltiples y complejos juegos metaficcionales. Por otro lado, si desplegamos a la inversa el microrrelato de Borges, podremos percatarnos mejor de ciertas ironías y juegos internos que encierra el texto. Así pues, *Viajes de varones prudentes* es un libro del Siglo de Oro, editado en Lérida, cuyo autor (¿o editor?) es un tal Suárez Miranda; pero, a su vez, el fragmento extraído de dicho libro parece hacerse eco de ciertos datos supuestamente históricos y lejanos (sin referencias históricas ni geográficas concretas). Ahora bien, cabe sospechar si tienen algo que ver alguno/s de esos viajeros varones prudentes con esas noticias cartográficas. Porque lo que se narra en el fragmento apócrifo —esa idea demencial de tal mapa, cuya carga absurda es astutamente rebajada por una prosa sencilla y expositiva— parece contradecir ese adjetivo utilizado para calificar a los varones: prudentes (o sea, sensatos, que tienen buen juicio). Otra ironía más visible es la que se establece con el rotundo título del microrrelato: “Del rigor en la ciencia”. En efecto, veremos cuánta propiedad y precisión hay en esa empresa tan rigurosamente científica, la cual conducirá a esa construcción monstruosa de un mapa a escala real. Obviamente, el microrrelato no se detiene en este análisis, pues reviste, como ya indicamos, una carga simbólica y metafísica más profunda. En todo caso, lo que queremos destacar es que tal microrrelato

resulta un buen ejemplo de esa reescritura y reelaboración constantes en Borges; y, por otro lado, permite ver cómo los diferentes tratamientos, recursos y estrategias compositivas manejados sirven no solo para economizar espacio, sino para jugar con el fragmentarismo a la inversa, en este caso con un microrrelato autónomo que aparenta ser un fragmento extraído de un libro del siglo XVII.

Vamos a señalar ahora los rasgos y estrategias más destacados que hacen de *Cuentos breves y extraordinarios* una antología fundamental para la evolución en el devenir de la microficción. Estas características han sido otra de las razones por las cuales ocupa un lugar preeminente y modélico en la configuración de la microficción y de las antologías del fenómeno que vendrán después. Así, matizando y siguiendo a Lagmanovich (2010a), repasamos brevemente las más sobresalientes: 1) El procedimiento de buscar textos “narrativos” mínimos en obras mayores. Es decir, la labor de recorte textual. 2) La diversidad y riqueza de las fuentes de las que se valen los compiladores: textos antiguos orientales, grecorromanos, clásicos y modernos occidentales. 3) El debilitamiento del concepto de autor producido por a) las falsificaciones (autores y obras apócrifas) y b) la hibridez o disolución de la autoría debido a las operaciones efectuadas por los antólogos (cocreadores) sobre los fragmentos (o microtextos) seleccionados. Relacionado con esto último está, finalmente, la siguiente característica: 5) La aportación de un título al fragmento, cuya intitulación contribuye a recontextualizar, resemantizar y borrar el origen fragmentario del texto.

Como se deduce de lo expuesto, Borges y Bioy no actúan como meros antólogos o recopiladores. Las operaciones llevadas a cabo en la antología, sus estrategias compiladoras y compositivas, los convierten, en muchos casos, en cocreadores. Por otro lado, además de las mixtificaciones y artificios para incorporar a la antología sus

propios microrrelatos —tal como vimos con el titulado “El rigor en la ciencia”—, está el recorte selectivo de fragmentos muy breves extraídos de obras mayores (de distintos géneros), a los que añaden un título inventado. Actuando de este modo, los transforman, desvirtúan o pervierten de sus obras originales, pues imprimen a estos, como dijimos, una autonomía que les es ajena por completo. Los textos que leemos ahora son un producto manipulado, alterado y refinado que ha mutado en otra cosa. Ya no se leen como fragmentos diversos de obras mayores o pertenecientes a otros géneros, sino como “auténticos” microrrelatos o minificciones.

Por otro lado, en relación con la manipulación y transgresión borgiana operada sobre textos ajenos, resulta interesante el estudio de Arturo Fontaine (2010) sobre la “traducción” realizada del cuento titulado “El sueño”, del norteamericano O. Henry, que aparece recogido en *Cuentos breves y extraordinarios*. Tal como señala Fontaine, Borges y Bioy “tradujeron” el cuento de la revista *Cosmopolitan*. El cuento, inconcluso y póstumo, era el que estaba escribiendo O. Henry antes de morir. Los editores del *Cosmopolitan* lo completaron con un boceto escrito por el autor. Sin embargo, Borges y Bioy se permiten licencias con los nombres de los personajes, suprimen partes del texto y trastocan otras. Y, lo que es más importante, cambian la última frase que había proyectado O. Henry en su borrador y que reproducían los editores ingleses en su revista. La frase decía así: “Murray had dreamed the wrong dream” [“Murray había soñado el sueño equivocado”] (cf. Fontaine 2010: 15-16). Borges y Bioy, sin embargo, la transforman por la siguiente: “La ejecución interrumpe el sueño de Murray”. Todo lo cual altera el texto e imprime nuevamente un juego de implicaciones metaficcionales característicamente borgiano.

Dicho esto, no obstante, indicamos que otros textos que componen la antología no pertenecen a obras más extensas ni se les ha incorporado un título. En estos casos

nacieron ya como tales microrrelatos, y los argentinos los reproducen tal cual, sin las alteraciones indicadas arriba. Enumeramos a continuación cuáles son estos microrrelatos (si pertenecen a la edición ampliada de 1973, ponemos un asterisco): “El silencio de las sirenas” y “La verdad sobre Sancho Panza” (y, con título añadido, “Cuatro reflexiones”), de Franz Kafka; “El gran Tamerlán de Persia”\*, de Marco Denevi; “La confesión”, de Manuel Peyrou; “El cielo ganado”\*, de Gabriel Cristián Taboada; “El descuido” y “El acusado”, de Martin Buber; “La salvación”, de Adolfo Bioy Casares; “En el insomnio”, de Virgilio Piñera; y, el ya citado, “Odin”, de Jorge Luis Borges (con Delia Ingenieros). Por otro lado, hay unos pocos textos, los cuales son los más extensos de la antología (pues sobrepasan las 250 palabras y ocupan más de una página), que tampoco están recortados. Entre estos, señalamos, los siguientes: “Cómo descubrí al superhombre”, de G. K. Chesterton; “Hallazgo de un tesoro”, de Marcial Tamayo; “La raza inextinguible”, de Silvina Ocampo; y “El tren”, de Santiago Dabove. Tras estos, habría que incluir aquí, por supuesto, los numerosos microtextos apócrifos, los cuales son microficciones mistificadas de Borges y/o Bioy.

Indicaremos ahora los 22 textos añadidos a la edición ampliada de 1973 (la primera de 1955 constaba de 88 textos). Así pues, *Cuentos breves y extraordinarios* pasará a tener, finalmente, 110 textos (de autores reales o ficticios). Son, pues, los 22 siguientes: “Un tercero en discordia”, Robert Burton; “Der Traum ein Leben”, de Francisco Acevedo; “Nosce te ipsum”, de Fergus Nicholson; “Una despedida”, de Vladimir Peniakoff; “Vidas paralelas”, de E.-R. Huc; “El despertar del rey”, de H. Desvignes Doolittle; “Muerte de un jefe”, de León Rivera; “El aviso”, de George D. Brown; “La fuerza de la fe”, de Voltaire; “Omne admirari”, de Estanislao González; “Cada hombre es un mundo”, del *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*; “De la moderación en los milagros”, de John Wisdom; “No exageremos” y “Una nostalgia”, de Arthur



Walley; “Los observadores”, de Apsley Cherry Garrard; “El gran Tamerlán de Persia”, de Marco Denevi; “El cielo ganado”, de Gabriel Cristián Taboada; “Dos coeternos”, de Johannes Cambrencis; “Entrada por salida”, de Jules Renard; “Paradoja de Tristram Shandy”, de Bertrand Russell; “El indiferente”, de Pío Baroja; y “El mundo es ancho y ajeno”, de B. Suárez Lynch.

Por cierto, “El indiferente” de Baroja tal vez sea el texto menos *literario* de la antología, pues es, más bien, un chiste, aunque el título añadido contribuye a literaturizarlo. Los antólogos lo han extraído de sus *Memorias I* (1952), tal como citan. Lo transcribimos íntegramente solo para que se vea que “lo narrativo” y sus “ejemplos del género” son nociones o conceptos amplios para Borges (y Bioy):

#### EL INDIFERENTE

...como el andaluz a quien le preguntaban si era Gómez o Martínez y contestaba: “Es igual; la cuestión es pasar el rato” (en Borges y Bioy 1973: 137).

Esta amplitud y relatividad genérica, sin embargo, se entiende mejor sabiendo lo que piensa Borges al respecto. Pues, para él, como dijo en una conferencia sobre “El cuento policial” en 1978: “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que son leídos” (cf. en Zavala 1995: 350). Así pues, resulta coherente, en este sentido, el que sea Borges (con Bioy) quien busque la esencia de lo narrativo en fragmentos extraídos de textos de todo tipo y género, presentados luego para ser leídos en una antología de “cuentos breves”. Borges, con la premisa de que el contexto modifica la lectura, subordina, por tanto, los géneros a las expectativas generadas por/en el lector, a su horizonte de expectativas. Al respecto, en una charla sobre sus cuentos, Borges dice lo siguiente:

Uso la palabra «cuento» entre comillas, ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido

de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa (en Pacheco y Barrera 1997: 440).

Así pues, esta actitud borgiana sobre la relatividad genérica de los textos, en donde tiene un peso fundamental la recepción y las expectativas generadas para constituir los géneros mismos, parece coincidir también con cierta bifurcación, presente luego en el devenir teórico de la microficción, entre una actitud más narrativista y otra más transgenérica (Lagmanovich 2006b: 30).

La antología *Cuentos breves y extraordinarios*, por todo lo que representa y hemos expuesto, se constituye en un modelo de referencia histórica de la minificción; no solo porque sea la primera antología hispánica de minificción así percibida, sino por la influencia y el impacto notorio que ha supuesto, contribuyendo claramente a instaurar y canonizar la “nueva” categoría literaria microtextual de carácter ficcional.

Esta antología de Borges y Bioy (1955) supone una recopilación y proyección microficcional mundial decisiva sobre una soterrada y dispersa producción microficcional hispánica en marcha, la cual se ha rastreado bien desde el Modernismo y las vanguardias históricas (cf. II). Por otro lado, resulta innegable la importancia crucial que ha tenido este hito antológico de Borges y Bioy, cuyo libro recopilatorio ha repercutido notablemente en la producción de otras antologías precursoras de microficción y, directa o indirectamente, ha supuesto nuevas perspectivas microfccionales de lectura y composición de minificciones o microrrelatos.

Por otra parte, resulta necesario subrayar la importancia que para *Cuentos breves y extraordinarios* supuso la sección microficcional “Museo”, especialmente la de los *Anales de Buenos Aires*, en donde Borges y Bioy perfeccionan y consolidan las cruciales operaciones reconversora o *hacedoras* de microficciones (cf. 2.1). Asimismo,

también debemos destacar otra antología de proyección microficcional, la cual guarda cierta relación con todo esto. Nos referimos al *Libro del cielo y del infierno* (1960), cuya antología sigue semejantes procedimientos (de recortes mínimos narrativos y títulos inventados) ya desarrollados y resueltos en *Cuentos breves y extraordinarios*, aunque la antología de 1960 girará en torno a la temática indicada en su título. No obstante, tal como señaló Bioy Casares en su diario (cf. Bioy 2006: 471), una primera versión del *Libro del cielo y del infierno*, de unas mil páginas, fue realizada hacia 1945 o 1946 —época coincidente con la sección “Museo” de 1946 en la citada revista bonaerense—, y entregada a una editorial que desapareció (cuyo dueño era un tal Zamora). La versión de 1960, sin embargo, se deshizo de muchísimos textos, sobre todo de los más extensos, seleccionando e incorporando ahora gran cantidad de textos hiperbreves. En este sentido, tal vez pudo influir en ello *Cuentos breves y extraordinarios*, cuya antología fue muy valorada por Borges, tal como anota Bioy Casares en el año 1955 de su diario:

Martes, 13 de septiembre. A la noche, corregimos con Borges las galeras de *Cuentos breves y extraordinarios*. Borges me dice que es un libro maravilloso (tuve que darle ánimo, cuando lo preparamos; entonces no creía que fuera tan bueno): «Tendría que ser más largo. Como es corto, van a leerlo de corrido; entonces parecerá que un cuento equivale a otro. Habría que leerlo de a poco, un cuento por vez» (Bioy 2006: 142).

En relación con este apunte de Bioy, resulta ilustrativo por lo que entraña la lectura de microficciones. No es, pues, un género para ser leído de corrido, aunque su extremada brevedad aparente sencillez. Cada microrrelato o minificción demanda una lectura morosa, que en los mejores casos estimula relecturas debido a los cambios sorpresivos o a las múltiples estrategias, intertextualidades y recursos compositivos microfccionales; lo cual, por otra parte, suele requerir de un lector atento y dispuesto a

desentrañar pactos de lectura, además de la frecuente necesidad de recurrir a cierta enciclopedia cultural y literaria, para así poder decodificar y comprender mejor tales microficciones. Por otro lado, algo semejante sucede con los selectivos recortes de fragmentos titulados que, magistralmente, han conseguido resignificar y potenciar, con efectividad de microrrelato, Borges y Bioy.

No queremos concluir este capítulo sin señalar antes la relevancia que tiene la obra y labor borgiana (en solitario o en colaboración) para el fenómeno de la microficción en general. Así pues, recapitulando todo lo que llevamos dicho, vamos ahora a resumir y exponer, finalmente, algunas de las principales razones por las cuales Borges repercute decisivamente sobre esta “nueva” categoría microtextual. Son, pues, las siguientes:

1) Dejando a un lado su época más ultraísta o vanguardista, Borges, desde la década de los años treinta en adelante, publica en diversas revistas (v. gr. *Sur*, *El Hogar*, *Revista multicolor de los Sábados*, *Destiempo*, *Los Anales de Buenos Aires*, etc.) gran parte de su producción microficcional, difundidas antes de sus publicaciones aparecidas en destacados libros. Ahora bien, si parte de esta producción microficcional periódica está oculta por seudónimos, muy pronto aparecerá *Historia universal de la infamia* (libro publicado en 1935, y reeditado, con algunos añadidos, en 1954). Obra de cierta repercusión (para Arreola, por ejemplo) y compuesta, si descontamos un cuento, de ciertas microficciones (sección “Etcétera”) y siete narraciones subdivididas en múltiples “microrrelatos integrados” (cf. II), pero con títulos propios y relativa autonomía cada uno (esta obra fue publicada previamente en el suplemento de *Crítica*, *Revista Multicolor de los Sábados*, entre 1933-1934). Además, a medida que Borges va publicando su obra (ya sea en revistas y/o en libros), trasciende su prestigio literario, ya muy patente, internacionalmente, en 1960 (cf. Anderson Imbert 1960); pero, no obstante, ya en 1935, como indica Pasternac (2000), aparece en la revista *Sur* “lo que se

puede considerar el primer estudio serio sobre su obra” (64-65), escrito por Amado Alonso. El mismo Bioy Casares comenta su renombre ya al inicio de los años 30: “Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 32 (...). Borges era entonces uno de nuestros jóvenes escritores de mayor renombre...”<sup>92</sup> (Del Carril y Rubio 2002: 11). Así pues, todo ello le va granjeando a Borges, bien pronto, un estatus de maestro sobre otros escritores, muchos de los cuales serán muy importantes para la producción microficcional en marcha, tales como, entre otros muchos, los considerados clásicos por Lagmanovich (2005a): Arreola, Denevi, Cortázar y Monterroso, los cuales pertenecen a generaciones posteriores a la de Borges y sobre los que este ejercerá un fuerte influjo y no al revés, y cuya deuda borgiana han reconocido todos ellos, sin excepción, en diversas entrevistas o escritos. Así pues, el papel destacado de Borges como precursora figura influyente de aquellos autores tan citados no debería solaparse entre el resto de posteriores autores canónicos para la microficción (y lo mismo se podría señalar, aunque con diferencias y matices, sobre el papel de Borges como guía literario respecto al joven Adolfo Bioy Casares, con quien compuso al alimón numerosos escritos, antologías diversas, etc.).

2) Con Bioy, Borges elabora la considerada primera antología de minificción, la cual creará tradición y escuela: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955, ampliada en 1973). Asimismo, en torno a la proyección microficcional, resultarán importantes otras antologías de Borges (en colaboración), tales como, por ejemplo: *Antología de la literatura fantástica* (1940, ampliada y corregida en 1965; en colaboración con Bioy y Ocampo), *Libro del cielo y del infierno* (1960; con Bioy), *Manual de zoología fantástica* (1957, ampliada luego, en 1967, con el título de *Libro de los seres imaginarios*; en colaboración con Margarita Guerrero), etc. Esta última antología

---

<sup>92</sup> Cf. artículo escrito por Bioy en 1964 para el cuaderno *L’Herne*; reproducido por Del Carril y Rubio (2002).

destaca como bestiario, tipología que, junto a la fábula, tendrá gran arraigo dentro de la tradición del microrrelato o minificción. En este aspecto, Juan José Arreola también destaca con su *Bestiario* (1972), cuyas primigenias microficciones zoológicas aparecieron en su libro *Punta de plata* (1958); después incluidas, bajo el título “Bestiario”, en su *Confabulario total* (1962). Pero si las microficciones de Borges (con Guerrero) mixturán la prosa narrativa y ensayística (o discursiva), las de Arreola mezclan la prosa narrativa y poética (o la derivada del influjo del poema en prosa).

3) Tanto la producción microficcional de Borges como la proyección microficcional borgiana derivada de sus antologías citadas u otras, ya en colaboración, ya en solitario (v. gr. *Nueva antología personal*, 1968; *Libro de sueños*, 1976), poseen características destacadas (representativas también de toda su obra), las cuales repercuten o influyen en el desarrollo de la escritura y recopilación reconfiguradora microficcional. Algunas de estas características son las siguientes: a) Constante reelaboración y reescritura de textos diversos de otras épocas y lugares (en esto Borges es un máximo exponente e impulsor de la llamada intertextualidad). b) Aspecto fragmentario (apócrifo). c) Importancia de los paratextos (v. gr. como títulos o producción de notas bibliográficas espurias para reforzar también aquella impresión fragmentaria). d) Impregnación de lo fantástico (Borges, con sus textos y antologías, contribuye enormemente a la difusión de la literatura fantástica en el panorama hispánico, así como a la difusión de otros tantos subgéneros y géneros, temas, autores, literaturas diversas, etc.). e) Diversidad e hibridez en sus microtextos. Al igual que ocurre en toda su obra, muchos de estos textos poseen una hibridez, graduación o predominancia entre lo especulativo ensayístico, lo poético y lo ficcional narrativo, lo cual deviene en microficciones de naturaleza narrativa, poética y ensayística (y en donde lo real-ficcional se entremezcla también, produciendo aquí peculiares

microficciones bio-ficcionales). Tampoco hay que olvidar que algunas de estas producciones microfccionales tienen una cadencia poética significativa, tendente hacia la prosa poética. Hibridez, pues, que aparece también en su poesía, la cual es predominantemente breve, narrativa y/o especulativa (y en donde tampoco faltan, por otra parte, composiciones poéticas hiperbreves, tales como tankas y haikus).

4) Y, en definitiva, todo lo que transmite y engloba la obra de Borges (v. gr. su universo o simbología, su temática, su culturalismo, sus procedimientos, etc.) son de enorme influencia y calado internacionalmente para las sucesivas generaciones hasta la actualidad. En España, por ejemplo, su huella es ya una tendencia para las generaciones de microrrelatistas nacidos a partir de la década de los sesenta en adelante, tal como lo constata Andres-Suárez (2012: 69-83). Algunas manifestaciones visibles del legado borgiano en los microrrelatos de esta nueva hornada de autores españoles son, como apunta Andres-Suárez, las siguientes: el predominio de referencias culturalistas, la ficcionalización de Borges y sus obras, la hibridez entre la narración y lo especulativo, las referencias bibliográficas reales o apócrifas, etc.

Así pues, resulta indudable la enorme influencia o repercusión de la obra de Borges, entre la que destacamos su fundamental proyección microficcional antológica (en solitario o en colaboración), para el devenir constitutivo de la nueva categoría microficcional en el panorama hispánico, algo que se podrá seguir apreciando en los próximos capítulos relacionados con las precursoras antologías hispánicas del género.

Finalmente, aclaramos que nuestro estudio no se centra en la producción microficcional de un autor concreto (y, por tanto, tampoco en libros o antologías en los que se recopilan microficciones de un escritor específico). Aunque es evidente que, en el caso concreto de Borges, resulta problemático establecer diferencias entre antologías y obras propias, pues, como dice Lagmanovich: “Borges el compilador (...) se confunde

con Borges el creador” (2010a: 199). Esto también ocurrirá, tal como veremos, en todos aquellos antólogos cocreadores que utilizan o siguen las diversas operaciones borgianas *hacedoras* de microficciones, tales como el recorte hiperbreve y la titulación, o la mera titulación ajena en recopilaciones microtextuales diversas, proyectado todo ello como minicuentos o minificción (tal como hará también Valadés, entre otros muchos), o, incluso, cierta reescritura reelaborativa microficcional, tal como sucede, por ejemplo, con la antología que estudiaremos de Anderson Imbert. En este último aspecto, nos referimos solo a un caso especial y singular de reescritura “no creativa” para conformar u ofrecer una supuesta antología “auténtica” de *mini-cuentos* rescatados del pasado remoto.



### 3.2. Por caminos de Borges: *El libro de la imaginación*, de Edmundo Valadés

Edmundo Valadés (Guaymas, Sonora 1915-Ciudad de México, D. F., 1994) fue el mayor promotor, difusor y animador cultural de la minificción a través del resurgimiento de la monumental revista dirigida por él, ahora llamada, en su segunda época, *El Cuento. Revista de la imaginación* (cf. 2.2).

Antes de pasar a analizar la segunda antología más relevante para la historia de la microficción —por razones que analizaremos luego—, apuntamos —y repasamos— algunos datos de la revista mencionada, pues *El libro de la imaginación* se gesta entre las páginas de aquella. (El título de la antología, por otra parte, hace referencia a la *Revista “de la imaginación”*).

Desde el primer número de la segunda época de *El Cuento. Revista de la imaginación* (mayo de 1964), Valadés publicará dispersas entre sus páginas, además de cuentos, minificciones enmarcadas en recuadros. No obstante, en el sumario de cada ejemplar de la revista aparecerán reunidas bajo el rótulo “Caja de sorpresas”, “Sorpresas” o directamente sin rótulo, al cual, un lustro más tarde, se le añadirá otro llamado “Del concurso”, en alusión al concurso del cuento brevísimo, o de minificciones, que se inicia en el año de 1969. Así pues, desde el número 37 de dicha revista, junto a microficciones de autores o textos destacados (antiguos o contemporáneos), también se irán publicando las minificciones seleccionadas para dicho concurso, semestral en sus inicios, enviadas por los lectores de la revista. Este concurso de minificción, precursor e inspirador de los que vendrán después (en otras revistas primero y luego en otros *mass media*), tendrá un éxito que rebasará las previsiones iniciales de su director Edmundo Valadés, tal como se expone en el editorial del número 40 de la revista (correspondiente a enero-febrero de 1970), y en cuyo ejemplar, por otra

parte, anuncian ya el ganador del primer concurso de minificción, concedido a Mariana Frenk por “Cosas de la vida”.

Pero volviendo a dicho editorial, resulta interesante leer un pequeño párrafo donde se anuncia algo que ocurrirá unos meses más tarde, aunque de forma distinta. Aquí, quizás estimulados por el éxito del concurso, se dice lo siguiente: “Finalmente, ante la sugerencia del jurado, intentaremos recoger en un libro, al final de la segunda etapa<sup>93</sup>, aquellos textos de más méritos” (p. 118). Pues bien, aunque dicha etapa se retrasaría por diversas causas, en cambio, aparecerá ya publicitado en la revista (número 46, noviembre de 1970) *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves*.

Es razonable suponer, por tanto, que, hacia finales de 1969 o principios de 1970, Valadés fuera fraguando la idea *sugerida* de recoger en un libro —debido al éxito del concurso y al cuantioso material recopilado en su revista— todas aquellas minificciones “de más méritos”. Pero dejando a un lado los motivos que animaron a Edmundo Valadés a publicar esta primorosa antología de minificciones, vamos ahora a pasar revista a la misma.

*El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves* se publica en 1970 (Editorial de la Universidad de Guanajuato, México D. F.), con un tiraje de 2000 ejemplares más sobrantes para reposición. Aclaremos esto porque a menudo se ignora esta primera edición y se la cita por la otra edición, muy ampliada, de 1976, publicada en México por Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, la cual lleva el título acortado de *El libro de la imaginación*, y un prólogo distinto.

---

<sup>93</sup> En referencia a la segunda etapa del concurso de minificción, que incluiría hasta el número 45, septiembre-octubre de 1970.

Para profundizar en nuestro estudio, resultará relevante transcribir el primer párrafo de aquel prólogo de 1970, en el que Valadés confiesa la razón de ser de su antología y sus deudas e influencias:

Más que cosecha de una pesquisa propuesta de antemano, esta antología se desprende de una eventualidad: el menester de recopilar textos breves prodigiosos o insólitos, para surtir exigencias periódicas de la revista *El Cuento*. Sin embargo, imprevisiblemente primero, premeditadamente después, dos libros excepcionales la determinaron: *Cuentos breves y extraordinarios* y *Del cielo y el infierno* [sic], tramados sabiamente con el acervo de cuantiosas y alertas lecturas cumplidas por los argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Ambos libros la nutren además en preciada parte (Valadés 1970: 7).

Así pues, dos hechos relevantes serán los que conformen y originen el libro que analizamos: el material recopilatorio de ficciones breves propiciado por cada ejemplar de la revista; y, en torno a ello, antes y después, el modelo paradigmático de las precursoras antologías microfccionales de Borges y Bioy.

Como veremos, en importancia no solo cronológica, sino de toma de conciencia por parte de Valadés, las antologías de Borges y Bioy (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1955, y *Libro del cielo y del infierno*, 1960) serán fundamentales no solo para su antología, sino también, más importante aún y previamente, para la publicación y difusión espectacular y constante en su revista de minificciones mundiales de todas las épocas. Para lo cual, además de recopilar minificciones de otros libros o antologías, recurrió Valadés a operaciones borgianas. En este sentido, Valadés va a seguir el camino ya conformado por Borges, con Bioy, en ambas antologías citadas de 1955 y 1960 (y que, a su vez, fue o será continuado también por el propio Borges, con otros colaboradores o sin ellos). Así pues, tal como decíamos en el capítulo anterior, Borges y Bioy, además de recopilar microrrelatos escritos por ellos mismos y por otros autores, re-construirán muchos otros a través de las operaciones *hacedoras* de

microficciones. Sobre esto último, se verá más claramente poniendo un ejemplo de dicha operación llevada a cabo por Borges y Bioy sobre un fragmento brevísimo extraído de una de las novelas francesas más importantes de la Ilustración. Dicho fragmento hiperbreve, ya recortado y titulado, había aparecido en la sección “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires* (nº 7, julio de 1946), y, nueve años después, reaparecerá incluido en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, tal y como transcribimos a continuación:

#### EL CASTILLO

Así llegó a un inmenso castillo, en cuyo frontispicio estaba grabado: “A nadie pertenezco, y a todos; antes de entrar, ya estabas aquí; quedarás aquí, cuando salgas”.

Diderot,  
*Jacques Le Fataliste* (1773)  
(en Borges y Bioy 1955: 77).

Como se ve, la “obrita” se basta por sí misma. No resulta necesaria la lectura de la novela dialogada de Diderot —análisis intertextuales aparte— para comprender, apreciar o disfrutar de este microrrelato espurio, recortado diestramente por Borges y Bioy, al que añaden un significativo título que lo reubica y lo resemantiza. Aquí, gracias al recorte perfecto y a la llamada de atención del título, el castillo adquiere una presencia sobresaliente. Además, el texto así reconvertido genera relaciones intertextuales novedosas y anacrónicas respecto al texto original, pues, para un lector actual, no es extraño que dicho microtexto provoque reminiscencias kafkianas, por ejemplo. En cambio, poco o nada de todo esto se percibe en la novela satírica de Diderot, cuyo fragmento se ubica en un apunte del narrador, entresacado aquí de pasada para responder irónicamente a las insistentes preguntas de un curioso lector. Lo cual, en este contexto novelístico de Diderot, el significado y efecto percibido del fragmento es

otro muy distinto del generado deliberadamente por Borges y Bioy, cuyo fragmento así recortado y titulado resulta ahora ciertamente enigmático y altamente simbólico.

Por otro lado, queremos subrayar que esta operación llevada a cabo por Borges y Bioy —y que más tarde lo hará con acierto también Valadés—, no se reduce a recortes cualesquiera de textos e incorporaciones de títulos sin más. Sobra decir que dicha operación encierra previamente una gran capacidad selectiva, la cual se asemeja a la capacidad de producir un microrrelato o minificción, aunque en sentido inverso (desde la recepción lectora). Que el resultado sea estéticamente relevante o no, dependerá, al igual que en la escritura de microficciones, del talento y maestría de quién lo realice.

Pero volviendo a “El castillo”, Edmundo Valadés lo recogerá directamente de la citada antología de Borges y Bioy, publicándolo primero en *El Cuento. Revista de la imaginación* (marzo de 1965, nº 10, p. 124) y, posteriormente, lo incorporará a *El libro de la imaginación* (1970: 11; 1976: 10). De igual manera, Valadés surtirá su revista y su antología con numerosos textos recogidos de las dos mencionadas antologías, y de otras tantas, tales como, por ejemplo, la *Antología de la literatura fantástica* (1940 y 1965). Aunque, en general, Valadés recopila los textos tal como vienen en estas antologías y en otras, sin embargo, de vez en cuando cambia sus títulos y los publica ya modificados por él (los cuales, en algunos casos, volverá a modificarlos nuevamente). Un ejemplo de esto lo encontramos en el fragmento que Borges y Bioy recortan del *Ulises* de Joyce, que aparece publicado en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, 1940 (recordamos que en esta edición solo se ponen rótulos en alusión a la obra, en este caso “Del *Ulises*”, mientras que en la segunda edición de 1965 aparece con el título “Definición de un fantasma”). Pues bien, Valadés publicará tal recorte del *Ulises*, primero en su revista (n.º 15, septiembre-octubre de 1965, p.175), pero con el título “Un fantasma”, recopilado así también en *El libro de la imaginación* (1970: 35). Sin

embargo, en la edición posterior de su antología lo modificará de nuevo, retitulándolo, finalmente, por “Pregunta” (Valadés 1976: 27).

Respecto a esto último, relacionado con *El libro de la imaginación*, Valadés cambiará algunos títulos entre la publicación de 1970 y la de 1976, los cuales serán muy pocos en comparación con el número de minificciones recopiladas en ambas ediciones. Además del fragmento citado arriba, son otros 13 los títulos cambiados. Los numeramos y señalamos el título, el autor y la página de la edición del año 70, y a continuación, separado por dos puntos, ponemos el título y la página (pues el autor es el mismo) correspondiente a la edición del 76. Así pues, son los siguientes: 1) “Recompensa”, Eruvín (95): “Compensación” (71); 2) “Llueve”, Achille Campanille (109): “Error” (93); 3) “La divina ecuación”, Gerard Klein (109): “La última ecuación” (98); 4) “Tómelo con calma”, Lie Tseu (166): “Los dos flechadores” (129); 5) “Confundido”, Roop Katthak (169): “Extemporáneo” (130); 6) “Corto tiempo”, Mareduzzo (167): “Vertiginoso” (131); 7) “Copia”, P. Zaleski (164): “Secta de los asesinos” (133); 8) “¿Humor negro?”, J. Huizinga (151): “Previsores” (167); 9) “Máquina del tiempo”, Rafael Ávalos Picacci (131): “El tiempo circular” (181); 10) “Previsoras”, Giuseppe Faggin (227): “Discordias” (184); 11) “Demonología matemática”, Giuseppe Faggin (282): “Demonología precisa” (223); 12) “Ángeles candentes”, Tawus Al-Yamani (275): “Ángeles al rojo” (241); y 13) “Descriptivo”, Emanuel Swedenborg (268): “Bien enterado” (244).

Volviendo a las antologías de Borges con Bioy —además de nutrirse de ellas haciendo acopio de abundante material—, lo más relevante, insistimos, es que Valadés aprende aquí a proveerse de “minificciones” del pasado recurriendo a la extracción o recorte selectivo de fragmentos e incorporación de títulos. Será esta, precisamente, la gran aportación dada por Borges (junto con Bioy). Pues no olvidemos, por otra parte,

que la *Revista de la imaginación* se interesa desde el principio por publicar autores mundiales de todas las épocas.

Junto con estas minificciones espurias, extraídas de dichas antologías y de otras obras de Borges (en solitario o en colaboración), Valadés recopila, por otra parte, centenares de microficciones modernas o contemporáneas producidas por autores hispánicos y extranjeros, tales como, por ejemplo, Kafka, Torri, Max Aub, Bertolt Brecht, Arreola, Monterroso, Denevi, Cortázar..., la lista sería interminable.

Dicho esto, pasamos a contrastar las ediciones de *El libro de la imaginación*. Para ello, vamos a señalar primero las diferencias entre la del 70 respecto a la del 76. Una de ellas, ya expuesta, es la modificación de 14 títulos. Otra de ellas la hemos señalado, pero no precisado: distintos prólogos presentados. Así pues, mientras en la edición del 70 el prólogo se compone de dos breves párrafos (el primero lo hemos transcrito completo por los datos relevantes que proporcionaba), en la del 76, en cambio, se ha suprimido aquel primer párrafo y, por otro lado, se ha modificado bastante el segundo párrafo de la del 70, aunque conservando una extensión similar, además de añadir el rótulo “Advertencia”. En cualquier caso, ambos textos (tanto el segundo párrafo de la edición del 70 como el simple párrafo-prólogo de la del 76) son una especie de sinopsis de lo que se va a encontrar el lector entre las páginas del libro. Otra diferencia, que también hemos señalado sin especificar, es el aumento notorio de minificciones entre una edición y otra. Así, mientras en la del 70 hay recopiladas 265 minificciones en total, en la del 76 esta cifra asciende a 424 minificciones. Ahora bien, de aquellas 265, solo 259 pasarán a formar parte de la del 76, quedando excluidas, por tanto, 6. Las enumeramos a continuación y ponemos la página correspondiente entre paréntesis: “El soñado”, Lewis Carroll (18); “La Historia según Pao Cheng”, Salvador Elizondo (25); “A destiempo”, Carlos Monsiváis (38); “Misterio”, Agencia France Press (134);

“Prohibiciones”, Claude Lévi-Strauss (217); y “Heliotropia”, Otamendi (237). Por tanto, teniendo en cuenta lo señalado, y descontando las 6 mencionadas de la edición del 70, serán en total 165 minificciones las que se añadan a la edición posterior; de las cuales, recordemos, se volvieron a extraer del abundante material acumulado en la revista durante esos seis años de diferencia entre ambas ediciones.

Por otro lado, Valadés compone *El libro de la imaginación* distribuyendo las minificciones por grupos en 32 apartados temáticos. Ahora bien, al preparar la edición de 1976, además de lo apuntado, añadirá 4 apartados más y quitará uno: RITOS (1970: 215-218), que se componía de 3 minificciones, de las cuales una será suprimida —se trata de “Prohibiciones”, de Claude Lévi-Strauss— y las otras dos (“Piedad de Indra” y “El sol”, ambas de James George Frazer) serán incorporadas en el apartado LA BUENA LÓGICA. Respecto a los apartados nuevos, son los siguientes: MESA REVUELTA, DIVERTIMENTOS, ¿EXAGERACIONES? e INVENCIONES. Teniendo en cuenta esto, señalamos también que algunos de los apartados, no todos, traen incorporados —a modo de brevísima introducción al tema del apartado correspondiente, y sin constar en el índice— un pensamiento, un aforismo, un verso, un fragmento narrativo (algunos de estos podrían pasar por microrrelatos), etc. Valadés, cuando prepare la edición del 76, dejará los que ya estaban en la del 70, aunque añadirá tres a tres apartados más en los que no aparecían anteriormente. Nos referimos a RETOZOS, FANTASÍA VARIA y LA MUERTE. Y, por otro lado, de los cuatro apartados nuevos, todos llevarán uno, excepto INVENCIONES, que no trae ninguno. Finalmente, RITOS, el único apartado excluido, no llevaba ningún encabezado tampoco.

Para finalizar con las diferencias entre ambas ediciones, añadimos un par de aclaraciones más. Primera, Valadés —además de aumentar notablemente la edición del 76 con minificciones y apartados— trastoca el orden establecido en la edición del 70,



tanto con los apartados como con las minificciones agrupadas en estos mismos apartados. Y, segunda, reubica 7 minificciones en apartados distintos respecto a la del 70. Las señalamos a continuación y ponemos, junto a los distintos apartados en mayúsculas, las páginas correspondientes en que se hallan tales minificciones. Primero ponemos la edición del 70, y a continuación la del 76. Son, pues, las siguientes: 1) “Los cuervos”, Juan José Arreola: BRUJAS, BRUJOS Y EMBRUJOS (229), DE MAGIA Y DE MAGOS (148); 2) “La protección por el libro”, G. Willoughby-Meade: MOTIVOS ORIENTALES (160), DE MAGIA Y DE MAGOS (148); 3) “Fin”, Fredric Brown: FANTASÍA VARIA (184), RECREOS DE CIENCIA-FICCIÓN (127); 4) “Dioses del cielo”, F. T. C. Werner: DEL AVERNO (276), DEL ÁRBOL LEGENDARIO (210); 5) “Un demonio”, Ujishui-Monogatari: MOTIVOS ORIENTALES (172), DEL AVERNO (233); 6) “Infiernito”, P. Zaleski: MOTIVOS ORIENTALES (164), DEL AVERNO (237); 7) “Kawelu y Hiku”, Mircea Eliade: DEL ÁRBOL LEGENDARIO (196), DEL AVERNO (239).

Contrastadas las ediciones y señaladas las diferencias, pasamos ahora a analizar la edición de 1976, la cual contiene a la prínceps. Lo más apropiado para conocer la distribución de *El libro de la imaginación*, y los distintos temas tratados, será enumerar los apartados tal como aparecen, y añadir a estos, cuando los haya, las brevísimas “introducciones” antes comentadas. Todo ello muestra la idea estructural y temática que Valadés tramó para su antología. Pero más allá de la especificidad temática de cada uno de los apartados, puede decirse que todos ellos gravitan en torno a un tema central: lo extraordinario y/o fantástico. De esta manera, Valadés también continúa por la senda de las dos antologías precedentes y modélicas de Borges y Bioy, aunque la antología de Valadés tendrá una mayor riqueza y variedad temática. Por otra parte, esta estructuración de la antología de Valadés no solo facilita y ameniza la lectura de las 424

minificiones incluidas, sino que además permite al lector profundizar y establecer relaciones intertextuales entre las distintas series así organizadas. En este sentido, hay que destacar la labor de Valadés como seleccionador y componedor de antologías.

Vamos ahora a enumerar los apartados en mayúscula y, en caso de que los haya, también expondremos aquellos textos “introdutorios”, tal y como vienen con sus autores respectivos, e indicaremos también la página correspondiente a la segunda edición de la antología. Así pues, señalamos a modo de cita los rótulos e “introducciones” de los 35 apartados de *El libro de la imaginación* (1976):

1) ENIGMAS: «No es de fácil alcance tu oráculo. Esquilo» (9). 2) ALGUNOS SUEÑOS: «...quién sabe si esta otra mitad de la vida en que creemos estar despiertos, no es sino un sueño un poco diferente del primero, del que despertamos cuando creemos dormir? Pascal» (12). 3) INSOMNIOS: “Habían contraído, en efecto, la enfermedad del insomnio. Gabriel García Márquez» (23). 4) DE FANTASMAS: «¡Si supieran qué miedo puede tener un fantasma de los hombres!... T. S. Eliot» (25). 5) ESPEJOS: «...los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres. Jorge Luis Borges» (29). 6) INSÓLITA (34). 7) LA BUENA LÓGICA: «Me estoy preguntando si estará de verdad humillada la mujer Sioux a la que le he cortado la cabeza. Poema de los indios ojibwas (EE.UU): *El Corno Emplumado*» (46). 8) ANTI-HISTORIA (63). 9) SOBRE MUJERES: «Sobre las mujeres se podría decir todo lo que se quiera: todo sería igualmente cierto. Jules Lemaître» (69). 10) DE AMOR: «Te deseo como si fueses la esposa de otro. Sacha Guitry» (77). 11) RETOZOS: «No tenía nada que hacer, lo hizo y se fue. José Sabre Marroquín» (91). 12) FANTASÍA VARIA: «La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos. Salvador Elizondo» (100). 13) ¿EXAGERACIONES?: «Y a una señal del rey, se adelantó el portaalfanje, ¡y de un solo tajo hizo del persa dos persas! *Las mil noches y una noche*» (114). 14) INAPELABLACIONES (118). 15) MILAGROS: «Me ejercité —hasta donde puedo, que es poco— en la inmensa fe de ya no negar nada. Alfonso Reyes» (123). 16) MOTIVOS ORIENTALES (126). 17) DIVERTIMENTOS (137). 18) DE MAGIA Y DE MAGOS (143). 19) TRANSFIGURACIONES: «Se había puesto tan horroroso, que pasándose la mano por la cara, sintió su fealdad. Anatole France» (150). 20) INVENCIONES (157). 21) HUMOR NEGRO: «Y luego había el niño de nueve años que mató a sus padres y le pidió al juez clemencia porque él era un huérfano. Carlos Monsiváis» (165). 22) RECREOS DE CIENCIA-FICCIÓN: «Llamando a todas las estrellas. Llamando a todas las estrellas. Si hay en el universo seres capaces de captar este mensaje, que respondan. Leo Szilard» (172). 23) BRUJAS, BRUJOS Y EMBRUJOS (183). 24) MESA REVUELTA: «Propongo unas nubes que viajen contra el viento, un reloj accionado por una marea y un método para

alimentarse por la nariz. Nicanor Parra» (187). 25) PRODIGIOS: «Cerca de Halicarnaso, en la Caria, existía una fuente, Salmacis, cuyas aguas lograban incitar a la liviandad a las mujeres. P. Reynes-Lyons» (193). 26) VIAJES REMOTOS (197). 27) ZOOLOGÍA QUIMÉRICA (201). 28) DEL ÁRBOL LEGENDARIO (207). 29) EL GÉNESIS: «Si se extiende la luz toma la forma de lo que está inventando la mirada. José Emilio Pacheco» (211). 30) LA MUERTE: «Poned en mi vida un bote salvavidas, porque uno nunca sabe... Rober Desnos» (216). 31) EPITAFIOS: «Donde ella estaba, estaba el Edén. Mark Twain» (218). 32) EL MALIGNO Y LOS DEMONIOS: «Los demonios turbaron el mundo durante la Edad Media, pero Satanás no logró su carácter definitivo hasta el siglo XIII. Jules Michelet» (220). 33) DEL AVERNO (228). 34) PARADISIACA: «Cuando Set llegó al paraíso, lo confundió con un incendio: tal era su esplendor. Kuhnmuench» (245). 35) PROPOSICIONES: «Tienes lo que no has perdido; ahora bien, no has perdido cuernos, luego tienes cuernos. Aulio Gelio» (252).

En relación con esta diversidad temática, está la gran diversidad de autores y/o textos, tanto orientales como occidentales, y tanto de épocas remotas, clásicas o medievales como modernas o contemporáneas, siguiendo así también la línea marcada por las antologías precedentes de Borges y Bioy. Por otra parte, Valadés también toma como fuente otras obras de Borges, en las cuales no solo recopila microtextos íntegros de las obras de Borges (o en colaboración), sino que, otras veces, los recorta aún más. Así pasa, por ejemplo, respecto al titulado “El kami”, proveniente de la *mitología japonesa, siglo VIII* (Valadés 1970: 241; 1976: 205), que Valadés recorta del texto breve dedicado a “El Kami” en *Manual de zoología fantástica* (Borges y Guerrero 1957: 92). Valadés recurrirá, de vez en cuando, a este recorte de obras/textos borgianos para proveerse de minificciones. Así lo hace también, por poner otro ejemplo, con la “minificción” titulada “Vathek”, de William Beckford (Valadés 1970: 272; 1976: 235), recortada del texto “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford”, incluido en *Otras inquisiciones* (Borges [1952] 2010: 131-132). Aunque en este caso, Valadés indica que es una síntesis de Borges.

Para mostrar todo lo mencionado arriba, vamos a fijarnos, a título de ejemplo, en la selección de las 28 “minificciones” contenidas en el apartado DEL AVERNO. De estos

28 microtextos, 19 ya estaban en la edición del 70, de los cuales 3, como vimos, fueron reubicados en este apartado (a estos, cuando los citemos, los marcaremos con una “X”). Por otro lado, 13 de estos 28 fueron extraídos del *Libro del cielo y del infierno* (Borges y Bioy 1960), pero con todos sus títulos modificados (excepto “Las naves del infierno”), y 3 de ellos no estaban en la primera edición del 70 (a estos les pondremos un asterisco). Vamos, pues, a enumerar primero estos 13 y ponemos la página correspondiente a *El libro de la imaginación* (en la edición de 1976), y al lado la del *Libro del cielo y el infierno* (en su edición príncips de 1960). Son, pues, los siguientes:

- 1) “Elección”\*, William Morris (228), (95);
- 2) “Las naves del infierno”, en el *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* (230), (39);
- 3) “Infiernos de siete pisos”, en *Las mil noches y una noche* (230), (56);
- 4) “Castigo adecuado”, Baronesa de Servus (231), (42);
- 5) “Costumbre”, Virgilio Piñera (231), (73);
- 6) “Un infierno”\*, Alexandra David-Nell (234), (77);
- 7) “Sobre Dante”\*, Diderot (236), (97);
- 8) “Infiernito”X, P. Zaleski (237), (201);
- 9) “Ángeles al rojo”, Tawus Al-Yamani (241), (89);
- 10) “Expiaciones”, Devadûta-Sutta (241), (59);
- 11) “¿No hay más?”, Mahoma (239), (108);
- 12) “El Nifleim”, Edda (243), (104-105);
- 13) “Bien enterado”, Emanuel Swedenborg (244), (61).

Respecto a este último, es un caso de triple cambio de título (semejante al ya expuesto de Joyce). En *Libro del cielo...* se titula “Las formas del infierno”. Valadés lo recoge y lo cambia por “Descriptivo” (1970: 268), pero lo vuela a modificar, finalmente, por “Bien enterado”. Todos los demás (no marcados con asterisco) se modificaron ya en la edición del 70, excepto “Ángeles al rojo”, que llevaba el mismo título que en la antología de Borges y Bioy: “Ángeles candentes” (Valadés 1970: 275-276). Los otros 3 con asterisco, tal como dijimos, fueron modificados y añadidos solamente a la del 76. Como ejemplo de tales variantes, ponemos sus títulos

borgianos originales: “Elección del cielo y el infierno”, “El infierno como actitud” y “Juzga a Dante”.

Finalmente, enumeramos los 15 restantes. Pondremos un asterisco en los casos en que estén solo en la antología del 76 y anotamos las páginas de todos por esta segunda edición. (Los otros 2 reubicados aquí los marcamos también con X). Son, por tanto, los siguientes: 1) “Penas del baratro”\*, Cesáreo de Heisterbach (228); 2) “Infierno V”, Juan José Arreola (229); 3) “Paolo y Francesca”, Marco Denevi (229); 4) “De Keyserling”\*, Alfonso Reyes (232); 5) “Sadismo y masoquismo”\*, Enrique Anderson Imbert (232); 6) “Un demonio”X, Ujishui-Monogatari (233); 7) “Verdadero infierno”, Yü Li Ch’ao Chuan (235); 8) “El país inmutable”, Rawlinson (235); 9) “Vathek”, William Beckford (235); 10) “El otro infierno”\*, José Joaquín Blanco (237); 11) “Infierno duple”\*, Vicente Risco (238); 12) “Kawelu y Hiku”X, Mircea Eliade (239); 13) “Visión del infierno”, Jouhandeau (240); 14) “Pesador de almas”, Mircea Eliade (242); y 15) “Fuego inextinguible”\*, Lactancio (243).

Lo que hemos expuesto para este apartado (DEL AVERNO) resulta representativo de todo *El libro de la imaginación*, y clarifica tres aspectos de tal antología de Valadés. En primer lugar, sirve para hacerse una idea de los cambios y reajustes que acomete Valadés. En segundo lugar, nos da una idea aproximada del porcentaje de obras borgianas a las que recurre Valadés (luego veremos que son más de las consignadas por Valadés como tales obras recogidas de las de Borges, tanto en colaboración como en solitario). Y, en tercer lugar, resulta útil para mostrar la supuesta diversidad textual y de autores recopilados por Valadés.

Respecto al tercer punto, relacionado con los dos anteriores, trataremos de exponerlo lo más brevemente posible. Nos detenemos solo en la primera lista, cuyos autores o textos son extraídos del *Libro del cielo y del infierno*. Pero, como es sabido, es

conveniente advertir sobre las dificultades y complejidades que entrañan las obras/textos de Borges (o en colaboración), pues este juega con las atribuciones apócrifas (de obras y de autores), o reelabora (también sintetiza) literariamente textos, que se elevan a categoría artística, o escribe pequeños ensayos que devienen en ficciones literarias, etc.

Así pues, de estos trece microtextos, recogidos del *Libro del cielo y del infierno* por Valadés, encontramos cuatro textos orientales anónimos y uno occidental, cuyos manuscritos o códices se hallan algunos en la Edad Media. Dos de ellos pertenecen a Escrituras Sagradas o religiosas, como el texto de Mahoma, en cuyo fragmento Valadés ha suprimido los datos de donde se supone lo han extraído Borges y Bioy, que, según indican estos mistificadores, son los dos siguientes: el *Corán*, cap. “De la Aurora, de la Persecución, de los Limbos, de la Prueba de la Prueba de las Mujeres, de la Vaca, de la Gratificación, de la Cosa juzgada”. Pastoret, 249. Y de César Cantú, *Historia Universal* (1866). Traducción de D. Nemesio Fernández Cuesta. El otro es un fragmento del texto hindú Devadûta-Sutta, el cual no es una invención de los argentinos, sino que podemos considerarlo una traducción ofrecida por estos.<sup>94</sup> Otro de los fragmentos hace referencia a un personaje islámico, Tawus al-Yamani, texto que podría ser una reelaboración borgiana (y/o bioyana). Respecto al supuesto fragmento recogido de la noche 493 en *Libro de las Mil y Una Noches* [sic], tal como se cita en *Libro del cielo...*, Valadés, sin embargo, lo citará por el título que le dio a su célebre traducción R. F. Burton (*Book of the Thousand Nights and a Night*): [Libro de] *Las mil noches y una noche*. En este sentido, podría tener algo que ver con este traductor británico, pues el fragmento contiene ciertas invocaciones quizás algo más próximas del estilo de Burton que de

---

<sup>94</sup> Según hemos podido contrastar por la traducción inglesa del Pali realizada por Thanissaro Bhikkhu (2012).

Galland o de Lane.<sup>95</sup> Respecto a la aludida noche 493, la hemos contrastado con la versión española de Blasco Ibáñez,<sup>96</sup> la cual es traducción directa de la de J. C. Mardrus, y nada tiene que ver con la recogida en *Libro del cielo...* Esto no quiere decir que sea absoluta invención, pero todo aquí tiene un cariz de reelaboración o reinención borgiana. Semejante a estos casos, otro fragmento de orígenes remotos, pero de las mitologías nórdicas, es el que alude al Nifleim, al que Valadés suprime los datos bibliográficos recogidos en *Libro del cielo y del infierno*, los cuales aparecen esta vez, a diferencia de los de *Las mil y una noches*, muy exhaustivos y precisos: “Edda, 33, *Voluspa*. Bartholin, *Antigüedades danesas*. Marchangy, *Galia poética*, t. III, p. 156”. En torno a esto, indicamos, Borges y Bioy pueden acudir a fuentes fidedignas posteriores a ciertos textos remotos señalados. Después, en algunos casos, podrán hacer cierta traducción-reelaborativa (nos referimos, claro está, a los casos en que no sean puras mistificaciones, aunque después veremos que en esto también hay matices).

Luego tenemos dos fragmentos de obras occidentales, con más *lucos* que los anteriores, pertenecientes al siglo XVIII. Uno está extraído de la obra *De Coelo et inferno*, párrafo 553 (1758), del científico y filósofo sueco Emanuel Swedenborg, cuyo título original así abreviado lo recogerán Borges y Bioy para bautizar su antología. Valadés suprimirá el dato verídico del párrafo. El otro recorte pertenece a la obra *Jacque Le Fataliste* (1796) —ya comentado en relación con otro fragmento recortado de esta novela de Diderot—, pero con fecha, esta vez, de la primera edición francesa. Aquí Valadés solo citará al autor.

Respecto al siglo XIX, encontramos dos fragmentos: uno sacado de la enciclopedia francesa *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* (1873); y otro extraído, tal como se cita solo en *Libro del cielo y del infierno*, de la obra *The Defence of Guenevere*

---

<sup>95</sup> Todas estas diferencias estilísticas han sido escudriñadas por el propio Borges; cf. “Los traductores de *Las 1001 Noches*”, en *Historia de la eternidad* (Borges [1936] 2010: 473-494).

<sup>96</sup> Cf. *El libro de las mil noches y una noches*, vol. XI, 1899: 237-240.

(1858), del poeta inglés William Morris. Solo decir que esta obra poética de Morris, a diferencia de la versión traducida de Borges y Bioy, está escrita en verso. Valadés, también aquí, solo cita al autor.

Quedan, finalmente, cuatro textos de cuatro autores pertenecientes al siglo XX, tres de ellos no hispánicos. De estos cuatro, solo el microrrelato escrito por el cubano Virgilio Piñera, recogido en *Cuentos fríos* (1956), es veraz. (Valadés suprimirá el dato del libro de Piñera). Los demás son apócrifos de distintas maneras. Estos tres textos que quedan resultarán muy ilustrativos para ver las variantes falsificadoras perpetradas por Borges en colaboración con Bioy. Tras esto, pasaremos ya a comentar todo lo mencionado respecto a la antología de Valadés.

Así pues, tenemos uno de Alexandra David-Neel, perteneciente, según citan los argentinos, a su obra budista *Le bouddhisme [du Bouddha, 1921]*. Pues bien, tanto la escritora franco-belga (1868-1969) como su libro son auténticos. Pero Manuel Ferrer (1971: 179) verifica que este texto no se halla en el citado libro de David-Neel. Sin embargo, lo que sí hacen sagazmente Borges y Bioy será incorporar a su microrrelato, de cariz budista, una cita bibliográfica verídica de una autora real con un libro escrito sobre el mismo tema. Pero Borges y Bioy van más allá de la mera falsificación. Así, en dicho microrrelato, reescriben una anécdota de Bodhidharma (patriarca que introdujo, según la tradición budista, el Chán en China), inspirándose sobre una base existente de anécdotas, difundidas dentro de la tradición japonesa del Zen, relacionadas con Bodhidharma y un emperador chino, y aprovechan para su creación estos dos personajes, el tema e incluso el tono y el estilo característicos de la tradición. Por tanto, se produce aquí una mixtura entre creación, apropiacionismo estilístico y reelaboración anecdótica dentro de una tradición milenaria budista. Luego tenemos otro caso que, a diferencia del anterior, aquí todo es inventado por Borges y Bioy, en donde se revela la



broma mistificadora a través de las peculiares citas apócrifas, con las cuales parecen querer dar pistas a sus lectores para que descubran la superchería tramada. En las notas apócrifas aparece, como autora del supuesto fragmento, una tal “Malvina, baronesa de Servus”, cuyo libro citado es “*Alpinismus Im Dschungel* (Roetgen, 1934)”. Decíamos lo de las pistas porque la tal baronesa de Servus es un personaje ficticio que sale ya en el relato “Las previsiones de Sangiácomo”, recogido en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), obra al alimón de Borges y Bioy. Aquí, pues, reaparece la ficticia baronesa, pero con un libro escrito en alemán, el cual no deja de ser otra broma borgiana y bioyana si atendemos a su título traducido al español (*Alpinismo en la selva*), al cual le han incorporado —para darle mayor verosimilitud al asunto— unos datos de publicación. Por lo demás, el supuesto fragmento extraído de ese libro ficticio nada tiene que ver con el alpinismo en la selva, sino con el *naraka* o infierno, que es uno de los dos temas de la antología de Borges y Bioy (1960). Por último, tenemos un supuesto texto extraído de *Mémoires d’un bouquiniste de la Seine*, de un tal P. Zaleski. No se hallará rastro de esta obra escrita por tal autor, pues es otra invención de los argentinos, tal y como lo confiesa Bioy Casares en su diario: “Domingo 16 de octubre. Come en casa Borges. Escribimos, para el *Libro del cielo y del infierno*, «Facsimiles», que atribuimos a P. Zaleski, «*bouquiniste de la Seine*»” (Bioy 2006: 689). P. Zaleski alude —según Martino, editor del diario de Bioy Casares— a un personaje del género policiaco creado por M. P. Shiel (1865-1947). De todas formas, ya el tema del texto, titulado aquí “Facsimiles”, resulta muy borgiano. Trata sobre la maldición de las reproducciones o repeticiones, pero en este caso no de libros, sino de paraísos e infiernos terrenales.

Lo que acabamos de exponer sobre estos trece textos nos sirve también para ilustrar en gran parte el quehacer recopilatorio de microtextos —mayormente de autores

extranjeros y no coetáneos— por parte de Valadés para toda su antología. Porque Valadés acudirá constantemente a obras de Borges para proveerse de ingente material. Sin embargo, Borges es un autor, como hemos visto, que no solo recopila textos de otros, sino que muchas veces reelabora o directamente crea y falsifica citas o transcripciones. En el primer caso no suele haber demasiados problemas cuando Borges (o en colaboración) es completamente veraz respecto a sus recopilaciones textuales o transcripciones (recortadas o íntegras). Ahora bien, muchos de estos casos, textualmente auténticos, son tomados de textos secundarios —a menudo de autores anglosajones o de enciclopedias—, los cuales citan, refieren o traducen de otros más antiguos o remotos. En estos casos, la expurgación de citas que Valadés realiza genera distorsiones textuales evidentes. Lo cual es otro grado aún mayor de solapamiento y borradura añadidos a la problemática textual borgiana. Sumado a esto está, además, el recorte del recorte que a veces realiza Valadés en obras/textos de Borges (o en colaboración). Esto suele suceder cuando Valadés ve que estos textos pueden contener una u otra minificción aún más reducida, pero siempre teniendo en cuenta, para ello, su concreta noción de minificción, relacionada también con “lo esencial de lo narrativo” y con una característica muy definida sobre la brevedad y su extensión textual, que viene a ser, aproximadamente, el de una cuartilla.

Si esta limpieza de citas (y recortes) sucede con los textos veraces, más problemático aún es lo que concierne a los textos apócrifos. No sabemos hasta qué punto Valadés era consciente o no de todas estas falsificaciones o mistificaciones perpetradas por Borges y Bioy, pero lo que sí sabemos es que Valadés tenía una idea muy perfilada de la minificción, y, en torno a esta, llevaba a cabo sus operaciones *hacedoras de microficciones*. En cualquier caso, al expurgar de estos textos sus citas, Valadés borra pistas (guiños o bromas) dejadas por los argentinos, con lo cual se

dificulta aún más el posible reconocimiento de lo apócrifo. Además, en estos últimos casos, no lo olvidemos, se trata de auténticas microficciones encubiertas de los argentinos. Por tanto, las citas aquí no suelen ser cualquier cosa, pues conforman, al igual que el título, parte del microrrelato mismo. Y lo mismo sucede si se recorta una de estas microficciones travestidas de fragmentos, que es lo que hace Valadés de vez en cuando (lo que no deja de ser una curiosa reduplicación fractal borgiana). Un caso combinado de todo esto lo tenemos en el último ejemplo expuesto, titulado “Facsimiles”, al que Valadés cambiará por “Infiernito”. Aquí, tal como señalamos, Valadés cita solo al ficticio autor, suprimiendo la cita del libro apócrifo. Pero además de esto, Valadés recorta y extrae el microrrelato por la parte referida al infierno. Esto lo puede hacer Valadés porque el microrrelato oculto de Borges y Bioy se compone de dos núcleos narrativos o dos historias (con una interpolación al principio y otra entremedias de las dos, en la cual hay una cita de un libro de Marco Polo), las cuales ejemplifican el tema de las reproducciones y sus paradojas. Una de ellas, la suprimida, es la que alude a la construcción, por parte de un déspota persa, de un paraíso “dotado de quioscos, de músicos ocultos, de divanes y de doncellas; lo surcaban riachos de miel, de leche y de vino. Oportunas dosis de haxis adormecían a los sectarios...” (Borges y Bioy 1960: 201). La otra es la que alude a la edificación de un infierno por parte de un sabio y santo soberano. La transcribimos por donde comienza la minificción recortada por Valadés, la cual constituye el segundo párrafo del microrrelato de Borges y Bioy. Dice así:

Tres siglos antes de la era cristiana, Asoca, emperador de la India, ordenó a sus arquitectos y albañiles, la erección de un infierno terrenal, rico en montañas de cuchillos y piletas de aceite hirviendo. Un monje budista, que recorría la comarca, fue el penúltimo de sus huéspedes; los alguaciles lo arrojaron a una de las terribles piletas, cuyo aceite, al contacto del cuerpo venerable, se convirtió en agua tibia, florecida de lotos. Asoca no desoyó esta advertencia y ordenó la demolición del recinto, no sin antes agotar las torturas en la persona del administrador. El peregrino budista Sung Yun ha referido el caso.

Con este ejemplo vemos que las operaciones microficciones llevadas a cabo por Valadés no son caprichosas, sino deliberadas y tienen una razón de ser: la búsqueda recopilatoria de minificciones con una extensión y significación o historia más “compacta”. Evidentemente, la modificación del título está relacionada con el recorte realizado. ¿Pero por qué actúa así Valadés? Seguramente para recopilar en su revista minificciones que cuadren bien en el espacio aproximado de una cuartilla. ¿Pero el microrrelato íntegro “Facsimiles” no se adecua, aproximadamente, a esta extensión? Sí, pero de ahí se pueden sacar dos minificciones resueltas y compactas, como de hecho hizo Valadés al publicarlas separadas: primero en su revista (“Infiernito”, p. 305; y la referida al paraíso con el título “Copia”, p. 289; nº 22, abril de 1967) y después en su antología (en la del 77 modificará “Copia” por “Secta de los asesinos”, p. 133). ¿Entonces son razones meramente de imprenta y para proveerse de más minificciones para su revista? No del todo, pues, seguramente, esto lo hace así porque concuerdan mejor con esa idea compacta de lo que debe ser una minificción: sin digresiones y directa, en la que nada sobre ni falte para contar o sugerir una historia resuelta lo más brevemente posible. Es decir, pura esencia narrativa y lección primera de Borges y Bioy en *Cuentos breves...*: “lo esencial de lo narrativo”. Ahora bien, esta operación de recorte no significa que Valadés quiera corregir o mejorar “Facsimiles”, sino que lo hace así porque está al acecho de minificciones que se adecuen, también en extensión, lo más perfectamente posible a su visión del género (cf. Valadés 1990). Por otro lado, Valadés —de vastas lecturas de cuentos y minificciones, escritor de ellos y difusor en su revista de cientos de cuentos y miles de minificciones— sabe que la brevedad no es un valor por sí mismo. Por eso le aconseja a una lectora de su revista —que envía algunas minificciones esquemáticas hiperbreves— lo siguiente: “No es mejor un minicuento que

un cuento extenso por tener menos palabras. El mérito está en relatar completo, con las palabras necesarias” (nº 103-104, julio-diciembre, 1987: VI).

Tampoco queremos dar a entender, con todos estos ejemplos sacados de obras de Borges (en colaboración), que Valadés no aporte nada más a su antología. Junto a esta selección de “microficciones” de autores extranjeros de distintas épocas y lugares, resultan relevantes las aportaciones de *El libro de la imaginación* relacionadas con la minificción (hispanica). Pues, a diferencia de Borges, Valadés tiene una idea definida sobre el género y recopila, selecciona y, si es preciso, recorta textos para conformar y publicar una antología solo de minificciones. Esta es la gran diferencia y el salto respecto a las antologías predecesoras de Borges y Bioy. Pero esta diferencia no es tanto porque Valadés recopile o difunda cuantiosamente —sin precedentes en este sentido— minificciones, sino, sobre todo, porque lo hace de una manera concreta que concuerda con unos rasgos definatorios y característicos, los cuales asientan bases fundamentales para establecer la conciencia sobre el género de la minificción (o del microrrelato). Así pues, su antología tiene importancia para el género en varios aspectos que vamos a enumerar lo más brevemente posible.

En primer lugar, Valadés recopila una extensa nómina de autores hispanicos que escriben minificciones. En este sentido, *El libro de la imaginación* (1976) alberga más de 155 minificciones, equivalente a más de un tercio de la antología, de más de un centenar de autores hispanicos pertenecientes al siglo XX, excepto dos, que los tomamos aparte. Uno de ellos es Juan de Timoneda, del que extrae íntegros dos “minicuentos” didácticos de su libro [El] *Sobremesa y alivio de caminantes* (1569), titulados por Valadés: “Necedad” (53) y “Asiento” (121). Y el otro autor es Quevedo, del que toma de su libro *Sueños y discursos* (1627) el titulado, por Valadés,

“Alguaciles” (96), extraído de la nota al Conde de Lemos del sueño “Alguacil endemoniado”.

Por otro lado, la diferencia más destacable en esta nómina hispánica respecto a la edición del 70 es —además de incrementarla con algunas minificciones meritorias enviadas por lectores de su revista— la incorporación de tres autores importantes en relación con la minifcción hispánica: Anderson Imbert, Antonio Fernández Molina y René Avilés Fabila. Asimismo, en contraste con la primera edición del 70, también hay que destacar aquí el aumento de minificciones en ciertos productores hispánicos destacables (en estos casos, siempre que los enumeremos, les pondremos a tales textos un asterisco para saber que no aparecen en la edición prínceps de Valadés). Dicho esto, proseguimos con la edición del 76.

Aparte de todo esto, Valadés ofrece ya una nómina muy completa de la mayor parte de los autores destacados de la minifcción hispánica contemporánea (teniendo en cuenta, obviamente, las fechas de publicación de su *Libro de la imaginación*). En este aspecto, esta antología resulta precursora, pues establece ya un corpus de autores canónicos del género que confirmarán las antologías y estudios hispánicos posteriores en relación con la minifcción o microrrelato. Así, por ejemplo, en esta antología se encuentran ya todos los autores que Dolores Koch destaca en sus artículos pioneros de los 80: Torri, Arreola, Monterroso, Avilés Fabila, Virgilio Piñera, Borges, Cortázar y Denevi. Los cuales, descontando a Avilés Fabila y Piñera, serán luego considerados por Lagmanovich (2005a) como los clásicos del género.

Vamos ahora a contrastar los autores que aparecen en la antología de Lagmanovich con los autores que aparecen ya en la antología de Valadés (citaremos por la edición del 76). Así pues, en el apartado referente a los precursores e iniciadores del microrrelato hispánico, Lagmanovich selecciona nueve autores, de los cuales tres de ellos (Torri,

Alfonso Reyes y Gómez de la Serna) están recogidos en la antología de Valadés (1976). Así, respecto a Gómez de la Serna, que es el autor con más microrrelatos recopilados por Valadés (solo por detrás de Borges si sumamos los apócrifos también), encontramos los nueve siguientes: “Traspaso de los sueños” (15), “Yo vi matar a aquella mujer” (29), “¡Ese soy yo! (41), “Mal hombre”\* (48), “La cleptómana”\* (97), “De Del Valle Inclán”\* (118), “Los senos del verdadero Sevres” (137), “Metamorfosis”, (150) y “Brujería del gato”\* (183). Los tres siguientes son los de Torri: “Mujeres” (75), “Don”\* (193) y “Fallido”\* (219). Y de Alfonso Reyes son dos: “El veredicto” (122) y, el ya citado arriba, “De keyserling”\* (232).

Siguiendo con la distribución de autores de la antología citada de Lagmanovich, ahora vendrían los clásicos, que, como hemos visto, se encuentran todos en *El libro de la imaginación*. Vamos, pues, a citar los microrrelatos que selecciona Valadés para cada uno de estos cinco autores, y los enumeraremos en orden descendente según la cantidad de microrrelatos por autor. Empezamos con Borges y diremos primero los que vienen con su nombre (algunos los extrae de *Otras inquisiciones* como “Holocausto...”). Son los cinco siguientes: “Mala suerte” (100), “Holocausto de la tierra” (101), “El adivino” (184), “Responso a Lafinur” (218) y “Silogismo bicornuto” (252). A continuación, enumeramos algunos de los apócrifos (no citamos los ya señalados más arriba), sin olvidar aquí que podrían ser también de Bioy Casares o de ambos en colaboración (señalaremos el autor apócrifo indicado por Borges y Bioy). Son, aunque no todos, los cinco siguientes: “Final para un cuento fantástico”, I. A. Irelang (26); “¿Sería fantasma?”, George Loring Frost (27); “Se daba su lugar”, Rita Acevedo de Zaldumbide (58); “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”, R. F. Burton (132); y, probablemente, “La obra y el poeta” (129), atribuido también a R. F. Burton, aunque quizás sea una recreación versionada de otro libro de Burton y no del libro inventado

que le atribuyen Borges y Bioy (cf. Ferrer 1971: 179). Respecto a Cortázar, que es el tercero de los escritores hispánicos con más microrrelatos recopilados, tenemos los siete siguientes: “Página asesina” (9), “Señales” (34), “Dióscuros” (43), “Los cíclopes”\* (79), “Las líneas de la mano” (106), “Historia verídica”\* (125), “El dado egocéntrico”\* (165). El siguiente es Arreola, con estos cuatro microrrelatos: “De L’Osservatore” (42), “Chuluapan” (95), “Los cuervos” (148), “Infierno V” (229). Después, Monterroso aparece con los dos siguientes: “El dinosaurio” (12) y “Sansón y los filisteos”\* (58). Finalmente, Denevi es recogido con otros dos microrrelatos: “El emperador de la China” (67) y, el ya citado, “Paolo y Francesca” (229).

Continuamos ahora con los siete autores que define Lagmanovich en su antología como los de transición *hacia el microrrelato contemporáneo*. Valadés, aunque recoge cuatro de estos, en realidad son cinco, pues uno de los siete de Lagmanovich es Adolfo Bioy Casares, y ya sabemos que hay microrrelatos suyos (o en colaboración con Borges) encubiertos en los apócrifos anteriormente señalados. Vamos, pues, a enumerar los cuatro que salen con sus nombres. El primero es el propio Edmundo Valadés, reflexivamente recogido. Señalamos, no obstante, que podría tener alguno más oculto, pues hay en su antología algunos microrrelatos anónimos o extraídos, supuestamente, de la prensa, pero sospechosamente fantásticos. En cualquier caso, encontramos estos cuatro microrrelatos suyos: “La incrédula” (14), “¿Por qué?” (16), “La marioneta”\* (105) y “Final”\* (164). Luego hay tres de Enrique Anderson Imbert: “Casi”\* (94), “Tabú”\* (168) y, el ya indicado arriba, “Sadismo y masoquismo”\* (232). Por último, tenemos a Virgilio Piñera, con estos dos microrrelatos: “En el insomnio” (23) y, el también citado, “Costumbre” (231).

En el último apartado de la antología de Lagmanovich se recogen los autores actuales. Como es lógico, casi todos estos autores son posteriores con respecto a la



antología de Valadés y, por tanto, no pueden estar recogidos. Sin embargo, de los pocos que coinciden con obras respecto a las fechas de la antología mexicana, se encuentran tres autores: uno es José de la Colina: “La tumba india” (86); otro, Avilés Fabila: “La esfinge de Tebas”\* (141); y, el último, Antonio Fernández Molina: “El túnel del tiempo”\* (151).

Por otro lado, todos los autores de esta nómina de Valadés, excepto Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, A. F. Molina y José de la Colina, se recogerán también en la *Nueva antología del microcuento hispanoamericano* ([1990] 1999) de Juan Armando Epple. Además de estos, vamos a enumerar ahora otros autores (y sus microrrelatos) recopilados por Valadés en *El libro de la imaginación*, los cuales se encuentran también recogidos en la antología de Epple. Así pues, encontramos aquí a Álvaro Menen Desleal —el cuarto de la lista de Valadés en cantidad de minificciones recopiladas por autor—, del que se recogen los seis microrrelatos siguientes: “La creación de Eva” (13), “El cuento soñado”, (16), “La dama de enfrente del espejo” (31), “Personalidad dividida”\* (111), “El hombre y su sombra” (112), “La edad de un chino” (256). Después, hay dos microrrelatos de Jodorowski: “El coleccionista”\* (158) y “El anuncio”\* (97); uno de Jaime Sabines: “De amor”\* (77); y otro de Álvaro Yunque: “Otra vez *le corbeau et le renard*”\* (203). También hay uno de José Emilio Pacheco: “Sobre las olas” (183). Sin embargo, este aparece encubierto con el seudónimo Bernard M. Richardson. En este sentido, señalamos que algunos otros lectores, posteriormente reconocidos escritores como Emilio Pacheco, enviaban a la revista de Valadés minificciones con seudónimos o con el nombre ligeramente cambiado. Algunas de estas minificciones, ya publicadas en su revista, las incluyó después Valadés en *El libro de la imaginación*, de ahí que pueda haber más casos ocultos como este en su antología.

Finalmente, todos los escritores mexicanos que forman parte de esta relación de Valadés, también los reúne Lauro Zavala en su antología *La minificción en México...* (2002c); tres de los cuales son los considerados por Zavala como el “canon A.T.M” (Arreola, Torri y Monterroso) en su otra antología de *Minificción mexicana* (2003). También se hallan aquí otros dos autores ya recogidos por Valadés en *El libro de la imaginación*: Carlos Díaz Dufoo, hijo, con los dos siguientes microrrelatos: “El vendedor de inquietudes”\* (157) y “Epitafio” (218); y Salvador Elizondo, con los otros dos siguientes: “Aviso”\* (63) y “Dionisiaca”\* (63).

Tal como se puede comprobar, Valadés genera un canon antológico de autores principales de la minificción hispánica, canon confirmado luego por los estudios y antologías posteriores del género.

Por otro lado, destacamos también que la gran mayoría de los textos de autores hispánicos seleccionados por Valadés son, en general, minificciones o microrrelatos. Hay, no obstante, algunas excepciones en las que Valadés recorta de algún texto para conformar una minificción. Es el caso de algunos microtextos presentados de Borges. También ocurre, por ejemplo, con uno de Cortázar, titulado “Los cíclopes”, y extraído, tal como indica Valadés, de la novela *Rayuela* (1963), aunque, en general, casi todos los de Cortázar están tomados de *Historias de cronopios y de famas* (1962). Otro ejemplo de recortes extraídos de otra novela, en este caso de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, son los titulados “Los cuartos infinitos” (17) y “Juego infinito” (24). No obstante, estos casos son los menos, pues Valadés suele recurrir a libros de/con minificciones de los escritores hispánicos contemporáneos, así como también aparecen minificciones recopiladas de los lectores de su revista.

Junto a este corpus y canon establecido por Valadés, está el mérito de la hiperbrevedad proyectada en *El libro de la imaginación*. Aquí la microtextualidad

tienen una extensión reconocible, cuyo tope viene a estar en las 250 palabras; es decir, alrededor de la extensión de esa cuartilla a doble espacio (tal y como se apunta ya en las bases de su concurso de minificciones). Y esto sucede porque, tal como señala en su artículo de 1990, Valadés considera

minifcción al texto narrativo que no exceda de tres cuartos de cuartilla. Más no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en unas quince o diecisiete líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento. ¿O dónde, sino, se puede separar el espacio entre el cuento y la minifcción? (1990: 29).

Aparte de la cuestión sobre el límite extensional entre cuento y minifcción, importa aquí destacar lo que implica componer “una historia fulminante” en pocas líneas, ya que una de las consecuencias de esto es lo que también puede desencadenar tal hiperbrevedad aludida. Por otro lado, en esa búsqueda esencial de lo narrativo que continúa y persigue Valadés, no hay tiempo más que para una especie de núcleo significativo, lo que produce minificciones que hemos llamado “compactas”, en las cuales predomina un solo y mínimo párrafo. Recordemos de nuevo el ejemplo de “Facsimiles” de Borges y Bioy, el cual, por otro lado, es un magnífico microrrelato. Valadés, sin embargo, con su perspectiva concentrada de lo que debe ser la minifcción, ve ahí que hay dos historias, no una, de las cuales se pueden extraer dos perfectas y compactas minificciones. Pues bien, esta idea de relatar una sola historia sin digresiones y con la mayor concisión posible es lo que conduce, en estos casos, a esa extensión tan esencial y reducida. En este sentido, la antología de Valadés asienta o afianza esta hiperbrevedad caracterizadora del género, proyectada en las secciones microfccionales de su revista o en su antología de minifcción (1976 [1970]). Por otro lado, la extensión microtextual, cuyo universo gira en torno a las 250 palabras, delimita claramente el problema fronterizo que podrían tener otros textos de mayor extensión respecto a lo

considerado como cuento/relato breve. En este sentido, lo que entendemos hoy como microrrelato o minificción viene a caber en el espacio de esa cuartilla, escrita a doble espacio, aludida por Valadés (en cuyo espacio textual no suele poder extenderse más allá de las familiares o tradicionales 250 palabras). No obstante, será la antología de *Cuentos breves y extraordinarios* la que sorprenda y proyecte bien tal hiperbrevedad recurrente, cuyo camino es continuado luego por Valadés de una forma sistemática, con una conciencia ya muy precisa sobre el género. (Obviamente, nos referimos aquí a la visión precursora de conformar una antología del género con este tipo de microtextos bien definidos extensionalmente. Otra cosa distinta es la producción de minificciones por parte de autores precursores o establecedores del fenómeno, algunas de las cuales podrían ser algo más extensas que las recopiladas o proyectadas por Valadés).

Pero *El libro de la imaginación* no solo es meritorio por todo lo que llevamos dicho respecto al género, sino también porque es una antología que alberga una enorme riqueza selectiva y compositiva de textos estéticamente relevantes (más allá de géneros). Además, Valadés estructura la antología en apartados que distribuyen las minificciones en una escala de matices temáticos y relaciones intertextuales. Esta composición estructural de la antología es otro de los grandes aciertos de Valadés, pues ameniza y facilita la lectura de las 424 minificciones que alberga su segunda edición. Así pues, como dice Monsreal en *El Cuento. Revista de la imaginación*: “Valadés es (...) un inapelable hacedor de antologías en las que vuelca su doble talento de seleccionador y escritor” (cf. nº 131, 1995: 12). Por lo demás, esta conformación de *El libro de la imaginación* también influirá en otras precursoras antologías hispánicas posteriores.

Finalmente, habría que señalar la buena acogida de la antología, muy reeditada en Fondo de Cultura Económica, incluso con ediciones especiales. Así lo confirman en la misma revista de Valadés en contestación a una lectora influida por la lectura de la

antología: “Nos place que *El libro de la imaginación* (...), del que acaba de aparecer una edición especial en la colección del CREA y el FCE para jóvenes, la haya incitado a la minificción” (cf. nº 92, 1984: 486). Pero además de la influencia que tal libro antológico ha tenido sobre los lectores y productores de minificción, destacamos la repercusión en precursores investigadores sobre el género, tal como sucedió, por ejemplo, con la investigadora Concepción del Valle Pedrosa (cf. 1.3).

Concluimos este capítulo con el fragmento de una carta de Julio Cortázar (fecha en Viena, el 19 de septiembre de 1974), en donde expresa a Edmundo Valadés el acierto de su antología:

En cuanto al *Libro de la imaginación*\*, ya puedes suponer si me fascinó, al punto que no quise terminarlo en seguida y lo dividí en raciones cotidianas para que me durara lo más posible. Creo que nuestra América necesita cada vez más libros como estos, que invitan a las grandes escapatorias imaginarias; todos debemos agradecerte la paciencia y el buen gusto de esa selección de textos; y me hace feliz figurar entre ellos y sentirme metido dentro del libro que estoy leyendo (cf. en *El Cuento*, n.º 131, 1995: 3 [\*Cortázar alude a la edición de 1970]).



### 3.3. Sobre el caso de Enrique Anderson Imbert en *Los primeros cuentos del mundo*

Con *Los primeros cuentos del mundo*, antología publicada en Buenos Aires (ed. Marymar, 1977), el profesor y escritor argentino Enrique Anderson Imbert (1910-2000) se propone una empresa ambiciosa: la “recopilación” en un libro de todos aquellos textos que pudieran identificarse bajo el término “cuento”, entendido aquí como un hiperónimo integrador del “arte de contar de la antigüedad”. Tales textos irían desde las primeras narraciones escritas en el Cercano Oriente, es decir, hacia el segundo milenio a.C., hasta aquellas otras escritas hacia el año 1095 d.C., época de la Primera Cruzada.

Quizá por estos motivos, de encuadre histórico y de aparente inespecificidad genérica, esta antología —aunque citada no pocas veces— apenas ha merecido un par de reseñas, tales como la de Gudiño Kieffer (1977) y Roger Moore (1978); por tanto, poco que ver con la atención y repercusión acaparadas por las precedentes antologías estudiadas en los capítulos anteriores. Sin embargo, la crítica interesada en la minificción se ha ocupado tempranamente de estudiar, desde la perspectiva teórica de esta categoría, las microficciones de Anderson Imbert, tal como se puede comprobar, por ejemplo, en Omil y Piérola (1981), Tomassini y Colombo (1992), Planells (1992b), etc., además de otros estudios y reseñas sobre sus libros de cuentos y/o microrrelatos.<sup>97</sup>

En cierto modo, si pensamos que esta antología merece ocupar un lugar destacado entre las primeras antologías hispánicas relacionadas con la minificción, es porque continúa y se encuadra en ese afán recopilatorio por presentar textos del pasado (en este caso de la Antigüedad remota, clásica y medieval) que se adecuan a un marco genérico micronarrativo en formación. La perspectiva y los parámetros desde los que se realiza ese rescate textual tienen que ver ahora con un interés propiciado por el establecimiento

---

<sup>97</sup> Cf. bibliografía De Vallbona (2001).

canónico del cuento y, más concretamente aún, por la atracción y producción crecientes que depara la ficción o narrativa hiperbreve (la cual, a partir de la siguiente década de los ochenta, comenzará a ser estudiada en Hispanoamérica tratando entonces de distinguir su estatuto genérico).

Hemos visto en capítulos anteriores —los dedicados a las antologías de Borges y Bioy y a la de Valadés— cómo se rescataban textos del pasado y se recontextualizaban o reconvertían en “minicuentos” o “minificciones”. Las distintas técnicas utilizadas para hacerlo (con las que se manipulan, alteran o reelaboran tales textos) permiten, desde una noción difusa del cuento, reconfigurar y presentar aquella poligenérica textualidad problemática en una modalidad o categoría textual que se identifica de algún modo con la producción microficcional en marcha llevada a cabo por escritores modernos o contemporáneos (cuya producción microficcional, desde la perspectiva hispánica de la minificción, se ha rastreado bien desde el Modernismo literario hasta la actualidad).

Tanto la producción individual volcada en la escritura de microficciones como el interés antológico por recopilar estas mismas y rescatar otras del pasado (por medio del recorte, del retoque, de la reelaboración o, simplemente, de la recontextualización), se corresponde con una revalorización literaria de la brevedad. Por otro lado, esto se realiza ahora bajo el auspicio de un género narrativo como es el cuento, cuyo prestigio autónomo ha ido *in crescendo* desde finales del siglo XIX, y cuyo estandarte más visible es, precisamente, su brevedad textual respecto a la novela. Es, pues, en torno a este género narrativo, que alcanza en el siglo XX una centralidad estable dentro del polisistema literario<sup>98</sup>, en el que orbitarán microficciones diversas, las cuales, a su vez, en la segunda mitad del siglo XX, parecen reclamar, como categoría textual diferenciada, parte de ese espacio acaparado ya por el cuento. Y, principalmente, desde

---

<sup>98</sup> Entendido aquí en términos de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar ([1990] 2017).



el prisma de este mismo género legitimado (el cuento), serán despreciadas, ignoradas, contempladas, asimiladas y, finalmente, estudiadas y contrastadas estas microficciones respecto al cuento u otros géneros breves.

Por otro lado, las causas últimas de este síntoma representado por la *brevidad*, patente también en otras artes y demás producciones humanas, se hallarían enraizadas en lo que se ha llamado *Zeitgeist* o “espíritu del tiempo”, originado en gran medida por el crecimiento espectacular de las urbes desde el siglo XIX y el desarrollo acelerado de la industria, la ciencia y la tecnología. Pero las consecuencias derivadas de todo ello en las ramas del saber y las artes no nos competen ni nos interesan aquí, analizadas, de alguna manera, por Lyotard en *La condición postmoderna* ([1979] 1984), donde alude al desmoronamiento o incredulidad con respecto a los metarrelatos de la Modernidad, sobre todo los legitimadores de la emancipación y de la especulación, efectuado por el progreso de las ciencias, y que, correlativamente, afecta al dispositivo metanarrativo de legitimación de tales discursos —de lo cual deviene también la crisis de la filosofía metafísica—, conducente hacia una deriva heterogénea de elementos lingüísticos narrativos dispersos y otras consideraciones semejantes. Respecto a estas visiones unidireccionales posmodernas, Anderson Imbert tratará, en *Modernidad y Posmodernidad* (1997), de transcender tales conceptos y perspectivas en pugna, que le recuerdan a las discusiones escolásticas entre “realistas” y “nominalistas”, y, asimismo, ofrece su opinión al respecto, cuestionando el origen de tales fenómenos desde planteamientos también etimológicos y contrastando, con breves resúmenes, las tesis defendidas sobre estos dos conceptos. En última instancia, y relacionado con todo ello, la visión de Anderson Imbert se identifica con el pensamiento expresado en la máxima, citada por él, de Protágoras: “«El hombre es la medida de todas las cosas». Humanismo

elemental, inmune al antihumanismo de quienes anuncian que, para la crítica literaria, el autor ha muerto” (Anderson Imbert 1996: 8).

Antes de analizar *Los primeros cuentos del mundo*, hay que tener presente, para poder profundizar en la propuesta antológica de Anderson Imbert, el momento en el que se configura y dónde se circunscribe. Los datos que vamos a exponer, relacionados con su autor y su obra, serán de utilidad para ubicar y entender mejor su antología.

Desde 1965 hasta su jubilación en 1980, Anderson Imbert ocupa la Cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Harvard. Previamente había impartido clases en universidades argentinas como la Nacional de Cuyo o la de Tucumán, hasta que, en 1945, abandona su cargo docente por razones de intromisión política universitaria, tal como declara a Giardinelli en la entrevista publicada en *Puro Cuento* (n.º 19, 1989). Marcha después a Estados Unidos y a partir de 1947 imparte clases en la Universidad de Michigan hasta 1965, año en el que continuará y finalizará su labor docente en la de Harvard. Durante todos estos años combinará su labor docente con la escritura crítica y literaria. Pero ya antes de dedicarse a la docencia universitaria, Anderson Imbert escribe y publica narraciones y, después de jubilarse, continúa publicando literatura y crítica literaria hasta el fin de sus días. Sin embargo, el reconocimiento y amplia difusión que alcanzan sus estudios y ensayos sobre literatura no resulta paralelo al de su obra literaria, tal como es señalado en varias entrevistas que le hicieron.<sup>99</sup>

De alguna forma, su labor de historiador, crítico y teórico literario secunda y amplía sus intereses previos como escritor en el plano creativo. Se da así también una simbiosis interesante entre su labor, digamos, de cuentólogo y la de cuentista. Este doble interés por la brevedad literaria se manifiesta, aparte de sus estudios y ensayos, en

---

<sup>99</sup> Cf. entrevistas recogidas en Arancibia (2001).

toda su obra de ficción, pues lo que más abunda y publica, además de seis novelas, son cuentos y microficciones. Estas últimas denominadas “casos”, entre otros términos utilizados por Anderson Imbert, tales como, por ejemplo, “cuasicuentos” o “minicuentos”. Las designaciones concretas pueden ser irrelevantes, pero lo significativo aquí es, simplemente, constatar —dentro de su amplio interés por la narrativa breve— la delimitación consciente y productiva, a lo largo de su obra, entre la creación de cuentos y la de microficciones o “mónadas”, tal como las llama también a estas últimas en el prólogo de *El gato de Cheshire* (1965).

Ahora bien, por otro lado, para Imbert, de manera semejante a Borges, la noción intuitiva de eso llamado *cuento* parece designar, de alguna manera, lo esencial que se halla bajo las múltiples y variadas formas posibles de *contar* algo literariamente, ya sea en verso o prosa y más allá de géneros concretos, cuya brevedad resulta consustancial a la forma de los impulsos naturales de la existencia, pues, como afirmó en una conferencia de 1982 sobre “La filosofía de la brevedad”: “La brevedad del cuento tiene la virtud de ceñirse a los impulsos cortos con que *actúa la vida*” (cf. Anderson Imbert 1996: 22). Para Borges, recordamos, la novela, forma extensa de narrar, resulta contraria a lo esencial porque “necesita muchos ripios (cf. en Zavala 1996b: 47), expresión que remite a una máxima del famoso decálogo de Quiroga: “Un cuento es una novela depurada de ripios”. Así, en este contexto intuitivo, la extensión (de la novela) se contempla como algo artificioso, compuesto; la brevedad (del “cuento”, del “poema”) se entiende, en cambio, como algo natural, completo. (Concepciones todas ellas que tienen reminiscencias en la conocida teoría del cuento de Edgar Allan Poe, basada en el efecto único e intenso, y cuya estética sale a relucir en referencia a los cuentos de Nathaniel Hawthorne; pero también, de manera semejante, se encuentra en *El principio poético* del mismo autor, en el que desarrolla tal idea respecto al poema “menor”).

No obstante, dicho esto, hay que subrayar que, respecto a la conceptualización teórica de Anderson Imbert, tal como se refleja en sus estudios, obviamente se encuentra una definición clara y precisa del género (histórico) cuento, diferenciándolo, aquí sí, de otros géneros narrativos más breves o más extensos, tal y como se recoge, por ejemplo, en su *Teoría y técnica del cuento*.

Lo que llevamos expuesto sirve, a modo de prólogo, para poder enmarcar y comprender mejor esta antología publicada en 1977, situándola en el contexto particular de Imbert (como narrador e historiador, crítico y teórico de literatura), y, a su vez, en el contexto general, histórico y literario, con el que se relaciona y del que participa dicho libro. Al respecto del encuadre de la antología, resultará apropiado transcribir unas palabras de Juan Armando Epple, alumno, por aquella época, de Anderson Imbert:

Mi interés por el cuento brevísimo como una categoría diferenciada de la ficción se desarrolló en los cursos sobre el cuento hispanoamericano que dictaba Enrique Anderson-Imbert en Harvard y sobre todo en esas memorables conversaciones en torno a sus “cuentos en miniatura” y al proyecto de recopilación de textos que lo ocupaba en ese momento: su antología *Los primeros cuentos del mundo*. El profesor Anderson-Imbert me familiarizó además algunas antologías que constituyen antecedentes básicos de la difusión literaria de la ficción ultracorta: la *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1967), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *El libro de la imaginación* (1976), de Edmundo Valadés (en RIB 1-4: Epple 1996b).

En tal época, según se aprecia, Anderson Imbert está muy al corriente de las precedentes antologías pioneras que constituyen hitos destacables en la proyección antológica de la microficción, y, por otra parte, él mismo está inmerso, desde sus primeros libros de cuentos, en la escritura consciente de tales microficciones. Incluso este interés suyo por la microtextualidad ficcional alcanza al plano docente, pues, desde su cátedra, contribuye a enseñarla y difundirla junto al cuento. Precisamente, será por aquella época, exactamente en 1976, un año antes de publicar *Los primeros cuentos del*

*mundo*, cuando la editorial venezolana Equinoccio publique en un solo libro recopilatorio todos sus *Cuentos en miniatura*, que prologa y elabora el mismo Anderson Imbert. En esta antología de Anderson Imbert se recogen sus microficciones ya publicadas en sus libros de narrativa breve, tales como *El mentir de las estrellas* (1940), *Las pruebas del caos* (1946), *El grimorio* (1961), *El gato de Cheshire* (1965), *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971) y *La botella de Klein* (1975). Microficciones o microrrelatos que, en algunos de estos libros, tienen una presencia mayoritaria o total (como en *El grimorio* y, especialmente, en *El gato de Cheshire*). Finalmente, dos años después de la publicación de *Los primeros cuentos del mundo*, publicará, tal como ya indicamos, su destacable y conocida *Teoría y técnica del cuento* (con posteriores reediciones y ediciones aumentadas).

En este contexto es, por tanto, en el que se encuadra “ese proyecto de recopilación de textos que lo ocupaba en ese momento”, el cual, si se ignora su enmarque, deviene una antología inclasificable y difícilmente entendible, salvo para fines meramente didácticos (más adelante se apreciará por qué decimos esto).

Pero antes de analizar dicha antología, tenemos que hacer una última y amplia digresión para señalar algo fundamental en todo este contexto, correspondiente a la obra de Borges, ya que esta tendrá cierta repercusión o impacto en Anderson Imbert, especialmente a partir de la publicación de los célebres libros de cuentos de Borges. En cualquier caso, esta repercusión o influencia borgiana resulta extensible a muchos otros escritores dentro del panorama literario en lengua española (y en otras lenguas). Por otro lado, sobre tal envidente influjo literario, ya Augusto Monterroso advertía, con su peculiar ironía, de los “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, tal y como tituló a un breve ensayo literario incluido en su *Monvimiento perpetuo* (1972).

Asimismo, cabe destacar el interés que ha suscitado (y suscita) la obra de Borges en torno a la crítica literaria, estética, filosófica, etc. En este sentido, por ejemplo, su obra resulta muy citada y aludida por algunos de los célebres autores englobados bajo la denominada filosofía posmoderna o postestructuralista. Es más, para Alfonso de Toro, uno de los defensores del posmodernismo en Latinoamérica, Borges viene a ser el icono u oráculo de ese nuevo pensamiento, pues, según reseña Djibril Mbaye, Alfonso de Toro

afirma y reafirma que el argentino ha inaugurado la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica sino como fenómeno cultural. El pensamiento de Borges está caracterizado por el metadiscurso, la desaparición de las fronteras entre ficción y crítica, entre arte y no arte, entre realidad y ficción, y entre autor y lector: los pilares del edificio postmoderno. Su actitud palimpsesto-deconstruccionista le convierte en la referencia de ese fenómeno llamado Postmodernidad (Mbaye 2014: 205).

Por otro lado, en la influyente obra de Borges destacan particulares aspectos y rasgos característicos de su concepción literaria, tales como, por ejemplo, los tres siguientes: a) Su universo literario o libresco y su cosmografía simbólica reconocible, cuyo símbolo más representativo vendría a ser el laberinto<sup>100</sup>, el cual remite a la situación del ser en el mundo, perdido en lo incognoscible, y cuya mayor incógnita, y tema central, es el Tiempo. Respecto a la incardinación de la metafísica en su obra, habría que señalar el despliegue de ideas filosóficas para explotar sus posibilidades en fábulas fantásticas o ficciones literarias, ya que su escepticismo le hace repudiar todo pensamiento sistemático, y se declara agnóstico sobre la creencia de que el conocimiento sea posible, tal como le confiesa a M. Esther Vázquez en una entrevista de 1973 (cf. “¿En qué creía Borges?”, Muñoz 1999: 112). Por otra parte, en relación con

---

<sup>100</sup> No es casual que una de las primeras y más relevantes traducciones al inglés de diversos textos de Borges, realizada en 1961 por Donald A. Yates y James E. Irby —antología titulada *Selected Stories and Other Writings*—, llevara el título de *Labyrinths*.

el pensamiento filosófico en la obra de Borges, resulta interesante al respecto el artículo de Báez (2002): “Borges y la crítica de la razón súbita”. b) La brevedad e hibridez textual presente en toda su obra, en cuya escritura se mixturán y se mistifican las fronteras entre cuentos-ensayos, narraciones-especulaciones, ensayos-ficciones, prosas-poemas, etc. c) El constante diálogo intertextual (por medio también de citas, transcripciones o reelaboraciones) con textos de todas las épocas y lugares. Además de estas características destacadas, y en relación con ese contacto permanente con otras obras, hay que señalar la importancia que tienen las numerosas antologías suyas y en colaboración, las cuales, con un sesgo de selecciones y contribuciones muy particulares y borgianas, difunden literaturas, géneros, autores, temas diversos...<sup>101</sup>

Ahora bien, dicho esto, Anderson Imbert mantiene una relación problemática con Borges, en la que siempre habrá ciertas reservas en el trato personal. En este sentido, según le cuenta Imbert a Giardinelli, Borges nunca le perdonó los duros reproches que hizo sobre su obra para la revista *Megáfono* (cf. Giardinelli 1989: 5). En dicha revista se le dedicó a Borges un primer homenaje monográfico en el ejemplar n.º 11 de agosto de 1933. Con tal intención hicieron una encuesta y pidieron al joven Anderson Imbert, entre otros autores, una opinión sobre Borges, más conocido entonces por su peculiar literatura ensayística. Aquí dijo, entre otras cosas, lo siguiente:

¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíuticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie (...). Abro *Inquisiciones o El idioma de los argentinos o Discusión*, y leo. ¡Pero si esto que estoy leyendo no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor, o una nueva acumulación de datos escamoteados en otros libros o de obsevaciones anémicas! (1933: 28 [citamos por la transcripción de Caballero, 1999: 24-25]).

---

<sup>101</sup> Respecto a la obra de Borges y su aportación en relación con la minificción, remitimos a la recapitulación del capítulo 3.1.

Según comenta Anderson Imbert a Giardinelli (1989: 5), eran sus años de fervor social cuando escribe este *brulote* de ataques tan contundentes. Con todo, según María Caballero, tales diatribas de Imbert “se estrellan ante un novedoso enfoque de la prosa apuntalada sobre prácticas intertextuales o de reescritura; presupuestos que, en absoluto, vislumbra el crítico novel” (1999: 25).

Sea como fuere, tales opiniones de Anderson Imbert se irán modificando paulatinamente a medida que Borges comience a sorprender también con sus célebres libros de cuentos. Así, cuando en julio de 1942 la revista *Sur* (nº 94) organiza el famoso “Desagravio a Borges” (en torno al polémico fallo del Premio Nacional de Literatura no concedido a *El jardín de los senderos que se bifurcan*), Anderson Imbert colabora en aquello, junto a otros escritores, con una nota suya en la que, a diferencia de lo opinado años atrás, ya se *bifurca* y reconoce ahora las virtudes literarias de Borges, aunque sigue manteniendo algunos reparos o reticencias, al igual que les ocurre a Sábato, Mallea o Reulet, por ejemplo, componentes también de tal “desagravio” de firmas que se *bifurcan*. Transcribimos, pues, lo indicado por Nora Pasternac al respecto: “Al elogiarlo, Anderson Imbert recurre a imágenes apocalípticas: «Espíritu demoníaco que necesita subir hasta la ciudad a destruir honras humanas. Que siga así, cuanto más violento en el pecado, más lúcido en la representación de su infierno»” (2000: 68).

Ya en su época estadounidense, Anderson Imbert muestra una admiración sin reservas, tal y como se aprecia en una breve reseña sobre Borges, publicada en 1953 en la *Revista de la Universidad de México*, la cual comienza de la siguiente manera:

En la literatura argentina de estos años el primer nombre, por su calidad, por su influencia, debe ser el de Jorge Luis Borges (...). Con los años esa cultura, esa lucidez se han enriquecido tanto que, a veces, más que asombrarnos, nos perturban como el espectáculo de una locura nueva (Anderson Imbert 1953: 25).



Además de este reconocimiento expresivo, Anderson Imbert se nos revela como un gran lector y estudioso de la obra de Borges, la cual, él mismo, contribuye ahora a difundirla en América del Norte. Por otro lado —y esto es lo más relevante aquí—, Anderson Imbert comienza a mostrar gran interés en hallar las fuentes de Borges. Precisamente, si nos remontamos a aquella entrevista que le hicieron para la revista *Megáfono*, uno de los focos donde ponía atención era en las mismas fuentes de las que se proveía Borges para tramar su escritura. Aunque en aquella ocasión, de manera acusatoria, fue vista por Anderson Imbert como una señal de plagio y de pobreza de ideas, pues, como le confiesa a Giardinelli: “dije que era un escritor que estaba bordando sobre la Enciclopedia Británica y que no pensaba con ideas sino que pensaba con citas: «Fulano dice esto; Zutano dice aquello»” (1989: 5). Por tanto, no varía el foco, sino su admiración consciente de los valores y méritos que contiene la obra de Borges en relación, precisamente, con las propias fuentes de las que este se sirve y se provee. Así pues, en los ulteriores estudios de Anderson Imbert, encontramos un constante rastreo en torno a las fuentes borgianas, inducido ahora por el asombro que le produce esa obra construida desde la permanente reescritura y que, sin embargo, resulta completamente original y sorprendente. Todo esto que decimos se plasma, por ejemplo, en un artículo de 1960, titulado “Un cuento de Borges: *La casa de Asterión*”, en el que Anderson Imbert transcribe íntegro tal relato breve y lo analiza promenorizadamente, rastreando sus fuentes (mitológicas) y sus conexiones con otros escritos de Borges. Al principio del artículo se alude al reconocimiento que va teniendo Borges, y del que participa —como difusor también de su obra en otros países— el mismo Anderson Imbert, señalando al respecto lo siguiente:

Jorge Luis Borges (1899), que hace pocos años era un escritor de minorías, apenas leído en su propio país, ha venido conquistando un público cada vez más vasto hasta colocar su obra en el

foco de la atención internacional. Hoy se reconoce a Borges como uno de los escritores más interesantes de nuestro tiempo, traducido y estudiado en varias lenguas. Este éxito, que es un merecido premio a su talento, prueba también que aun la literatura más difícil puede convertirse en popular cuando halaga la necesidad deportiva de novedad. Todos agradecemos al escritor que nos excita con una continua sucesión de imprevistos cambios. (...) Si no el más leído, es sin duda uno de los escritores más releídos de nuestra literatura (1960: 33).

Este interés de Anderson Imbert por investigar sus fuentes es tal que, dos años después, publica en la revista de *Filología* de Buenos Aires (VIII, 1-2, 1962) un artículo expresamente dedicado a ello: “Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges”. Será nueva porque, tal como el mismo Anderson Imbert indica en su artículo, complementa al de María Rosa (de igual título, pero sin el adjetivo), publicado en la revista *Sur* (213-214, julio-agosto de 1952). Aquí, Anderson Imbert profundiza en las fuentes y orígenes sobre algunos aspectos o detalles aludidos en varios cuentos de Borges. Este estudio lo divide Imbert en cuatro apartados. En el primero (pp. 7-8), rastrea en la historia de la literatura los abundantes casos en los que se utiliza la estratagema que emplea Borges en el cuento “La forma de la espada” (en *Ficciones*), la cual consiste en narrar un episodio autobiográfico con un pronombre engañoso. En el segundo apartado (pp. 8-9), se detiene en una frase de “El inmortal” (en *El Aleph*) en la que se alude a la creencia de que los monos no hablan, deliberadamente, para que no les obliguen a trabajar. Imbert revela que esta creencia está presente en todas las culturas antiguas (Oriente, Grecia, Roma), y después va rastreando el mito por diferentes autores que hacen mención de ella (desde el Inca Garcilaso de la Vega, pasando por Descartes, de quien, por semejanza, parece reescribirla Borges, hasta Charlotte Brontë o Leopoldo Lugones). En el tercero (pp. 10-11), se interesa por las posibles procedencias del título “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”, y comenta también las coincidencias de algunos planteamientos, presentes en el cuento, entre Borges y Alejandro Korn. Luego infiere

que, en este cuento, “Borges, con seguridad, seguía la crítica del lenguaje formulada por Fritz Mauthner” (Anderson Imbert 1962: 10). Finalmente, en el cuarto apartado (pp. 11-13), cita varios cuentos policíacos de Borges (algunos de ellos en colaboración con Bioy) y se interesa, asimismo, por los precursores o pioneros del género detectivesco en la Argentina.

En otro artículo destacable, titulado “Chesterton en Borges” (*ALH*, 2-3, 1973-1974: 469-494), volvemos a encontrar este mismo afán de Anderson Imbert por encontrar los orígenes, inspiraciones e influencias borgianas. Pero ahora, de manera contrastiva, analizará en profundidad y repasará exhaustivamente la obra de Borges para descubrir en ella las relaciones con respecto a Chesterton, que es uno de los escritores más valorados por Borges y al que le dedicó algunas páginas y lo citó y mencionó en numerosas ocasiones. Así pues, Anderson Imbert se propone averiguar hasta qué punto inspiró e influyó Chesterton en la escritura de Borges y cuáles son las semejanzas y desemejanzas, afinidades e incompatibilidades, entre ambos escritores. Al final de su artículo, dice lo siguiente respecto a los cuentos de Borges:

Aunque esta investigación ha sido laboriosa el resultado es magro. No hay ningún cuento de Borges cuya trama principal repita, continúe o invierta otra de Chesterton. Los argumentos de Chesterton que se entretejen en un cuento entero de Borges están tan reducidos que ya no son reconocibles. No son, en verdad, argumentos, sino mínimas unidades narrativas, elementos, funciones chestertonianas como las del enmascarado, el doble, el laberinto, la sorpresa, los espejos, los equívocos, los símbolos, la realidad geometrizada. (...) En suma, solo una pizca de Chesterton ha entrado en la composición de los cuentos de Borges (Anderson Imbert 1973-1974: 493-494).

En otros ensayos y artículos seguirá estudiando a Borges, interesándose también por aspectos como, por ejemplo, “El punto de vista en Borges” (Anderson Imbert 1976), al igual que, sobra decir, se ocupará de él en su célebre *Historia de la literatura hispanoamericana* (cf. Anderson Imbert [1954] 1993: 261-267, vol. 2; con ediciones

umentadas desde la primera). Por lo demás, hemos considerado las fechas de publicación de estos estudios para no rebasar la de su antología *Los primeros cuentos del mundo* (1977). Sin embargo, vamos a hacer una excepción y comentar, finalmente, un notable artículo de Imbert que fue incorporado a la segunda edición ampliada de su libro *El realismo mágico y otros ensayos* ([1976] 1992), en cuya primera edición, no obstante, también se ocupa de Borges y lo señala como uno de los máximos precursores del llamado *realismo mágico* hispanoamericano. Dicho esto, aquí nos referimos a su artículo titulado “Borges y su concepción del mundo”<sup>102</sup>, el cual nos servirá, además, para recapitular y completar todo lo que llevamos dicho sobre el autor de *Ficciones*. Pero lo más destacable es la tesis de Anderson Imbert respecto a la valoración total de la obra del fenecido Borges. Veamos ahora lo que advierte el infatigable buscador de las fuentes borgianas:

Borges (...) se ha planteado las cuestiones que han intrigado a hombres de todos los tiempos; y en las respuestas a esas cuestiones reconocemos lo que aprendió de los libros. Mencioné el diccionario de Mauthner. Pude haber mencionado también a Berkeley, Hume, Kant, Croce, Bradley, Bergson... y a su amigo y mentor Macedonio Fernández, que tanta influencia tuvo sobre él. Todos ellos, idealistas. Según Borges, su pensar se cifra en el título de un libro: *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer. Si nos metemos en su biblioteca para reconstruir el mapa de sus fuentes terminaremos por encontrar lo que buscábamos, esto es, una síntesis más o menos personal de las ideas que le impresionaron. Pero esa síntesis sería superficial: una mera yuxtaposición de semejanzas. **Lo profundo sería instalarnos dentro del pensamiento de Borges** (Anderson Imbert 2003: 17 [el resaltado es nuestro]).

Parece, pues, que los numerosos estudios sobre las fuentes no pueden más que señalar y constatar lo verdaderamente trascendente e importante de la obra de Borges: su visión, su pensamiento. Ahora Anderson Imbert trata de indagar en el pensamiento

---

<sup>102</sup> Recogido también en el volumen recopilatorio *Homenaje a Borges* (1999), cuyo volumen ha sido difundido en versión digital de 2003 a través de la Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes (y de aquí lo citaremos): <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jorge-luis-borges--0/html/>. Fecha de consulta: 05-10-15.

de Borges con el deseo de aprehender su concepción del mundo. Así, debe señalar primero lo que Borges niega y, después, tratar de intuir lo que afirma. Imbert procura contrastar aquello que Borges niega: la posibilidad de conocimiento derivado de su escepticismo de todo tipo, pero sin llegar al solipsismo, pues lo define como idealista subjetivo; para después traslucir una afirmación en el acto mismo de la creación poética. Anderson Imbert, simbióticamente, procura revelar el pensamiento de Borges, su intuición poética, creativa (valiéndose también de Bergson), y señala que la singularidad de Borges está en ver que tanto la literatura como la realidad misma son ficticias. De ahí también la borradora borgiana entre las fronteras de la fantasía/razón, sueño/vigilia, yo/no yo, etc., que le han asegurado el éxito y la influencia sobre los narradores de las últimas generaciones, según Anderson Imbert. Además, señala también cómo muchos de los escritores más experimentales de la llamada “nueva narrativa”, tales como Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, entre otros autores de la literatura del *boom*, han admitido su deuda con Borges, porque, según Imbert, lo que admiraron no fueron sus técnicas narrativas, sino su concepción del mundo. Finalmente, destaca Anderson Imbert lo siguiente:

En sus cuentos Borges ofrece soluciones sorprendentes a los problemas del Ser, el Tiempo, el Yo, el Conocimiento, el Valor, el Lenguaje, la Estética, pero lo hace con procedimientos poco sorprendentes.

Su Teoría del Ser postula que la realidad es un caos, pero sus cuentos no son caóticos.

Su Teoría del Tiempo refuta relojes y calendarios, pero en sus cuentos la acción avanza linealmente.

Su Teoría del Yo desintegra la persona, pero en sus cuentos aun los personajes que pierden la identidad son reconocibles.

Su Teoría del Conocimiento es radicalmente escéptica e iguala la razón con la sinrazón, pero sus cuentos están contruidos con rigurosa lógica.

Su Teoría de los Valores es relativista, pero sus cuentos proponen un heroísmo absoluto: el de la conciencia libre.

Su Teoría del Lenguaje es idealista y por tanto sabe que las palabras son arbitrarios usos individuales dentro de un sistema en perpetuo cambio, pero sus cuentos se dejan regular por una impecable gramática.

Su Teoría de la Estética se funda en el asombro ante una revelación que nunca alcanza a formularse, pero sus cuentos prefieren comentar revelaciones ya formuladas en la historia de la cultura.

Y así podríamos seguir enumerando los contrastes entre la subversiva concepción del mundo de Borges y sus técnicas conservadoras. El caso de Borges es opuesto al de esos experimentalistas que, en la superficie, rompen las convenciones lingüísticas del género cuento pero, en el fondo, son convencionales en su filosofía. Borges, aunque escribe y compone con una prosa normal, nos envía un mensaje revolucionariamente anti-dogmático y anti-sectario. La revolución de Borges se produce en su espíritu, y su espíritu revolucionario es la razón de su éxito (2003: 22-23).

Así pues, tal como hemos visto, el recorrido de Imbert sobre las fuentes borgianas parece conducir o remitir, en última instancia, a esencialidades. Entonces, se indaga y profundiza, finalmente, en aquello que parece ser lo más singular en Borges: su concepción. Por otro lado, el espejismo de Borges conduce siempre a otras fuentes. Porque Borges construye su obra con el material de esas fuentes, pero compone otra arquitectura única con la apariencia, paradójicamente, de fuente misma. Así se entiende, por un lado, la acumulación de estudios que detallan las variadas influencias y fuentes inspiradoras de o en Borges, ya que él mismo, de manera patente, induce a ese juego, digamos, paremiológico. Y, por otro lado, también se comprende que diversas generaciones de escritores acudan a él como si de una fuente inagotable y nutritiva se tratara.

Por otro lado, los cambios operados en la concepción literaria de Anderson Imbert respecto a Borges son significativos, así como las conexiones de Borges en Imbert también lo son, y no solo nos estamos refiriendo aquí a la influencia literaria borgiana sobre Anderson Imbert, que la hay (por ejemplo, en relación con la reescritura de mitos e historia alrededor de interrogantes metafísicos, así como la relevancia de lo fantástico,

etc.), sino, además, a una serie de afinidades intelectuales que implican también semejanzas respecto a la concepción creativa y del mundo (cf. Giardinelli 1989: 4). Pero más allá de esto, una de nuestras intenciones aquí ha sido la de mostrar la dimensión, importancia y repercusión que adquiere Borges para Anderson Imbert, y otra la de fijarnos en el foco donde Imbert presta mayor atención en sus estudios sobre Borges. Ahora bien, la intención última de todo lo que llevamos dicho a lo largo de este capítulo es la de situar y encuadrar correctamente *Los primeros cuentos del mundo* (1977), de manera que se pueda comprender adecuadamente el contexto de su concepción compositiva, cuyos principales intereses por parte de Imbert, en esa época y en relación con lo tratado, los podríamos resumir en los cuatro puntos siguientes:

a) Las fuentes en la obra de Borges y su relación con una reescritura permanente en su narrativa breve y también con un constante rescate textual del pasado, adaptado ahora a un nuevo marco nocional del microcuento o la microficcionalidad. b) Las antologías precursoras de Borges en colaboración (y la de Valadés) en donde también se lleva a cabo de manera significativa ese rescate de textos del pasado reconvertidos ahora en minicuentos o minificciones. c) La producción misma de Imbert, volcada en la narrativa breve, e interesado sobre todo en la microtextualidad narrativa y en la reescritura de textos del pasado. d) El doble interés de Anderson Imbert, tanto en su faceta de teórico, crítico e historiador de la literatura como en la de escritor de cuentos y microficciones. Además de la coherencia que se da en él entre teoría literaria y praxis creadora de la narración breve (cf. Tacconi 2001).

Teniendo en cuenta todo lo dicho, ahora podemos entender mejor la razón de ser de *Los primeros cuentos del mundo*, cuyo producto final es, digamos, una antología de *minicuentos* del pasado remoto. Ahora bien, para llegar a este resultado, hay que saber que la principal operación compositiva en el rescate de esa amplia textualidad del

pasado ha sido la de la reescritura por medio del resumen, pero esta manera de proceder y configurar así hay que entenderla dentro del contexto de una categoría microtextual en marcha identificada con el minicuento o la minificción, que implica también lo que llevamos expuesto hasta ahora respecto a Anderson Imbert.

Así pues, como decíamos al principio del capítulo, la empresa que se propone Anderson Imbert con *Los primeros cuentos del mundo* es la de reunir en un solo libro todos aquellos textos del pasado antiguo que se puedan considerar como “cuentos”, pero “no cuentos en el sentido moderno de la palabra, sino más bien el arte de contar de la antigüedad” (Anderson Imbert 1977: 5). Ya que, según explica en el prólogo, en sus orígenes ese género innominado no se distinguía de otras formas literarias y se entrecruzaban también las fronteras de las diversas actividades literarias, ni tampoco existían términos fijos para nombrarlo. Así, por ejemplo, en la antigua Grecia había una pluralidad de términos, tales como ‘logos’, ‘mitos’, ‘apólogos’, ‘drama’, ‘aínos’, ‘diégesis’, ‘plasma’, etc.; al igual que sucede en castellano y en la Edad Media, en donde nos encontramos con una variedad de términos tales como ‘ejemplo’, ‘fábula’, ‘apólogo’, ‘proverbio’, ‘castigo’, ‘hazaña’, ‘conseja’, ‘balada’, ‘historieta’, ‘leyenda’, ‘novela’, etc. Además de señalar todo esto, advierte en el prólogo que su actitud respecto a los mitos es la de un lector de “cuentos”, aunque no ignora la arbitrariedad que puede suponer tal perspectiva. De todas formas, Anderson Imbert señala que los mitos recogidos ya por escrito revelan un alejamiento de creencias ligadas a lo religioso.

Por otro lado, el libro de Imbert abarca desde los orígenes de la escritura, producida, tal como señala, hacia el cuarto milenio a.C. con la escritura cuneiforme de los sumerios (Anderson Imbert inicia su antología con el héroe sumerio de la *Epopéya de Gilgamés*, que debió de conocerse en el tercer milenio y, probablemente, pudo componerse hacia el segundo), hasta llegar a la fecha límite de 1095 d.C., época de la



Primera Cruzada (cuando, aproximadamente, comienzan a aparecer por escrito y en lenguas romances los cantares de gesta). Así pues, su amplio repertorio textual abarca más de tres milenios y recorre todo el mundo antiguo “conocido” (luego veremos cuáles y qué textos son).

Ahora bien, a diferencia del rescate selectivo del pasado antiguo que lleva a cabo Borges en gran parte de su obra y en algunas de sus antologías (en colaboración), Imbert se propone aquí una recopilación textual totalizadora del mundo antiguo. Además, la propuesta antológica de Imbert requiere de una sistematicidad organizativa relacionada también con sus intereses teórico-históricos literarios. Y, por otro lado, debido a las características dimensionales (temporales y espaciales) implicadas en su antología, las cuales conllevan problemas textuales de índole histórica, lingüística, etc., hace que Anderson Imbert tenga que valerse de síntesis históricas para así poder solventar tales problemas y también para poder encuadrar y organizar mejor la vastedad de textos que trata de abarcar. Así, el libro de Imbert no solo proporciona una antología, sino también una historia en la que ofrece abundantes marcos histórico-literarios, en los cuales, como advierte en su prólogo, resulta arriesgado establecer fechas con precisión. Imbert, con esta manera de proceder, se aleja, en este aspecto, de la manera de proceder, digamos, más puramente literaria, estética, filosófica y/o hedónica de Borges (o en colaboración) en relación con ese rescate textual del pasado antiguo. Y los resultados de ese rescate, reconversión y reescritura microtextual literaria también serán muy diferentes. Recordemos aquí, por ejemplo, las antologías *Antiguas literaturas germánicas* (1951), de Borges en colaboración con Delia Ingenieros, o *Literaturas germánicas medievales* (1966), de Borges con M. Esther Vázquez. En estas antologías la textualidad rescatada se configura de manera distinta a la de Imbert. En las de Borges (en colaboración) no se da una separación entre historia y literatura, sino que hay mixtura entre ambas,

canalizadas por comentarios, citas, transcripciones de los textos rescatados y, sobre todo, filtradas por la reescritura literaria borgiana, lo cual, todo ello, se configura en una especie de combinación creativa e híbrida de ensayos breves o microensayos literarios que trascienden a pequeñas obras maestras únicas. Recuérdese también, en este aspecto, *El libro de los seres imaginarios*, (1967 [1957]), de Borges con Guerrero.

Por otro lado, el método que prefiere Anderson Imbert para organizar su antología es el de buscar los “cuentos” dentro de cada lengua de manera diacrónica, no transversal. Así, por ejemplo, respecto a la lengua griega, tal como indica en el prólogo, rastreará “desde los primeros relatos de Homero hasta los últimos relatos que en la época bizantina está recopilando un Focio” (Anderson Imbert 1977: 7); y así, de igual manera, procederá con las demás lenguas. Ahora bien, los capítulos que dividen la antología (sobre todo los dedicados a Israel, Grecia y Roma) pueden separar a veces algunos autores o textos, ya sea por motivos de fechas posteriores a la Caída del Imperio romano de Occidente (correspondiente al capítulo sexto), ya sea por la lengua en la que se escriben los textos. Así ocurre, por ejemplo, con el capítulo de Israel que, debido a algunos textos escritos en griego, continúa una parte del mismo en el de Grecia. Así también ocurre con el mismo Focio (ca. 820-891), que, debido a las fechas, no se encontrará en el capítulo cuarto correspondiente a Grecia, sino en el sexto, en el que solo se comenta su *Biblioteca* (o *Myriobiblion*), pero no se recoge fragmento alguno.<sup>103</sup>

Para llevar a cabo tal empresa historiográfica, Imbert maneja una bibliografía de libros, aproximadamente media docena por capítulo, publicados en el siglo XX y, principalmente, en lengua inglesa. Él mismo advierte que no se espere una contribución académica, pues, siendo profesor de literatura, carece “de la autoridad para explorar un

---

<sup>103</sup> Más adelante mostraremos el esquema estructural de la antología, pero no citaremos obras o autores que, como en Focio, no se recogen textos reescritos para la antología, aunque haremos alguna que otra excepción.

pasado tan remoto” (1977: 5). De todas formas, también comenta que “la antología, aunque personal, no ignora el juicio de los estudiosos y, por lo tanto, garantiza cierta objetividad” (1977: 5).

Respecto a su estructura, la antología se divide en once capítulos. Cada uno de ellos contiene síntesis históricas (sobre las civilizaciones, lenguas, literaturas, obras, autores o incluso otros resúmenes muy breves de obras o fragmentos narrativos), así como la recopilación de los diversos textos (de obras o fragmentos) reescritos y resumidos. Por otra parte, como Anderson Imbert va rastreando por diferentes obras y textos del pasado esas “breves unidades de acción contadas por un narrador” (1977: 6), los títulos de los fragmentos seleccionados son mayoritariamente incorporaciones efectuadas (muchas veces por la tradición) con la finalidad de reconocer fácilmente tales fragmentos dentro del cuerpo textual donde se hallan. Así, por ejemplo, referente a Platón, Anderson Imbert seleccionará dos fragmentos reescritos y titulados “El anillo de Gíges” (en la *República*, II) y “Atlántida” (cuyo pasaje principal se encuentra en el diálogo *Critias o La Atlántida*). Pero también, de vez en cuando, titula con mayor libertad o con algún que otro guiño irónico o humorístico (al igual que hará a veces al reescribir los microtextos). Así, por ejemplo, al seleccionar un célebre pasaje de los *Anales* de Tácito (XIV, 3-9), Anderson Imbert lo titula “Nerón asesina a su mamá”.

Vamos, pues, a enumerar los capítulos (estos los destacaremos con letra mayúscula y con la paginación íntegra) y sus respectivas selecciones de textos. Suprimimos casi la totalidad de las síntesis introductorias (pero estas, insistimos, contienen muchísimos más autores, obras y resúmenes de otros fragmentos u obras). Dejaremos, en cambio, algunos epígrafes para que se puedan encuadrar los textos reescritos que componen su antología, que vienen a ser unos 253 (pero este recuento es sesgado, pues hay textos recopilados que se fragmentan a su vez en otras micronarraciones). Como también

seguimos el índice del libro, aunque con las supresiones mencionadas y algunas variantes nuestras, lo ponemos todo en un aparte a modo de cita. Así pues, el esquema estructural de *Los primeros cuentos del mundo* (1977) es el siguiente:

- I. CERCANO ORIENTE (pp. 9-23). Narraciones de Mesopotamia: “Epopeya de Gilgamés”, “Poema de la Creación”, “Ishtar desciende al Inframundo”, “Historia de Adapa” y “El mito de Etana”. Narraciones de los Hititas: “El Dios que desapareció”, “El dragón y el héroe”, “Malo y Bueno” y “La canción de Ullikummi”. Narraciones de los Cananeos: “El arco celestial”. (Persia).
- II. EGIPTO (pp. 24-35). Narraciones egipcias: “El marinero náufrago”, “Cuentos de magia”, “Historia de Sinué”, “El príncipe predestinado a la muerte”, “Los dos hermanos”, “Contienda entre Horus y Set” y “Setna y el libro mágico”.
- III. ISRAEL (pp. 36-70). Narraciones de La *Biblia*. Génesis: “Sacrificio de Isaac”, “Saga de Jacob y José”. Éxodo. Deuteronomio. Josue. Jueces: “Sansón y Dalila”. Rut. Libro primero de Samuel: “David y Goliat”. Libro segundo de Samuel. Libro de los reyes, I y II: “Salomón y el niño con dos madres”. Tobit. Judit. Ester. Job. Daniel: “La casta Susana” y “Bel”. Jonás. Narraciones judías de la era cristiana: “El sueño de Onia”, “Salomón y Asmodeo”, “Los dos festines”, “El novio”, “Los ojos del Rabí”, “La zorra y la viña” y “Dios, ladrón”.
- IV. GRECIA (pp. 71-152). a) Período pre-ático (1000-500 a.C.). Homero. La *Iliada*: “El engaño de Hera”, “Belerofonte”, “Meleagro” y “Hera seduce a Zeus”. La *Odisea*: “Los Lotógrafos”, “Polifemo”, “Circe”, “Las sirenas”, “Amores de Ares y Afrodita” y “El manto”. Hesíodo: “Nacimiento de Afrodita”, “Cronos devora a sus hijos”, “Prometeo”, “Victoria de Zeus sobre los Titanes”, “Pandora” y “El halcón y el ruiseñor”. Esopo: “La zorra y la leona”, “El zorro y el león” y “El zorro, el león y el lobo”. b) Período Ático (500-320 a.C.). Herodoto: “El tesoro de Rampsinito”, “El anillo de Policrates”, “El rey Candaules”, “Arión y el delfín”, “El amor de Jerjes y la muerte de Masistio”, “Zópiro y su doble traición”, “Agarista y el bailarín”, “Travestidos”, “Alcmeón y el oro”, “La ceguera de Ferón”, “La princesa prostituta” y “El remojón”. Lisias: “Eufiletos y la Ley”. Jenofonte: “La bella Pantea”. Platón: “El anillo de Giges” y “Atlántida”. Aristóteles: “Melesígenes”. Esquines el Socrático: “Cimón y Calírroe”. Aristóbulo de Casandrea: “Timoclea y los dos Alejandro”. c) Período helenístico (322 a.C.-565 d.C.). c.1) Período Alejandrino. Cares de Mitilene: “Zariadre y Odati, amantes que se conocieron en sueños”. Apolonio de Rodas: “Fineo y las arpías”. Una novela anónima: “Nino y Semíramis”. Partenio de Nicea: “Heripe, Janto y el bárbaro” y “Periandro y su madre”. c.2) Período grecorromano. Nicolao de Damasco: “Zarinea de Estringeo”. Plutarco: “La copa de Camma”, “La esposa de Pites” y “Mujeres de Mileto”. Seudo-Plutarco: “La esposa disputada” y “Mujeres”. Dión Crisóstomo: “El cazador de la isla de Eubea”. Apiano: “Antíoco y Estratonicia”. Claudio Eliano: “Una Cenicienta egipcia”. Luciano de Samosata: en *Filopseudes*: “El dinero no puede menos que la magia”, “El infierno”, “El chapín”, “La casa encantada” y “El aprendiz de brujo”; en *Toxaris o De la amistad*: “Cuentos de Mnesipo” y “Cuentos de Toxaris”;

en *De la diosa Siria*: “Estratonice, Antíoco y Combabos”. Conón: “Estratagema del banquero”. Flegón de Tralles: “Amores con una muerta”. Numenio: “La experiencia de Laquides”. Pausanias: “El pintor Praxíteles” y “Aquiles y la doncella troyana”. Ateneo: “La casa-barco”. Filóstrato el Ateniese: “El joven Menipo y la Mujer-Vampiro”. Filóstrato el viejo: “Jacinto”. Calístrato: “Sobre la estatua de Memmon”. Antonio Liberalis: “Egipio” y “Aedone” y “Arceofón”. Diógenes Laercio: “Pirrón” y “Metrocles”. Seudo-Calístenes: “Alejandro y Candace”. Auge de novelas. Caritón de Afrodísia: *Aventuras de Quéreas y Calíroe*. Jenofonte de Efeso: *Habrócome* y *Antea* y “El cuento de Egialeo”. Heliodoro: *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea*. Aquiles Tacio: *Historia de los amores de Leucipa y Clitofonte*. Longo: *Dafnis y Cloe*. Museo: “Hero y Leandro”. Aristéneto: “Aconcio y Cidipe”, “Juego de prendas”, “Juego de manos”, “Una simple petición”. Literatura judaico-helenística y cristiana. Flavio Josefo: “La mujer que se comió a su hijo”. *El Nuevo Testamento*: “El buen samaritano”, “La oveja perdida”, “El sembrador”, “El hijo pródigo” y “El Apocalipsis”. Narraciones cristianas.

V. ROMA (pp. 153-199). a) Período de Escipión el Africano y período de Catón y Pablo Emilio (segunda mitad del s. III y primera mitad del s. II. a.C.) b) Período de Mario y Sila (fines del s. II, comienzos del s. I. a.C.). c) Período de Julio César (segundo tercio del s. I a.C.). Cicerón: “El sueño de Escipión”, “El ciudadano de Roma”, “Luces contratadas”, “La suicida”, “Amistad”, “Estafa”, “Después de la muerte”, “El mejor don”, “Dionisio y la felicidad”, “Diógenes”, “El condimento”, “El sueño”, “Senilidad”. d) Período de Augusto (d.1. tercer tercio del s. I a.C. d.2. Augusto y Tiberio: fines del s. I, primeros cuarenta años del s. I d.C.). Virgilio: “Dido y Eneas”. Horacio: “El avaro” y “El ratón de campo y el ratón de ciudad”. Tito Livio: “Rómulo y Remo”, “El rapto de las Sabinas”, “Horacios y Curiacios”, “Lucrecia ultrajada”, “Horacio Coclés defiende el puente”, “Mucio”, “Virginio y Virginia”, “Curcio salta al abismo” y “Sofonisba”. Ovidio: “Píramo y Tisbe”, “Filemón y Baucis” y “Pigmalión”. Fedro: “El lobo y el cordero”, “La rana que quiso ser buey”, “El viejo celoso” y “El león envejecido”. e) Período Nerón (trentenio del 40 al 70 d.C). Séneca el Hijo: “La muerte de Claudio” y “La ira”. Petronio: “Licantrópia” y “La viuda de Efeso”. f) Período de Domiciano (último tercio del s. I d.C.). g) Período de Trajano (fines del s. I d.C., primeros veinte años del s. II). Plinio el Joven: “La casa encantada”. Tácito: “Nerón asesina a su mamá”. h) Período de Adriano y Marco Aurelio (120 d.C. a 180). Aulo Gelio: “Androcles y el león”. Apuleyo: *El asno de Oro*. i) Edad de Plata (hasta la caída del Imperio Occidental).

VI. FIN DEL IMPERIO ROMANO Y PRINCIPIO DE LA EDAD MEDIA (pp. 200-226). a) Literatura en latín. Gregorio, obispo de Tours: “Los dos amantes” y “Venganza”. Gregorio el Grande: “La lechuga”. Beda el Venerable: “Caedmon”. Muirchú Mac Cumachteni: “Cómo San Patricio obtuvo su colina”./ La época carolingia. Pablo Diácono: “El sueño de Gunthram” y “El moscardón”. Notker Balbulus: “Nadio lo vio”. Ekkehard I: “El combate de Walther”./ Ekkehard IV: “Los tres amigos” y “Heribaldo el Simple”. Eginardo: “Carlomagno”. Hrotsvith: “Teófilo”. Otros autores latinos. *Ruodlieb*./ Narraciones germánicas. *Canción de Hildebrando*. b) Literatura anglo-sajona. “Beowulf”. c) Literatura gaélica. “Deirdre” y “La aventura de Conle”. *Libro de*

*Lismore*: “San Brendano y el arpista”. d) Literatura de Gales. e) (Grecia) Literatura bizantina. Procopio: “La isla de los muertos”./ Fin. Las lenguas románicas.

VII. INDIA (pp. 227-251). Los Vedas. *Mahabárata*: “Sávitri, su esposo Satiaván y el Dios de la muerte”. *Bhagavad Guita*. *Ramáyana*. Literatura narrativa. *Panchatantra*: “Las bestias agradecidas y el hombre ingrato”, “Las garzas, las serpientes y la mangosta”, “Ratones y elefantes”, “El gato, la perdiz y la liebre”, “El rey Shivi y la paloma”, “La ratita se casa con un ratón”, “El mono y el cocodrilo”, “El mercader llamado Ratón”, “El sabio y el ratón”, “El burro que no tenía ni corazón ni oídos”, “Los hacedores de leones”, “La olla rota”, “El brahmán y la mangosta”, “El barbero asesina a tres monjes”. *Yátakas*: “La fórmula mágica” y “La imagen de la liebre en la luna”. Otras colecciones. “El príncipe y el hada pintada”. Somadeva: “El rey sobornado”, “El espejo”, “Las dos revelaciones”, “Tres señoritos puntillosos” y “Dos cabezas”. Dandin: “La joven y el viejo” y “El retrato”. *Cuentos de un loro*: “La señora y el tigre”.

VIII. CHINA (pp. 252-279). a) Dinastía Chou (1110-221 a.C.). “Muerte del Duque Chin”, “Caída del príncipe Shen-Sheng”. Confucio. Lao Tzu. Chuang-Tzu. b) Dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.). Ssuma Chien: “Ching Ko el asesino que no asesina”, “La pata del zorro” y “El príncipe de Meng-ch’ang”. Zhao Ye: “La princesa Piedra Morada”. Kuo Hsien: “La tortuga” y “Luz”. c) Período de la División (220-587 d.C.). Kan Pao: “El libro”, “Dialéctica”, “Los nietos y sus dobles”, “La almohada”, “El amigo que vino del otro mundo”, “La niña del otro mundo” y “La niña-Caracol”. Tao Chi: “Muerte y vida” y “La fuente de las flores de durazno”. Dos cuentos en uno: “La boca”. d) Dinastía Sui (581-618 d.C.). “Fantasmas”. e) Cuentos de la Dinastía T’ang (618-907). “Historia de Ying-ying”. Shen Chin-chi: “Historia de una almohada”. Li Kung-tso: “El sueño del ebrio”. Shen Chin-chi: “La Zorra-hada”. Chen Hsuanyu: “Chienniáng”. Niu Sheng-ju: “Poetas-cosas” y “Zorros”. Po Hsing-chien: “Historia de la Niña Li” y “Sueño”. Chiang Fang: “El fantasma de Huo Hsiao-yu”. Li Fu-yen: “El brujo y su experimento”, Alojamiento nocturno”, “La hostería matrimonial”, “El hombre que se transformó en pejerrey”, Luyichi: “El decapitado”, Tu Kuang-tin: “El hombre de la barba enludada”. Pei Hsing: “Hebra roja”. El tema de la Cenicienta: “Cenicienta”. f) Dinastía Sung (960-1279).

IX. JAPÓN (pp. 281-287). a) Período antiguo. *Kojiki*: “Sol” y “El príncipe que no tenía suerte con el mar”. b) Período Heian (794-1185). *Cuentos de Ise*: “El regreso”. *El cortador de caña*. *El árbol hueco*. *Libro de la almohada*. *Relato de Mazmorra*. Murasaki Shikibu: *La historia de Genji*. Colección de cuentos breves: “El oficial que arrancó una flor del cerezo” y “El amante que no consiguió pasar más allá de su primera cita”.

X. PERSIA (pp. 288-292). Lengua y literatura. Firdusi: “Jamshid y Zuhak” y “Rustán y Sorhab”.

XI. ARABIA (pp. 293-299). Narraciones islámicas: el *Corán*./ Otras narraciones. Al-Jahiz, Al-Tanukhi: “La ley de la hospitalidad”./ Los maqamat. “El muerto-vivo”. Ibn Hazm. Maydani: “Los hijos de Nizar”./ Fin. Breve reseña de *Las mil y una noches*.

Si observamos la enormidad abarcadora de tal esquema (en el que hemos suprimidos síntesis introductorias), y lo contrastamos con las páginas de que consta el

libro (menos de 300), se podrá deducir fácilmente la extensión de los textos recopilados y reescritos por Anderson Imbert. Es decir, mayoritariamente serán microtextos los que conformen su antología. Gracias a esta reconversión microtextual, Anderson Imbert puede llevar a cabo su propuesta de rescate textual (narrativo y totalizador) del pasado antiguo en un solo libro no muy extenso. Otra cosa distinta es saber cuál es el resultado de ese rescate y qué clase de microtextos nos ofrece en su recopilación. Vamos, finalmente, a profundizar en ello.

Sabemos lo que dice en su prólogo: “Si me lancé a esta aventura fue porque no encontré ninguna obra que, en un solo volumen, satisficiera mi curiosidad por los primeros cuentos del mundo” (5). Y sabemos lo que quiere decir aquí con “cuento”, que implica toda una amplia gama del arte de contar de la antigüedad. Tampoco ignoramos lo que supone recorrerlo a través de la poligenérica textualidad del pasado o rastrearlo en algunas obras concretas (como, por ejemplo, en los poemas épicos de Homero). En estos últimos casos, supone introducirse, escoger, segmentar y reescribir algunas de esas “breves unidades de acción contadas por un narrador”. No hará falta hacerlo, en cambio, con las unidades breves genéricas que ofrece la antigüedad (como ocurre, por ejemplo, con las fábulas esópicas), las cuales solo se reescriben sin variar su extensión. Por tanto, su recopilación antológica (dejando la parte histórica y los géneros muy breves de la antigüedad) supone dos tipos de procedimientos respecto a ciertas obras o textos del pasado: o bien, como decíamos, se segmentan y reescriben pasajes narrativos breves de una obra, convertidos ahora en microtextos autónomos; o bien se abarcan íntegramente las obras y se reescriben hasta comprimirlas y conformar, mayoritariamente, otros microtextos (así, por poner algunos ejemplos, sucede respecto a las cinco *novelas griegas* de Caritón, Jenofonte de Efeso, Aquiles Tacio, Heliodoro y Longo). Ahora bien, toda esta plasmación microtextual se hace, en un principio, con la finalidad de tratar de

reunir y recopilar en un volumen los orígenes textuales de la narrativa breve, las fuentes primigenias por las que discurre o sale el “cuento”. Pero este rescate se realiza ahora desde el sincretismo receptivo del cuento y con los procedimientos de reconversión que se llevan a cabo a través de una modalidad microficcional en marcha (debido a escritores como Borges, con Bioy u otros colaboradores, Valadés, o el mismo Anderson Imbert, entre otros).

La diferencia respecto a otras antologías precedentes relacionadas con la microtextualidad y el rescate reelaborado del pasado antiguo (v. gr. cualesquiera de las de Borges en colaboración mencionadas arriba) está en la misma propuesta antológica. Pues al pretender abarcar sistemáticamente toda esa antigüedad textual en bloque, requiere Anderson Imbert de un método de síntesis y reescritura sencillo, aunque laborioso, el cual, sin embargo, repercute sobre lo literario que se da en esos textos que trata de rescatar de alguna forma. Él mismo lo sabe y en varias ocasiones se queja de su procedimiento de rescate textual. Así, por ejemplo, se lamenta de tener que hacerlo con pasajes archiconocidos de la *Biblia*, pero, según señala, se ve obligado por razones de equidad en la organización del libro (37). En otra ocasión, cuando está finalizando el capítulo de Roma y le queda un tercio para alcanzar su meta marcada, comenta lo siguiente:

Antes quiero confesar que muchas veces, al resumir cuentos, me he lamentado, secretamente, de echarlos a perder; pero ahora, al resumir el de Cupido y Psiquis, dudo más que nunca de mi propia sensatez: ¿para qué empeñarse en resumir cuentos si, al hacerlo, se daña su poesía? Pero ya es tarde para lamentarse, ahora hay que seguir... (189).

Ahora bien, si Anderson Imbert hubiera querido hacer meros resúmenes de “cuentos”, tal como señala también en su prólogo, entonces ¿por qué lamentarse de ello? ¿Había, pues, otras pretensiones más literarias, tal vez como las alcanzadas por



Borges, en esa laboriosa reelaboración textual del pasado? ¿Y por qué molestarse en reescribirlo todo y no ofrecer una antología como tal? ¿O por qué no recortar simplemente algunos fragmentos o recopilar microtextos como las fábulas esópicas? Además, ¿por qué molestarse en titular y reconvertir todo en *minicuentos*? El problema, en el caso de Anderson Imbert, es que su propuesta totalizadora del pasado parece obligarle, por coherencia, a una reescritura no discriminatoria y sistemática, de tal manera que limita o perjudica el resultado de su antología. Roger Moore, en su reseña al libro de Anderson Imbert, dice mejor y más breve lo que aquí estamos tratando de señalar: “The vastness of this material is a limiting factor” (1978: 75).

Sin embargo, Borges, que también lo hace con algunos fragmentos u obras, trasciende el mero resumen o síntesis esquemática, debido, en parte, a que aquí también sigue escribiendo y tramando su obra. A Borges el resumen o síntesis de los acontecimientos y tramas no es lo que le interesa, sino que, antes que nada, su meta es resucitar el efecto estético, poético y emocional que le produjo el texto original.

No obstante, a pesar de lo dicho, reconocemos las virtudes y méritos de *Los primeros cuentos del mundo*. Pero como decíamos, lo limita ese interés mayor por llevar a cabo el repertorio y recorrido de textos con la finalidad de producir una antología totalizadora de la supuesta genealogía de la *cuentística* literaria, la cual, por otra parte, engloba una gran cantidad de aquellos textos reelaborados del pasado por los que discurre Borges (en colaboración).

Así, por ejemplo, si se contrasta el contenido de la antología *Literaturas germánicas medievales*, de Borges y Vázquez, se observará que algunos de estos textos están recogidos también en la antología de Anderson Imbert, de los cuales algunos parecen seguir directamente a los de aquellos, tal como sucede, por ejemplo, en “El cantar de Hildebrand”, de Borges y Vázquez (1966: 75-77), respecto al “Hildebrando”,

de Anderson Imbert (1977: 216-217). Por otro lado, Borges y Vázquez llevan a cabo una antología también sobre los orígenes remotos de una materia literaria, pero mucho más reducida y a la vez más abierta (sin tratar de rastrear un género concreto), y también se configura como una historia y una antología. En este último aspecto son semejantes ambas antologías. La diferencia es que en *Literaturas germánicas...* se lleva a cabo esa reelaboración y rescate por medio de la escritura híbrida de microensayos borgianos que permiten canalizar lo literario a través de la utilización de transcripciones y citas de la obra, lo cual, combinado con el tratamiento de reelaboración y estilo característicos de Borges, produce destellos estéticos y emocionales que dan la sensación de atisbar la obra primigenia. Sin embargo, en el caso de Imbert, cuando trata de reproducir el argumento y la trama, esquematiza los (micro-)textos y, por tanto, el efecto de Borges se pierde en Imbert y degenera en un mero repertorio argumental y temático. En cambio, no sucede esto cuando Imbert hace ese rescate intertextual del pasado y lo reelabora creativamente en sus microrrelatos o microficciones, en donde consigue canalizarlo sin detrimento literario o estético, tal como ocurre, por ejemplo, con muchas de sus “mónadas” en *El gato de Cheshire*. En relación con esto último, no está demás señalar que el peso de lo intertextual y de la reescritura de textos de la antigüedad en la microficción creativa de Imbert es primordial (cf. Benvenuti y Crivello 2001).

Vamos ahora a reproducir primero un fragmento de la anécdota literaria correspondiente al “Caedmon” de *Literaturas germánicas medievales*, que vendría a ser una transcripción del cuarto libro de la *Historia Eclesiástica* de Beda el Venerable (ca. 672-734), tal como señalan y entrecorren Borges y Vázquez, y suprimimos aquí la parte de la introducción y unos comentarios posteriores, los cuales versan sobre tal primer poeta anglosajón de nombre conocido y sobre la inspiración onírica literaria. A

continuación, transcribimos íntegro el “Caedmon” de Anderson Imbert (ambos titulados igual). Así pues, son los siguientes:

...Solía concurrir a fiestas donde se había dispuesto, para fomentar la alegría, que todos cantaran por turno acompañándose con el arpa, y cuantas veces el arpa se le acercaba, Caedmon se levantaba con vergüenza y se encaminaba a casa. Una de esas veces dejó la casa del festín y fue a los establos, porque le habían encomendado esa noche el cuidado de los caballos. Durmió y en el sueño vio un hombre que le ordenó: “Caedmon, cántame alguna cosa.” Caedmon contestó y dijo: “No sé cantar y por eso he dejado el festín y he venido a acostarme.” El que le habló le dijo: “Cantarás.” Entonces dijo Caedmon: “¿Qué puedo yo cantar?” La respuesta fue: “Cántame el origen de todas las cosas.” Y Caedmon cantó versos y palabras que no había oído nunca, en este orden: “Alabemos ahora al guardián del reino celestial, el poder del Creador y el consejo de su mente, las obras del glorioso Padre; como Él, Dios eterno, originó cada maravilla. Hizo primero el cielo como techo para los hijos de la tierra; luego hizo, todopoderoso, la tierra para dar un suelo a los hombres.” Al despertar, guardaba en la memoria todo lo cantado en el sueño. A estas palabras agregó muchas otras, en el mismo estilo, dignas de Dios”... (Borges y Vázquez 1966: 40-41).

\*

#### Caedmon

Caedmon, de edad ya madura, no sabe nada de poesía. Es tan ignorante que cuando los invitados a una fiesta, según es costumbre, se ponen a cantar acompañándose con el arpa, antes de que el arpa le llegue se levanta de la mesa y se retira avergonzado. Una noche abandona el festín, se va al establo, cuida de los caballos y después se echa a dormir. De pronto se le aparece un ángel:

—Caedmon, cántame algo.

—No sé cantar.

—Canta, Caedmon, canta.

—¿Qué voy a cantar, si no sé?

—Canta el origen de las cosas.

Caedmon empieza a cantar versos que nunca ha oído.

—Canta ahora —dice el ángel— a Dios, padre todopoderoso creador del cielo y de la tierra.

Caedmon canta, y cuando despierta recuerda lo que ha soñado y añade nuevos versos. Va al monasterio y muestra el don que recibió mientras dormía. Los monjes entienden que Dios está cantando por boca de Caedmon (Anderson Imbert 1977: 206).

En el microtexto de Imbert se puede apreciar, en su composición y extensión, una reconversión micronarrativa en forma de minicuento o microrrelato, en donde se plasma

cierta reescritura y tratamiento literario en torno a la selección y composición actualizada de la anécdota, alejándose, pues, de cierta aproximación más fiel, o a un mero resumen. Así serán, pues, algunas de las mejores reconfiguraciones de sus *minicuentos* arcaicos (en las que se suele tomar ciertas licencias y libertades expresivas). Ahora bien, en muchos otros casos, en cambio, la elaboración decae y deviene en síntesis esquemáticas, rutinarias, sin interés en la composición literaria, y tal vez solo en cumplir con el objetivo marcado en su antología (así sucede, por ejemplo, con partes de la *Biblia* o *El Nuevo Testamento: El Apocalipsis*, etc.).

En cualquier caso, lo fundamental aquí es percatarse de la intención de la antología de Anderson Imbert. Pues en ese rescate y reescritura de toda aquella textualidad del pasado antiguo hay un intento por transformarla en *minicuentos*. Este intento sigue de cerca lo que está haciendo Borges en algunas de sus destacadas antologías en colaboración, en las cuales se produce una reactualización de la heterogénea textualidad pretérita, reconvertida hacia la microficción. Sin embargo, en el caso de las antologías borgianas, cuando se aborda un rescate textual de manera uniforme con textos remotos, se suele canalizar y proyectar en forma de microensayos literarios, más eficaz, tal vez, para llevar tal propuesta satisfactoriamente (como sucede, por ejemplo, en las antologías de Borges con Vázquez o con Guerrero). Y cuando Borges reconvierte la textualidad pretérita en forma de microcuentos (por ejemplo en las antologías con Bioy), lo hace a través del recorte o retoque reelaborado, pero escogiendo muy selectivamente títulos y microfragmentos específicamente seleccionados para ello, no de forma totalizadora de la textualidad del pasado antiguo, como así hace Imbert en *Los primeros cuentos del mundo*. Por tanto, los resultados de las antologías también serán muy diferentes, cuya calidad literaria textual no se resiente en las de Borges y sí, en gran medida, en la de Imbert. No obstante, más allá de los resultados estéticos alcanzados en los microcuentos

de la antología de Imbert, lo destacable es encuadrar el contexto en el que se produce esta antología, y no ignorar que este contexto forma parte inseparable de esa tradición en marcha que se relaciona con la cocreación recopilatoria de minificciones o microrrelatos y, a la par, con el rescate textual del pasado a través de la reconversión microficcional. En este sentido, a diferencia de las antologías *Cuentos breves y extraordinarios* y *El libro de la imaginación*, Anderson Imbert se propone dar un paso más y llevar a cabo un rescate integral de la “cuentística” del pasado antiguo, transformado ahora en minicuentos (o microrrelatos). Pero no se vale del recorte ni de otros procedimientos que se estaban utilizando productivamente en estos casos o en aquellas antologías, sino que se vale solo de la reescritura a través, principalmente, del resumen de los argumentos. Ahora bien, al llevar a cabo esta operación, a menudo degeneran los microtextos ofrecidos en una especie de “esquemas argumentales”, lo cual impide ofrecer una especie de reconversión, plenamente satisfactoria, en minicuentos; pues tal desplazamiento hacia lo meramente argumental perjudica o lastra de alguna manera lo que Anderson Imbert, probablemente, trataría de ofrecer a través de toda su reescritura microtextual narrativa de la antigüedad: algo semejante al “caso”, que “es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición (...). Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento” (Anderson Imbert [1979] 1996: 34).



### 3.4. Juan Armando Epple y sus antologías específicas hispanoamericanas

Se puede decir que con Juan Armando Epple (Osorno, Chile, 1946) se inician las antologías hispánicas (publicadas en libro) de minificciones o microrrelatos específicos. Así sucede con sus tres primeras antologías siguientes: *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989), *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990) y *Para empezar. Cien micro-cuentos hispanoamericanos* (1990), esta última en colaboración con James Heinrich. Si la publicación de estas tres antologías es casi coincidente, el proyecto previo a la compilación de tales antologías sucederá unos años antes a la publicación de las mismas. Por otro lado, aunque son diferentes en ciertos aspectos las tres antologías, comparten algunas de las mismas minificciones recopiladas en ellas y también hay semejanzas en algunos párrafos de sus tres prólogos, lo que denota, en cierto modo, una misma concepción unitiva dentro del mismo proyecto recopilatorio específico de microficciones o microrrelatos (hispanoamericanos) en el que está volcado Epple hacia finales de los ochenta.

Antes de comentarlas, es importante señalar que, para llegar a la publicación de estas antologías, toda una serie de factores previos han contribuido en el desarrollo conjunto del conocimiento distintivo de esta categoría microtextual. En el transcurso de todas estas décadas, desde aquellas primeras antologías de Borges (en colaboración) de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, la producción y recepción microficcional en Latinoamérica va *in crescendo* correlativamente. Este interés resulta palpable por una mayor presencia de libros de minifcción y por revistas especializadas que se decantan por la microficción y la difunden y promocionan. En este último caso, hay que destacar el papel decisivo que ejerce la revista mexicana de Valadés, la cual se convierte, desde mediados de los sesenta y con distribución internacional, en un espacio único en donde

poder leer abundante minificción y crítica relacionada con la narrativa breve, además de promover su producción a través de sus concursos de minificción y llevar a cabo, en su sección de cartas con los lectores, un novedoso taller de escritura de minificciones. Por otro lado, respecto al plano de la producción hispanoamericana, los libros de minificciones que van apareciendo en estas décadas tienen también una importancia clave para la aclimatación y conciencia del género. Pues, como dice el mismo Juan Armando Epple:

...esa conciencia de género comienza a perfilarse cuando se reconocen como modelos tutelares textos como *Varia invención* (1949), *Confabulario total* (1962), y *Palíndroma*, (1971) de Juan José Arreola, *Guirnalda de amores* (1959), de Adolfo Bioy Casares, *El Hacedor* (1960), de Jorge Luis Borges, *Historia de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar, *El gato de Cheshire* (1965) de Enrique Anderson Imbert, *Falsificaciones* (1966), de Marco Denevi, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso, *El osario de dios* (1969), de Alfredo Armas Alfonzo, *Indicios pánicos* (1970), de Cristina Peri Rossi, *Rajatabla* (1971), de Luis Brito García, y las antologías *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *El libro de la imaginación* (1976), de Edmundo Valadés. Atendiendo a las fechas, esa autoconciencia de género comenzaría a decantarse en Latinoamérica en la década de los sesenta, y lo haría desde la perspectiva rupturista, desestabilizadora de códigos de lectura, abierta y mantenida como deuda soterrada por la vanguardia histórica. La crítica académica, con legitimidad, ha buscado y destacado figuras precursoras en el modernismo tardío y en la vanguardia (2004: 15-16).

Si “esa autoconciencia de género” por parte de un buen número de escritores hispanoamericanos comienza a evidenciarse en la década de los sesenta, la crítica académica, salvo aportaciones previas y puntuales, comienza a investigarla teóricamente a partir de la década de los ochenta en Hispanoamérica (en esta labor destaca Dolores Koch, entre otros investigadores, con sus pioneros artículos y tesis). Juan Armando Epple también comenzará a publicar, en la precursora década de los ochenta, algunos artículos sobre tal modalidad o categoría textual. Así, en 1984, escribe



un primer artículo titulado “Sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, publicado en la revista *Obsidiana* (3, Santiago de Chile, pp. 33-35); y en 1988, publica otros dos artículos: “Brevísima relación del cuento breve en Chile”, en la revista chilena *El organillo* (separata n. 5, pp. 1-8), y “Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, en la revista argentina *Puro cuento* (nº 10, p. 31-33). Estos dos últimos artículos (el primero de los cuales también incluye en la separata una recopilación de microrrelatos chilenos) se refundirán o ampliarán de alguna forma en los prólogos de sus dos primeras antologías mencionadas arriba, las cuales incluyen apartados bibliográficos destacables sobre narrativa breve y con algún que otro estudio ya específico sobre microficción (tal como veremos más adelante). Además de estas aportaciones importantes, Juan Armando Epple, hacia mediados de la siguiente década de los noventa, tendrá un papel decisivo para el avance de la investigación conjunta de la microficción, pues es el editor invitado del número especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía: Inter-American Review of Bibliography*, Vol. XLVI, N.1-4 (1996), la cual incluye también un destacable artículo suyo: “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo” (pp. 9-17); y un apéndice que es otra antología de Epple: “Breviario de cuentos breves latinoamericanos” (pp. 193-311). En los siguientes años seguirá contribuyendo con otras antologías de microficción (algunas serán ampliaciones de las primeras) y con más aportaciones relevantes en otros artículos sobre el tema, muchos de los cuales se encuentran publicados en las sucesivas actas de los Congresos Internacionales de Minificción que se han venido celebrando bienalmente desde 2002, en diversos países de Europa y América. En relación con otros congresos o seminario sobre el tema, también señalamos que ha sido coeditor de *Los mundos de la minificción* (Rodríguez, Epple y Moreno 2009), que son las actas de las Jornadas Internacionales de Minificción celebradas en la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias (2008). Por

otro lado, al igual que algunos otros investigadores interesados también en la creación de la narrativa breve y la minificción (v. gr. Anderson Imbert, Edmundo Valadés, Lagmanovich, etc.), Epple también se interesa muy pronto por la producción de microrrelatos o minificciones, tal como veremos.<sup>104</sup>

Ahora bien, aparte de lo mencionado en relación con sus aportaciones pioneras sobre el tema desde los ochenta en adelante, nos interesa la figura de Juan Armando Epple porque en él se ejemplifica esa aludida toma de conciencia del género en Hispanoamérica, la cual, en la década de los sesenta, se evidencia ya, como él señalaba, en una autoconciencia productiva hispanoamericana. Esta proliferación productiva microficcional, que sucede de manera notoria en países hispanoamericanos (entre los que destacan México y Argentina), es lo que provoca también mayores tomas de conciencia receptiva (en otros productores, mediadores y consumidores) acerca de esta modalidad escritural que comienza a percibirse en forma de tradición suigeneris hispanoamericana. De ahí que también sean, principalmente, investigadores hispanoamericanos los que inicien una investigación teórica en torno a ella.

Por otro lado, algunos de estos investigadores, como Juan Armando Epple, David Lagmanovich o Dolores Koch, tienen o han tenido contactos, ya sea de forma más permanente o más esporádica, con universidades estadounidenses, al igual que, recordemos, sucedió anteriormente con Anderson Imbert (quien fue fundamental en la formación de algunos investigadores posteriores, tales como, entre otros, Donald A. Yates o el mismo Epple). Se da así, desde muy pronto, cierto trasvase de textos y conocimiento microficcional hispanoamericano y angloamericano. Este trasvase también se observa en la inclusión de minificciones hispanoamericanas recogidas en

---

<sup>104</sup> En torno a su producción de minificciones, podemos señalar, por ejemplo, los dos siguientes libros de publicación más reciente: *Con tinta sangre* (Editorial Mosquito, Santiago de Chile, 1999; cuya segunda edición se publica en Thule Ediciones, Barcelona, 2004) y *Para leerte mejor* (ed. Mosquito, Santiago, 2010).

algunas de las precursoras antologías estadounidenses interesada en la narrativa o ficción más breve, tales como la de la revista *TriQuarterly* (1976) o las antologías *Short Shorts...* (1982), *Sudden Fiction International...* (1989), *Flash fiction...* (1992), etc. Pero hay que recordar que los textos recopilados aquí, tal como apunta Lagmanovich sobre estas antologías de *Short Shorts*, “son de extensión mayor que la que empíricamente atribuimos, en nuestra tradición literaria, al microrrelato” (2005b: 19).

Dicho esto, creemos que puede resultar ilustrativo dejar constancia de cómo Epple, uno de los pioneros en el estudio del microrrelato o minificción, va tomando contacto con esta categoría microtextual desde muy pronto. Así, según él mismo ha confesado en una entrevista para la revista digital *Internacional Microcuentista* (diciembre de 2010), su pasión por el género se inició cuando leyó en Chile los dos siguientes libros de minificción: *Historia de cronopios y de famas* (1962), de Julio Cortázar, y *Antología precoz* (1973), de Marco Denevi. Precisamente, en ese último año de 1973, Epple establecerá contacto con la revista mexicana *El Cuento*, de Valadés. Pues ya en el ejemplar número 60 (correspondiente a agosto-septiembre de 1973) de esta revista, se puede leer una carta suya para tratar de gestionar una suscripción de la misma. Aquí también explica sus intereses (docentes y teóricos) relacionados con la narrativa breve. Al final de su carta, se ofrece para colaborar con cuentos suyos. Así pues, Epple explica aquí lo siguiente:

He tenido la satisfacción de conocer el número correspondiente a diciembre de 1972\* de la excelente revista que usted dirige, lo que me ha movido a escribirle de inmediato para manifestarle las inquietudes que, estoy seguro, tendrá la gentileza de acoger.

Como profesor ayudante de Teoría Literaria de la Fac. de Filosofía y Letras de la U. Austral de Valdivia, Chile, me ha correspondido hacerme cargo de los cursos de Análisis Literario, Narrativa, que se dictan para los alumnos de la carrera de pedagogía en castellano. En dichos cursos se procura complementar la formación teórica especializada en relación a la narrativa con

el conocimiento de las manifestaciones literarias más recientes, en especial de América Latina, a fin de que los alumnos, al egresar, estén en condiciones de valorar posteriormente en mejor forma la evolución de nuestra literatura, difundiendo en su trabajo profesional las perspectivas asumidas.

Es por ello que nos interesaría de forma especial acceder al conocimiento periódico de vuestra publicación, que recoge las creaciones del cuento más recientes. Me permito solicitar de usted tenga la gentileza de enviarme algunos ejemplares con el fin de presentarlos a nuestra Biblioteca para gestionar una suscripción de vuestra publicación, y al mismo tiempo indicarme los números atrasados de que dispongan para ser adquiridos.

En los próximos días creo que volveré a molestar su atención para presentarle algunas colaboraciones (cuentos inéditos y publicados), fruto de una inquietud personal sostenida durante algunos años por el cuento, que espero tengan acogida en su revista. (en “El correo del concurso” de *El Cuento*, n.º 60, 1973 [\*Epple alude al ejemplar 56, correspondiente a diciembre-enero de 1973]).

De todo esta información proporcionada en tal carta de Epple, destacamos, pues, sus intereses teóricos, docentes y creativos sobre la narrativa breve (latinoamericana) y, asimismo, la fecha clave de 1973, en la que comienza una relación de contacto con la revista *El Cuento*, difusora, como se sabe, del cuento y de la minificción mundial. Durante los años siguientes, Epple comenzará a colaborar no solo con cuentos suyos, sino también con minificciones. Así, por ejemplo, en el ejemplar número 63 de la revista, se publica su cuento “La raíz del juego” (febrero-marzo de 1974: 404-406); pero en el ejemplar 66 del mismo año (correspondiente a septiembre-octubre), encontramos ya dos minificciones suyas publicadas en la sección *Del concurso*: “Diario de vida” (sep.-oct. 1974: 735) y “Del nuevo testamento apócrifo” (sep.-oct. 1974: 763). En el siguiente ejemplar (n.º 67), aparecerá otra minificción suya publicada en la misma sección, y titulada “Sobre sueños no hay nada escritos” (oct.-dic. 1974: 55), etc. Así pues, Juan Armando Epple será entonces un habitual de la revista durante esta época. Por otro lado, en este año de 1974, y tras el golpe militar perpetrado al presidente Salvador Allende, saldrá Epple de Chile. Posteriormente, aparece otra carta de Epple,

esta vez publicada en el n.º 71 (correspondiente a enero-marzo de 1976),<sup>105</sup> la cual es firmada desde la Universidad de Harvard, en la que imparte clases Anderson Imbert. Aquí, además de agradecer la publicación de sus textos e informar del envío de otro, comenta Epple lo siguiente:

Alentado por las inquietudes siempre fecundas de mi profesor Enrique Anderson Imbert, quien se está dedicando de preferencia al estudio del cuento, espero dedicar tiempo a un trabajo que me atrae mucho: el análisis de las teorías sobre el género que se han escrito en Hispanoamérica. Para ello los trabajos que usted ha publicado en *El Cuento*, y que comienzo a releer, me servirán extraordinariamente (cf. en “El correo del concurso” de *El Cuento...*, n.º 71, 1976).

Vemos, por tanto, que Epple —tras la lectura de aquellos libros iniciáticos de minificción de Cortázar y Denevi y, sobre todo, tras la revelación y contacto periódico con la revista de Valadés— tiene ya un bagaje considerable a mediados de los setenta, como receptor y productor, respecto a ese fenómeno microficcional que aún no se distingue teóricamente del cuento o se encuentra subsumido en este. Ahora bien, en estos años de Harvard, la figura de Anderson Imbert resultará fundamental para que Epple comience a percibir todos aquellos microcuentos o minificciones de forma singular o distintiva respecto al cuento. A ello contribuyó, tal como el mismo Epple (1996b) comenta, las charlas mantenidas con su profesor Anderson Imbert en torno a sus cuentos en miniatura y al proyecto recopilatorio en el que estaba embarcado por aquel entonces (*Los primeros cuentos del mundo*). Además de todo esto, le dio a conocer algunas antologías precursoras y fundamentales para la microficción (cf. 3.3).

Finalmente, en 1980, Epple concluye su doctorado en Harvard e inicia su carrera como docente en la Universidad de Oregón en Estados Unidos, país en donde, por otra parte, también llevará una importante labor de reencuentro cultural e intelectual desde la

---

<sup>105</sup> Advertimos que, en muchas ocasiones, suele haber un desfase temporal entre los textos enviados a *El Cuento*, ya sean textos literarios o cartas, y su publicación final en la revista de Valadés.

revista *Literatura chilena en el Exilio*, fundada en 1977, y que, a partir de 1980, será llamada *Literatura chilena (creación y crítica)*. Será, pues, en esta década de los ochenta, con toda esa serie de herramientas teóricas en torno al cuento y, sobre todo, con un interés destacado por el corpus existente y notorio de minificciones hispanoamericanas, cuando Epple comenzará a desplegar sus estudios y antología sobre esta categoría microtextual.

Alrededor de todo esto, hay que considerar también el papel relevante que adquiere la minificción en relación con la enseñanza, pues no hay que olvidar que muchos de los investigadores pioneros en su estudio se dedicaron o dedican a la docencia (universitaria), así como, por otro lado, algunos de ellos, tal como Epple, desarrollan esta labor docente en países de lengua no española. En este último caso, por ejemplo, la enseñanza de estas microficciones son un método idóneo para aprender español y literatura contemporánea (hispanoamericana o hispánica), pues, por su hiperbrevedad y autonomía, además de por su riqueza temática y diversidad textual, resultan muy provechosas a la hora de analizar y estudiar (e incluso practicar su escritura) en las aulas extranjeras (v. gr. estadounidenses).

Así pues, relacionado con este último aspecto de la enseñanza, se encuadraría la antología *Para empezar. Cien micro-cuentos hispanoamericanos* (Ediciones Lar, Chile, 1990), de Juan Armando Epple en colaboración con James Heinrich, la cual surge como un proyecto previo para implementar el programa de español desde las aulas de la Universidad de Oregón. Todo este proyecto inicial, que acaba convertido en libro, se explica en cierto modo al final del doble prólogo bilingüe (en inglés y español) que incluye dicha antología, y que viene firmado y fechado por Epple y Heinrich en Eugene, Oregon, 1989 (Epple y Heinrich 1990: 14 y 18). Tal prólogo, además de servir a modo de breve introducción sobre el microcuento hispanoamericano, contiene prácticas

explicaciones a los instructores o profesores sobre cómo, por ejemplo, pueden llevar a cabo los distintos niveles de enseñanza del español en relación con las posibles elecciones de lecturas de los microcuentos recopilados, y también se explica la organización o estructura de la antología.

En este último aspecto, la antología se divide en ocho apartados temáticos, los cuales albergan grupos de minificciones. Así pues, los cien microcuentos recopilados en toda la antología, pertenecientes a cuarenta y nueve escritores hispanoamericanos, se distribuyen de manera proporcional en las siguientes secciones: I. Del amor (pp. 19-33), II. Ritos, misterios y transformaciones (pp. 35-51), III. De ciertas cosmogonías (pp. 55-72), IV. De extraños sucesos (pp. 75-91), V. Alteraciones sociales (pp. 93-110), VI. Retratos y expresiones (pp. 111-132), VII. Del arte y otros males (pp. 135-151), VIII. De varia lección (pp. 153-162). Al final de la antología se incluye un glosario de términos literarios frecuentes en español (pp. 163-175) y un amplio vocabulario español/inglés (pp. 177-226). Por otro lado, cada microrrelato viene acompañado de pequeñas notas de traducción en el margen derecho, que “explican palabras, expresiones o referencias culturales necesarias para comprender los texto” (Epple y Heinrich 1990: 17). Y, al pie de página de cada texto recopilado, se indica el libro o revista (con su fecha de publicación y su página concreta) de donde se ha extraído la minificción seleccionada para la antología. Para que se vea mejor todo esto que estamos señalando, vamos ahora a reproducir tal cual una página entera de la antología, con sus notas al margen y al pie de página. Así, por ejemplo, en la página 21 se puede leer lo siguiente:

Cuento de Horror

Juan José Arreola (México)

La mujer que amé se ha convertido en fantasma•.

*ghost*

Yo soy el lugar de las apariciones.

Dolores Zeugmáticos

Guillermo Cabrera Infante (Cuba)

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

En *Puro Cuento* N. 13 (1988), pág. 19.

Guillermo Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o* (Barcelona: Seix Barral, 1976), pág. 57

(Eppel y Heinrich 1990: 21).

Estas dos minificciones se encuentran en el apartado Del amor, pero, tal como se explica en el prólogo (p. 16), las unidades temáticas son solo tentativas, pues suelen solaparse unas con otras. Por otro lado, hay que tener en cuenta que los antólogos han ordenado el corpus “de acuerdo al grado de dificultad del lenguaje, desde el más breve y más simple, al más complejo, tomando en cuenta el nivel del estudiante respecto a la comprensión lectora” (p. 16). Sin embargo, esto no quiere decir que la hiperbrevedad sea sinónimo de facilidad, pues algo muy breve, como se sabe, puede resultar altamente complejo. En ocasiones la dificultad en la comprensión de una microficción puede radicar en las elipsis contenidas y/o en sus complejidades simbólicas (dificultad añadida, como es lógico, si el receptor está aprendiendo la lengua del texto original). Pero también pueden darse otros factores (v. gr. socioculturales) que problematicen la comprensión lectora. Así, por ejemplo, respecto a algunos microrrelatos hispanoamericanos que fueron traducidos al japonés, el que resulto más difícil de comprender para los lectores nipones del club Yu Honma fue, precisamente, aquel que acabamos de reproducir arriba de Arreola: “Cuento de horror”. Pues, tal como explica Dolores Koch en su artículo “Japón y el micro-relato hispanoamericano”: “la presencia de la amada les resultaba tan real que pensaban que ésta debía haber muerto, y que volvía en espíritu a visitar al amado” (2002: 73). Al parecer, les parecía incomprendible



la idea de que una persona pudiera convertirse en un lugar (en alusión figurada al pensamiento recurrente u obsesivo del personaje arreolano sobre una mujer amada).

Respecto a los cien microcuentos recopilados, la antología ofrece una buena muestra representativa de cuarenta y nueve autores hispanoamericanos (muchos de los cuales se consideran hoy precursores y clásicos del género). De cada uno de estos escritores se recogen desde una hasta ocho minificciones por autor. Así pues, encontramos que del guatemalteco (pero mexicano de adopción) Augusto Monterroso se recopilan ocho microficciones (“Caballo imaginando a Dios”, “El salvador recurrente”, “El dinosaurio”, “Imaginación y destino”, “La oveja negra”, “El grillo maestro”, “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” y “Sansón y los filisteos”); lo que le convierte en el autor con más presencia de textos suyos en la antología. Tras él, estaría el argentino Jorge Luis Borges con las siguientes siete microficciones: “El puñal”, “Leyenda”, “Nota para un cuento fantástico”, “Andrés Armoa”, “La trama”, “El adivino” y “Silogismo”. En tercer lugar, se recogen las seis microficciones siguientes del mexicano Juan José Arreola: “Cuento de horror”, “El faro”, “De L’Osservatore”, “flash”, “El asesino” y “Homenaje a Otto Weininger”. El cuarto lugar lo comparten, con cinco microficciones cada uno, los argentinos Julio Cortázar (“Amor 77”, “The Canary Murdere Case II”, “Elecciones insólitas”, “Nos podría pasar, me crea” y “Cortísimo metraje”) y Marco Denevi (“Helena y Menelao”, “El dios de las moscas”, “El emperador de la China”, “La hormiga” y “La bella durmiente del bosque y el príncipe”). Con cuatro microficciones cada uno encontramos al cubano Cabrera Infante (“Dolores zeugmáticos”, “7”, “¿Fue Eugenia de Montijo una noble Lolita?” y “El niño que gritaba «¡ahí viene el lobo!»”) y al uruguayo Eduardo Galeano (“Mujer que dice chau”, “Garúa”, “Crónica del perseguido y la dama de la noche” y “El universo visto por el ojo de la cerradura”). Con tres microficciones por escritor, los argentinos Anderson Imbert

(“La Perricholi”, “Novela que cambia de género” y “El muerto-vivo”), Bioy Casares (“Post-operatorio”, “Retrato” y “La francesa”) y Luisa Valenzuela (“Los mejor calzados”, “Visión de reojo” y “Milonga para Jacinto Cardoso”), y también la uruguaya (luego nacionalizada española) Cristina Peri Rossi (“10”, “40” y “14”). A continuación, se recogen dos microficciones de cada uno de los siguientes escritores: los chilenos Vicente Huidobro (“Tragedia” y “La joven del abrigo”), Braulio Arenas (“Fábula” y “La bondad”) y José Leandro Urbina (“Padre nuestro que está en los cielos” y “Retrato de una dama”); el uruguayo Mario Benedetti (“Los bomberos” y “La expresión”); los mexicanos Carlos Monsiváis (“La verdadera tentación” y “Las dudas del predicador”) y Octavio Paz (“Dama huasteca” y “Maravillas de la voluntad”); el cubano Virgilio Piñera (“Unión indestructible” y “Costumbre”), y el argentino Álvaro Yunque (“Otra vez Le corbeau et la renard” y “La obra maestra”). Finalmente, se encuentran, con una microficción por autor, los siguientes escritores: los chilenos Alfonso Alcalde (“Peripicias de soldado”), Pía Barros (“Golpe”), Alejandra Basualto (“Rosas”), Luis Bocaz (“Velorio”), Hubert Cornelius (“Sobre algunos principios olvidados de la estética”), Poli Délano (“A primera vista”), Astrid Fugellie (“Raulina Yagán”), André Gallardo (“Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura”), Raquel Jodorowski (“Quedó hecho el depósito de ley”), Hernán Lavín Cerda (“Maldonado y Gabriela”), Floridor Pérez (“La partida inconclusa”) y Jaime Valdivieso (“El graznido”); los argentinos Norma Aleandro (“La guardadora de secretos”), Eduardo Gudiño Kieffer (“Ciervo”) y Pedro Orgambide (“El baile”); el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (“La vida es una caja de curiosidades”); los mexicanos Julio Torri (“Fallido”), Roberto Bañuelas (“Los advertistas”) y Luisa Poniatowska (“Estado de sitio”); el chicano Tomás Rivera (sin título); los nicaragüenses Rubén Darío (de “Voz de lejos”) y Ernesto Cardenal (“El cielo cuna”); el salvadoreño Roque Dalton (“Cuando

la María Lúe”); los colombianos Álvaro Menén Desleal (“Al Mayor Lawrence Andrews”) y Luis Fayad (“Reencuentros”); los cubanos Norberto Fuentes (“La grande”) y Megaly Martínez Gamba (“Cierta individualidad”); el puertorriqueño José Luis González (“La carta”), y, por último, el uruguayo Ariel Muniz (“Este cuento”).

Como se puede apreciar, resulta una muestra bastante amplia del panorama hispanoamericano, aunque es evidente que, en esta lista representativa, hay países con menos presencia que otros y, por otra parte, faltan países destacables en torno a la minificción hispanoamericana, tal como Venezuela, por ejemplo. En este sentido, hay que tener en cuenta la fecha de publicación de la antología, pues la crítica académica incipiente (minoritaria en los ochenta y principios de los noventa) irá luego aumentando y aunando sus esfuerzos conjuntos a partir del último lustro del siglo XX, con lo cual, la información sobre la teoría de la minificción y su producción (en el panorama hispánico y extranjero) será cada vez mayor, todo lo cual se verá implementado gracias al intercambio y difusión que permite la progresiva implantación globalizada de internet.

Por otro lado, en el primer párrafo del prólogo, de manera muy sintética y concisa, se ofrece una breve información referente a esta categoría, aquí aún modalidad, microtextual hispanoamericana que conforma el corpus de la antología. Lo reproducimos íntegro, pues es el que más interesa respecto a su consideración. Así pues, se dice lo siguiente:

PARA EMPEZAR ofrece una selección de microcuentos Latinoamericanos representativos de una tradición creativa que ya cuenta con un notable desarrollo en los países hispanoamericanos. El microcuento que tiene su antecedente tanto en la tradición oral como en las viejas fábulas y leyendas y mitos, ha llegado a ser un modo específico de discurso que se caracteriza formalmente por la extrema brevedad. Pero la brevedad no es sinónimo de creación subalterna o de un modo ingenuo de creación. Por el contrario, el valor artístico de estos microcuentos reside en la habilidad con que concentran en pocas líneas una proposición artística autónoma, autosuficiente. Autores de sólido prestigio en literatura Latinoamericana tales como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Marco Denevi, Augusto Monterroso y Cristina Peri

Rossi han contribuido a ensanchar el status literario de este modo *sui generis* de discurso. Una muestra de su popularidad de este sub-género literario es el hecho de que dos revistas especializadas en el cuento corto, “*El Cuento*”, publicada en México, y “*Puro Cuento*”, que se edita en Argentina, tienen concursos literarios para la creación y difusión de esta modalidad narrativa (Epple y Heinrich 1990: 15).

Respecto a la incipiente profundización sobre el estatuto genérico de estas producciones microfccionales, Epple lo abordará de forma más detenida, tal como veremos, en el prólogo de su antología *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990), en donde se refunde, tal como ya indicamos, su artículo precedente, titulado “Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica” (1988a), el cual, dicho sea de paso, aparecerá citado en relación al género en el prólogo de su otra antología: *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989). Por otro lado, ambos prólogos de estas mencionadas antologías resultarán más teóricos respecto al de *Para empezar. Cien micro-cuentos...*, pues, tal como hemos visto, esta es una antología con una clara finalidad práctica para la docencia, destinada a estudiantes estadounidenses que están aprendiendo español y literatura hispanoamericana a través de las minificciones recopiladas. Seguramente por ello, esta última antología no trae, a diferencia de las otras dos de Epple, una bibliografía teórica selectiva sobre narrativa breve latinoamericana. En cualquier caso, estas dos últimas antologías tampoco ignoran, en general, las posibilidades pedagógicas de la minificción. Pero, tal vez, lo más relevante y distintivo de estas antologías de Epple, destinadas en principio a hispanohablantes (ya sean docentes, investigadores de la narrativa breve o meros lectores interesados), es el hecho de que sus prólogos son equiparables a artículos o estudios teóricos sobre el tema (sobre todo el de *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*). Esto último no es baladí, pues, por estos años (final de los ochenta y primero del noventa), apenas empieza a conocerse y desarrollarse

paulatinamente la teoría y estudio distintivo en torno al microcuento, microficción o microrrelato, cuyas aportaciones puntuales venían publicándose en revistas literarias o —ya dentro del ámbito académico— en revistas especializadas, así como en algún artículo de libros de actas de congresos o, tangencialmente, en algún que otro libro de ensayos, mayormente en torno al cuento, etc. En este aspecto, estas antologías de Epple (al igual que, de forma parecida, ocurre con la que estudiaremos de Antonio Fernández Ferrer) contribuyen no solo a difundir minificciones, sino también proporcionan, gracias a las aportaciones de sus prólogos (y bibliografías), conocimientos o apuntes teóricos distintivos sobre este fenómeno literario.

Ahora bien, resulta interesante advertir que los incipientes estudios sistemáticos de los ochenta y principios de los noventa reclaman, por un lado, una diferenciación y, por otro lado, una equiparación al cuento. Este hecho, que tiene su explicación, resulta característico de tales estudios, pues aún se encuentra esta modalidad microtextual en vías de una valoración teórica distintiva. Así pues, en este sentido, estas antologías, con sus prólogos y sus recopilaciones, suponen hitos importantes respecto a los avances de la conciencia distintiva del género y de su difusión concreta y específica.

Respecto a la publicación previa de la antología *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (Ediciones Lar, Santiago de Chile, 1989), Epple realizó —con el apoyo de la Universidad de Oregón y de Robert M. Jackson, director del Departamento de Lenguas Romances— una estadía en Chile, en 1987-88, para llevar a cabo la realización de sus proyectos. También, para la preparación de esta antología —tal como indica Epple en su prólogo—, se sirvió de algunas sugerencias y acopio de informaciones que le proporcionaron algunos escritores chilenos (tales como Omar Lara, Pía Barros, Erwin Díaz y Eduardo Llanos Medusa) para así poder reunir “un material literario lo suficientemente representativo como para justificar el libro” (Epple 1989: 8-9). Por otro

lado, al principio del prólogo, Epple alude a los estudios del cuento y su confrontación con respecto a la novela para definir su estatuto genérico. Sin embargo, según indica: “Mucho más difícil resulta, sin duda, deslindar los rasgos diferenciadores de ese corpus de relatos de extremada concentración formal llamado indistintamente «cuento corto», «cuento breve», «micro cuento» o «mini cuento»” (Epple 1989: 7). A continuación, de forma semejante al anterior párrafo destacado de la antología *Para empezar...*, aludirá a la tradición oral y letrada de la minificción, al papel relevante y difusor de aquellas mencionadas revistas literarias e, igualmente, llamará la atención sobre el corpus generado en Hispanoamérica a través de los aportes de aquellos notables escritores citados. Respecto a la minificción chilena, Epple señalará lo siguiente:

En Chile la ficción breve tiene una elaboración precursora, y de incisiva tesitura vanguardista, en esos “cuentos diminutos”, escritos por Vicente Huidobro en 1927, cuando anunció un proyecto narrativo que al parecer no continuó. En la década de los 70, coincidiendo con el auge diversificado de la narrativa continental y el estímulo del boom, escritores como Hernán Lavín Cerda y Alfonso Alcalde privilegiaron este tipo de ficción con una producción de elaborado rigor poético. En la narrativa chilena de factura reciente se advierte una mayor apertura a las opciones creadoras de la ficción breve, en textos que exploran con soltura perspectivas aleatorias, de notoria fluidez semiótica, transgrediendo o distendiendo las fronteras convencionales de los géneros. Son textos que en algunos casos resisten la adscripción restrictiva a la poesía, el testimonio o la ficción tradicional, atrayendo al producto textual el cuestionamiento implícito de su legalidad genérica (1989: 8).

En este prólogo, Epple llama también la atención sobre el criterio adoptado en su selección, el cual tiene en cuenta ese rasgo formal de la hiperbrevedad (presente en todos los textos chilenos recopilados), pero que, sin embargo, no supone por sí solo, como es lógico, una diferenciación genérica. En cualquier caso, para aquellos interesados en aspectos más teóricos y sobre el estatuto genérico, Epple remite, en dicho prólogo, a su artículo en *Puro Cuento* (1988a), e incluye también en su antología un

apéndice bibliográfico sobre teoría y poéticas en torno al cuento hispanoamericano (Epple 1989: 94-98). Aquí encontraremos, además de estudios importantes que tratarán tangencialmente el tema, tres estudios ya específicos sobre minificción, tales como la tesis inédita de Dolores Koch (1986) y dos artículos del mismo Epple (1984 y 1988a). Por otro lado, también cita un Primer Seminario Nacional en torno al cuento y la narrativa breve en Chile (Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1985) y algún que otro precursor artículo periodístico sobre el tema, tal como, por ejemplo, “Cuentos cortos” (cf. I), de Braulio Arenas (1977).

Respecto al corpus recopilado, Epple recogerá setenta y seis microficciones de cuarenta y dos autores chilenos, muchas de las cuales también se encontrarán recopiladas en las otras dos antologías de 1990. Así sucede, por citar uno entre otros de triple recopilación, con el siguiente microrrelato del chileno Poli Délano:

A primera vista

Verse y amarse locamente fue una sola cosa. Ella tenía los colmillos largos y afilados. Él tenía la piel blanda y suave: estaban hechos el uno para el otro (en Epple 1989: 33).

Pero esta antología de 1989 contiene, además de la mayoría de escritores (y microrrelatos) chilenos ya mencionados en la antología *Para empezar...*, los siguientes autores chilenos (y microrrelatos): Antonio Undurraga (“El monje de Fu Cheu” y “La fundación Lindsay”), Fernando Alegría (“Diálogo de sordos”), Jaime Hagel (“Los errores se pagan”), Ernesto Malbrán (“In Memoriam”), Adolfo Couve (“Gastón del sebo”, “La siempreviva” y “Requiem”), Alejandro Jodorowsky (“El coleccionista”), Antonio Montero Abt (“En nombre del pueblo”), Mauricio Wacquez (“Excesos”), Eugenia Echevarría (“En la parafernalia”), Jorge Díaz (“Eucaristía”, “Canto” y “Reencuentro”), Antonio Skármeta (“Desnudo en el tejado” y “En inglés”), Roberto

Araya G. (“Persecución” y “Pesadilla”), Omar Lara (“Toque de queda”), Ramón Riquelme (“Ninguna novedad”), Renato Serrano (“Historieta de amor”), Carlos Olivárez (“Rotativo”), Jorge Echevarry (“Fragmento 6” y “Un baño”), José Paredes (“Camino de flores”), Marco Antonio de la Parra (“Otros tiempos”), Eduardo Llanos Melussa (“Teología del hambre”), Diego Muñoz Valenzuela (“El paseo matinal”), Jorge Montealegre (“Espejos” y “Nochebuena”), Germán Arestizábal (“Ángel azul escena cualquiera” y “Bogart”), Hernán Venegas (“Palitos”), Pedro Guillermo Jara (“El accidente”), Andrea Maturana (“Canción de cuna”) y Nelson Torres (“Algo que pudo ser de amor”).

Antes de concluir con esta antología, es necesario advertir que, trece años después de su publicación en 1989, Epple la ampliará y actualizará de nuevo, publicándola ahora con el título modificado de *Cien microcuentos chilenos* (2002, Editorial Cuarto Propio, Chile). Lo más interesante de los cambios producidos ahora, aparte del aumento general del corpus recopilado, será el nuevo prólogo y la bibliografía que incorpora. Respecto a la bibliografía, destaca el notorio avance de estudios ya específicos sobre el tema. Así pues, si en aquella de 1989, tal como vimos, apenas había tres estudios específicos, pues el resto eran estudios más generales en torno al cuento (por algo se titulaba “Bibliografía básica sobre el cuento. Área latinoamericana”), ahora vemos que, trece años después, absolutamente todos los estudios (los cuales pertenecen mayoritariamente a los años ochenta y noventa) son ya específicos de minificción o microrrelato (hispanico) y, por tanto, se titula: “Bibliografía básica sobre el microrrelato” (2002: 125-128). Respecto al prólogo de 2002, diremos que ahora se percibe en la exposición prologal una mayor definición sobre el estatuto genérico del fenómeno microficcional recopilado y estudiado, además de aportar muchos más datos referentes al objeto de estudio, tales como revistas (aquí ya se cita también la colombiana *Ekuóreo*),



monografías y tesis publicadas en torno a la minificción, tales como *Breve manual para reconocer minicuentos* (UNAM, 1997), de Violeta Rojo, o el fundamental volumen monográfico de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1-4, 1996), coordinado por Epple. Además de esto, cita en este prólogo de 2002 cuatro antologías en inglés sobre ficción breve y siete antologías hispánicas de microficción: tres de Epple (las dos de 1990 y su antología publicada en la RIB, 1996), otra del español Antonio Fernández Ferrer (1990), una de los colombianos, creadores de *Ekúóreo*, Zamudio y Kremer (1994) y, finalmente, otras dos del argentino Raúl Brasca (1996 y 1997). Al final de este prólogo, indica que la primera edición de su antología (1989) fue reseñada por Eugenio Matus en *El Sur* de Concepción, p. VII (17 de febrero de 1991) y “sirvió de base para el ensayo de Francisca Noguerol Jiménez “El microrrelato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea”, *Lucanor*, 8, Pamplona (1992): 117-133” (Epple 2002: 9).

Vistas las dos antologías anteriores, vamos a comentar ahora la tercera de ellas: *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (Mosquito Editores, Santiago de Chile, 1990). Hay que decir, por un lado, que esta antología contiene un corpus selectivo de microficción semejante a la de *Para empezar. Cien micro-cuentos hispanoamericanos*; y, al igual que en esta, también se estructura la antología en tales apartados temáticos en los que se distribuyen las minificciones hispanoamericanas recopiladas. La principal diferencia entre ambas antologías (aparte del aparato pedagógico bilingüe que trae solo la de *Para empezar...*) está en el aparato crítico, de índole más teórica, que contiene *Brevísima relación...* de 1990 (nos referimos aquí a su prólogo-estudio sobre el microcuento y a su bibliografía teórica sobre el cuento). En este último aspecto, se asemeja a *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, pues comparte con ella prácticamente la misma bibliografía. Respecto al prólogo de estas últimas, señalamos que el de la antología *Brevísima relación...* de 1990 tiene un peso y

una relevancia mayor, pues profundiza más sobre aspectos teóricos del fenómeno microficcional, ofreciendo así un estudio general e importante sobre el tema (sobre todo si tenemos en cuenta la época en la que se publica dicha antología), mientras que el prólogo de *Brevísima relación...* de 1989 es menos extenso y apenas da para señalar ciertos apuntes teóricos esbozados. Por otro lado, al igual que ocurría con esta antología de 1989, la cual fue actualizada y ampliada trece años después, la antología *Brevísima relación...* de 1990 será igualmente actualizada y ampliada nueve años más tarde de su primera publicación, titulándose ahora *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (también publicada en Mosquito Editores, Santiago de Chile, 1999). Si comparamos los prólogos y bibliografías de estas dos últimas antologías ampliadas (es decir, la de *Cien microcuentos chilenos*, 2002, y la de *Brevísima relación. Nueva antología...*, 1999), vemos que ambas comparten una bibliografía equiparable y específica sobre minificción o microrrelato, aunque algo más ampliada en la de 2002 respecto a la de 1999 (aquí titulada *Bibliografía básica sobre el micro-relato*, mientras que en la de 2002, titulada igual, el término microrrelato aparece ya sin guion). Por otro lado, los nuevos prólogos comparten, *grosso modo*, las mismas líneas generales y señalan las mismas referencias importantes (de revistas y libros) que hemos señalado en la antología de 2002. Respecto al nuevo prólogo de 1999, vamos a destacar dos párrafos que nos parecen relevantes, los cuales, por otra parte, Epple los incorporará transcritos al prólogo de 2002 (p. 9). En tales párrafos, Epple se apoya en otros estudios ya específicos sobre el tema (de Lagmanovich, Noguerol, Tomassini y Colombo y Lauro Zavala) para exponer algunas características destacables en torno al devenir del objeto de estudio y su actitud “transgresora de códigos discursivos y expectativas de lectura”. Tal como veremos, se destacan aquí aspectos importantes sobre el origen, evolución y consolidación de las opciones configurativas de la praxis

estética de la microficción (producto ahora representativo y característico de la hibridación cultural de la sociedad posmoderna). Así pues, Epple dice aquí lo siguiente:

Reconociendo sus esbozos germinales en la renovación de prácticas discursivas que puso en marcha el Modernismo latinoamericano (como ha destacado David Lagmanovich), el origen moderno del micro-relato puede fijarse con mayor propiedad en la vanguardia y su voluntad transgresora de códigos discursivos y expectativas de lectura. Su evolución posterior y consolidación como praxis estética (de acuerdo a las aproximaciones críticas de Francisca Noguero, Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Lauro Zavala) se vincula a los procesos de impugnación axiológica de la tradición moderna que se vive en este fin de siglo: derogación de los discursos de la modernidad, canibalización paródica e iconoclasta de sus modelos culturales, desmontaje de los centros canónicos para privilegiar las zonas fronterizas y marginales, irrupción y semantización de lo fragmentario frente al principio de unidad del discurso, lo que Frank Kermode llama “the post-modern love affair with the fragmente”, juego de transferencias genéricas, etc.

Las múltiples variantes configurativas de esta especie *sui generis* pueden así leerse como opciones discursivas que textualizan las hibridaciones multiculturales de la sociedad postmoderna y particularmente el estatuto heterogéneo del mundo latinoamericano (1999: 12).

Por otra parte, aunque el proyecto antológico de Epple se conforme de manera paralela y unitiva (lo cual es normal puesto que el tema objeto de estudio y recopilación es el mismo), hay que destacar sus aportes en recopilar en una antología de 1989 (ampliada, como vimos, en 2002) el microcuento chileno y en otra, de 1990 (ampliada también en 1999), el microcuento hispanoamericano. Tras estas pioneras antologías de Epple, empezarán a aparecer las antologías específicas de recopilación de microrrelato o microficción en el panorama hispánico (nos referimos aquí solo a las publicadas en libro).

Dicho todo lo cual, nos vamos a centrar, finalmente, en el prólogo de la antología *Brevísima relación del micro-cuento hispanoamericano* (1990), recogido y reproducido tal cual en la misma antología de Epple, en su edición actualizada y ampliada de 1999 (citaremos por esta última edición). Por otro lado, el hecho de que en esta nueva edición

de la antología aparezca incluido aquel prólogo sin retocar por Epple, titulado “Brevísima relación sobre el micro-cuento. (Introducción a la primera edición)” (cf. en Epple 1999: 14-20), presupone, en cierto modo, la validez que, en líneas generales, conserva tal prólogo de 1990 para su autor, el cual, recordamos, tiene su precedente en aquel artículo-prólogo publicado en la revista *Puro Cuento* (Epple 1988a). Finalmente, el comentario del mismo nos servirá, en buena medida, para recapitular y concluir este capítulo.

Así pues, al principio de dicho prólogo, Epple comienza señalando el amplio desarrollo de la ficción hispanoamericana contemporánea y la atención que empieza a suscitar en la crítica de la época esas narraciones hiperbreves que se han venido llamando indistintamente “mini-cuentos”, “micro-cuentos”, “minificciones”, “cuentos brevísimos” o “cuentos en miniatura” (14). Después comenta que las teorías o poéticas sobre el cuento interesadas en su estatuto genérico se efectúan en comparación con la novela, pero que, sin embargo, aquellos rasgos postulados para definir al cuento, como la brevedad, la tensión, la intensidad, etc., parecen ser insuficientes como categorías distintivas, pues “la existencia de novelas cortas (...) y de cuentos extensos ponen en cuestión el criterio tradicional de la extensión como límite genérico entre ambos géneros” (14). Aún más problemático resulta, según Epple, dilucidar la limitación genérica respecto al cuento brevísimo, debido a su “relación con un amplio registro de formas breves de sustrato oral o libresco, y sobre todo por la dificultad de deslindar fronteras con las llamadas «formas simples»” (14). Por otra parte, Epple señala que el minicuento o microrrelato no es “simplemente una afición secundaria, apta para la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica, si bien muchos de sus cultores aficionados no superan estos niveles” (15). Así pues, Epple nombra a varios reconocidos escritores hispanoamericanos (como Borges, Cortázar, Peri Rossi, Galeano,

Valenzuela, Arreola, Denevi, Monterroso, Anderson Imbert, Avilés Fabila) que han sabido canalizar con éxito una parte, o gran parte, de su producción dentro de esta modalidad discursiva de extremada concisión. A continuación señala algunos libros minificcionales de escritores chilenos (como los de Raquel Jodorowski, Alfonso Alcalde, Hernán Lavín Cerda y Andrés Gallardo), los cuales han contribuido a ampliar el repertorio, y destaca también la importancia que han tenido los concursos de minificción de revistas como *El Cuento* y *Puro Cuento* para su difusión popular. A continuación, hace un breve repaso por los orígenes de la ficción breve. Reproducimos íntegramente esta parte, pues se relaciona con el capítulo anterior de Anderson Imbert y sirve también para completarlo. Aquí Epple señala lo siguiente:

En el capítulo sobre la “Génesis del cuento”, de su libro *Teoría del cuento* (Buenos Aires: Marymar, 1979), Enrique Anderson-Imbert señala que el origen de las formas breves puede rastrearse en los inicios de la literatura, ya hace cuatro mil años (en textos sumerios y egipcios), como relatos intercalados, y que luego se van perfilando en la literatura griega (Heródoto, Luciano de Samotracia), como digresiones imaginarias con una unidad de sentido relativamente autónoma. El autor destaca, como función originaria, esa forma de diálogos, y su función digresiva, destinada a desviar al oyente del discurso central de las situaciones expuestas en esos diálogos para reactivar o dosificar su atención con la inclusión oportuna de hechos sorprendentes, in-habituales o extra-ordinarios.

Pero [es] en la Edad Media cuando empiezan a discernir, en las expresiones narrativas, formas diferenciadas de ficción breve, especialmente en la literatura didáctica. Además de las expresiones de la tradición oral y popular como las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada, como la alegoría, el apólogo o la parábola. La fuente canónica estaba prescrita generalmente en los textos religiosos. Estas expresiones literarias se diferencian generalmente de las “formas simples” (estudiadas y catalogadas por André Jolles en su libro *Einfache Formen\** (1930)), pues codifican estructuras narrativas con una función mimético-representativa ya diferenciada. No es azaroso que la indagación por los orígenes del cuento literario suela extenderse hasta esos siglos de comprensión todavía incipiente: esa Edad Media no sólo incubaba muchas de las expresiones precursoras de la literatura tal como la entendemos hoy, sino las proposiciones estéticas sobre la diferenciación de los géneros (fundamentalmente a través de la revalorización de la poética aristotélica) ([1990] 1999: 15-16 [\*En tal señalado libro se estudian las siguientes formas

simples: ‘Legende’ (*hagiografía*), ‘Sage’ (*leyenda*), ‘Mythe’ (*mito*), ‘Rätsel’ (*enigma*), ‘Spruch’ (*sentencia*), ‘Kasus’ (*caso*), ‘Memorable’ (*informe*), ‘Märchen’ (*cuento de hadas o cuento maravilloso*) y ‘Witz’ (*chiste*). Cf. *Las formas simples*, André Jolles (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972)].

Dicho esto, Epple señala también que en los microcuentos hispanoamericanos se aprecian múltiples vínculos y relaciones con la tradición oral o folclórica y con la tradición “cultura” o “libresca”. Así pues, respecto a la tradición primera, una parte de estas minificciones se apoyan en experiencias colectivas transmitidas oralmente (configurándose así como si fueran “sucesos” o “anécdotas”). En otros casos se configuran de manera semejante a “casos”, “anécdotas” o “chistes”. Aunque las fronteras entre lo real e imaginario resulten difusas, la literaturización de estos microtextos surge porque, aun cuando contienen, por ejemplo, una gran carga testimonial o real, conllevan también —manteniendo así cierto equilibrio dialéctico— una carga abstracta o alegórica; y, por otro lado, también hay que considerar, con todo lo que conlleva literariamente, que tales microtextos condensan experiencias significativas de manera autónoma. Por otro lado, en referencia a la tradición “cultura” o “libresca”, Epple alude a las relaciones intertextuales que establecen muchos de estos textos con la tradición clásica, en donde destacan las constantes reescrituras de mitos e historias famosas y la predilección por la fábula. En este sentido, señala como “fabulistas” contemporáneos a Denevi, Arreola y Monterroso, los cuales, según dice Epple, han explorado variadas modalidades discursivas de la ficción (fábulas, alegorías, parodias, etc.). También comenta la filiación de algunos de estos microtextos con códigos discursivos contemporáneos tales como las “greguerías”, las nuevas “agudezas” o las “exploraciones vanguardistas deudoras de la anti-poesía: propuestas de anti-relatos” (17). Por último, destaca otras minificciones que, sin vinculación “con modelos genéricos o temas ya decantados por la tradición, presentan en pocas líneas un

inquietante universo de sentido en que se reconoce como expresión original de un cuento literario” (17).

A continuación, Epple se pregunta cómo se fue desarrollando esa preferencia por la ficción hiperbreve en Hispanoamérica, asunto al que dedicará las siguientes páginas de su prólogo (17-19). Así pues, ahora se remonta Epple al cuento moderno (entendido aquí desde la tradición decimonónica) y a las demandas de las revistas que crearon un mercado en torno a él, imponiéndole, a su vez, unas restricciones espaciales. Este interés cada vez mayor por el cuento, incentivado en gran medida por las revistas, también explicaría la proliferación de preceptivos del cuento o recetarios para escribirlos, tal como el citado decálogo de Horacio Quiroga. Por otro lado, los espacios sobrantes de las revistas vendrían a ser uno de los factores favorecedores para la publicación de minificciones, pues, según Epple, necesitaban “llenar algunos espacios pequeños con ilustraciones o textos auto-suficientes: fueron espacios propicios para agregar poemas cortos, citas, pensamientos y micro-relatos” (18). En torno a esto último, comenta que los microrrelatos de Rubén Darío, publicados a principios de siglo, “parecen obedecer a esta factura por encargo” (18), y también señala la publicación, en 1927, de algunos “cuentos en miniatura” de Vicente Huidobro, si bien estos últimos se circunscribirían ya a experimentos rupturistas de vanguardia. Asimismo, tal como indica, será a partir de la década de los 50 cuando un número cada vez mayor de escritores comienzan a sentirse atraídos por la minificción como modalidad discursiva de propuestas literarias más libres, en cuya producción se advierte una relativización o distanciamiento irónico frente a los géneros (canónicos) o a las “pretensiones totalizadores de la narrativa del boom” (18). Sin embargo, según Epple, serán los escritores de generaciones más recientes quienes experimenten con soltura propuestas creativas y diversas transgresiones genéricas dentro de la producción microficcional,

cuyos textos parecen cuestionar su estatuto genérico o se resisten a la adscripción genérica. Por otro lado, observa Epple lo siguiente:

esta escritura se distiende conflictivamente en dos direcciones de difícil conciliación: hacia una herencia canónica entendida como tradición periclitada pero que sigue ejerciendo cierto rango de influencias en la comprensión habitual de lo literario, y hacia la búsqueda de una expresividad radicalmente nueva. El diálogo con la tradición se ejerce de preferencia extremando los recursos de la parodia (y sabemos que la parodia es un procedimiento que conlleva un reconocimiento y un homenaje implícito al modelo que se busca derogar) y ejerciendo el arte del reciclaje. En una segunda dirección, la configuración de propuestas nuevas de lectura asume como requisitorias (inevitable la transgresión de los estatutos genéricos y la plasmación de un orden escritural que aloja, en una cohabitación desinhibida pero aún tentativa, sin definir compromisos, registros semiológicos de muy distinta procedencia) (19).

En referencia a su propuesta antológica, Epple señala que su intención ha sido la de recopilar una muestra representativa del fenómeno microficcional hispanoamericano, en la que se puede apreciar la riqueza temática y expresiva de tal modalidad escritural. También comenta el criterio de selección de la brevedad (textos que van de una línea a una página), aunque advierte que el criterio fundamental para considerarlos relatos está en su estatuto ficticio, no en su brevedad. En este sentido, Epple considera que los microcuentos o microrrelatos poseen “una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta triada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos” (20). En relación con este aspecto, pone como ejemplo “El dinosaurio” de Monterroso. Sin embargo, a diferencia de este microrrelato que posee todos los elementos básicos de la narración, comenta Epple que hay otros que, aunque no expliciten todos los elementos del universo narrado (“algo que hace o le ocurre a alguien en algún lugar”), hay al menos uno de ellos que concentra lo narrado y alude implícitamente a los otros para completar su sentido.



Finalmente, se menciona la problemática de toda conceptualización genérica que trata de encasillar o clasificar la producción literaria, sobre todo la de aquellos escritores contemporáneos que transgreden con sus textos (o microtextos) parámetros literarios considerados canónicos. Así pues, concluye Epple su prólogo, y nosotros el capítulo, comentado al respecto lo siguiente:

Las caracterizaciones genéricas resultan siempre ejercicios de aproximación intelectual de validez relativa. Buscan explicar, y a veces fijar con los criterios normativos de moda, modos de discurso históricamente diferenciados en la evolución de la literatura. Pero la imaginación y la capacidad expresiva de los escritores rebasan muchas veces los parámetros con que pretendemos encasillar las modalidades narrativas. Y una de las motivaciones de la literatura actual reside precisamente en la voluntad de transgredir los cánones (géneros, estilos, etc.) establecidos por la tradición precedente.

Y el minicuento parece ser, a la postre, un centrado ejercicio destinado a poner en tensión nuestras convicciones y hábitos de lectura (Epple [1990] 1999: 20).



### **3.5. La presentación antológica en España con *La mano de la hormiga*, de Antonio Fernández Ferrer**

La antología *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Fugaz Ediciones, Madrid, 1990), del español Antonio Fernández Ferrer, ha sido ampliamente citada y comentada en numerosos estudios sobre microrrelato o minificción hispánica (v. gr. Valls 2001: 643; Zavala 2004: 148; Lagmanovich 2006: 257; Ródenas 2007: 90, etc.). Tal y como señala Leticia Bustamante Valbuena, en el apartado dedicado a esta antología en su tesis doctoral (2012: 345-352), hay que tener en cuenta que, en nuestro país,

los procesos de formación, legitimación y consolidación del género fueron más tardíos, dispersos y débiles que en Hispanoamérica y, aunque se ha demostrado que con anterioridad a la década de los noventa la narrativa brevísima fue cultivada por diversos escritores, será a partir de esta antología cuando en España se extienda su reconocimiento y difusión como categoría genérica... (2012: 345-346).

En este sentido, *La mano de la hormiga*... supone, respecto al panorama español, un punto de inflexión importante para el desarrollo de la conciencia sobre el género y su posterior investigación y reconstrucción histórica. Aparte de su lugar y fecha de publicación (prácticamente coincidente con las antologías pioneras de Juan Armando Epple), resulta relevante destacar la recopilación llevada a cabo por Fernández Ferrer, pues ofrece en ella una amplia y diversa nómina de autores, entre los que se hallan muchos de los considerados hoy día como precursores e iniciadores, clásicos y contemporáneos de la minificción o microrrelato hispánico (además de otros autores no hispánicos importantes para esta categoría microtextual). Por otro lado, hay que destacar, además de la aportación recopilatoria de la antología, el prólogo de Antonio Fernández Ferrer, el cual puede considerarse como un anticipo de los estudios

sistemáticos sobre el tema que comenzarán a aparecer poco después en España (cf. 1.3). Por tanto, para clarificar las aportaciones de esta antología, será provechoso reseñar primero el contenido de dicho prólogo (7-13 pp.) y, tras esto, mostrar después la recopilación microtextual contenida en *La mano de la hormiga...* (En adelante *LMH*).

Así pues, Fernández Ferrer comienza su prólogo (7-8) aludiendo a los textos más breves que se han escrito en la literatura contemporánea. En este sentido, cita algunos textos poéticos de François Le Lionnais de una sola letra (“Reducción de un poema a una sola letra”: *T*), de una sola palabra (*Fenouil*), o de un solo verso (como el de Giuseppe Ungaretti titulado “Una paloma”), etc. Finalmente, se detiene en el texto microscópico que le parece más famoso de las literaturas hispánicas: “El dinosaurio” de Monterroso, y transcribe después algunos fragmentos de la conversación que el antólogo español mantuvo con Juan José Arreola, en octubre de 1985, sobre el origen, “concreto y prosaico”, del célebre microrrelato (pp. 8-9). A continuación, Fernández Ferrer hace hincapié en las características subrayadas por Poe sobre el cuento: “brevedad, intensidad, economía, unidad de efecto y desenlace” (10), cuya lectura, según recomendaba el norteamericano, debería efectuarse en una sesión o de una sola sentada (“at one sitting”), y abarcar entre treinta minutos y dos horas de duración por lectura. Horacio Quiroga, de forma parecida, “señalaba como longitud media de un relato las tres mil palabras equivalentes a doce o quince páginas en formato común” (10). En este aspecto, Fernández Ferrer destaca y matiza que, a diferencia del relato común, el “relato microscópico”, sin embargo, puede leerse “en su totalidad de una mirada, de un vistazo, de un tirón” (10). Al respecto, cita en el prólogo la segunda propuesta que Italo Calvino ([1988] 1989) destacaba para la literatura del próximo milenio: la rapidez; para después señalar brevemente dos antologías estadounidenses que se interesan por comentar la extensión reducida de cierto tipo de relatos breves, y

que, al igual que aquel libro póstumo y recopilatorio de conferencias de Calvino, han sido ampliamente citadas en estudios posteriores en torno a la microficción. Las dos antologías que señala aquí Fernández Ferrer son las de Howe y Howe ([1982] 1983) y Shapard y Thomas (1986), esta última traducida al español como *Ficción Súbita. Relatos ultracortos norteamericanos* (1989). Respecto a la primera antología, Antonio Fernández comenta el prólogo de Irving Howe, en donde se estima como relato “normal” aquel que tiene una extensión aproximada de tres a ocho mil palabras, mientras que los relatos recopilados como “short short story” vendrían a ocupar una extensión aproximada de unas dos mil quinientas palabras como máximo. Por tanto, en esta recopilación, nos encontramos desde los relatos más extensos, de unas ocho páginas de longitud (como “Aliosha el puchero”, de León Tolstoi, o “Un minero enfermo”, de D. H. Lawrence), hasta el más breve de todos los recopilados: “El eclipse” (con 323 palabras), de Augusto Monterroso. También se alude a las aportaciones sobre el tema contenidas en la introducción y epílogos de la antología de Shapard y Thomas; aunque, tal como señala Antonio Fernández, “la longitud media de estos cuentos es de tres páginas” (11). A diferencia de las antologías citadas, destaca el español la extensión que ocupan los textos recopilados en su propia antología, que no suelen exceder las diez líneas y cuyo límite máximo es la página textual (en general, el corpus textual ofrecido por Fernández Ferrer no excede el marcado tope de las 250 palabras).

En alusión también a la reducida extensión de los textos recopilados y al título escogido de la antología, se transcribe una célebre minificción de Juan Ramón Jiménez titulada “Cuentos largos”, recogida aquí como una breve poética de la microficción, en el que el poeta de Moguer señala, en alusión a la extensión de cualquier texto, que “basta lo suficiente (...) y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea...” (11). En este contexto simbólico de “lo

suficiente”, Fernández Ferrer advierte que el exceso de brevedad puede ser tan nocivo como la excesiva longitud, como ya indicó Poe y, al respecto, Borges también previno, por otro lado, contra la “charlatanería de la brevedad” (p. 12). Por eso, según Fernández Ferrer, lo que caracteriza al “relato microscópico” no es el de que tenga que batir ningún récord respecto al cómputo de palabras, sino el de que no le “falte ni sobre una sola letra” (12), sin que por ello pierda su entidad de texto autosuficiente y su calidad literaria exigible, como, por lo demás, le ocurre a todo texto literario autónomo que se precie.

Por otra parte, Fernández Ferrer comenta los prejuicios culturales respecto al género cuento, considerado, hasta no hace tanto, como un género menor, ancilar o secundario de la novela. Algo común, según el antólogo, pues a la misma novela también le ocurrió lo mismo respecto a aquellos géneros “sublimes” consagrados por la retórica clásica durante siglos. Al respecto, se advierte de otro posible prejuicio que podría derivarse de una mala apreciación de estos microtextos recopilados: el ver en ellos meros resúmenes o embriones de cuentos. Por el contrario, Fernández Ferrer subraya su convencimiento de que

el texto ultrabrevísimo es una modalidad autónoma, de talante específico y singular. Desde tiempos inmemoriales podemos encontrar en las diversas culturas géneros emparentados con el relato microscópico: el cuento popular brevísimo, el chiste, los “tantanes” (“Era tan... tan...”), la anécdota, la fábula, la parábola, el koán zen, los relatos sufíes, las tradiciones hasídicas... *aunque en los dos últimos siglos es cuando el texto brevísimo encuentra sus modalidades más estimables y frecuentadas; de ahí que reduzca mi selección a este período* (1990: 12 [la cursiva es nuestra]).

En efecto, en *LMH* se recogerán, salvo alguna excepción, textos de autores que van desde el siglo XIX hasta finales del XX. También es interesante resaltar aquí que, al mencionar este encuadre histórico, Fernández remite, en una nota a pie de página, a tres

estudios pioneros sobre minificción, lo cual demuestra su conocimiento sobre algunos de los, aún escasos y poco difundidos, estudios teóricos sobre el tema. Lo apuntado por Fernández Ferrer en esta nota es lo siguiente:

Para una microbibliografía de estudios sobre el microrrelato hispanoamericano, véase: Dolores Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanérica*, núm. 30, 1981, págs. 123-130; de la misma autora: “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi”, *Enlace*, núms. 5/6, diciembre, 1985, págs. 9-13; y el reciente trabajo de Edmundo Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, *Puro Cuento*, núm. 21, marzo-abril, 1990, págs. 28-30 (1990: 12).

Finalmente, en la última página del prólogo, señala como máximos vindicadores del texto brevísimo, ya sea narrativo o no, a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes, con seudónimo, publicaron en la sección “Museo” de la revista *Los anales de Buenos Aires*, aparecida hacia 1946, numerosos microtextos suyos y de otros autores. “Muchos de estos textos pasaron, más tarde, a la magistral antología *Cuentos breves y extraordinarios*” (13). Por otro lado, sobre el microrrelato en las literaturas hispánicas, comenta el antólogo español lo siguiente:

Digamos que la literatura hispanoamericana contemporánea ha sido particularmente generosa en escritores consagrados, con singular maestría, a los relatos brevísimos, hasta el punto de hacernos pensar si acaso no se trata de una particularidad diferenciadora. Tan sólo una nómina apresurada nos bastará para corroborarlo: Enrique Anderson Imbert (Córdoba, Argentina, 1910), Juan José Arreola (Zapotlán, México, 1918), René Avilés Fabila (Ciudad de México, 1950), Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914), Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1985), Julio Cortázar (Bruselas, 1916-París, 1984), Marco Denevi (Buenos Aires, 1922), Eliseo Diego (La Habana, 1920), Eduardo Galeano (Montevideo, 1940), Álvaro Menén Desleal (El Salvador, 1931), Augusto Monterroso (Guatemala, 1921), Julio Torri (México, 1898-1970), entre tantos otros. *Sin embargo para encontrar un cultivador español asiduo de tan singular modalidad narrativa, nos hemos de reducir, en esta como en tantas otras de sus innumerables aportaciones literarias, a Ramón Gómez de la Serna y a casos excepcionales como el de mi tocayo Antonio Fernández Molina (Alcázar de San Juan, 1927) y a la obra inédita de Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942) (1990: 13 [la cursiva es nuestra]).*

Pese a lo indicado en torno al panorama español, Fernández Ferrer incluirá en su recopilación una lista considerable de autores españoles, lo cual supone que esta antología también aporta un avance notorio para suplir el aparente vacío del microrrelato español respecto al hispanoamericano. Más adelante, en el último lustro del siglo XX, se publicarán otras tres antologías españolas, en las cuales también se recopilan microrrelatos o minificciones de autores españoles, las cuales son las siguientes: la del Círculo Cultural Faroni, *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (Tusquets, Barcelona, 1996, Edición de Círculo Cultural Faroni); la de Joseluís González: *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (Ed. Internacionales Universitarias, Madrid, 1998; con prólogo de Anderson Imbert); y la de José Díaz: *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (Círculo de Lectores, Barcelona, 2000). También habría que mencionar aquí algunas otras antologías extranjeras destacables, tal y como la antología bilingüe (española/alemana), editada por Erna Brandenberger: *Cuentos brevísimos. Spanische Kürzestgeschichten* (1994), antología de microrrelatos españoles e hispanoamericanos. Respecto a otras antologías anteriores a la de Fernández Ferrer, y con recopilación de microrrelatos españoles, habría que recordar, por un lado, las antologías precursoras hispanoamericanas, tales como, por ejemplo, las de Borges (en colaboración) y la de Valadés, en las que nunca falta uno de los autores españoles más recopilados: Ramón Gómez de la Serna. Asimismo, en la de Valadés ([1970] 1976) se recogen microrrelatos de algún que otro autor español destacado, tal como, por ejemplo, Antonio Fernández Molina. Por otro lado, hay que mencionar la importante y precursora contribución llevada a cabo en algunas antologías narrativas elaboradas por el prolífico Antonio Beneyto (Albacete-1935), afincado en Barcelona desde finales de los sesenta. Así, por ejemplo, en su destacable antología *Narraciones de lo real y lo fantástico* ([1971] 2 vol. Ed. Bruguera, Barcelona, 1977) se incluyen, junto a narraciones más extensas, un buen



número de minificciones y/o microrrelatos de autores hispánicos (hispanoamericanos y españoles). Otra antología relevante de Beneyto, restringida al panorama español, es el *Manifiesto español o una antología de narradores* (Ediciones Marte, Barcelona, 1973). Aquí, junto a narraciones extensas o cuentos, también se recopilan algunos microrrelatos (cf. estas y otras antologías en el listado III).

Desde finales de los ochenta y, mayormente, en los noventa, comienzan a aumentar en España las publicaciones de libros de minificciones (o con un buen número de minificciones y/o microrrelatos incluidos en ellos), hasta llegar a un verdadero *boom* en el siglo XXI. Así pues, sin pretender enumerar todos los libros de/con minificciones que, antes del citado *boom*, van apareciendo en España a finales del siglo XX, podemos destacar unos cuantos, tales como, por ejemplo: *Cuentos de la prosa poca* (1986), de Manuel Morán González; *La piedra Simpson* (1987), de Alberto Escudero; *Historias mínimas* (1988, reed. en 1996), de Javier Tomeo; *Paciencia y barajar* (1990), de Neus Aguado; *Amor breve* (1990), de Nuria Amat; *Picassos en el desván* (1991), de Antonio Pereira; *La música de Ariel Caamaño* (1992), de José Ferrer Bermejo; *El amigo de las mujeres* (1992), de Gustavo Martín Garzo; *Noticias de tierras improbables* (1992), de Pedro Ugarte; *Misterios de las noches y los días* (1992), de Juan Eduardo Zuñiga; *Los males menores* (1993, reed. en 2001 por F. Valls), de Luis Mateo Díez; *La sombra del obelisco* (1993), de Rafael Pérez Estrada; *El cogedor de acianos* (1993), de José Jiménez Lozano; *Sopa nocturna* (1994), de Ángel Guache; *Kískili-káskala* (1994), de Julia Otxoa; *Des-cuentos y otros cuentos* (1995), de Carmela Greciet; *El domador. Narraciones poéticas* (1995), de Rafael Pérez Estrada; *Algo que te concierne* [artículos], (1995) de Juan José Millás (*Articuentos*, 2001, con prólogo de F. Valls); *Un dedo en los labios* (1996), de José Jiménez Lozano; *Relatos mínimos* (1996) y *El aburrimiento, Lester* (1996), de Hipólito G. Navarro; *Los dichos de un necio* (1996), de David Roas;

*Los trabajos de Sísifo* (1996), de Manresa; *Cuentos de X, Y y Z* (1997), de F. M.; *El ladrón de atardeceres* (1998), de Rafael Pérez Estrada; *Un león en la cocina* (1999), de Julia Otxoa; *Verdades a medias* (1999), de Pedro Casariego Córdoba; *Relación de seres imprescindibles* (1999), de Anelio Rodríguez; *Cuentos del mediodía* (1999), de Luis del Val; *Los tigres albinos* (2000), de Hipólito G. Navarro; *El que espera* (2000), de Andrés Neuman, etc.

Ahora bien, respecto a la producción microficcional española anterior a estos años, se puede decir que, gracias a la investigación desde la década de los noventa en adelante, se ha podido ir reconstruyendo y completando, tal como decíamos al principio, la historia del género en España.

Vamos a tratar ahora de enumerar la recopilación que alberga esta precursora antología española. Señalamos antes que los microtextos de *LMH* son de diversa procedencia: antologías, revistas, libros (de cuentos, de minificciones, de ensayos, etc.), incluso algunos microrrelatos recopilados fueron escritos expresamente para la antología, tal como así lo indica Fernández Ferrer en los agradecimientos (p. 455). Los autores que contribuyeron con textos suyos inéditos —aunque algunos de estos escritores también aparecen con otras microficciones procedentes de publicaciones— son los siguientes: Juan José Arreola, Adolfo Bioy Casares, Juan Cruz Ruiz, Luis Alberto de Cuenca, Alina Diaconú, Eliseo Diego, Luis Mateo Díez, Antonio Fernández Molina, Esperanza López Parada, Luis Maristany, Carmen Martín Gaité, José María Merino, Antonio Muñoz Molina, Ángel Pérez Pascual, Mercedes Soriano y un tal A. White.

Por otro lado, debemos advertir que el rastreo de fuentes y autores no siempre resulta sencillo en esta antología, ya que, tras la transcripción de cada microtexto, no siempre se indica de manera homogénea su referencia bibliográfica, o no aparece, en

algunos casos, referencia alguna. Si bien Fernández Ferrer incorpora al final de su antología un apartado en el que consta la procedencia de los textos (pp. 447-454), la búsqueda entre el texto o el autor recopilado y/o la fuente de procedencia resulta, en ocasiones, un tanto confusa o problemática (luego explicaremos algunos de estos problemas con el ejemplo de Gómez de la Serna). La antología también aporta un índice (pp. 459-463), en el que solo se indican los nombres de los autores recopilados por orden alfabético de apellidos, pero sin mencionar su nacionalidad ni los textos recopilados de cada uno de ellos. En este índice de autores encontramos, junto a escritores menos conocidos, un gran número de escritores consagrados (sobre todo de la literatura, pero también pertenecientes a otras ramas del conocimiento o de las artes). Por otro lado, algunos de los microtextos recopilados en *LMH* aparecen con títulos y otros no. Estos últimos, en mayor medida que los que traen un título, pueden formar parte de greguerías, fragmentos, aforismos, poemas en prosa, etc., aunque en estos casos, no obstante, la mayoría de los seleccionados resultan, mayormente, narrativos; y en el caso de que sean fragmentos recortados de textos mayores, suelen conservar, en el contexto aislado de la antología, cierta proyección narrativa y autosuficiencia de significado completo. Así pues, tanto en la selección de aquellos microtextos como en la operación del recorte textual, se observa la característica proyección microficcional en el corpus microtextual presentado, todo lo cual contribuye, en buena medida, a configurar “parecidos de familia” con las típicas producciones de minificciones o microrrelatos.

Respecto al número de textos recopilados, señalamos que *LMH* alberga unos 427 microtextos, cifra casi coincidente con la contenida en *El libro de la imaginación* (1976), de Edmundo Valadés. Por otra parte, Fernández Ferrer recoge desde una minificción o microrrelato por autor hasta un máximo de 19, como es el caso de Ramón

Gómez de la Serna (pp. 212-230), quien resulta, por tanto, el autor con mayor presencia de la antología. En este caso concreto, si nos fijamos en cuáles son las fuentes a las que ha acudido Fernández Ferrer para surtir su libro con esas 19 *minificciones* de Gómez de la Serna, nos encontramos con algunos de los problemas aludidos anteriormente. Así pues, de estos 19 microtextos, 11 pertenecen a libros de greguerías y, por tanto, van sin título. En cada una de estas greguerías (luego transcribiremos algunas de ellas), se indica la referencia bibliográfica *Greguerías*, pero sin especificar aquí el libro del que se toman. Los 8 microrrelatos restantes son los siguientes: “El hombre que perdió su brocha de Marta” (p. 213), “El hombre del monóculo amarillo” (p. 214) y “El contagio de los géneros” (p. 219), cuya referencia bibliográfica indicada al final de cada uno de ellos es *Trampantojos*; en “La ciudad de los cardiacos” (p. 215) y “La patinadora” (p. 216), aparece indicado *El alba y otras cosas*; en “Choque de trenes” (p. 217) y “El domador de focas” (p. 220), *Caprichos*; y, finalmente, en el microrrelato titulado “El automovilista listo” (p. 218), *Realidades* (?). Ahora bien, si nos vamos al apartado relacionado con la procedencia de los textos, el cual aparece, como dijimos, al final de la antología, podremos completar esta información, aunque no del todo. Así pues, respecto a Gómez de la Serna (p. 450), se indican tal cual los seis datos bibliográficos siguientes: *Greguerías*, Valencia, Prometeo, s.a.; *Greguerías selectas*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1919; *Trampantojos*, Buenos Aires, [Orientación Cultural Editores], 1947; *El alba y otras cosas*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1923; *Caprichos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1925; y *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962. Como se puede observar, salvo los microrrelatos pertenecientes a los libros citados de *Trampantojos*, *El alba y otras cosas* y *Caprichos*, las demás minificciones seleccionadas no se pueden precisar a qué libros corresponden exactamente. En cualquier caso, dejando a un lado algunos de estos pequeños problemas de localización

aludidos, queremos destacar, sin embargo, la diversidad y la riqueza del material bibliográfico manejado por Fernández Ferrer en su antología, el cual resulta (o ha resultado) provechoso para localizar libros de/con minificciones de autores hispánicos y extranjeros. Por otro lado, señalamos también que, entre la bibliografía manejada, abundan —tal como se evidencia en este caso— muchas primeras ediciones de libros importantes de minificciones y/o microrrelatos.

Entre las greguerías ramonianas más breves incluidas en *LMH*, encontramos algunas como las siguientes:

“Un duelo a pistola”, gritaron los árboles del bosque y echaron a correr (p. 221).

\*

Dejó de fumar, pero reincidió, porque le seguían por la casa los ceniceros hambrientos (p. 228).

\*

Se miraron de ventanilla a ventanilla en dos trenes que iban en dirección contraria; pero la fuerza del amor es tanta que de pronto los dos trenes comenzaron a correr en el mismo sentido (p. 229).

Como se puede comprobar en estos casos, Fernández Ferrer se ha inclinado por seleccionar, de entre las diversas y variadas greguerías de Ramón, aquellas que resultan más narrativas, lo que las identifica con lo que hoy leemos como microrrelatos. Si nos fijamos bien, estas greguerías autónomas cumplen con los requisitos suficientes de narratividad, según señala López Molina en su artículo “Greguería y microrrelato” (2008), para que puedan considerarse suficientemente *narrativas* y alcancen a contar una historia,

es decir que haya: 1) un “personaje” soporte (persona, animal u objeto), aunque el autor no tenga tiempo para caracterizarlo; 2) una situación inicial que evolucione hasta otra situación final distinta de aquella; 3) un factor de cambio que se instala en la base de dicha evolución y que la genera. En una primera aproximación (...) cabe afirmar que la narratividad de una greguería existe en función de este principio y que resulta mayor o menor según su grado de sometimiento a él (López Molina 2008: 18).

Dicho todo esto en relación con Gómez de la Serna, lo cual puede servir también como ejemplo representativo de lo llevado a cabo en *LMH* respecto a las fuentes bibliográficas y a la microtextualidad (particularmente de índole narrativa) seleccionada en relación con otros autores recopilados, vamos a pasar a enumerar ahora todos los autores que aparecen en la antología de Fernández Ferrer, los cuales vienen a ser unos 157 autores, si descontamos un autor anónimo (sin título, p. 33) y algún otro como el apócrifo B. Lynch Davis (“La confusión del soñador”, p. 289). Organizaremos la nómina en dos grandes grupos: autores hispánicos, los cuales son unos 93 en total, y el resto, que vienen a sumar unos 63 autores en total. A su vez, respecto al panorama hispánico, haremos dos subgrupos: uno con los autores hispanoamericanos y otro con los autores españoles. Indicaremos también las páginas de la antología correspondientes a cada autor, teniendo en cuenta que, en esta antología, cada página equivale a una minificción seleccionada por autor (si son varias minificciones seleccionadas por autor, la última página indicada también deberá incluirse en este cómputo).

Así pues, del grupo de 93 autores hispánicos que aparecen en la antología, 60 son hispanoamericanos. Estos últimos son los siguientes: Jesús Abascal (18), Óscar Acosta (18-19), Alfonso Alcalde (20), Imeldo Álvarez (21), Enrique Anderson Imbert (22-32), Gonzalo Arango (40), Benito Arias García (41-42), Juan José Arreola (44-53), René Avilés Fabila (63-72), Juan-Jacobo Bajarlía (77), Miguel Barnet (78), Adolfo Bioy Casares (94-100), Jorge Luis Borges (102-110), Guillermo Cabrera Infante (118-121), Leonora Carrington (pintora y escritora mexicana de origen inglés. El microrelato recogido es el titulado “El niño Jorge”, p. 134, publicado en Braulio Arenas, *Actas surrealistas*, 1974), Julio Cortázar (143-149), Rubén Darío (154-157), Marco Denevi (158-161), Alina Diaconú (162), Eliseo Diego (163-169), Salvador Elizondo (183), Luis Fayad (184), Macedonio Fernández (186), Eduardo Galeano (198-201), Gabriel García

Márquez (202-204), Francisco Garzón Céspedes (205-206), Oliverio Girondo (210), Francisco Ángel Gómez (211), Pedro Gómez Valderrama (231), Emiliano González (232-233), José Gorostiza (234), Felisberto Hernández (239-240), José Gilberto Hernández Ramírez (241), Salvador Herrera García (242), Gabriel Jiménez Emán (252-257), Laura Krauz (273), Ricardo Lindo (284-285), Rogelio Llopis Fuentes (290-291), Luis Maristany (295), José Martí (296-297), Juan Antonio Martín (299-303), José María Méndez (306-308), Álvaro Menén Desleal (309-320), Augusto Monterroso (331-339), Álvaro Mutis (344), Salvador Novo (347-348), Héctor G. Oesterheld (349-350) Octavio Paz (356-357), Virgilio Piñera (366-370), Alejandro Pizarnik (371-373), José Antonio Ramos Sucre (381), Alfonso Reyes (383-384), Julio Ramón Ribeyro (385-386), Fernando Ruiz Granados (388-391), Francisco Tario (413-414), Julio Torri (420-429), Froylán Turcios (430), Edmundo Valadés (431-432), Luis Fernández Vélez (436) y Luis Vidales (437).

Si nos fijamos en la nómina de este listado, vemos que Fernández Ferrer ha seleccionado un grupo muy completo de autores importantes en relación con la minificción hispanoamericana, según han venido señalando de forma continuada los estudios en torno al tema. La mayoría de estos autores han producido su obra en el siglo XX, salvo alguno perteneciente exclusivamente al XIX, como es el caso del poeta cubano José Martí, del cual se seleccionan dos microrrelatos sin título: uno extraído de su revista de cuentos para niños, de 1889, *La Edad de Oro* (296), y otro extraído de su *Cuaderno de apuntes* (297). Por otro lado, están en esta nómina algunos de los principales precursores e iniciadores de la minificción hispanoamericana, entre los que se encuentran, por ejemplo, el modernista Rubén Darío o los mexicanos, también de raíces modernistas, Alfonso Reyes y Julio Torri. Otros de los precursores, como el argentino Macedonio Fernández, resultan de filiación algo más próxima a las

vanguardias históricas. Respecto al corpus textual recopilado de estos autores, encontramos que, por ejemplo, en el caso de Rubén Darío se han incluido los cuatro siguientes microrrelatos o microficciones: “La resurrección de la rosa”, “El nacimiento de la col”, “Naturaleza muerta” y “Febea”. Luego encontramos dos de Alfonso Reyes: “Rancho de prisioneros” y “Diógenes”, extraídos de *Calendario*. Y, por último, de Julio Torri se seleccionan diez, extraídos de la recopilación de sus *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas* (1964), entre los que se encuentran los siguientes: el célebre “A Circe”, “El mal actor de sus emociones”, “Mujeres”, “La humildad premiada”, “Noche mexicana”, “Literatura”, y otras cuatro microficciones sin título. Respecto a Macedonio Fernández, se selecciona el microrrelato “Un paciente en disminución”, extraído de su libro *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada* (1944).

Pasamos ahora a enumerar los textos recopilados de los denominados clásicos hispanoamericanos del género. Así pues, respecto a Borges, recoge Fernández Ferrer dos microrrelatos provenientes de *El hacedor* (“Diálogo sobre un diálogo” y “La trama”), dos de *La cifra* (“Nota para un cuento fantástico” y “El acto del libro”), dos de la antología, en colaboración con María Kodama, *Atlas* (“Una pesadilla” y “1983”) y tres microtextos borgianos sin título (de procedencia diversa). Respecto a Arreola, los once microrrelatos seleccionados, extraídas de varios de sus destacables libros de microficciones, son los siguientes: “Infierno V”, “Achtung! Lebende Tiere!”, “De un viajero”, “Duermevela”, “Cuento de horror”, “Homero Santos”, “El diamante” y “Bíblica”. Además de estos, se incluyen en la antología los dos siguientes microrrelatos inéditos de Arreola:

La última vez que nos encontramos Jorge Luis Borges y yo, estábamos muertos. Para distraernos, nos pusimos a hablar de la eternidad. (p. 52)



\*

“Nos veremos en el infierno” —me dijo ella en broma antes de apretar el gatillo— y aquí estoy esperando. (p. 53)

De Julio Cortázar se recogen siete microficciones, provenientes de *Historias de cronopios y de famas* (“Historia”, “Flor y cronopio”, “Camello declarado indeseable” y “Las líneas de la mano”), de *Territorios* (“Aserrín aserrán” y “La gran flauta”) y de *La vuelta al día en ochenta mundos* (“Por escrito gallina una”). Respecto a los cuatro microrrelatos recogidos de Marco Denevi, uno de ellos se toma de *Falsificaciones* (“El precursor de Cervantes”) y los otros tres, procedentes de otros dos libros suyos (*Parque de diversiones*, 1970, y *Salón de lectura*, 1974), son los siguientes: “Rectificación de una falsa historia”, “Fábula en miniatura” y “El porvenir de la humanidad”. De Augusto Monterroso se recogen dos de *La oveja negra y demás fábulas* (“La cucaracha soñadora” y “La oveja negra”), cuatro de *La letra e. Fragmentos de un diario* (dos de ellos con títulos: “Historia fantástica” y “La otra torre”; y otros dos sin título, entre los cuales encontramos la siguiente microficción: “Envejezco mal —dijo; y se murió”). Otra de las microficciones incluidas es la que dice así: “Hoy me siento bien, un Balzac, estoy terminando esta línea”, recogido de *Movimiento perpetuo*. También de Monterroso, pero de su libro *Obras completas (y otros cuentos)*, se recoge, sin título, el célebre microrrelato de “El dinosaurio” (el cual aparece, además, en la contraportada de la antología, pero aquí con título y firmado por Monterroso). Por último, extraído del libro *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, se recopila el siguiente microrrelato irónico (que ejemplifica bien el sarcasmo monterrosiano):

#### El salto cualitativo

—¿No habrá una especie aparte de la humana —dijo ella enfurecida arrojando el periódico al bote de la basura— a la cual pasarse?

—¿Y por qué no a la humana? —dijo él— (p. 333).

Por otro lado, también encontramos otros autores destacados, tales como Adolfo Bioy Casares, Anderson Imbert, Virgilio Piñera, Edmundo Valadés, Eliseo Diego, Guillermo Cabrera Infante, Eduardo Galeano, Álvaro Menén Desleal, René Avilés Fabila y Gabriel Jiménez Emán.

Así pues, de Bioy Casares, encontramos un microrrelato titulado “La república de los monos”, y de su libro *Guirnalda con amores* (1959) se recopilan los seis siguientes: “Tema del fin del mundo”, “El país y el progreso”, “Gran final”, “Contiguos”, “Una vida” y “Postrimerías”. Respecto a los once microrrelatos recogidos de Anderson Imbert, cinco pertenecen a su libro *El gato de Cheshire* (de los cuales tres no llevan título y dos son los siguientes: “Teologías y demonologías” y “La montaña”). Otro de ellos pertenece al libro *El grimorio* (“El cigarrillo”), y otro, a *El milagro y otros cuentos* (“Luna”). Los cuatro restantes, recogidos de la antología *Cuentos en miniatura* de Anderson Imbert, son los siguientes: “Mi sombra”, “La cueva de Montesinos”, “Microscopía” y “Cortesía de Dios”. De Virgilio Piñera se recogen los cuatro siguientes microrrelatos: “En el insomnio”, “El infierno”, “Unión indestructible”, “La montaña” y “La muerte de las aves”. Este último, según se cita, extraído del libro póstumo *Un fagonazo* (1987). Los demás, según aparecen sin especificar en el apartado sobre la procedencia de los textos, pertenecen a los libros *Cuentos fríos* (1956) y *El que vino a salvarme* (1970). De Edmundo Valadés se recopilan dos de su libro *Solo los sueños y los deseos son inmortales, palomita* ([1980] 1986), titulados “Pobreza” y “La búsqueda”. Respecto a Eliseo Diego, se incluyen siete microficciones: “Fantasmagorías”, de su *Libro de quizás y de quién sabe* (1989); y los otros seis, tomados de su libro *Divertimentos* (1946), son los siguientes: “Del viento”, “De Jacques”, “De las sábanas familiares”, “Del alquimista”, “De la Torre” y “De su noche de gran triunfo”. De Guillermo Cabrera Infante se incluyen dos microficciones célebres:

“Dolores Zeugmáticos” y “Cuento cubano”, de *Exorcismo de estí(l)lo* (1967), y, asimismo, otras dos sin título, recogidas del libro de narraciones breves *Vista del amanecer en el trópico* (1974). La más breve de ellas dice así: “El general preguntó la hora y un edecán se acercó rápido a musitar: «La que usted quiera, señor Presidente»” (121). En este caso, a diferencia del chiste común o la mera *boutade*, el humor y la hiperbrevedad revisten aquí una gran carga de ironía crítica; y, por otro lado, tal vez resuene en este citado microrrelato de Cabrera Infante cierto guiño intertextual con aquella tradición novelística hispanoamericana sobre el dictador. Respecto al salvadoreño Álvaro Menen Desleal, Fernández Ferrer recoge doce microrrelatos. Siete de ellos, provenientes de su libro *Cuentos breves y maravillosos* (1963), son los siguientes: “El hacedor de la lluvia”, “El mapa ecuménico”, “La sequía”, “Los cerdos”, “El sueño soñado”, “El cuento soñado” y “El argumento”. Los cinco restantes, recogidos de su libro *Una cuerda de nylon y oro y otros cuentos maravillosos* (1969), son estos microrrelatos: “Lázaro de Betania”, “El cinabrio”, “Los viajeros”, “Romance” y “Hora sin tiempo”. En estos tres últimos se indica, tras su transcripción, el título *En el vientre del pájaro (13 brevicuentos para leer en el avión)*, cuya temática gira en torno a lo sugerido en esta referencia bibliográfica. A modo de ejemplo, transcribimos una de estas microficciones de Menen Desleal:

#### Hora sin tiempo

Un pasajero, a otro:

—Disculpe, caballero, mi reloj se ha parado. ¿Qué hora tiene Ud.?

—Oh, lo siento; el mío se ha parado también.

—¿Por casualidad... a las 8.17?

—Sí, a las 8.17.

—Entonces ocurrió, ciertamente.

—Sí. A esa hora.

De Eduardo Galeano se recogen cuatro microrrelatos. Dos de ellos pertenecen a su memorable trilogía de minificciones *Memoria del fuego* (1982-1986): “El sueño de Juana”, de *Memorias del fuego (I)*, *Los nacimientos* (1982) y “1969. En cualquier ciudad alguien”, de *Memorias del fuego (III)*, *El siglo del viento* (1986). Los otros dos microrrelatos, “Teléfono mágico” y “Cortázar”, provienen de otro libro de minificciones emblemático de Galeano: *El libro de los abrazos* (1989). Respecto a René Avilés Fabila, se incorporan diez microrrelatos extraídos de varios libros del escritor mexicano, algunos de ellos destacables para esta categoría microtextual (al igual que la gran mayoría de los libros que estamos enumerando). Así pues, del libro *Cuentos y descuentos* (1986), se recogen los tres microrrelatos siguientes: “Franz Kafka”, “Corrección cinematográfica” y “El flautista electrónico de Hamelin”. Del libro *Los oficios perdidos* (1983), se toman dos: uno sin título y otro titulado “El crimen perfecto”. Los otros dos, titulados “Sobre tiranos” y “Los dolientes”, son tomados, respectivamente, de los libros *Pueblo en sombras* (1978) y *Hacia el fin del mundo* (1969). Por último, se seleccionan otras tres minificciones de Avilés Fabila, al final de las cuales, tras su transcripción, su señala el título de otro libro destacable de tal autor mexicano: *La desaparición de Hollywood (y otras sugerencias para principiar un libro)* (1973). Estas tres microficciones son las siguientes: “Sus últimas lecturas”, “Los fantasmas y yo” y “Sugerencia para principiar un libro”, la cual dice así: “Vivió en tiempos muy malos: cuando los hombres estaban divididos por fronteras, idiomas, religiones, por colores” (p. 63). En la escritura minificcional de Avilés Fabila, al igual que sucede con algunos otros microrrelatistas hispanoamericanos coetáneos, se combinan recursos intertextuales, referencias a los *mass media*, experimentaciones minifccionales, etc., combinado todo ello con buenas dosis de humor e ironía. Para

ejemplificar esto que decimos, vamos a transcribir dos de estos diez textos seleccionadas en la antología:

Franz Kafka

Al despertar Franz Kafka una mañana, tras un sueño intranquilo, se dirigió hacia el espejo y horrorizado pudo comprobar que

- a, seguía siendo Kafka
- b, no estaba convertido en un monstruoso insecto
- c, su figura era todavía humana.

Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis (1990: 68).

\*

El flautista electrónico de Hamelin

Como no quisieron pagarle sus servicios, el flautista, furioso, decidió vengarse raptando a los niños de aquel ingrato pueblo. Los conduciría por espesos bosques y altas montañas para finalmente despeñarlos en un precipicio. Sus padres jamás volverían a verlos. Para ello no era suficiente su flauta mágica, sino algo más poderoso. Optó, entonces, por prender el aparato televisivo: los niños encantados lo siguieron hacia su perdición (1990: 70).

Respecto al escritor Gabriel Jiménez Emán, Antonio Fernández recopila siete minificciones extraídas de dos libros importantes del escritor venezolano. Los microrrelatos “Indecisión”, “Hasta el infinito” y “El juicio” se recogen de *Los dientes de Raquel y otros textos* (1973). Los otros cuatro —tal como se indica tras la transcripción de cada uno de ellos— pertenecen al libro de minificciones *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1980), los cuales son los siguientes: “Dios”, “El sueño y la vigilia”, “Los 1001 cuentos de 1 línea” y “El hombre invisible”. Este último microrrelato, de los más conocidos y recopilados de Jiménez Emán, dice así: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello” (p. 254). Respecto a la nómina de autores hispanoamericanos, cerramos aquí el muestrario de algunos de los microrrelatos seleccionados por Fernández Ferrer para su antología. Esta muestra, aunque incompleta, puede servir para hacerse una idea aproximada del tipo de selección microtextual llevada a cabo por el antólogo español, la

cual, a su vez, es extraída, tal como se ha visto, de libros de minificción (o microrrelato) hispanoamericanos destacables.

En relación a la nómina de españoles seleccionados en *LMH*, encontramos los 33 autores siguientes: Juan Pedro Aparicio (39), Fernando Arrabal (43), Max Aub (54-62), Antonio Beneyto (83), José Bergamín (84), Andrés Bernaldes (85), Carlos Bousoño (111), Luis Buñuel (112-113), Pere Calders (122-127), Juan Eduardo Cirlot (136-141), Juan Cruz Ruiz (150), Luis Alberto de Cuenca (151), Álvaro Cunqueiro (152-153), Rafael Dieste (170), Luis Mateo Díez (171-180), Antonio Fernández Molina (187-197), Ramón Gómez de la Serna (212-230), Juan Ramón Jiménez (247-251), Esperanza López Parada (286-287), Rafael Llopis Paret (292-293), Carmen Martín Gaité (298), Juan Antonio Masoliver Ródenas (304-305), José María Merino (322-324), Miguel Mihura (329), Juan José Millás (330), Manuel Morán González (340-341), Antonio Muñoz Molina (342-343), Carlos Edmundo de Ory (355), Rafael Pérez de Estrada (358), Joan Perucho (361-365), Mercedes Soriano (394), Gonzálo Suárez (407-411) y A. White (?) (438).

En esta significativa nómina, se encuentran ya algunos de los autores más representativos del microrrelato español (desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad de la antología), tal como han sido destacados, posteriormente, en estudios sobre el género en nuestro país (cf. Fernando Valls 2008; Andres-Suárez 2010, etc.). Por otro lado, también aparecerán buena parte de esta nómina de españoles en otras antologías del siglo XXI interesadas en procurar mostrar una visión de conjunto del microrrelato hispánico, tal como, por ejemplo, en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005), de David Lagmanovich, o ya en tratar de ofrecer una visión histórica completa del microrrelato en España, como sucede en la *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, de Irene Andres-Suárez (2012).

Así pues, si comparamos esta nómina de Fernández Ferrer con los autores españoles seleccionados en la citada antología de Lagmanovich, vemos que *LMH* contiene ya una buena parte de los españoles seleccionados después en *La otra mirada...*, si exceptuamos a Ana María Matute, Javier Tomeo, José Jiménez Lozano, Julia Otxoa e Hipólito G. Navarro, los cuales solo aparecen en esta última antología de Lagmanovich (cuya producción microficcional recogida es, por otra parte, posterior a 1990, excepto la de Ana María Matute y Javier Tomeo). Entre los nombres de aquel listado de Antonio Fernández, encontramos los españoles que Lagmanovich recopila en su antología, clasificados por el argentino como: a) precursores e iniciadores del microrrelato: Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna; b) autores de transición hacia el microrrelato contemporáneo: Max Aub (y Ana María Matute); y c) pertenecientes al microrrelato “actual”: Antonio Fernández Molina, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan José Millás y Rafael Pérez Estrada, entre otros. Ahora bien, el hecho de que ya se encuentran en la antología de Antonio Fernández algunos de estos autores españoles más actuales, se debe a que, en algunos de estos casos, aportaron microrrelatos suyos inéditos. Así sucede, por ejemplo, con José María Merino, de quien se publican en la antología de *LMH* tres microrrelatos integrados temáticamente sobre “*Tres historias de viajeros*” (322-324), y, al igual que aquí, también se le publicarán microrrelatos suyos en algunas otras antologías españolas que van apareciendo a partir del último lustro del siglo XX. Sin embargo, la producción microficcional de José María Merino no comenzará a ser relevante en su obra hasta el siglo XXI, tal como se puede constatar en la posterior publicación de libros suyos con/de microrrelatos: *Días imaginarios* (2003), *Cuentos del libro de la noche* (2005) y en *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* (2007). Otro caso semejante al de Merino es el de Luis Mateo Díez, el cual incursionará exitosamente en el microrrelato con *Los males*

*menores* (1993), cuya segunda parte, titulada igual que el libro, se compone de treinta y seis microrrelatos, algunos de los cuales fueron publicados previamente en *LMH* (aquí aparecen los diez siguientes: “Destino”, “El viaje”, “Realismo”, “Amantes”, “Persecución”, “En el mar”, “El sueño”, “El pozo”, “Un crimen” y “La carta”). Por otro lado, en el caso —no recogido por Lagmanovich— de Juan Pedro Aparicio, que viene a ser el tercer integrante de este grupo señero de narradores y microrrelatistas de León, Antonio Fernández incluye, pues, el único microrrelato (“El presentimiento”) publicado en su libro *Cuentos del origen del mono* (1989), ya que, como le sucede a José María Merino, no será hasta la primera década del siglo XXI cuando Aparicio comience a publicar su destacable producción microficcional en libros como *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábol*o (2009).

Por otro lado, en la citada antología española de Andres-Suárez, además de seleccionar a estos escritores españoles que acabamos de señalar, se recopilan también los siguientes autores coincidentes con la nómina de Fernández Ferrer: José Bergamín, Luis Buñuel, Gonzalo Suárez, Fernando Arrabal, Álvaro Cunqueiro y Antonio Beneyto.

Sin embargo, si bien en la antología de Andres-Suárez la nómina de autores españoles recopilados asciende a un total de 73, hay que tener en cuenta que una gran parte del corpus de microrrelatos de esta antología procede de libros publicados después de 1990. Entre estos autores recopilados por Andres-Suárez, se encuentran los escritores más jóvenes nacidos a partir de los sesenta en adelante, los cuales —muchos de ellos interesados en el microrrelato como vehículo de producción preferente— publicarán, a partir del siglo XXI, libros de microrrelatos, aunque algunos otros de estas generaciones ya publicaron algunos libros de/con microrrelatos en la última década del siglo XX, tales como, por ejemplo, Pedro Ugarte (*Noticias de tierras improbables*, 1992), Juan Gracia Armendáriz (*Noticias de la frontera*, 1994) Carmela Greciet (*Descuentos y otros*



*cuentos*, 1995), etc. También forman parte de esta nómina de Andres-Suárez un grupo importante de escritores nacidos antes de los sesenta, pero cuya publicación de libros suyos de/con microrrelatos sucede ya en el siglo XXI o, en algunos casos, en la última década del siglo XX. Entre estos autores recopilados por Andres-Suárez, los nombres abundan y las generaciones son diversas: desde los nacidos en los años veinte, como, por ejemplo, Luciano G. Egido (*Cuentos del lejano oeste*, 2003; *25 historias de amor*, 2004), pasando, entre otros, por los tres escritores leoneses anteriormente aludidos y nacidos en los cuarenta, hasta llegar a los nacidos en los cincuenta, como Ángel Guache (*Sopa nocturna*, 1994), César Gavela (*Cuentos del amor y del norte*, 2005), etc. Por tanto, en la antología del panorama español presentada por Andres-Suárez, cuyo corpus de microrrelatos recopilados se ordena diacrónicamente según las fechas de publicación de libros de interés para el género, vemos que, desde Agustín Cerezales en adelante, serán, en total, 48 autores españoles cuyos microrrelatos recopilados corresponden solo a libros suyos publicados después de 1990; lo cual supone, aproximadamente, dos tercios de la nómina de los 73 autores españoles que conforman la antología de Andres-Suárez. Por otro lado, respecto a los 25 autores restantes, si descontamos la producción microficcional de los ochenta, representada en esta antología por Alberto Escudero y Javier Tomeo, los otros 23 autores españoles seleccionados, pertenecientes al grupo de productores de microrrelatos anteriores a la década de los ochenta, tendríamos, pues, los que van desde los inicios del siglo XX (con Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna a la cabeza), hasta aquello más representativos de los años setenta (con autores como Antonio Beneyto o Antonio Fernández Molina, por ejemplo). Ahora bien, respecto a la bibliografía utilizada por Andres-Suárez para recopilar los microrrelatos correspondientes a este grupo de 23 autores, encontramos que, en algunos casos, recurrirá la antóloga a ediciones más actuales como, por ejemplo, en el caso de Luis

Buñuel (*Obra literaria*, 1982), Pío Baroja (*Obras completas*, vol. VII, 1978), etc.; o, por otro lado, manejará cuatro destacables ediciones publicadas en la Editorial Menoscuarto (dentro de la colección “Reloj de Arena” dirigida por Fernando Valls), las cuales, desde el conocimiento teórico del microrrelato, se interesan por rescatar y recopilar la producción microficcional de Juan Ramón Jiménez (en edición de Gómez Trueba, 2008), la de Ramón Gómez de la Serna (en ed. de López Molina, 2005), la de Federico García Lorca (en ed. de Alonso Valero, 2007) o la de Antonio Fernández Molina (en ed. de Calvo Carilla, 2005). Ahora bien, como dato contrastivo, indicamos que, de estos 23 autores, casi la mitad de ellos, ya apuntados al inicio, aparecen en la precursora antología de Antonio Fernández Ferrer. Los otros 13 de este grupo, recogidos solo en la antología de Irene Andres-Suárez, son los siguientes: José Moreno Villa, Federico García Lorca, Pío Baroja, Tomás Borrás, Ana María Matute, José Antonio Muñoz Rojas, Esteban Padrós del Palacio, Ignacio Aldecoa, José María Sánchez Silva, Alfonso Sastre, Fernando Quiñones, Francisco Ayala y Arturo del Hoyo. Por último, indicamos que el corpus textual recopilado de estos autores, y del resto de escritores integrantes de la antología de Andres-Suárez, son todos microrrelatos, es decir, como dice la antóloga, son “piezas narrativas hiperbreves y, salvo tres de José María de Quinto (...), procedentes del volumen inédito (...) (*Fabulario*), todos los demás han sido publicados en libro” (2012: 92).

Dicho esto, vamos a ver ahora, en relación a toda la nómina de españoles incluidos en *LMH*, el corpus microtextual que Antonio Fernández selecciona para su antología. Trataremos de indicar también, tal como hicimos con los escritores hispanoamericanos, las fuentes de las que se provee el antólogo español. Empezaremos primero citando a los escritores españoles coincidentes con la antología de Andres-Suárez.

Así pues, en el caso de Juan Ramón Jiménez, Antonio Fernández selecciona cinco minificciones. Una de ellas es el microrrelato titulado “El recto”, que podría encuadrarse dentro de ese proyecto anunciado por el poeta con el título de “Cuentos largos” (publicado en la revista *España*, 1924), y con la intención, según Gómez Trueba (2008: 92), de publicar un libro compuesto exclusivamente de microrrelatos. Las otras cuatro minificciones incluidas vienen a forma parte de esos aforismos personales e híbridos que el poeta de Moguer escribió abundantemente (cf. Sánchez Romeralo 1992). En este caso, los cuatro “aforismos” recogidos resultan predominantemente poéticos, y solo uno de ellos lleva título (“Alta noche”). Finalmente, en este caso, la única referencia bibliográfica indicada por Antonio Fernández es *Historias y cuentos*, 1976 (en ed. de Arturo Villar). Respecto a José Bergamín, se recopila un solo microrrelato (“El invisible”), recogido de la revista malagueña *Litoral* (1926), en cuyo suplemento, titulado *Caracteres*, el autor publicó varios microrrelatos suyos. Andres-Suárez, en su antología mencionada, también recopila dos microrrelatos de José Bergamín publicados en tal suplemento de la citada revista y, además, incorpora un tercero proveniente de su libro, publicado en 1923, *El cohete y la estrella (Afirmaciones y dudas aforísticas, lanzadas por elevación)*. De Luis Buñuel, Antonio Fernández maneja —como hará después Andres-Suárez— la edición de Sánchez Vidal (*Obra literaria*, 1982), e incorpora a su antología un fragmento narrativo del diario *Mi último suspiro* (117) y una minificción vanguardista titulada “Palacio de hielo” (116), que, según Sánchez Vidal (1982: 23-26), al parecer iba a formar parte de un proyecto de libro, con textos poéticos y prosísticos surrealistas, titulado, en un principio, *Polismos*, y después *Un perro andaluz*. Al final, de ese libro inédito, quedaron diez textos, entre ellos el mencionado. De los nueve textos recogidos de Max Aub, seis de ellos pertenecen a su célebre libro de minificciones integradas *Crímenes ejemplares* (1957). Los otros tres microrrelatos

incluidos, que se hallan en diversos libros del autor, son los titulados “El monte”, “La gran serpiente” y “La uña”. Respecto al director de cine y escritor asturiano Gonzalo Suárez, Fernández Ferrer incluye de él cinco de los “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir”, recogidos de su libro *Trece veces trece* (1964). Entre estos microrrelatos de Suárez, que resultan parodias del género detectivesco o policíaco, encontramos en la antología los pertenecientes a los casos tres, cinco, diez, doce y trece. Transcribimos, pues, el correspondiente al caso “Tres: donde se demuestra que la tierra es esférica”:

El hombre no tenía nariz, ni ojos, ni boca.

Y el rostro estaba cubierto de pelo.

Me llamaron a mí, para que investigara.

La encuesta no fue tan sencilla como posteriormente pudierais imaginar.

Me proporcionaron el pasaje de avión, y volé hasta las antípodas. Y de allí volví al punto de partida.

Por la otra cara del mundo.

Era preciso actuar con cautela, puesto que en ello estribaba el éxito de la empresa.

Sólo así pude averiguar lo que averigüé, y redacté un informe de setenta y siete páginas.

Del cual se deducía que: aquel hombre estaba de espaldas (1990: 407).

Por otro lado, de Fernando Arrabal, se incorpora un microrrelato pánico sin título, recogido de la revista *Margen* (Paris, 1968). Respecto al destacado microrrelatista Antonio Fernández Molina, se incluyen once microrrelatos suyos. Cinco de ellos son los titulados “El elefante”, “Un gran alivio”, “Dormido”, “Caí en la cuenta” y “En la cabina”, recogidos de su libro de microrrelatos *Arando en la madera* (1975); otro, titulado “Sus facultades”, proviene de su libro de microrrelatos *Dentro de un embudo* (1973), y otro más, sin título (192), de *La flauta de hueso* (1979). Después se recogen otros cuatro microrrelatos, cuyas indicaciones bibliográficas tras su transcripción no se corresponden con lo apuntado en el apartado de la procedencia de los textos (450). En

este apartado, sin embargo, se indica, además de los libros mencionados, otro destacable libro de microrrelatos de tal autor: *En Cejunta y Gamud* (1969). Tal vez tenga algo que ver en todo esto el hecho de que Fernández Molina contribuyó con algún que otro microrrelato suyo inédito, o puede ser también que Fernández Ferrer recopilara algunos de estos microrrelatos de la antología de Beneyto (1977). En cualquier caso, se recogen en *LMH* dos microrrelatos sin título de su tocayo Antonio Fernández Molina, en los que se indica, tras ellos, el libro *Los cuatro dedos* (1968); y, en otro, titulado “Costumbres”, aparece indicado el libro *La tienda ausente* (1967). El último de estos cuatro, que seguramente corresponda a las contribuciones inéditas, se titula “Abandona”. Respecto al gallego Álvaro Cunqueiro, Fernández Ferrer incorpora dos microtextos extraídos de *Fábulas y leyendas del mar* (1982), libro compuesto de artículos muy literarios de Cunqueiro, en los que se produce cierta mixtura entre narrativa poética y periodismo, y recopilados todos ellos por Néstor Luján. Respecto a Antonio Beneyto, se recopila un microrrelato titulado “Nosotros”, recogido de *Narraciones de lo real y lo fantástico II* (1977), que es, como ya reseñamos (cf. III), una antología de Beneyto en la que recopila, junto a otros autores hispánicos, algunos de sus propios textos pertenecientes a su libro *Mamíferos, himenópteros y ofidios* (1968). Por otra parte, de Rafael Pérez de Estrada encontramos un microrrelato sin título, recogido de sus “Seis crónicas mínimas”, publicadas en la revista *El Urogallo* (n. 37, mayo de 1989). Finalmente, entre los autores coincidentes con la nómina de la antología de Andres-Suárez, está Juan José Millás, del cual Fernández Ferrer recopila un micro-artículo —de brevedad mayor que la de sus numerosos y característicos “articuentos”—, publicado en *El país* (30 de julio de 1989). Relacionado con este caso de escritura periodística híbrida (siempre y cuando estén implicados géneros periodísticos breves como el artículo, la columna, la nota de sucesos, etc.), apuntamos que, si conlleva ciertas dosis de ficcionalidad literaria y se

cuenta una historia, a menudo se aproxima o identifica con lo que hoy se lee como microrrelato. Además de Juan José Millás o Álvaro Cunqueiro, son numerosos los autores que se podrían citar para estos casos de escritura periodística emparentable al microrrelato. Por otro lado, otros autores se han valido del estilo periodístico para revestir sus microficciones de apariencia de informes, sucesos, noticias, etc.

Respecto al resto de la nómina de españoles contenidos en *LMH*, podemos encontrar algunos autores (con algún libro destacado) de cierto interés para el microrrelato o minificción. Así pues, comenzamos con el poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory, que es uno de los principales representantes del movimiento vanguardista español denominado postismo, “el ismo que viene detrás de todos los ismos”, cuyo primer manifiesto —firmado por Ory y los también poetas Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi— se anuncia ya en la revista madrileña *Postismo* (nº 1, 1945). Es importante señalar aquí que las aportaciones de este movimiento, como dice Mesado Gimeno, “significan el rechazo de la cultura oficial de posguerra española y la apertura hacia parámetros literarios más acordes con el panorama cultural exterior” (2012: 670). Por otro lado, el postismo (contracción de *postsurrealismo*), más que un grupo, fue un movimiento marginal en el que se integraron, o se sintieron afines a sus postulados, diversos autores como, entre otros, Antonio Fernández Molina, Fernando Arrabal o Antonio Beneyto, los cuales, como ya indicamos, los recoge Fernández Ferrer en su antología. Pero volviendo a Edmundo de Ory, se recopila de él un aforismo o “aerolito”, según denominación oriana, que dice así: “La triste historia de una niña sin muñeca” (p. 355). Este microtexto, a pesar de no contener ningún verbo que marque una acción (pues solo es un sintagma nominal), sugiere, sin embargo, una potencial historia no narrada. Así pues, tal como vemos, Fernández Ferrer ha seleccionado, entre aquella escritura aforística (recogido del libro recopilatorio de aforismos orianos *Aerolitos*), un

microtexto próximo a los casos de minificciones mínimas de narración elíptica. Es importante señalar, tanto en este caso concreto como en otros casos similares que se pueden encontrar en *LMH*, el papel crucial que juega la elipsis dentro de la visión general de Fernández Ferrer sobre lo que sea o es el “relato microscópico” (hablaremos de ello al final de este apartado).

Respecto a Juan Eduardo Cirlot, Fernández Ferrer selecciona seis minificciones oníricas, sin título, impregnadas de una fuerte carga simbólica y surrealista, recogidas todas ellas del libro de minificciones *80 sueños* (1951), cuyo libro se publicará, aumentado y póstumamente, con el título de *88 sueños* (1981). Andres-Suárez (2005: 5), en relación con la impronta que ha dejado el postismo y el surrealismo, ha destacado, como dos ejemplos de “libros de microrrelatos memorables”, esta obra de Cirlot y la *Piedra de la locura* (1966) de Fernando Arrabal. Sin embargo, en la antología de 2012, Andres-Suárez solo incluirá algunos microrrelatos de Arrabal, provenientes de aquel libro citado, y, en cambio, descartará a Cirlot, tal vez porque las minificciones oníricas de su libro mencionado son, *grosso modo*, tendentes hacia lo descriptivo-poético, más que hacia lo puramente narrativo. En cualquier caso, resultan minificciones fronterizas, a medio camino entre lo uno y lo otro.

Del catalán Pere Calders se incorporan seis microrrelatos (“Balance”, “El expreso”, “Copyright”, “De cuando los animales hablaban”, “El espejo del alma” y “Carta al juez”), recogidos de su libro de relatos *Invasió subtil i altres contes* ([1978] 1982). Respecto a otro escritor catalán destacado, Joan Perucho, se incluye un texto sin título, procedente de su libro *Galería de espejos sin fondo* ([1963] 1984), y dos microrrelatos titulados “El reptante alegre” y “El chupado”, publicados, al parecer, en una separata de la revista *Quimera* (no se aportan más datos bibliográficos), ambos con el subtítulo de

“Tres monstruos felices para Antonio Beneyto”. Estos dos últimos pueden incluirse dentro de esa abundante tipología de la minificción relacionada con los bestiarios.

Del gallego Rafael Dieste, incluye Fernández un microrrelato titulado “El grandor del mundo”, recogido del libro de cuentos, traducido por César Antonio Molina, *De los archivos del trasgo* (1989). Respecto a José Antonio Masoliver Ródenas, se incorporan cuatro fragmentos narrativos extraídos de *Retiro lo escrito* (1988), seudonovela que adopta la forma híbrida del diario (auto)ficcional (cf. Ana Casas 2009), en la que se produce una mixtura de géneros y referencias ficcionales y reales característicos de la escritura de Masoliver Ródenas. Respecto a Rafael Llopis Paret, se recopilan dos microrrelatos titulados “Plenilunio” y “Una visión de la muerte”, recogido este último (o los dos) de la *Revista Hiperión* (n.º 6, 1981). De Manuel Morán González se incluyen dos microrrelatos sin título, procedentes de su libro con microrrelatos *Cuentos de la prosa poca* (1986). Respecto al dramaturgo Miguel Mihura, se recoge uno de esos “tantanes” aludidos en el prólogo de la antología de Fernández Ferrer. Del poeta y crítico Carlos Bousoño se recopila una anécdota narrativa recogida de su ensayo *Teoría de la expresión poética* (1955). Y fuera del contexto histórico de la antología, al igual que sucede con algunos de los fragmentos recortados y titulados en las antologías de Borges (en colaboración), encontramos una anécdota sobre Colón, titulada “Isla infinita”, extraída de la *Historia de los reyes católicos*, de Andrés Bernaldez (h. 1450-1513).

Finalmente, el resto de la nómina de españoles incluidos en *LMH* pertenece al grupo de escritores que colaboraron con microrrelatos inéditos suyos (además de los ya mencionados). Son, pues, los siguientes autores y microrrelatos: Juan Cruz Ruiz (“El diccionario”), Luis Alberto de Cuenca (“Muerta en un *Ford*”), Antonio Muñoz Molina (“Confesión del vampiro inmunodeficiente” y “Despertares concéntricos”). Por otro



lado, Mercedes Soriano, A. White y Carmen Martín Gaité contribuyen con un microrrelato cada uno, los cuales no llevan títulos. Finalmente, Esperanza López Parada aporta los dos siguientes: “La profecía” y “El milagro”. Sin embargo, estos dos últimos microtextos de López Parada, y el de Carmen Martín Gaité, resultan más bien poemas en prosa.

Acabamos de hacer un repaso íntegro a la nómina de los españoles, en torno a los cuales hemos apuntado todos sus textos, así como también hemos indicado la mayoría de las fuentes bibliográficas de donde se recogieron. Asimismo, hemos repasado anteriormente la nómina contenida en la antología respecto a los escritores hispanoamericanos (con algunos de sus textos y ciertas fuentes de procedencia). Apuntado esto, vamos a repasar ahora el panorama de escritores no hispánicos presentado en la antología de Fernández Ferrer. Pero antes de llevar a cabo tal enumeración, señalamos lo siguiente con respecto a esta nómina de autores extranjeros:

a) En este caso, sobre el corpus textual recopilado, solo destacaremos algunos textos, no todos. b) Respecto a las fuentes textuales manejadas por el antólogo español, citaremos algunas de ellas, especialmente si estas provienen de posibles libros de/conminificaciones. Advertimos que una gran parte de estas fuentes textuales, por ser de autores en otras lenguas, vienen a ser ediciones posteriores traducidas al castellano, pero algunas otras, sin embargo, son recogidas de primeras ediciones, o posteriores, en su lengua original. Así pues, en principio, cuando lo hagamos, apuntaremos la referencia bibliográfica manejada por el antólogo. c) Respecto a la nómina de este grupo de autores de diversas nacionalidades y lenguas, haremos, en primer lugar, una pequeña introducción comentando algunos autores y textos aparte. En este caso, explicaremos todo más detenidamente. d) A continuación, agruparemos a los autores según su pertenencia, relativa, al siglo XIX o al siglo XX, y, a su vez, los autores estarán

reagrupados, no por sus países de nacimiento, sino por la lengua en la que escribieron sus obras. En este esquema se verá, pues, cómo las lenguas predominantes son la francesa (con un buen número de autores franceses, y algunos belgas y suizos), la inglesa (estadounidenses, con un autor de origen ruso), alemana (con escritores alemanes o algún austriaco, checo, etc.), y, por último, la italiana. e) Respecto a los autores del siglo XIX, por ser un número mucho más reducido que los del siglo XX, podremos detenernos más en los comentarios. f) Todos los autores llevarán sus fechas vitales y también, tal como hicimos con los escritores hispánicos, se pondrán las páginas correspondientes a sus textos recopilados en *LMH*, sabiendo que cada página equivale a un texto (microrrelato o minificción) por autor.

Aclarado esto, pasamos a comentar algunos autores que hemos separado del listado general de escritores no hispánicos pertenecientes a los siglos XIX y XX. Comenzamos, pues, con aquellos seis “autores” que el antólogo español recoge de la sección microficcional “Museo” (1946), de la mencionada revista *Los Anales de Buenos Aires* (cf. 2.1). Respecto a esta sección de Borges y Bioy, Fernández Ferrer recoge seis microtextos, apuntadas en el índice de su antología por los (supuestos) autores, entre los cuales están los siguientes: el apócrifo B. Lynch Davis, al poeta e historiador escocés William Drummond (1585-1649), al británico y sinólogo, traductor de Chuang Tzú, Herbert Allen Giles (1845-1935), al checo Max Brod (1884-1968) y los apócrifos Reverendo Christopher Stiling (con el microrrelato titulado “Muerte de una señora”, p. 405) y Simão Videira (con el microrrelato “Los pronombres y la identidad”, p. 439). Respecto al metafísico microtexto helicoidal, titulado “La confusión del soñador” (289), es, o aparenta ser, un fragmento extraído de una de las obras (*Sermons*) del eclesiástico inglés Jeremy Taylor (1613-1667), conocido también como el “Shakespeare de teólogos”. Después tenemos el microtexto de Drummond, titulado “Euforión” (181), y

el de Max Brod, titulado “El cortés” (115), que es una anécdota sobre su amigo Kafka. Respecto al texto del traductor Giles, extraído de su libro *Chuang Tzu* (1889: 182), no se reproduce la célebre anécdota de la mariposa, sino otra titulada “La disculpa” (209). Por otra parte, otro autor destacado en el índice de *LMH* es el británico Lord Halifax (1881-1959). En este caso, el microtexto sin título apareció en una reseña de Borges publicada en la revista *El Hogar* (25 de diciembre de 1936), posteriormente recogida en *Textos cautivos* (1986). Aquí la anécdota proviene del prefacio del *Ghost Book* de Halifax, según señala y transcribe Borges en su reseña, de la que, a su vez, recopila directamente Fernández Ferrer, y que dice así: “Dos señores comparten un vagón de ferrocarril. «Yo no creo en fantasmas», dice uno de ellos. «¿De veras?», dice el otro, y desaparece” (235).

En torno a todo este corpus, queremos destacar, por un lado, cómo Borges tiene una gran presencia en esta antología, ya de por sí resaltada por el mismo Fernández Ferrer en su mismo prólogo, y, por otro lado, queremos señalar la difusión de ciertas mistificaciones de los argentinos no reveladas en *LMH*.

Por otro lado, citaremos ahora seis autores que, digamos, se salen del marco lingüístico general presentado en *LMH* (el cual, recordamos, está conformado mayoritariamente por escritores en lengua española, francesa, inglesa, alemana e italiana). Estos seis autores provienen de países europeos, excepto uno. Dos de ellos vienen a representar, en la antología, la lengua rusa, y los dos siglos predominantes en ella: el siglo XIX y el XX. Así pues, en el marco productivo decimonónico, encontramos al novelista ruso León Tolstoy (1828-1910), del cual se incluye el microrrelato “La herencia” (416). Recordemos que en la destacada antología de Howe y Howe (1983), citada en el prólogo, se recopila de aquel escritor un “short shorts” o cuento breve, pero no un microrrelato. Respecto al siglo XX, encontramos al músico

ruso Igor Stravinsky (1882-1971), del que se extrae de su *Poética musical* un comentario anecdótico sobre la estulticia de los esnobs (406).

Por otro lado, la lengua danesa está representada únicamente por el filósofo y escritor Sören Kierkegaard (1813-1855), del cual se recoge un microtexto sin título (272), de su obra *Diapsálmata* (1843), en donde se pueden hallar variadas micronarraciones emparentadas con parábolas, alegorías poéticas o metafísicas, etc., muchas de las cuáles, como la recopilada, se podrían identificar con minificciones o microrrelatos. En este tipo de escritura parabólica (ya sea microtextual o no), Kierkegaard y Kafka resultan próximos, tal como Borges, indagando sobre “Los precursores de Kafka”, sugirió en *Otras inquisiciones* (1952), apuntando aquí lo siguiente: “lo que no se ha destacado aún, que yo sepa, es el hecho de que Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués” (Borges 2010: 108).

Otra lengua minoritaria presente en la antología está representada por el escritor húngaro István Orkény (1912-1979). En este caso, recopila Fernández Ferrer cuatro microrrelatos de Orkény, los cuales forman parte de su libro de microrrelatos *Cuentos de un minuto* (1968), publicado íntegramente, con traducción de Judit Gerenda, por la editorial barcelonesa Thule en el año 2006. Referente a esto último, destacamos aquí la estimable labor de algunas editoriales españolas, interesadas y especializadas en el microrrelato, tales como la madrileña Páginas de Espuma (en sus colecciones Voces/Literatura y Voces/Ensayo), la salmantina Menoscuarto (en sus colecciones Reloj de Arena y Cristal de Cuarzo, ambas dirigidas por Fernando Valls) o la citada Thule (en su colección MicroMundos); estas dos últimas editoriales fundadas en 2004, y la primera, en 1999. Pero volviendo a los textos de Orkény, la revista barcelonesa *Quimera* (n. 89, 1989) publicó, en versión de María Fábry, algunos microrrelatos de

*Cuentos de un minuto*, y de aquí Ferrer los recopiló para su antología, los cuales son los siguientes: “Fenómeno”, “Pensamientos en el sótano”, “Información” y “El hogar” (351-354).

Otra de las lenguas minoritarias de la antología es la portuguesa, representada por el portugués Fernando Pessoa (1889-1935), del cual se recopilan dos minificciones: una más narrativa y sin título (364), y otra más descriptiva-poética, titulada “Sueño triangular”. Ambas recogidas de su emblemática obra, póstuma y miscelánea, *El libro del desasosiego* (1984, en traducción de Ángel Crespo), conformada esta por fragmentos heterogéneos, próximos al diario, en el que abundan diversas ocurrencias y divagaciones sobre numerosas cuestiones literarias, estéticas, metafísicas, etc., y escrito todo ello con una prosa que, con frecuencia, raya en lo poético.

Finalmente, fuera del marco general lingüístico y geográfico de la antología —pues esta solo engloba algunos países correspondientes a América y Europa—, encontramos al poeta asiático Sakutarō Jaguiwara o Hagiwara (1886-1942). Fernández Ferrer incorpora de este autor japonés, escritor también de aforismos, un microrrelato, titulado “El pulpo que no murió” (p. 246) recogido de la revista *Azur* (n.º 5, 1959).

Vamos ahora a señalar un par de escritores que, en lugar de salirse de las lenguas predominantes, se salen del marco histórico general de la antología. Así pues, por un lado, tenemos al alemán G. C. Lichtenberg (1742-1799), célebre por sus incisivos e irónicos aforismos publicados póstumamente. Como en otros casos similares a este tipo de escritura gnómica discursiva, Fernández Ferrer selecciona de este escritor alemán siete aforismos tendentes hacia lo narrativo (pp. 277-283). Por otro lado, nacido también en el siglo XVIII, tenemos al polifacético y romántico alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822), del cual se incluye una frase próxima a esa escritura aforística de cierta

narratividad, la cual dice lo siguiente: “La policía requisaba todos los relojes de las torres y se apodera de todos los cronómetros, porque el tiempo debe ser confiscado” (p. 243).

Vamos a señalar aparte a doce autores que, sin embargo, se podrían encuadrar perfectamente dentro del esquema normal de la antología (pues pertenecen a los siglos XIX y/o XX y escriben en francés, inglés, alemán o italiano), pero que, no obstante, preferimos consignarlos aquí para dejar el esquema un tanto más homogéneo, aunque advertimos que en dicho esquema también se darán algunos casos semejantes a estos.

Comenzamos, pues, con tres representantes de la lengua francesa: el novelista Prosper Mérimée (1803-1870), el músico Ernest Van der Velde (1862-1951) y el poeta Paul Valéry (1871-1945). Del primero de ellos, autor de la novela *Carmen* (1845), se recorta un fragmento narrativo (321) del relato *Las ánimas del purgatorio*. Respecto al segundo autor, inventor de un conocido método musical para piano, Fernández Ferrer recopila una de sus *Anecdotes musicales* (1926), titulada “Tartini y el trino del diablo” (435). Finalmente, se incluyen dos microrrelatos (433-434) de Valéry, uno de ellos titulado “Un cuento”, y ambos recogidos de su obra póstuma *Histoires brisées* (1950).

Respecto a la lengua inglesa, señalamos otros tres autores, uno de ellos originario de Hungría. En primer lugar, encontramos al filósofo y escritor británico Bertrand Russell (1872-1970), del cual se recopila un fragmento narrativo onírico, titulado “Dios” (392), recogido de su libro *Realidad y ficción* ([1961] 1962). Recordamos aquí que ya Borges y Bioy incluyeron textos de este filósofo, Premio Nobel de Literatura (1950), en sus precursoras antologías *Cuentos breves y extraordinarios* y *Libro del cielo y del infierno*. Por otra parte, de la escritora también británica Tanith Lee (1947-1993), autora que combina lo fantástico y el horror en sus novelas y cuentos, se recopila un célebre microrrelato suyo, titulado “Eustace”, de 1968, el cual Fernández Ferrer recoge de la antología argentina *45 Cuentos siniestros 45* (1974). Por último, señalamos al

dibujante e ilustrador húngaro Emery Kelen (1896-1978), exiliado en Estados Unidos y en donde, en sus últimos años, comenzó a publicar algunos libros de biografía y literatura infantil. El minicuento lo extrae Fernández de su libro *Mr. Nonsense. A Life of Edward Lear* (1974), y es el siguiente:

Érase una vez un hombre triste que fue a ver al médico para que le curase de su melancolía. El médico lo reconoció a fondo y le dijo: “No he podido encontrarle nada mal, pero voy a darle un consejo. Hay un circo en la ciudad; vaya esta misma noche. Verá un payaso que es tan divertido que no podrá parar de reírse en una semana”.

“Doctor —dijo el paciente triste—, ese payaso soy yo” (en Fernández Ferrer 1990: 271).

Para la lengua alemana, señalamos otros tres autores. Uno de ellos es el filósofo y escritor alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), del cual se recoge un fragmento alegórico metafísico (346), que por su carácter narrativo, ficcional y autónomo, puede leerse como un microrrelato. En relación con Nietzsche y su escritura aforística o fragmentaria, Fernando Valls lo destaca, junto a Schopenhauer, en alusión a la tradición del microrrelato en lengua española y al origen del género, comentando lo siguiente:

Es muy posible que el origen [del microrrelato] se encuentre en el gusto por lo fragmentario que surge en el cambio de siglo (Nietzsche y Schopenhauer son dos nombres imprescindibles), aunque tenga su desarrollo con las vanguardias, como una respuesta a los grandes discursos totalizadores del siglo XIX (Valls 2008: 30).

Respecto al austríaco orientalista M. Winternitz (1863-1937), Fernández Ferrer recopila una anécdota de Buda titulada “El ubicuo” (440), tras cuya transcripción del texto se apunta solo el título *Indische Literatur*. Seguramente, Fernández Ferrer recogió este microtexto de la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, de Borges y Bioy, o de la antología *El libro de la imaginación*, de Valadés. En este caso, Borges y Bioy lo recogen verídicamente de la obra *Indische Literatur* (1920) de Winternitz, tal y como

verifica Manuel Ferrer (1971: 188). Destacamos todo esto como ejemplo metafórico de palimpsesto antológico, en cuyo fondo oculto, a menudo, se encontrarían las obras o antologías de Borges (en colaboración). El tercer escritor en lengua alemana es Heinz Woltereck (1901), de quien se extrae una anécdota narrativa (443) de su libro *La vida inverosímil. Introducción a la biología animal* (1952).

Por último, la tercera lengua destacada, aunque minoritaria respecto a las otras tres, sería la italiana, representada por otros tres autores, aunque dos de ellos firman un ensayo conjunto. En primer lugar, tenemos al cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), que, como ya hemos visto, no es el único cineasta recopilado en la antología. En este caso, se transcribe una anécdota de Fellini (185) recogida de una entrevista suya publicada en *El país semanal* (n. 622, 1989). Finalmente, se recopila un microtexto titulado “Cómo eliminar a los pobres”, recogido del libro *I pampini bugiardi* (1972), de los italianos Marisa Bonazzi y Umberto Eco, en cuya obra se recopilan fragmentos de libros escolares en los que se pone en evidencia su carácter falso, grotesco y risible, tal como indica Eco en el prefacio.

Pasamos ahora a mostrar el esquema final. Respecto a los autores pertenecientes al siglo XIX, encontramos dos lenguas (francesa e inglesa). Por ser menos abundantes los autores de esta época, comentaremos de manera algo más detallada, deteniéndonos en algunas aclaraciones previas en referencia a géneros próximos al microrrelato o minificción. En los listados del siglo XX, las cuatro lenguas están representadas por diversos autores. En relación a la lengua inglesa, advertimos que, tal como se verá, los autores son todos estadounidenses, tanto para el siglo XIX como para el XX (si bien, tal como en otros casos y en otras lenguas, su origen de nacimiento pueda ser otro). Así pues, el esquema es el siguiente:

6 autores no hispánicos en el siglo XIX



4 autores del XIX en lengua francesa:

Aloysius Bertrand (1807-1841): “El enano” y “Mi bisabuelo” (86-87), de *Gaspard de la nuit* ([1842]1983). Charles Baudelaire (1821-1867): “El reloj” (81-82), de *Petits Poëms en Prose o Le Spleen de Paris* (1869; recogido de *Oeuvres Complètes*, 1961). Lautréamont (1846-1870): Sin título (274), de *Los cantos de Maldoror* (1869; recogido en *Oeuvres Complètes*, 1970). Arthur Rimbaud (1854-1891): “Realeza” (387), de *Iluminaciones* (1886; recogido de *Oeuvres complètes*, 1972). Jules Renard (1864-1910): “La jaula sin pájaro” (382), de *Historias naturales* ([1894] 1972).

Respecto a los seleccionados poemas en prosa de Bertrand y Baudelaire, por sus características y por el contexto de la antología de *LMH*, tienden a leerse como microrrelatos. Sin embargo, en el caso del poema en prosa de Rimbaud o de la frase alucinatoria y pre-surrealista recortada del libro emblemático de Lautréamont, no sucede lo mismo, pues resultan más poéticos e impresionistas tales textos recogidos. Finalmente, respecto a Jules Renard, recordamos que Gómez de la Serna menciona a este autor en el prólogo a su selección de *Greguerías* de 1910-1960 ([1960] cf. prólogo reproducido de Ramón en la edición de Cesar Nicolás, 1997: 62-63), ya que Renard produjo también un tipo de escritura próxima a las greguerías ramonianas (aunque Ramón desmiente en su prólogo que sea Renard un precursor de las suyas).

2 autores del XIX en lengua inglesa:

Nathaniel Hawthorne (1804-1864): “Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne” (236-238). Ambrose Bierce (1842-1914 ?): “El león y la serpiente de cascabel”, “Un agente y un asesino”, “La sombra del líder”, “Un antídoto”, “La zorra y las uvas” y “El hombre y su oca” (88-93).

En este caso, tenemos a dos destacados cuentistas norteamericanos. Respecto a las *Note-books* (1868) de Hawthorne, se recogen las seis anotaciones que se encuentran ya

en *Cuentos breves y extraordinarios*, además de otras dos distintas (236 y 238). En general, tal como sucede también con algunas de las brevísimas anotaciones en los cuadernos de Kafka, estas mínimas anotaciones de Hawthorne se identifican perfectamente con microrrelatos. Respecto a Ambroise, autor del satírico y cáustico *Diccionario del diablo*, se recogen microrrelatos provenientes, sobre todo, de sus mordaces *Fábulas fantásticas* (1899).

#### 28 Autores no hispánicos en el siglo XX:

15 autores en lengua francesa:

Henri Pierre Cami (1884-1958): “Historia del hombre celoso” (130). Blaise Cendrars (1887-1961): “El muerto y la luna” (135). Francis Ponge (1889-1988): “La rana” (374). Paul Colinet (1898-1957): “La casa perfecta” (142). Henri Michaux (1899-1984; 325-328): “El buitro viejo”, “La manzana informe”, “El monstruo de la escalera” y “Distraerse”, la mayoría recogidas de *Adversidades, exorcismos* (1988). Jacques Prévert (1900-1977): “Lúnulas” (375). Raimond Queneau (1903-1976): “La biblia”, “La cigarra y la hormiga” y otros tres microrrelatos sin título (376-380). Jean Tardieu (1903-1995): “La personalidad” (412). Louis Scutenaire (1905-1987): fragmento sin título (393). Eugéne Ionesco (1909-1994): dos fragmentos narrativos de su *Diario* (244-245). Roland Barthes (1915-1980): un microtexto narrativo (80), recogido de su ensayo microtextual *Fragmentos de un discurso amoroso* ([1977] 1982). Paul Thierrin (1923-1993): “El programa” (415). Jacques Sternberg (1923-2006; 395-404): “El otro”, “El letrero”, “El carnicero”, “La timidez”, “La confusión”, de *Contes Glacés* (1974); “El desfase”, de *Entre deux mondes incertains* (1985); “El vegetal”, “El regreso”, “La pérdida” y “La respuesta”, de *188 contes à régler* (1988). Kostas Axelo (1924-2010; 73-76): “Lo real y lo imaginario (las trampas mito-lógicas)”, “La muerte (y el amor a la vida)”, “Las voces del silencio (el fin tecno-lógico y escato-lógico y la vuelta a

empezar)”, “El amor (la sique, la negatividad y la muerte)”, de *Cuentos filo-sóficos* recogidos en *Argumentos para una investigación* (1973). Roland Topor (1938-1997; 417-419): “El accidente”, “La justicia persiguiendo el crimen” y “A la conquista del hombre”, de *Four roses for Lucienne, Acostarse con la reina y otras delicias* (1982).

Respecto a esta nómina de autores, se han recopilado, mayormente, microrrelatos. Cuando los textos recopilados provienen de recortes de diarios, ensayos, relatos, etc., el fragmento seleccionado suele emparentarse con el microrrelato por su narratividad y cierta autonomía de significado respecto a la anécdota o historia que se cuenta en tal fragmento. Sin embargo, en menor medida, hay también una selección de frases que no alcanzan a cumplir los requisitos para contar una historia. No obstante, en estos casos, la elipsis parece adquirir aquí un protagonismo fundamental para completar esa supuesta o potencial historia no narrada (recuérdese lo aludido respecto al microtexto de Edmundo de Ory). Por otra parte, entre los escritores, hay que destacar algunos relacionados con el grupo del taller experimental literario Oulipo, el cual está conectado con el Colegio de Patafísica o el Club de los Savanturiers. (Recordemos en España el grupo postista, el cual guarda ciertas semejanzas con estos grupos o movimientos franceses de mediados de siglo en adelante, interesados todos ellos en la experimentación y renovación literaria). Así pues, encontramos, por ejemplo, al miembro integrante del Colegio de Patafísica, y cofundador del Oulipo, Raimond Queneau, autor del célebre libro *Ejercicios de estilo* ([1947] 1987), compuesto de microrrelatos que reproducen variantes de una misma y anodina anécdota; obra, por otra parte, traducida al castellano por el propio Fernández Ferrer. En su antología, sin embargo, no se recoge ninguna de estas microficciones, sino algunas otras atribuidas a Queneau, así como otras tres sin título, provenientes, según se indica, de *Relatos de sueños a porrillo*. Por otro lado, entre los muchos autores de esta nómina que se podrían citar, destacamos al escritor franco-belga

Jacques Sternberg, integrante, junto a Topor, Arrabal y Jodorowsky, del Grupo Pánico, y autor relevante por su abundante producción microficcional. En este caso, Fernández Ferrer traduce algunos microrrelatos de tres de sus libros citados (uno de los cuales, *Contes Glacés*, ha sido ya, en 2010, traducido al castellano por el argentino Eduardo Berti, miembro integrante de la Oulipo). Por otra parte, indicamos también que la temática de ciencia ficción está muy presente en muchos de los microrrelatos de Sternberg, al igual que sucede, por ejemplo, con el norteamericano Frederic Brown, entre otros autores que se podrían citar aquí. Vamos, pues, a transcribir uno de estos microrrelatos de ciencia ficción de Sternberg, el cual guarda ciertas semejanzas con otro microrrelato titulado igual de Brown:

#### La respuesta

Cuando se construyó, por fin, un ordenador capaz de responder, sin error posible, a todas las preguntas, se empezó por preguntarle por qué el hombre había sido puesto en esta tierra. Y el ordenador respondió que había sido puesto con el único fin de preguntarse en vano por qué estaba en esta tierra.

Tras diez segundos de pausa, añadió que evidentemente era este pánico de los hombres ante el absurdo lo que les había permitido construir esta civilización hipertrofiada. Que él mismo, entre otros, les debía la vida y que aprovechaba la ocasión para darles las gracias (en Fernández Ferrer 1990: 404).

#### 6 autores en lengua alemana:

Frank Kafka (1883-1924; 260-270): “La construcción del templo”, “La fosa de babel”, “El guardián”, “El tigre”, “Opciones”, “Cuatro reflexiones”, “La verdad sobre Sancho Panza”, “El deseo de ser piel roja”, “El pueblo más cercano”, “Fabulilla” y “La partida”, muchas de ellas recogidas de *La muralla china*. Elias Canetti (1905-1994): dos fragmentos sin título (131-133). Ernst Jünger (1895-1998): “Endivias violetas. Steglitz” (252). Bertolt Brecht (1898-1956): “El esclavo de sus fines” (112) y “El reencuentro”

(113). Ursula Wölfel (1922-2014): “La historia del sacapuntas” (441) y “La historia de los cerditos” (442). Reinhard Lettau (1929-1996): “Abnegación” (276).

Entre todos estos autores —de los que se recopilan, mayormente, microrrelatos—, resulta fundamental señalar a Franz Kafka, uno de los cuatro autores, junto a Hemingway, Orkény y Bertolt Brecht, que destaca Lagmanovich en el capítulo dedicado a los microrrelatos en otras lenguas de su ensayo *El microrrelato. Teoría e historia* (2006a: 141-159). Así pues, tal como señala Lagmanovich en el citado capítulo de su ensayo: “la influencia de Kafka sobre nuestros cultores de la narrativa brevísima ha sido y continúa siendo muy amplia: es un referente obligado...” (2006a: 146). Por otro lado, Fernández Ferrer, al igual que hizo Valadés en *El libro de la imaginación*, recoge algunos de los microrrelatos de Kafka recopilados ya en *Cuentos breves y extraordinarios*, aunque se añaden también otros distintos. Respecto a Bertolt Brecht, se recopilan dos microrrelatos recogidos en la sección, compuesta de microrrelatos, “Historias del señor Keuner”, perteneciente a su libro *Historias del almanaque* (1975). Recordamos que ya Valadés recogió uno proveniente de esta sección, titulado “El animal favorito del señor K” (Valadés 1976: 255).

5 autores en lengua inglesa:

H. P. Lovecraft (1890-1937), fragmento (288). Vladimir Nabokov (1899-1977): fragmento de una anécdota parricida (345), extraída de su *Curso de literatura europea* (1987). Frederic Brown (1906-1972): fragmento anecdótico de un relato (114). William H. Gass (1924): dos fragmentos (207-208), de *La ficción y los personajes de la vida* (1970). John Barth (1930): fragmento de “La conexión española” (79), recogido de la revista *Quimera* (n.º 84, enero 1989).

En esta ristra de autores, como indicamos, se han recortado fragmentos narrativos muy breves, tal como hacían Borges (en colaboración) y Valadés en sus antologías

precursoras. Entre todos estos autores norteamericanos (o nacionalizados como tales), destacamos al ya mencionado Frederic Brown, productor de microrrelatos y con gran capacidad para evocar sugerencias y generar atmósferas, interesado, a su vez, en la literatura fantástica y de ciencia ficción, y relacionado también con la literatura *pulp*. En este caso, a diferencia de los microrrelatos de Brown recogidos por Valadés en *El libro de la imaginación*, Fernández Ferrer recorta el primer párrafo anecdótico del relato “Una voz tras él”.

2 autores en lengua italiana:

Finalmente, en lengua italiana, encontramos a dos autores que escribieron sendos libros destacados para la minificción. Uno de ellos es Giorgio Manganelli (1922-1990), del cual se recoge el microrrelato titulado “Cien” (294), procedente de su libro minificcional *Centuria. Cien breves novelas-río* ([1979] 1982). El otro autor destacado es Italo Calvino (1923-1985), del que se recopilan dos microrrelatos (128-129) presentes en su ensayo titulado *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Así pues, tal y como acabamos de ver, en *LMH* se ha manejado un corpus bibliográfico amplio y, en general, relacionado con la minificción y/o el microrrelato hispánico y en otras lenguas. Respecto al panorama hispanoamericano, se encuentran reunidos en la antología algunos de los más destacados productores de microficción, cuyo corpus recopilado ha sido extraído, principalmente, de libros fundamentales para el género. También se ha recurrido a las principales y modélicas antologías precursoras, tales como *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), de Borges y Bioy (referencia antológica destacada también en el prólogo), y *El libro de la imaginación* (en sus dos ediciones de 1970 y 1976), de Edmundo Valadés. Por otra parte, también se han utilizado algunas revistas hispanoamericanas relacionadas con la minificción, tales como *Los Anales de Buenos Aires* (en su sección destacada microficcional “Museo”), la

mexicana *El Cuento*, de Valadés (en la bibliografía se cita el ejemplar correspondiente al año XII, julio-septiembre, 1976) y la argentina *Puro Cuento*, de Mempo Gardinelli (citada en el prólogo en referencia al artículo de Edmundo Valadés sobre minificción). Todo ello indica hasta qué punto el antólogo español estaba al corriente y conocía el panorama productivo referente a la minificción hispanoamericana, conociendo también estudios pioneros sobre el tema de Dolores Koch. Por otro lado, respecto al panorama español, Fernández Ferrer aporta ya una destacable nómina de autores españoles que recorren la producción microficcional del siglo XX, incluso se proyecta hacia la primera década del siglo XXI. En torno a la recopilación del corpus microficcional de los autores españoles, se utilizan también algunos libros fundamentales para el género en España, tales como, por ejemplo, algunos de los libros de minificciones de Antonio Fernández Molina, autor relacionado con la revista de Valadés, en donde publicará diversas minificciones (incluso concursará con algunas de ellas). Asimismo, Fernández Ferrer conoce y se vale de una de las antologías españolas precursoras en recoger, además de cuentos, microficciones hispánicas: *Narraciones de lo real y lo fantástico* ([1971] 1977), de Antonio Beneyto. Además de manejar importantes antologías y libros de minificciones, también se advierte un notable rastreo por diversas revistas españolas en donde se publicaron minificciones o microrrelatos. Por otro lado, cuando Fernández Ferrer incorpora recortes de fragmentos, microtextos o géneros breves diversos, y no producciones microfccionales modernas/contemporáneas, se transparenta, en general, una orientación selectiva y proyectora hacia el modelo microtextual buscado en *LMH*, cuyo paradigma vendría a ser, en cierta medida, “El dinosaurio” de Monterroso (destacado en el prólogo, recogido sin título en el corpus antológico y, finalmente, exhibido en la cubierta de la contraportada, en la cual se reproduce de forma manuscrita y con la firma de su autor).

Por otra parte, respecto al panorama de escritores en otras lenguas, Fernández Ferrer logra también ofrecer aquí un buen número de autores y microficciones (y libros) importantes para el género. En muchos casos, estos autores también se encuentran recogidos en libros y antologías de Borges (en colaboración), que luego Valadés se servirá de las obras de aquel (ya sean en colaboración o no) para surtir de gran número de minificciones a su revista *El Cuento*, la cual, a su vez, provee de minificciones a su antología *El libro de la imaginación*. Como dijimos, Fernández Ferrer maneja y se sirve, pues, de estas antologías (y algunas otras revistas) precursoras. Por otro lado, está al corriente de algunas de las célebres antologías norteamericanas de los ochenta, tales como las citadas en su prólogo, en donde, más allá de sus recopilaciones de “short shorts”, se incluyen estudios que tratan cuestiones relacionadas con la microficción.

Dicho esto, y sabiendo ya cuáles son las principales fuentes bibliográficas de que se vale Antonio Fernández para surtir su antología de minificciones o microrrelatos, hay que señalar que *LMH* ofrece, a diferencia de otras antologías precursoras como las de Borges (en colaboración preferente con Bioy) y la de Valadés, un marco histórico más preciso y adecuado respecto a lo que la crítica hispánicos especializada ha venido apuntando en torno al género, es decir, el siglo XIX y XX. Si bien, por otra parte, Fernández Ferrer alberga, tal y como se transparenta a través del corpus microtextual recopilado en *LMH*, cierta visión más heterodoxa y extremada, incluso que la de aquellos antólogos precusores, sobre la capacidad de la elipsis y sus posibilidades microfccionales para contar y descontar historias.

Precisamente así, “Contar & descontar” (cf. Fernández Ferrer 2004: 25-34) se titulará su más explícito artículo, por ahora, dedicado expresamente al microrrelato o microficción, cuyo estudio fue publicado en las actas, editadas por Francisca Noguero (2004), correspondientes al II Congreso Internacional de Minificción, celebrado este en



Salamanca (España, 2002). A este congreso, pues, asistió Fernández Ferrer, y allí, “de viva voz”, según indica en su artículo, procuró referirse “«a lo que allí nos reunía», evitando ponerle nombre o apellidos a la modalidad de textos que eran el tema y motivo de la convocatoria” (Fernández Ferrer 2004: 25). Ahora bien, antes de comentar, finalmente, algunas interesantes observaciones, críticas y opiniones desplegadas en tal comunicación, insistimos en el cambio operado, alrededor del fenómeno microficcional, en el panorama hispánico, y especialmente en España, cuyo fenómeno literario es ahora estudiado y nombrado a través de aquellos términos recurrentes (v. gr. microrrelato o minificción) en los estudios sistemáticos sobre el tema. Así pues, dicho esto, vamos a comentar este artículo, presentado doce años después de la publicación de *LMH*, para así tratar de profundizar mejor en la visión particular de Fernández Ferrer sobre tal fenómeno microtextual.

En tal artículo, Fernández Ferrer se opone a denominar ese fenómeno microficcional con un término concreto (preferirá designarlo con el símbolo ‘*m*’), pues, según comenta:

El intento de bautizar genéricamente a *m* supondría hacerle perder los beneficios de su indefinición, su carácter de «afuerino», su vitalidad al margen de las clasificaciones académicas y las delimitaciones de fronteras simplificadoras. (...) En realidad, *m* vive gracias a los márgenes, aporías, contradicciones y grietas de la *Literatura* como institución, burlando, a su manera, las sacralizaciones de la cultura literaria y tratando de aflorar por los resquicios y grietas del sistema. (...) Delimitar en tal caso una frontera como categoría genérica supone ahogar y reducir la vitalidad de *m* a mera entomología literaria (Fernández 2004: 26).

Al igual que aquí, otras aproximaciones sobre la escritura microficcional aluden también a este carácter rupturista, transgresor y fronterizo respecto al sistema literario y cultural establecido. En ciertos aspectos, el artículo de Fernández Ferrer comparte semejanzas con aquel manifiesto de la revista *Zona*, de Barranquilla (Colombia),

mencionado por Valadés en su artículo de 1990, para el cual, el minicuento (término más común en Colombia y Venezuela): “No posee fórmulas ni reglas y por eso permanece silvestre e indomable. No se deja dominar ni encasillar...” (en Valadés 1990: 28). En este aspecto, el reconocimiento dentro del sistema literario del fenómeno microficcional y su consiguiente clasificación, difusión, promoción y comercialización que trae consigo el llamado *boom* del microrrelato o la minificción hispánica en el siglo XXI, parece amonedar y, por tanto, rebajar su aludido carácter “afuerino”, antisistemático e indefinido. Hay aquí, por tanto, una crítica entendible respecto a lo que conlleva o presupone la masificación productiva de un tipo de escritura excepcional que parecía transitar libre por los márgenes y las fronteras, a la contra del sistema literario y cultural establecidos. Por tanto, Fernández Ferrer procura establecer una distinción entre lo que para él representa lo designado por  $\eta$ : “símbolo alusivo a la modalidad plenamente lograda por aquellos textos cuyo exponente perfecto e intemporal sería el relato insuperable del sueño de Zhuang Zi” (p. 26), y lo que ve como meros sucedáneos, producidos por el citado *boom* o moda microrrelatista o microficcional. Así pues, señalará lo siguiente:

$\eta$  se debate denodadamente en la actualidad frente a la indiscriminada multiplicación de sucedáneos. Si desde Baudelaire a Calvino tantos devotos de la brevedad la han vinculado con la «Modernidad» (*post* o no, tanto da), esta aparente ventaja no deja de haberse convertido ya en una extraordinaria dificultad para acceder, tranquila y gozosamente, a la escritura o disfrute lector de  $\eta$  como descubrimiento, como intensidad máxima del *descontar* (Fernández 2004: 34).

Por otro lado, la negativa de Fernández Ferrer a aceptar cualquier término sustantivo de los manejados en los estudios académicos sobre el tema, se debe, según él, a que eso implicaría una limitación engañosa sobre un fenómeno cuya esencia principal se mueve en una dinámica o dialéctica entre el contar y descontar, pues “*lo que se descuenta* constituye una de sus fuerzas mayores” (Fernández 2004: 27). Así, según Fernández:

Para aludir a  $\eta$  no hay sustantivo que valga, pues todos ellos delimitan una categorización falsificadora. Por lo tanto, tan sólo podríamos aproximarnos apelando a un verbo como acción no reducible a etiquetas o simplificaciones. Tal vez pueda servirnos *descontar*, en su dialéctica con la acción de *contar*, ajena al cuento preconcebido como lo ya literariamente contado y disecado de captura libresca (Fernández 2004: 30).

Junto al rechazo al bautizo genérico, Fernández Ferrer se opone a aquellos estudios que han tratado de “dar con la cifra que señale el número de palabras definitorias”.

Pues, según Fernández Ferrer:

Delimitar la cantidad precisa de palabras (o letras, ya puestos a medir) con la que  $\eta$  puede o debe identificarse estaría en contradicción con el talante esencialmente huidizo, afuerino y contranarrativo de sus mejores exponentes. Cuando no aciertan plenamente, las imitaciones o sucedáneos de  $\eta$ , sus simples ecos genéricos, exhiben su ingenio o su destreza como artefactos, aunque no pueden ocultar su hilacha a través de la carpintería retórica, no por más diminuta menos estrepitosa. Pero tales casos comparten con  $\eta$  tan sólo las apariencias más superficiales, y descuidar las diferencias radicales tratando de etiquetar conjuntos en donde las aportaciones excepcionales y los textos escasamente relevantes puedan confundirse resultaría contraproducente. Por ello, sin duda, no han faltado las denominaciones que, de una u otra forma, evidencian este aspecto crucial de  $\eta$ : *contracuento*, *anticuento*, *descuento*... Y es que  $\eta$  se define en buena medida por la acción irónica de situarse —con mejor o peor fortuna, ese es otro cantar— frente a la escritura narrativa establecida (2004: 28).

Aparte de la distinción establecida entre lo designado como  $\eta$  y aquellos otros sucedáneos o imitaciones, Fernández Ferrer enumera algunas de las principales virtudes o rasgos característicos que se pueden encontrar entre los mejores ejemplos de  $\eta$ , tales como la ironía, la paradoja, el disparate y las relecturas irónicas de la tradición textual o libresca. Pero, sobre todo, “una de las más señaladas cualidades de  $\eta$ , en la que nace, vive y prolifera es, justamente, su talante negador como *descuento*” (2004: 26-27).

Ahora bien, el hecho de que traigamos a colación este artículo de Fernández Ferrer, dando así un salto temporal respecto a su antología, se debe a varias razones. En primer lugar, lo expuesto en su artículo permite contrastarlo con su antología *LMH*, la cual ha

resultado importante para el conocimiento y difusión en España, paradójicamente o no, del fenómeno denominado microrrelato o minificción. En segundo lugar, lo planteado en su artículo resulta útil para evidenciar algunos de los problemas que se dan, y se comentan, en los estudios académicos sobre el tema, los cuales suelen adoptar, según Lagmanovich, dos principales perspectivas: una más narrativista y otra más transgénica (2006a: 30). Además de estas perspectivas —que pueden implicar diversos matices y derivar en diferentes posiciones respecto al posible, o no, estatuto genérico autónomo sobre el objeto de estudio—, existen otras perspectivas más personales, discrepantes o heterodoxas, tal como la de Fernández Ferrer, la cual resulta contraria a estudios o postulados de sistematicidad, los cuales tratan de establecer definiciones y delimitaciones específicas y/o genéricas en torno a un diverso fenómeno microficcional contemporáneo, cuya proyección genérica conjunta, a través de emblemáticas secciones de revistas y antologías, a veces tiene que ver más, no obstante, con el contexto y las expectativas generadas que con rasgos inmanentes propios o característicos de los textos, tal y como concebía Borges los mismos géneros literarios. En tercer lugar, su artículo nos permite entender mejor por qué Fernández Ferrer no participa en la trayectoria seguida por la investigación sistemática conjunta en torno al tema, a diferencia, por ejemplo, de Juan Armando Epple, pionero también en la elaboración de otras antologías fundamentales para la difusión y proyección genérica del fenómeno microficcional.

Por otra parte, en la antología del español, se pretende abarcar un marco temporal en torno, principalmente, a los siglos XIX y XX, además de tratar de abarcar un marco geográfico no solo hispánico, sino mundial, si hacemos caso de lo que se indica en su título: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. No obstante, tal como vimos, la antología se reducirá, con algunas pocas

excepciones, al panorama de las literaturas en lengua española, francesa, inglesa, alemana e italiana. Respecto a la referencia general de “cuentos más breves” en el título de *LMH*, refleja, entre otras cosas, la época en la que se publica, tal como sucede también en las antologías de Epple publicadas en la misma época (en las que se manifiesta, en este caso, las vacilaciones entre “cuentos breves” o “micro-cuentos”), y, por otro lado, todo ello denota también el peso de la tradición que se evidencia en los títulos de antologías fundamentales y precursoras, desde la fundacional de Borges y Bioy (*Cuentos breves...*) hasta la época de publicación de la antología de Fernández Ferrer. En cualquier caso, no será hasta finales de los años noventa y, en general, ya en el siglo XXI, cuando los términos *microrrelato* o *minificción* comiencen a difundirse en los títulos de las antologías hispánicas.

Por otro lado, aunque en el posterior artículo citado de Fernández Ferrer se critica ese intento por delimitar “la cantidad precisa de palabras (o letras, ya puestos a medir) con la que se puede o debe identificarse”, en el prólogo de su antología y en el corpus recopilado en *LMH* se destaca y subraya, especialmente, la llamativa y característica extensión hiperbreve de este tipo de categoría microtextual, cuya extensión máxima, para Fernández Ferrer, no rebasa, en ningún caso, la página textual, delimitando así, por tanto, tal extensión al límite perceptivo alcanzado “de un vistazo”.

Finalmente, más allá de las posteriores objeciones expresadas por Fernández Ferrer (2004) sobre los estudios que procuran y ejercen delimitación en torno a una más auténtica, libre y esquiva escritura microficcional, anterior a su difusión masificadora, y, en consecuencia, su expresivo rechazo también a bautizar tal fenómeno con un término concreto, sin embargo, su antología *LMH*, por todo lo que alberga, difunde y supone, ha contribuido, paradójicas del destino, al gran bautizo en España del fenómeno más conocido y delimitado después, en nuestro país, con el nombre de microrrelato.



## CONCLUSIONES

En relación con las bases o *fundamentos de consolidación de la microficción hispánica* (1946-1995) se hallan implicados ciertos espacios de institución, regulación y legitimación *genérica* sobre un llamativo y diverso fenómeno microficcional, en cuya variada proyección y producción se evidencia también un proceso de transformación receptiva lectoral o textual. En torno a esto, nuestro estudio aporta, pues, una exposición profunda e integral sobre lo acontecido y llevado a cabo en principales espacios hispánicos de anunciación, difusión, promoción, legitimación y estudio del género, los cuales hemos estructurado en tres bloques diacrónicos:

a) Las primeras antologías de microficción (a partir de 1955 con *Cuentos breves y extraordinarios*, considerada como la fundacional antología del género); b) las primeras revistas especializadas en microficción (a partir de 1964 con *El Cuento*, la precursora revista internacional más importante e influyente en lo que respecta a la difusión, promoción y consolidación *genérica* de la microficción); y, finalmente, c) los incipientes estudios sistemáticos en torno a la teorización *genérica* del diverso y variado corpus microficcional (a partir de 1981 con el señalado artículo de Dolores Koch).

Asimismo, nuestro estudio central se halla enmarcado por dos fechas que inauguran y cierran esta época de consolidación *genérica* de la microficción hispánica:

La fecha de inicio de 1946 está representada por la sección periódica microficcional “Museo”, en la que Borges y Bioy logran la consecución de las influyentes operaciones *hacedoras* de microficciones, las cuales tendrán gran repercusión y arraigo para la posterior proyección *genérica* llevada a cabo en las antologías iniciadoras y revistas promotoras del género, en donde también se suelen conjugar la específica recopilación de microficciones mundiales del siglo XX (y XIX),

el rescate recontextualizador de microtextos (especialmente micronarrativos) de todas las épocas y lugares, y la cocreación microficcional por medio de las diversas operaciones *reconversoras* o *hacedoras* de microficciones. Estas variadas operaciones, proveedoras de ejemplos históricos, son fundamentales no solo porque impulsan y retroalimentan la difusión imbricada con la propia producción microficcional en marcha, sino también por reflejar la transformación receptiva operada en torno al fenómeno literario de la microficción, así como por revelar una comprensión mayor sobre el horizonte genérico del fenómeno en sí objeto de este estudio.

Por último, la fecha final de 1995 corresponde, según expusimos en nuestra “Introducción”, al último año de esta época de difusión *analógica* en torno a la consolidación hispánica de la microficción, pues a partir de 1996 se preparan e inician ya los considerados estudios (y congresos) actuales y colectivos sobre minificción (minicuento o microrrelato), secundados por la implantación de internet, con todo lo que ello supone, e instaurándose así la difusión digital a través de la red, en donde destacarán blogs y revistas digitales de/sobre microficción y en lengua española.

Ahora bien, alrededor de nuestra aportación centrada en aquellos principales espacios hispánicos de legitimación genérica del fenómeno microficcional, hemos contextualizado y complementado los capítulos centrales con un recorrido panorámico e histórico sobre los fundamentos de consolidación de la microficción hispánica, tal y como exponemos y estudiamos en la extensa introducción II, en donde también ampliamos el encuadre temático, cronológico e hispánico de los respectivos capítulos de tal segunda parte, al igual que llevamos a cabo en las otras dos introducciones panorámicas (I y III), relacionadas estas con la temática correspondiente a sus respectivos capítulos internos: estudios sistemáticos y antologías del género.



A través de nuestro estudio hemos podido constatar también que, en relación con el señalado encuadre temporal referente a la consolidación genérica de la microficción hispánica, los dos más destacados e influyentes proyectores del fenómeno microficcional son, por este orden cronológico, el argentino Jorge Luis Borges (en solitario o en colaboración) y el mexicano Edmundo Valadés (máximo difusor y promotor del género). Por otro lado, tras Rubén Darío y en la época de las vanguardias históricas, destacan, precursoramente, ciertos productores hispánicos de microficciones, entre los cuales resultan emblemáticos, por distintas razones, los dos siguientes autores: el español Ramón Gómez de la Serna y el mexicano Julio Torri. Posteriormente, desde los años cuarenta o cincuenta hasta mediados de los noventa, la producción microficcional en lengua española resultará cada vez más perfilada y consciente, según se percibe a través de su progresiva publicación en libros destacables o canónicos para el género, secundados por una crucial difusión y recopilación del fenómeno en antologías y secciones de revistas proyectoras del género, iniciadas por Borges, en colaboración preferente con Bioy, y continuada esta labor por Valadés hacia el último tercio del siglo XX, en cuyos años se irán sumando otros antólogos hispánicos y directores hispanoamericanos de emblemáticas revistas para el género, en torno a lo cual se rescata, promociona e impulsa una producción microficcional en marcha de autores hispánicos (y no hispánicos) anteriores, iguales o posteriores a la generación de Gómez de la Serna o Torri. Asimismo, durante esta época de consolidación del género, comenzarán a destacar diversos autores de generaciones posteriores a la de Borges, ya sea a través de la publicación de emblemáticos libros de microficciones, o ya por una producción más centrada o especializada en la microficción, en cuya extensa nómina de productores de microficciones se suelen destacar aquellos escritores hispanoamericanos que, junto a Borges, han recibido el apelativo de clásicos del género (Juan José Arreola,

Augusto Monterroso, Marco Denevi y Julio Cortázar), aunque más allá de este influyente y destacado elenco, resultan importantes otros muchos autores señalados de generaciones muy diversas, tanto hispanoamericanos como españoles (y otros autores no hispánicos), para el desarrollo y consolidación de la microficción contemporánea.

En suma, nuestra investigación y estudio integral culmina, por tanto, con estas conclusiones, en donde vamos a procurar establecer la caracterización y definición del fenómeno genérico objeto de nuestro estudio: la mini/microficción, cuya denominación preferimos a la de mini/microcuento, pues este término arrastra una adscripción o referencia a un género distinto, y a la de mini/microrrelato, pues este otro término, en su literal adscripción al *relato* (término sinónimo, por otra parte, del *cuento*), resulta incapaz de poder definir y abarcar integralmente a este *género de géneros*, cuyo carácter ficcional, de fenomenología narrativa, ha trascendido las meras estructuras textuales narrativas, gracias al llamado carácter proteico y al dominio máximo de la elipsis, todo lo cual sucede en colaboración con otros variados recursos de apelación receptiva desplegados y desarrollados en la proyección y producción de microficciones.

Por otra parte, nuestra preferencia por el término micro/minificción se debe también a razones actuales e históricas de proyección del género, cuyo término *minificción*, recordamos, se difundió a partir de 1970 en uno de los principales espacios fundacionales de consolidación y proyección genérica del fenómeno: la emblemática e internacional revista *El Cuento* (cf. el “Sumario” del ejemplar n.º 40, correspondiente a enero-febrero de 1970, de tal subtitulada *Revista de la imaginación*), dirigida por Edmundo Valadés. Este distintivo término aporta ya una denominación más integral, acertada y precisa respecto al corpus difundido y promocionado en torno a la proyección genérica del fenómeno objeto de estudio. Posteriormente, dicho término se reafirma como emblema internacional y colectivo referente al género objeto de estudio,

especialmente a través de los fundamentales Congresos Internacionales de Minificción actuales, cuyo primer encuentro fue coordinado y dirigido por Lauro Zavala en 1998 (México). Además de esto, el término inglés “Microfiction”, tal y como lo introdujo Jerome Stern (1996) en el panorama angloamericano, proporciona ya la posibilidad de adecuación con la característica hiperbrevedad y particularidades del género contemporáneo de la microficción hispánica.

Dicho esto, pasamos ahora a señalar las principales características del fenómeno genérico objeto de nuestro estudio. Así pues, **llamamos microficción a la consolidación de un distintivo género autónomo actual**, diferente de otros géneros breves en prosa modernos (cuento o poema en prosa), categorías/formas cortas arcaicas o tradicionales, o cualesquiera otros. **La microficción, como género literario, posee dos características o rasgos principales y definitorios: 1º) su caracterizadora hiperbrevedad marcada, y, 2º) su carácter ficcional de fenomenología narrativa no reductible o definible meramente como texto narrativo.** Vamos, pues, a detallar estos dos rasgos articuladores del género, en los cuales se imbrican o integran otras características y recursos microfccionales.

1º) A diferencia de la abstracta, variable o inespecífica brevedad del género del cuento o del poema en prosa, la caracterizadora brevedad marcada de la microficción se aproxima más a la concreta extensión solidificada de ciertos géneros poéticos clásicos breves, tal y como, por ejemplo, se percibe en un haiku o en un soneto. **La brevedad de la microficción se comprende toda ella como específica ultrabrevedad o hiperbrevedad**, la cual se establece en torno al espacio textual y visual de la célebre hoja impresa en libros y antologías del género, pero que, **definida en su recurrente cómputo máximo** de palabras, se concretiza **en las 250 palabras**, tal y como fue **remarcado en los principales espacios fundacionales de proyección, difusión y**

**promoción** (incluyendo aquí los precursores concursos del género), es decir, desde las precursoras y emblemáticas secciones microfccionales de revistas y antologías hispánicas de minificción.

Por otra parte, el fenómeno de la microficción se disgrega más allá de tal considerable extensión máxima, pues, por un lado, se aleja de lo entendible o computable como microtextualidad, pero además, si se trata de una microficción definible como texto narrativo, su familiar meollo anecdótico o su anécdota comprimida, de reminiscencias de categorías/formas cortas micronarrativas precedentes al género del cuento moderno, se desplaza hacia desarrollos y formulaciones más afines o colindantes al cuento/relato breve (o “short shorts”), es decir: al género del cuento. En torno a esto, la microficción de cómputo superior a las 250 palabras podría entenderse en la medida en que su *narratividad* resulte más inestable o híbrida, tal y como sucede, por ejemplo, en “Borges y yo” (318 palabras); o, si estamos ante un evidente texto narrativo, se comprenderá como microficción en la medida en que resulte un claro exponente de apariencia o carácter proteico del fenómeno, tal y como sucede, por ejemplo, en la mistificada leyenda borgiana “Los dos reyes y los dos laberintos” (310 palabras). Más allá de las 350 palabras, la producción de textos breves ficcionales se sitúa entremedias del fenómeno microficcional y del cuento/relato breve (género cuento), tal y como entendemos nosotros, por ejemplo, “Continuidad de los parques” (554 palabras) de Cortázar, o “La migala” (559 palabras) de Arreola.

Pero volviendo al marcado cómputo máximo de las 250 palabras, bien vigente y remarcado en la actualidad del género, no resulta una mera invención de aquellos fundacionales espacios de recopilación y proyección microficcional, los cuales hemos estudiado en la segunda y tercera parte de nuestra tesis, sino que **tal caracterizadora hiperbrevedad de la microficción se explica antes por** lo definido o entendido como

**el carácter proteico del género;** el cual proviene del **constante diálogo estructural del fenómeno microficcional moderno/contemporáneo con el extenso y perenne repertorio microtextual** (no solo narrativo, también discursivo o poético) de la tradición oral y literaria: ya sea a través de la adopción formal, pero disfuncional, del conjunto de los llamados géneros cortos gnómicos, ya sea a través de esferas de producción creacional más relacionadas con la concepción de la escritura de fragmentos o aforismos, o ya bien a través de ciertas adaptaciones y derivaciones modernistas hispánicas del poema en prosa más sintético, entre otras variadas hibridaciones genéricas y revestimientos proteicos, algunos de los cuales, tal como ya aparece en casos precedentes decimonónicos y desde principios del siglo XX en adelante, implican también la adopción de múltiples microformas o formatos transliterarios.

2º) Así pues, en torno a todo esto, **la microficción proyecta y abarca una particular fenomenología narrativa, principalmente por su desarrollo de la elipsis y su despliegue estructural proteico,** cuya diversidad la podemos agrupar en las tres distintivas clasificaciones siguientes:

**a) Microficción definible o entendible como texto narrativo.** En este grupo están, por ejemplo, aquellos mini/microcuentos o microrrelatos en los que se suele apreciar el meollo anecdótico, un desarrollo de la acción, el interés por la historia, un final sorpresivo sustentado en tal desenlace anecdótico, etc. En sus peores casos, parecen un resumen o sinopsis de un cuento.

**b) Microficción de hibridez o mixtura narrativa entremezclada de elementos no narrativos,** ya sean estos más discursivos o ensayísticos, ya más descriptivos o poéticos (u otros posibles como los dialógicos o teatrales), o ya sea una combinación de todos ellos, tal y como, por ejemplo, definía Koch el *micro-relato*.

**c) Microficción más distanciada de la estructura narrativa, generalmente no bien definible o entendible como texto narrativo o *relato*.** Resulta frecuente en este grupo la elisión parcial o completa de la secuencia textual narrativa, pero su mundo narrado se proyecta, completa o acontece en lo elidido. En general, su estructura no suele ser narrativa debido a su apropiación de categorías/formas o formatos cortos no narrativos, frecuentemente relacionados con géneros gnómicos discursivos, tales como aforismos, máximas, apotegmas, dichos, etc. O próximos a estructuras poéticas. O también pueden englobarse aquí, por ejemplo, ciertas microficciones de estructuras proteicas teatrales, es decir, de apariencia de textos dramáticos, con pretendidos diálogos directos de actores (si despliegan didascalias o acotaciones, pueden resultar microficciones más híbridas, entre lo narrativo y dialógico, es decir, más próximas al grupo segundo), etc. Aparte de estas y otras muchas combinaciones posibles, hay diversas microficciones relacionadas con la elisión completa de la secuencia textual narrativa, pues muchas de ellas no poseen siquiera verbos que narren, cuenten o *relaten* textualmente algo, pero su proyección de mundo narrado acontecerá en su elipsis, lo cual sucede gracias a la colaboración con variados recursos de apelación receptiva (apoyados en lo paratextual, intertextual, contextual, cotextual, etc.), tal y como ocurre, por ejemplo, con señaladas microficciones sin verbos, algunas de las cuales son las más elípticas y de extensión más reducida.

Estos tres tipos de fenomenología del género de la microficción no siempre son compartimentos estancos, ya que pueden darse entremezclados o producirse con diferentes gradaciones en cada caso respectivo. En este sentido, por ejemplo, “El dinosaurio” de Monterroso es una de las célebres microficciones más reducidas dentro del grupo de las definibles como texto narrativo (a), si bien su estructura textual, no

obstante, se asemeja o identifica más con una típica categoría/forma corta gnómica discursiva (aforismo, máxima, apotegma, etc.).

Por otro lado, aquellas dos características distintivas del género, su caracterizadora hiperbrevedad marcada y su particular tipología ficcional de la fenomenología narrativa, se relacionan o conllevan diferentes características y estrategias recursivas del género, dos de las más destacables vienen a ser, empleando la terminología de Violeta Rojo (2009), su ya aludida “estructura proteica” y el “uso de cuadros” o “marcos de conocimiento”, además de poder coexistir con otros rasgos temáticos señalados en torno al fenómeno de la microficción (minicuento o microrrelato): su intertextualidad (o transtextualidad), metaficción (o metaliterariedad), ironía, parodia, humor, etc.

Por otra parte, la caracterizadora hiperbrevedad marcada del fenómeno microficcional limita la trama de una historia, impide la caracterización y despliegue de personajes, reduce el espacio y el tiempo, etc. Ahora bien, gracias al desarrollo de estrategias microfccionales, en donde suele gobernar la elipsis, la microficción puede lograr superar su limitación textual y proyectar una historia altamente compleja, sugerente y polisémica. No obstante, tal y como señala Zavala (2015), la microficción se revela como un fenómeno más inclinado hacia lo lingüístico, intertextual e intergenérico, todo lo cual trasciende y dota al texto de significado.

En relación con la importancia y dominio del lenguaje requerido para este género, se suele destacar la concisión y precisión de las palabras, lo cual, en microficciones mínimas, habría que decir más aún, pues una palabra implica todo un mundo (ficcional).

Por otro lado, la microficción explota al máximo los paratextos (títulos, epígrafes, etc.), hasta el punto de que, frecuentemente, el paratexto resulta texto. Ahora bien, el espacio visual del índice del título, en su combinatoria con el índice del texto, suele ser fundamental para la producción y proyección microficcional, sobre todo en casos de

mayor reducción de palabras. Asimismo, el índice del título suele servir también para la contextualización del fenómeno microficcional y distinción del género, especialmente cuando la microficción adquiere estructuras de géneros gnómicos discursivos.

Aparte de todo esto, se ha destacado también, en relación con la microficción, su carácter lúdico, transgresor, experimental, desautomatizador de lo establecido, etc. En torno a esto y a su señalado carácter proteico, la microficción se ha visto como un fenómeno literario de formulaciones transgenéricas, si bien, en su proceso de consolidación, lo transgenérico deviene en el rasgo de la transgenericidad del género de la microficción, es decir, resulta ser una de las principales y paradójicas características de tal género, pues conlleva en sí un constante cuestionamiento irreverente y transgresor de las clasificaciones y, por tanto, de los propios géneros.

Dicho esto, vamos a tratar de explicar ahora el fundamento esencial del fenómeno de la microficción, para luego poder definir mínimamente la microficción como tal género en su producción. Así pues, si tomamos como ejemplo lo acontecido a través de las célebres operaciones de reconversión o *resignificación* en *microficciones*, especialmente las de titulación y recortes hiperbreves de textos, el fenómeno microficcional parece capaz de aprovechar cualquier clase de texto o estructura textual, si bien todo ello acontece dispuesto hacia una misma orientación caracterizadora: la **proyección de un mundo ficcional ligado a una fenomenología de índole narrativa**. Esto mismo viene a suceder en el envés productivo de tal misma orientación y creación bajo formas diversas, es decir, en los numerosos ejemplos existentes de microficciones proteicas (con apariencias o estructuras de diversos géneros, categorías, formas, formatos, etc.). En torno a todo esto, se comprueba entonces que **el horizonte genérico de la microficción está regido o dirigido hacia tal intención, efecto o carácter ficcional, cuyo común denominador genérico acontece a través de estructuras**



**textuales muy diversas (ya sean narrativas o no narrativas, ya literarias o transliterarias).** Por consiguiente, el fenómeno de la microficción puede realizar aquello sin necesidad de estructuras textuales narrativas, incluso puede prescindir del empleo de verbos, bien a través de la utilización de una estructura proteica, tanto literaria como transliteraria, tal como sucede, por ejemplo, en la microficción sin verbos de Laura Atas, titulada “Lista de la compra de Jack The Ripper”, pero también puede anular la elisión completa de la secuencia textual narrativa sin necesidad de recurrir, de manera tan evidente, a estructuras o revestimientos proteicos, tal y como ocurre, por ejemplo, en “Justificación de la mujer de Putifar”, después titulada “Drama de la mujer de Putifar”, de Marco Denevi; “Luis XIV”, de Juan Pedro Aparicio; “El fantasma”, de Guillermo Samperio, etc. En definitiva, la microficción puede tener una variable y diversa estructura textual, sin estar limitada a una estructura textual narrativa.

En torno a todo esto, **concebimos el género de la microficción contemporánea** (también denominada mini/microcuento, minificción o mini/microrrelato) **como un microtexto autónomo de carácter ficcional narrativizador gobernado por la elipsis. Es decir, el mínimo común denominador genérico de la microficción se halla en tal carácter *ficcional* de índole, intención, proyección o efecto *narrativizador* o *narrabilizador*, y no en que el texto sea o deba ser narrativo, pues, tal como hemos expuesto en nuestro estudio, no solo su *narratividad* prosística puede conllevar hibridez o mixtura de elementos no narrativos, sino que, más aún, su secuencia textual narrativa puede estar parcial o completamente elidida.** Todo lo cual está relacionado con su caracterizadora hiperbrevedad marcada en relación con su diversa genealogía y su carácter proteico, entre otras variadas y posibles causas. Por todo lo dicho, el término mini/microficción resulta, pues, el más idóneo para poder definir íntegramente a este particular y singular género objeto de nuestro estudio.

Por otra parte, aquel denominador común del género se refleja en la abundantísima y diversa producción (y *resiginificación*) microficcional proteica, cuyo aspecto formal adopta (o se apropia de) otros formatos, categorías/formas o géneros diversos, ya sean antiguos o modernos, ya literarios o transliterarios. En estos casos, se advierte que tales formas o géneros adoptados son simulacros formales por su carácter ajeno, distinto, desviado, disfuncional o espurio al estipulado o común en tales formas o géneros explotados por el fenómeno microficcional, cuyo fenómeno nos revela su señalado y distintivo carácter ficcional sobre la función caracterizadora de otros géneros, digamos, más propiamente líricos o poéticos, especulativos o ensayísticos, o dramáticos, por ejemplo. En el caso de las categorías/formas cortas arcaicas y tradicionales, especialmente micronarrativas, el fenómeno microficcional también adopta sus formas, pero pervierte o anula su caracterizadora función didáctica o moral, parodiándolas generalmente. Lo mismo sucede en el resto de casos, tal como, por ejemplo, en el de las apropiaciones de estructuras cortas de categorías discursivas, en cuyos casos, además, se suele recurrir a un empleo ficcional del índice del título, el cual contribuye aquí, al igual que en otros casos de estructuras proteicas hiperbreves, a re-contextualizar, re-semantizar y re-ubicar al género de la microficción.

**La micro/minificción**, por tanto, **no es ningún otro género**, aunque adopte la estructura, recursos o características de cualquier otro género, categoría, forma o formato, ni tampoco es un poema en prosa, aunque utilice recursos de su prosa poética u otras características de este, o incluso combine tal o cual género con otros, al igual que tampoco resulta ser el género cuento, pues las propias características y especificidades citadas y tratadas en nuestro estudio sobre el fenómeno microficcional, respecto al cual no se puede obviar tampoco su ya consolidado horizonte genérico, establecen y señalan que **la microficción contemporánea es un particular género de estatuto autónomo.**

## Summary and Conclusions

In our work on the foundations of the consolidation of Hispanic micro-fiction (1946-1995), we conducted an in-depth study of previous developments in the Hispanic world regarding the establishment, compilation, dissemination, promotion and study of the genre, which we arranged in three diachronic sections:

a) The first micro-fiction anthologies (starting in 1955 with *Cuentos breves y extraordinarios*, considered the foundational anthology of the genre); b) the first journals specialising in micro-fiction (starting in 1964 with *El Cuento*, the most important and influential international journal spearheading the dissemination, promotion and consolidation of micro-fiction); and c) the early systematic studies that would serve as the theoretical basis for considering the micro-fiction corpus as a genre (starting in 1981 with the article by Dolores Koch).

Our main study is framed by two dates that mark the beginning and end of this period of consolidation for Hispanic micro-fiction:

1) The beginning in 1946 is represented by the micro-fiction newspaper section entitled “Museo”, in which Borges and Bioy succeeded in launching influential operations for the production of micro-fiction, which would have significant repercussions and serve as support for the subsequent extension of the genre by the original anthologies and journals that promoted it. These tended to combine collections of specific 20<sup>th</sup>- (and 19<sup>th</sup>-) century micro-fiction from around the world, recovered and re-contextualised microtexts (particularly micro-narratives) from all periods and places, and co-creations of micro-fiction through a range of initiatives designed to *recover* or *create* micro-fiction. All these operations, which serve as historic examples, are essential not only because they promote and support the dissemination and output of

current micro-fiction, but because they reflect the changes that have taken place in the reception of this literary genre, and offer a greater understanding of its scope.

2) The end date in 1995 corresponds to the last year of the *analogical* period of dissemination as part of the consolidation of micro-fiction in the Hispanic world. 1996 brings with it the launch of current and collective authoritative studies (and congresses) on micro-fiction (mini-tales or micro-stories), as in the case of the monograph by the RIB (no. 1-4, 1996) with research on this subject, in a special issue coordinated by Juan Armando Epple.

We have also contextualised and supplemented the internal chapters —where we look at these three Hispanic forums for the legitimisation of the micro-fiction genre— with a wide-ranging historic overview of the key factors in the consolidation of Hispanic micro-fiction. These are extensively described and examined in introduction II, where we expand on the thematic, chronological and Hispanic framework of the corresponding chapters in this section, in the same way as in the other two general introductions (I and III), both of which relate to the themes in their respective internal chapters: studies and anthologies in the genre.

In short, these conclusions are therefore the culmination of our comprehensive research in which our aim is to characterise and define the mini/micro-fiction genre. We prefer this term to mini/micro-tale, as this implies ascribing it to or making a reference to a separate genre; and we also prefer it over mini/micro-story, as this other designation, which literally assigns it to the *story* genre (also a synonym for the *short story*), fails to wholly define and contain this *genre of genres*, whose fictional nature and narrative phenomenology has transcended the textual structures of the narrative thanks to its so-called protean character and its total mastery of ellipsis. All this occurs

in conjunction with a variety of other receptive resources that are deployed and developed in the dissemination and creation of micro-fiction.

Our preference for the term micro/mini-fiction is also based on current and historic issues in the genre's development. The term *mini-fiction* began to gain popularity in the 1970s in one of the leading foundational spaces for its consolidation and promotion: the emblematic international journal *El Cuento* (no. 40) edited by Edmundo Valadés. This distinctive term was a more accurate, suitable and comprehensive name for the corpus that was disseminated and promoted as part of the development of the genre. Currently, this term has been confirmed as the international and collective name to refer to the phenomenon, particularly thanks to the founding international micro-fiction congresses whose first meeting was coordinated and chaired by Lauro Zavala in 1998 (Mexico City). The English term "micro-fiction", introduced by Jerome Stern (1996) in the Anglo-American context, offers a possible equivalence with the hyperbrevity and particularities that are characteristic of contemporary Hispanic micro-fiction.

We will now go on to describe the main features of the genre. We call micro-fiction the consolidation of a distinctive contemporary autonomous genre, different from any other modern short prose genres (short story or prose poem), archaic or traditional short categories/forms, or any other genre. Micro-fiction as a literary phenomenon has two main defining traits: 1) its characteristic and extreme hyperbrevity; and 2) its fictional narrative nature, which cannot be reduced to or defined as a merely narrative text. We will now look in more detail at these two distinguishing features of the genre, which include or integrate other characteristics and resources of micro-fiction.

1) Unlike the unspecific, variable or abstract brevity of the short story or prose poem, the distinctive and extreme shortness of micro-fiction more closely resembles the

specific solidified extension of certain brief classical poetic genres such as the haiku or sonnet. The brevity of micro-fiction is understood as the specific ultrabrevity or hyperbrevity that is derived from the textual and visual space available on the printed page in the books and anthologies of the genre. The recurrent maximum word count is 250, as was established by the first emblematic micro-fiction sections published in Hispanic mini-fiction journals and anthologies that played a role in its dissemination and promotion (including here the competing precursors of the genre).

The fixed maximum of 250 words, which is still valid and observed in the current form of the genre, is not merely the invention of the publications that pioneered the compilation and extension of micro-fiction. Those are the subject of the second and third part of our thesis. The characteristic hyperbrevity of micro-fiction can be more satisfactorily explained by what is defined and understood as the protean character of the genre, deriving from the constant structural dialogue between modern/contemporary micro-fiction and the extensive and perennial repertoire of micro-texts (not only narrative, but also discursive and poetic) in the oral and literary tradition. This occurs either through the formal but dysfunctional adoption of so-called gnomic short genres, through types of creative forms that are more closely related to the concept of written fragments or aphorisms, or through certain Modernist Hispanic adaptations and derivations of more synthetic prose poems, among various other hybrid genres and protean manifestations, some of which –as seen previously in the 19th and early 20th century and later– also imply the adoption of multiple microforms or trans-literary formats.

2) In this context, micro-fiction manifests and contains a particular type of narrative, primarily due to the development of the ellipsis and to its protean structural deployment. These diverse forms can be grouped into the three following categories:

**a) Micro-fiction defined or understood as a narrative text.** This group includes mini/micro-*tales* or micro-*stories* where there is usually evidence of a core story, a development in the action, an interest in the story, a surprise ending supported by the unfolding of the plot, etc. In the least successful cases, it resembles a summary or synopsis of a short story.

**b) Micro-fiction that is a hybrid or a narrative mixture combined with non-narrative elements,** which may be either more discursive and essayistic, or more descriptive and poetic (or other possibilities such as dialogical or theatrical), or a combination of all these, according to Koch's definition of the micro-story.

**c) Micro-fiction that strays even farther from the narrative structure, and is generally not clearly defined or recognisable as a narrative text or *story*.** This group frequently features the partial or complete elision of the narrative text sequence, but its narrated world is extended, completed or created in the elision. It does not generally have a narrative structure as it tends to appropriate short non-narrative categories/forms or formats, frequently related with discursive gnomic genres such as aphorisms, maxims, apothegms, sayings and so on, or it may even resemble poetic structures. This category can also include some micro-fiction with protean theatrical structures; that is, resembling dramatic texts, with supposed direct dialogues by actors (if captions or notations are used, these may give rise to a hybrid between narrative and dialogical micro-fictions, with more in common with the second group). Apart from these and many other possible combinations, other types of micro-fiction may completely elide the narrative textual sequence, as many do not even have verbs to narrate, convey or *relate* something textually. Their reflection of the narrated world occurs in their ellipsis, with the aid of a variety of receptive resources (supported by paratextual, intertextual, contextual, cotextual elements, etc.), as occurs for example in well-known micro-

fictions that were written without verbs, some of which are among the most elliptic and the briefest.

These three categories of micro-fiction are not always self-contained, and can be intermixed to varying degrees depending on the case.

The two main characteristics of the genre –its identifying extreme hyperbrevity and its particular fictional type of narrative– are associated with or involve several recursive characteristics and strategies. Two of the most important are the aforementioned “protean structure” and the “use of frameworks” or “knowledge frameworks”, in addition to its coexistence with other traits specific to micro-fiction (the mini-tale or micro-story): its intertextual (or transtextual) nature, metafiction (or metaliterariness), irony, parody, humour, etc.

The characteristic extreme hyperbrevity of micro-fiction also constrains the narrative plot, prevents the characterisation and development of characters, reduces space and time, etc. Thanks to the development of micro-fiction strategies, of which the most important is usually the ellipsis, micro-fiction can succeed in overcoming its textual limitations to convey a highly complex, suggestive and polysemic story. However, as noted by Zavala (2015: 16-17): “In mini-fiction the essence of the text is shifted to the language, the conventions of the genre and the inter-textual elements that transcend the text and give it meaning”.

The importance and mastery of the language required for this genre is heavily reliant on the conciseness and precision of the words. This could be said to be even more true in the case of minimal micro-fiction, where one word can suggest a whole (fictional) world.

Micro-fiction makes full use of paratexts (titles, headings, etc.), to the point that the paratext often ultimately becomes a part of the text itself. The visual space of the



title, combined with the text, tends to be essential for the production of micro-fiction, particularly in cases where the word count is reduced to a minimum. The title often serves to establish the micro-fictional context and distinguish the genre, particularly when the piece takes on the structures of discursive gnomic genres.

Other points that have been highlighted in relation to micro-fiction include its playful, transgressive and experimental nature and its tendency to deautomatize established conventions, etc. In this regard and in view of its protean character, micro-fiction has been seen as a literary phenomenon with trans-genre formulations, although during its process of consolidation this same feature has also been viewed as coming from the trans-genre nature of micro-fiction. In other words, this is one of the primary and paradoxical features of the genre, as it involves a constant irreverent and transgressive questioning of classifications, and hence of the genres themselves.

We now set out to explain what the essential foundation of micro-fiction is so we can then define micro-fiction as a genre based on its output. If we take as an example what has occurred in the famous initiatives for reconversion or *resignification* in micro-fiction, particularly the cases of titling and hyperbrief press cuttings, micro-fiction appears to be able to exploit any type of text or text structure, although always aimed in the same characteristic direction: the creation of a fictional world linked to a narrative phenomenon. This is also true on the production side of this same orientation and creation effort, but under different forms; that is, the numerous examples of protean micro-fiction (with appearances or structures borrowed from a range of genres, categories, forms, formats, etc.). The scope of the micro-fiction genre is governed by or directed towards this fictional goal, effect or nature, where the common denominator of the genre occurs in very diverse text structures (both narrative and non-narrative, literary and transliterary).

In view of the above, **we conceive the genre of contemporary micro-fiction** (or the so-called mini/micro-tale, mini-fiction or mini/micro-story) **as an autonomous micro-text with a fictional narrativising character governed by ellipsis.** That is, **the minimum common denominator of the micro-fiction genre lies in its *fictional* nature, which has a *narrativising* intention, projection or effect. It does not depend whether the text actually is or should be narrative, because** as we have shown in our study, **not only can its *narrativity* involve a mixture of non-narrative elements, but—even more importantly—its narrative or textual sequence may be partially or completely elided.** All of this is linked to its distinctive hyperbrevity in relation to its diverse genealogy and its protean character, among other varied and possible causes.

The common denominator of the genre is evidenced by the abundant and diverse protean output (and *resignification*) of micro-fiction, which formally adopts (or appropriates) a variety of other diverse formats, categories/forms or genres, both ancient and modern, literary and trans-literary. It should be noted that these adopted structures or genres are simulations in a formal sense due to their alien, different, deviated, dysfunctional or spurious character when compared to their prescribed or common norms. Micro-fiction reveals its distinctive fictional nature in comparison with the characteristics of other genres that can be said to be more strictly lyrical, poetic, speculative, essayistic or dramatic, for example. Micro-fiction also adopts the forms of archaic and traditional short categories/formats—especially micro-narratives—but subverts or annuls their characteristic didactic or moral function, and generally parodies them. The same is true in other cases, such as the appropriation of short discursive-type structures, where the tendency is to resort to a fictional use of the title, which, as in other hyperbrief protean structures, helps re-contextualise, re-semanticise and re-position the genre of micro-fiction.

Micro/mini-fiction is not therefore part of another genre, although it may adopt the structure, resources or features of other genres, categories, forms or formats. Nor is it a prose poem, although it may use the resources or other characteristics of poetic prose. Similarly, it does not fit within the short story, as the traits and specific characteristics of micro-fiction described and studied here —whose consolidation cannot be ignored— establish and confirm the fact that contemporary micro-fiction is a specific genre in its own right.



## BIBLIOGRAFÍA

AGUDELO OCHOA, Ana María (2012): “Avatares de la narrativa breve en la prensa decimonónica colombiana”, *Anagramas*, vol. 10, n.º 21, pp. 55-68. (Disponible en: <http://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/622/563>. Fecha de consulta: 05-05-17).

AGUDO RAMÍREZ, Marta (2005): “Los orígenes del poema en prosa en España”, *Signa*, n.º 14, pp. 103-123. (Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-poema-en-prosa-en-espaa-0/>. Fecha de consulta: 01-05-17).

\_\_\_\_\_ y JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (eds.) (2005): *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Barcelona, DVD ediciones.

ÁLAMO FELICES, Francisco (2009): “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 49. (En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html>. Fecha de consulta: 01-11-17).

ALFONSO, Vicente (2016): “En literatura, México me lo dio todo: Mempo Giardinelli”, *Confabulario*, suplemento cultural del periódico *El Universal*, 19 de marzo. (Disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/en-literatura-mexico-me-lo-dio-todo-mempo-giardinelli/>. Fecha de consulta: 10-09-16).

ALONSO, Rodolfo (ed.) (1974): *El humor más negro que hay*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

ANAYA, José Vicente (ed.) (1981): *Largueza del cuento corto chino*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1953): “Jorge Luis Borges”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 4, p. 25. (Disponible en:

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/6130/7368](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6130/7368). Fecha de consulta: 15-07-16).

\_\_\_\_\_ (1960): “Un cuento de Borges: «La casa de Asterión»”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n.º 49, pp. 33-43. (Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1947/2144>. Fecha de consulta: 08-10-17).

\_\_\_\_\_ (1962): “Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges”, *Filología*, Vol. VIII, 1-2, pp. 7-3. (Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Anderson%20Imbert%20Nueva%20contribucion%20R.pdf>. Fecha de consulta: 08-10-17).

\_\_\_\_\_ (1965): *El gato de Cheshire*. Buenos Aires, Losada.

\_\_\_\_\_ (1973-1974): “Chesterton en Borges”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, números 2-3, pp. 469-494. (Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Anderson%20Imbert%20Chesterton%20rotated.pdf>. Fecha de consulta: 08-10-17).

\_\_\_\_\_ (1976): *Cuentos en miniatura. Antología*. Caracas, Editorial Equinoccio.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1977): *Los primeros cuentos del mundo*. Buenos Aires, Ediciones Marymar.

\_\_\_\_\_ (1979): *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Ediciones Marymar.

\_\_\_\_\_ (1992): *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila. (1ª ed. en 1976).

\_\_\_\_\_ (1993): *Historia de la literatura Hispanoamericana. II. Época Contemporánea*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, Breviarios. (1ª ed. en 1954).

\_\_\_\_\_ (1996): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel (2ª edición).

\_\_\_\_\_ (1997): *Modernidad y posmodernidad: ensayos*. Buenos Aires, Torres Agüero.

\_\_\_\_\_ (1998): “Prólogo”, en Joseluís González (ed.), *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

\_\_\_\_\_ (2003): “Borges y su concepción del mundo”, en *Homenaje a Jorge Luis Borges*, edición digital basada en la de Buenos Aires (Academia Argentina de las Letras, 1999), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-jorge-luis-borges--0/html/>).

Fecha de consulta: 08-10-17).

ANDRES-SUÁREZ, Irene (1986): *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas sobre el cuento literario*. Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_ (1994): “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, 11, mayo, pp. 69-82.

\_\_\_\_\_ (1995): “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”, en Peter Fröhlicher y George Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Peter Lang, pp. 86-102. (Artículo reproducido también en el monográfico de Andres-Suárez: *La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Col. *Hispanica Helvetica*, 7, 1995, pp. 155-173).

\_\_\_\_\_ (2001): “Tendencias del microrrelato español”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros, pp. 659-673.

\_\_\_\_\_ (2005): “Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa)”, en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso, Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, pp. 83-110.

\_\_\_\_\_ (2007): “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, pp. 11-39.

\_\_\_\_\_ (2008): “Prólogo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 11-21. (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción).

\_\_\_\_\_ (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2013): “Corpus del microrrelato español”, *El cuento en red*, n.º 27. (Disponible en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=630](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=630). Fecha de consulta: 11-07-17).

\_\_\_\_\_ (2014): “Transversalidad de las formas literarias breves”. (Disponible en: [https://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v14\\_ire\\_andres\\_suarez.pdf](https://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf). Fecha de consulta: 15-07-17).

APARICIO, Juan Pedro (2008): “Poética cuántica”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 491-495.

ARA, Guillermo (1965): “El gato de Cheshire”, *Davar*, n.º 107, octubre-diciembre, pp. 126-128. (Reproducido también en Helmy F. Giacoman, ed., *Homenaje a Anderson Imbert*. Madrid, Anaya / Las Américas, 1973, pp. 233-237).

ARANCIBIA, Juana Alcira (ed.) (2001): *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Buenos Aires, Corregidor, Instituto Literario y Cultural Hispánico, Colección Estudios Hispánicos, VIII.



ARENAS, Braulio (1977): "Cuentos cortos", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de septiembre.

ARIAS, Alfredo (2001): "Prólogo", en Ioana Zlotescu (ed. Dir.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas VII. Ramonismo V. Caprichos, Gollerías, Trampantojos (1923-1956)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ARREOLA, Juan José (ed.) (1968): *Lectura en voz alta*. México D. F., Editorial Porrúa.  
\_\_\_\_\_ (1997): *Narrativa completa*. México D. F., Alfaguara.

ASIMOV, Isaac, y CONKLIN, Groff (eds.) (1963): *Fifty Short Science Fiction Tales*. United States, Collier Books.

ASIMOV, Isaac, GREENBERG, Martin H., y OLANDER, Joseph D. (eds.) (1980): *Microcosmic Tales: 100 Wondrous Science Fiction Short-Short Stories*. New York, Taplinger.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1980): *100 Great Science Fiction Short Short Stories*. New York, Avon.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1981): *Miniature Mysteries: 100 Malicious Little Mystery Stories*. New York, Taplinger.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & CARR, Terry (eds.) (1984): *100 Great Fantasy Short Short Stories*. New York, Doubleday.

AVILÉS FABILA, René (1970): "Antología del cuento breve del siglo XX en México", *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, n.º 7, pp. 1-22. (Artículo-antología).

\_\_\_\_\_ (1978): *Fantasías en carrusel*. México D. F., Ediciones de Cultura Popular.

\_\_\_\_\_ (1995): *Fantasías en carrusel (1969-1994)*. México D. F., FCE.

BACHELARD, Gastón (2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin (1.ª ed. en español, 1965).

BÁEZ, Fernando (2002): “Borges y la crítica de la razón súbita”, *Espéculo*, 20. (En línea: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/baez\\_bor.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/baez_bor.html). Fecha de consulta: 04-12-16).

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes. (Cf. edición digital en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw248>. Fecha de consulta: 02-10-17).

\_\_\_\_\_ (1967): *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires, Columba.

\_\_\_\_\_ (1988): *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia, Universidad de Murcia.

\_\_\_\_\_ (1992): *El cuento español: del Romanticismo al realismo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Edición digital a partir de Ana L. Baquero Escudero (ed.), Madrid, Consejo Superior de Ediciones Científicas, 1992. (Cf. versión digital en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw915>. Fecha de consulta: 17-09-17).

BARCIA, Pedro Luis (ed.) (1987): *Cuentos fantásticos. Leopoldo Lugones*. Madrid, Editorial Castalia.

BARRERA LINARES, Luis (1994): “La narración mínima como estrategia pedagógica máxima”, *Perfiles Educativos*, n.º 66, octubre-diciembre. (Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13206603>. Fecha de consulta 17-08-17).

BARTH, John (1986): “A Few Words About Minimalism”, *New York Times*, 28 de diciembre. (Disponible en: <http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>. Fecha de consulta: 10-06-17).

\_\_\_\_\_ (2010): “Unas pocas palabras sobre el minimalismo”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco/Libros, pp. 45-55 (en traducción de Gonzalo Pontón).

BARTHES, Roland (1966): “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, vol. 8, 1, pp. 1-27. (Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113). Fecha de consulta: 03-10-17).

BAUDELAIRE, Charles (1994): *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra, 2ª. Ed. (Edición y traducción de José Antonio Millán Alba.)

\_\_\_\_\_ (2000): *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal. Edición (introducciones, traducciones y notas) de Javier del Prado y José Antonio Millán Alba.

BELL, Andrea (1991): *The cuento breve in Modern Latin American Literature*. Ph. D. Dissertation, Standford Unversity.

\_\_\_\_\_ (1996): “El cuento breve venezolano contemporáneo”, *Revista interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 123-145. (En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo9/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo9/index.aspx). Fecha de consulta: 15-06-17).

BENEYTO, Antonio (ed.) (1971): *Narraciones de lo real y lo fantástico*. Barcelona, Editorial Picazo.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1973): *Manifiesto español o una antología de narradores*. Barcelona, Ediciones Marte.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1977): *Narraciones de lo real y lo fantástico*. Barcelona, Editorial Bruguera, 2 vols. (Edición con modificaciones).

- BENJAMIN, Walter (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Ediciones Península (traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque).
- BENVENUTTI, Stella Maris, y CRIVELLO, Victorina (2001): “Los griegos frente al espejo. Análisis de algunos microrrelatos de Anderson Imbert”, en Juan Alcira Arancibia (ed.), *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Buenos Aires, Corregidor, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 225-232.
- BERNHARD, Thomas (1984): *El imitador de voces*. Madrid, Alfaguara (traducción de Miguel Sáenz).
- BERTI, Eduardo (ed.) (2007): *Cuadernos norteamericanos, Nathaniel Hawthorne*. Barcelona, Belacqva (selección, traducción y prólogo de Eduardo Berti).
- BHIKKHU, Thanissaro (trad.) (2012): *Devaduta Sutta: The Deva Messengers*. Translated from the Pali by Thanissaro Bhikkhu. (Disponible en: <https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/mn/mn.130.than.html>. Fecha de consulta: 15-06-15).
- BIOY CASARES, Adolfo (2004): *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé (1.ª ed. en 1959).
- \_\_\_\_\_ (2006): *Borges*. Barcelona, Destino. Edición al cuidado de Daniel Martino. (Diario de Adolfo Bioy Casares).
- BORGES, Jorge Luis (1968): *Nueva antología personal*. Buenos Aires, Emecé.
- \_\_\_\_\_ (1970): “Autobiographical Notes”, *The New Yorker*, septiembre, pp. 40-99. (Incluido después como “An Autobiographical Essay” en *The Aleph and Other Stories*, New York, Dutton, 1970, pp. 203-60).
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1976): *Libro de sueños*. Buenos Aires, Torres Agüero.

\_\_\_\_\_ (1997): *Obras completas en colaboración – Jorge Luis Borges*. Barcelona, Emecé (4ª ed.).

\_\_\_\_\_ (1999): *Autobiografía 1899-1970 - Jorge Luis Borges*; con Norman Thomas di Giovanni. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. (Título original: *Autobiographical Essay*, 1970). Buenos Aires, El Ateneo.

\_\_\_\_\_ (2010): *Obras completas - Jorge Luis Borges*, en 4 vols.: I (1923-1949), II (1952-1972), III (1975-1985) y IV (1975-1988). Buenos Aires, Emecé (vol. I: 5ª ed.; vols. II-IV: 3ª eds.).

\_\_\_\_\_ (2010): *Obra poética - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Emecé (3ª ed.).

BORGES, Jorge Luis, y BIOY CASARES, Adolfo (1936-1937): “Museo” (cf. *Destiempo*).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (1946): “Museo” (cf. *Los Anales de Buenos Aires*).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1955): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires, Editorial Raigal, Colección Panorama.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1973): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires, Editorial Losada. (Edición ampliada y revisada).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1960): *Libro del cielo y del infierno*. Buenos Aires, Editorial Sur.

BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, y OCAMPO, Silvina (eds.) (1940): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1965): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (2ª edición corregida y aumentada).

BORGES, Jorge Luis, y GUERRERO, Margarita (eds.) (1957): *Manual de zoología fantástica*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1967): *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires, Kier. (Edición ampliada del *Manual de zoología fantástica*).

BORGES, Jorge Luis, e INGENIEROS, Delia (eds.) (1951): *Antiguas literaturas germánicas*. México, Fondo de Cultura Económica.

BORGES, Jorge Luis, y, VÁZQUEZ, Esther M. (eds.) (1966): *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires, Falbo Librero Editor.

BRANDENBERGER, Edna (ed.) (1994): *Cuentos brevísimos. Spanische Kurzestgeschichten*. München, DVT (Deutscher Taschenbuch Verlag).

BRASCA, Raúl (ed.) (2002): *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires, Desde la Gente.

\_\_\_\_\_ y CHITARRONI, Luis (eds.) (2001): *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires, Sudamericana.

BRETON, André (ant.) (2005): *Antología del humor negro*. Barcelona, Editorial Anagrama (traducción de Joaquín Jordá).

BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid. (Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1029>. Fecha de consulta: 17-08-17).

BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo (2002): “Ekuóreo: una historia por reconstruir. A propósito del minicuento en Colombia”, *El cuento en red*, n.º 5. (Disponible en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=248](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=248). Fecha de consulta: 11-11-17).

\_\_\_\_\_ (2010): “Ekuóreo: nuestra entrada al minicuento”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Katatay Ediciones, pp. 527-542.

BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo, y KREMER, Harold (eds.) (1994): *Antología del cuento corto colombiano*. Cali (Colombia), Universidad del Valle. (Con reediciones por la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá), en 2004 y 2006, respectivamente).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (2003): *Los minicuentos de Ekuóreo*. Cali, Deriva ediciones.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (2007): *Segunda antología del cuento corto colombiano*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (2008): *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, Sociedad Colombiana de Pedagogía. (Estudio con reimpressiones de todos los números referentes a la primera época de la revista colombiana *Ekuóreo*).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (2016): *Colección del cuento corto colombiano*. Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & FICHER, Henry (Comité Ed.) (2011...): *E-Kuóreo*, edición cibernética de la revista *Ekuóreo*. (En línea: <http://e-kuoreo.blogspot.com>. Fecha de consulta: 10-06-16).

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (2016): *Antología cibernética de Ekuóreo. Revista de minicuentos*. Cali, Deriva.

CABALLERO, María (1999): *El nacimiento de un clásico. Borges y la crítica*. Madrid, Editorial Complutense.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1976): *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona, Seix Barral.

CÁCERES MILNES, Andrés, y MORALES PIÑA, Eddie (eds.) (2005): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso (Chile), Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha. (Actas del III Congreso Internacional de Minifcción).

- CALVO REVILLA, Ana (2012): “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”, en Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-36.
- CALVINO, Italo (1988): *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. (Versión original italiana: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Garzanti, 1988).
- \_\_\_\_\_ (2010), *Seis propuesta para el próximo milenio*. Madrid, Siruela. Edición al cuidado de César Palma; traducciones del italiano de Aurora Bernárdez y César Palma. (1.ª ed. española en Siruela: 1989; 1.ª ed. ampliada en Siruela: 1998, y ss.).
- CAMURATI, Mireya (1978): *La fábula en Hispanoamérica*. México, UNAM.
- \_\_\_\_\_ (1986): “El texto misceláneo: *Guirnalda con amores*, de Adolfo Bioy Casares”, en A. David Kossoff *et. al.* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Ediciones Istmo, Vol. I, pp. 309-315. (Edición digital en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih\\_viii.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_viii.htm). Fecha de consulta: 03-10-17).
- CAPARRÓS, Martín (1983): “Conversación con Julio Cortázar”, *Semana*, Buenos Aires, diciembre. (Disponible en: <http://www.diarioandino.com.ar/noticias/2014/03/27/137748-rincon-literario-entrevista-a-julio-cortazar-por-martin-caparros>. Fecha de consulta: 16-17-17).
- CARROLL, Lewis (2002): *Silvia y Bruno*. Barcelona, Edhasa (traducción de Leonardo Domingo).
- CASAS, Ana (2009): “Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 41. (Disponible en:



<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/diautofi.html>. Fecha de consulta: 15-06-15).

CASTAGNINO, Raúl H. (1977): *'Cuento-artefacto' y artificios del cuento*. Buenos Aires, Editorial Nova.

CASTAÑÓN, Adolfo (2009): "Magnitudes del jíbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea", en *América sintaxis*, México, Siglo XXI, pp. 17-22.

CASTILLO-FELIÚ, Guillermo (ed.) (1978): *Cuentos y microcuentos. Una antología de la narrativa breve*. New York - San Francisco - Toronto - London, Holt, Rinehart and Winston.

CENDRARS, Blaise (ed.) (1921): *Anthologie nègre*. París, Éditions de la Sirène. (Cf. en: <https://archive.org/stream/anthologiengre00cenduoft?ref=ol#page/n5/mode/2up>. Fecha de consulta: 01-01-17).

CÍRCULO CULTURAL FARONI (ed.) (1996): *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2001): *Galería de hiperbreves*. Barcelona, Tusquets.

COLLIER'S (1888-1957): *American magazine* fundada por Peter F. Collier. (Ejemplares digitalizados en: [www.unz.org/Pub/Colliers](http://www.unz.org/Pub/Colliers). Fecha de consulta: 16-01-16).

COLOMBO, John Robert (ed.) (1992): *Worlds in small. An Anthology of Miniature Literary Compositions*. Vancouver, Cacanadadada Press.

COLOMBO, Stella Maris (cf. con TOMASSINI, Graciela).

CORRAL, Wilfrido H. (1982): "The Art of the Fragment in Spanish American Literature", *Review*, n.º 31, pp. 49-52.

\_\_\_\_\_ (1985): *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Xalapa, Universidad Veracruzana. (Versión española procedente de la tesis doctoral publicada en inglés con

el siguiente título: *Genre Displacement and the Reader: The Works of Augusto Monterroso*. New York, Columbia University, 1984).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1995): *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Ediciones Era (selección y prólogo de Will H. Corral).

\_\_\_\_\_ (1996): “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, pp. 451-487.

\_\_\_\_\_ (1997): “Primer enfoque sobre las formas breves que no canonizamos a ciencia cierta”, en *Formes brèves de l’expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, tome 1, pp. 25-43. (Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_18\\_1\\_1239#ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_18\\_1\\_T1\\_0042\\_0000](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1239#ameri_0982-9237_1997_num_18_1_T1_0042_0000). Fecha de consulta: 15-06-17).

CORTÁZAR, Julio (1962): *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Minotauro.

\_\_\_\_\_ (1963): “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, vol. II, n.º 15-16, nov. 1962-feb. 1963, pp. 3-14. (Recogido también en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps., *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 381-396).

\_\_\_\_\_ (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D. F., Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_ (1969): “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último Round*. México D. F., Siglo XXI, pp. 35-45.

\_\_\_\_\_ (1979): *Un tal Lucas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

CORVALAN, Octavio (ed.) (1967): *Microcuentos / Microstories. A Selection of Brief Spanish Short Stories from the Middle Ages to the Present*. New York City, Folkways

Records Service Corp, 8 pp. (Audiolibro bilingüe, con selección antológica y traducción de Octavio Corvalán).

COULSON, Graciela (1979): “*Bestiarios y otras jaulas de Martha Paley de Francescato*”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n.º 108-109, pp. 696-699. (Disponible en: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1979.3416>. Fecha de consulta: 01-11-16).

CURTIUS, Ernst Robert (1999): “La brevedad como ideal estético”, en *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 682-691. (Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre).

DAVID, Jack & REDFERN, John (eds.) (1986): *Short Short Stories. New York, ECW Press*.

DE AGIAR E SILVA, Vítor Manuel (1999): *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos. 1.ª ed., 1972; 10.ª reimpresión. (Versión española de Valentín García Yebra).

DE MORA, Carmen (ed.) (1986): *Confabulario definitivo, Juan José Arreola*. Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1995): *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

DE NAVASCUÉS, Javier (2004): “Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 121-130.

DE VALLBONA, Rima (2001): “Bibliografía de y sobre Enrique Anderson Imbert”, en Juan Alcira Arancibia (ed.), *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Buenos Aires, Corregidor, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 315-338.

- DEL CARRIL, Sara Luis, y RUBIO DE ZOCCHI, Mercedes (eds.) (2002): *Museo. Textos inéditos. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires, Emecé.
- DEL VALLE PEDROSA, Concepción (1992): *El micro-relato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 436 pp.
- DENEVI, Marco (1966): *Falsificaciones*. Buenos Aires, Eudeba.
- \_\_\_\_\_ (1984): *Obras completas ~ Tomo 4. Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor. (Reúne material extraído del libro homónimo y de otros, según nueva reagrupación y versión del propio autor).
- \_\_\_\_\_ (1987): *Obras completas ~ Tomo 5. Cartas peligrosas y otros cuentos*. Buenos Aires, Corregidor. (Contiene cuentos y microcuentos).
- DESTIEMPO (1936-1937): revista de 3 números publicada en Buenos Aires. Año I: n.º 1, octubre, y n.º 2, noviembre, de 1936; Año II: n.º 3, diciembre de 1937. "Secretario": Ernesto Pissavini. (Supuestos editores no consignados: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y, tal vez, Manuel Peyroy). En cada número, sección "Museo" no firmada, de Borges y Bioy. (Revista digitalizada y disponible en: [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar). Fecha de consulta: 17-01-17).
- DÍAZ, José (ed.) (2000): *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- DÍAZ CASTAÑEDA, Rodrigo, y PARRA ROJAS, Carlos (1993): *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva, ACE Samán Editores-Universidad Surcolombiana.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005): *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid, Devenir Ensayo.

- DÍEZ R. Miguel (2009): “*El gesto de la muerte. Aproximación a un famoso apólogo*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 41. (En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>. Fecha de consulta: 01-5-16).
- DÍEZ TABOADA, José María (1965): “Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los Géneros Literarios”, en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II, Madrid, pp. 11-20.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002): *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- EL LIBRO DE LAS MIL NOCHES Y UNA NOCHE* [1899]. Traducción directa y literal del árabe por el Doctor J. C. Mardrus. Versión española de Vicente Blasco Ibáñez. Prólogo de E. Gómez Carrillo. Valencia, Prometeo, 23 tomos. (Disponibles los 23 vols. digitalizados en: <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2750>. Fecha de consulta: 12-05-16).
- ENCINAR, Ángeles, y VALCÁRCEL, Carmen (eds.) (2011): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid, Sial Ediciones.
- EPPLE, Juan Armando (1984): “Sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, *Obsidiana*, 3, Santiago de Chile, noviembre, pp. 33-35.
- \_\_\_\_\_ (1988a): “Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, *Puro cuento*, 10, mayo/junio, pp. 31-33.
- \_\_\_\_\_ (1988b): “Brevísima relación del cuento breve en Chile”, *El organillo*, Santiago de Chile (mustrario de antologías en la separata nº 5), s. pp.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1989): *Brevísima relación del cuento breve en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones LAR.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1990): *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones.

\_\_\_\_\_ (1996a): “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46, n.º 1-4, pp. 9-17. (Cf. art. y n.º coord. por Epple en: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201). Fecha de consulta: 15-07-16).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1996b): “Breviario de cuentos breves latinoamericanos”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46, n.º 1-4, pp. 193-311 (cf. pról. y ant. de Epple en: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/anexo/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/anexo/index.aspx?culture=es&navid=201). Fecha de consulta: 15-07-16).

\_\_\_\_\_ (1999): “Brevísima relación sobre el micro-cuento. (Introducción a la primera edición)”, en Juan Armando Epple (ed.), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Chile, Mosquito Editores, pp. 14-20.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2002): *Cien microcuentos chilenos*. Chile, Editorial Cuarto Propio. (Edición actualizada y ampliada de la antología de Epple de 1989).

\_\_\_\_\_ (2004): “La minificción y la crítica”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-24.

\_\_\_\_\_ (2005): “Algo más que risas y burlas: las ficciones breves de Vicente Huidobro”, en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso, Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, pp. 121-140.

\_\_\_\_\_ (2008): “Orígenes de la minificción”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 123-136.

\_\_\_\_\_ (2014): “Precursores de la minificción hispanoamericana”, en Carlos E. Paldao y Laura Pollastri (eds.), *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York, ANLE, pp. 121-130.

EPPLE, Juan Armando, y HEINRICH, James (eds.) (1990): *Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos*. Concepción (Chile), Ediciones LAR. (Antología didáctica bilingüe).

ESPINOSA, Gabriela (2001): “Un lugar de reflexión para la narrativa breve: *Puro Cuento*”, en *Actas 1.º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, celebrado del 6 al 8 de diciembre, CD, ISBN 987-544-053-1. (Disponible en: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/A/espinoza.htm>

Fecha de consulta: 18-01-17).

ESTRELLA CÓZAR, Ernesto (2010): “El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético”, *Dissidences*, vol. 4, Iss. 7, Art. 5. (Disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/5>. Fecha de consulta: 01-05-17).

ETTE, Ottmar (2009): *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transreales*. Guatemala, F&G Editores (traducción del alemán de Rosa María S. de Maihold).

ETTE, Ottmar, INGENSCHAY, Dieter, SCHMIDT-WELLE, Friedhelm, y VALLS, Fernando (coords.) (2015): *Microberlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert. (Actas del VII Congreso Internacional de Minificción).

EVEN-ZOHAR, Itamar (2017): *Polisistemas de Cultura. Un libro electrónico provisorio*. Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura. (Cf. libro recopilatorio de estudios digitalizados de Even-Zohar en:

[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm).

Fecha de consulta: 05-10-17).

EZAMA GIL, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

EZQUERRA, Jesús (1993): “Dos teorías máximas del cuento mínimo”, *Lucanor*, 10, pp. 71-78.

FALBO, Graciela (2010): *Volver a narrar. Puro Cuento, una revista literaria en la Transición Democrática Argentina (1986-1992)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de la Plata, Argentina. (Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/22730/Documento\\_completo.Tesis%20Doctorado.pdf?sequence=4](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/22730/Documento_completo.Tesis%20Doctorado.pdf?sequence=4)). Fecha de consulta: 02-02-17).

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.) (1990): *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid, Fugaz Ediciones.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1993): *Ejercicios de estilo, Raymon Queneau*. Madrid, Cátedra, 5ª ed. (versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer).

\_\_\_\_\_ (1998): “Cruce de miradas: pintura, microhistoria y microteoría literaria de la mexicanidad (Hermenegildo Bustos, Octavio Paz, Luis González y González)”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 620-621, pp. 12-14.

\_\_\_\_\_ (1999): “Aproximaciones a los poemas mínimos de Emily Dickinson”, en *Homenaje al profesor Óscar Sáenz Barrio*. Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 217-230.

\_\_\_\_\_ (2004): “Contar & descontar”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 25-34.



- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro (Discurso), y VALERA, Juan (Contestación) (1898): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Señor Don Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898*. Madrid, Establecimiento tipográfico de «El Liberal», 1898.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (1973): *Dentro de un embudo*. Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2010): “El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura”, *Literatura y Lingüística*, n.º 21, pp. 45-54. (Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112010000100004>. Fecha de consulta: 15-02-16).
- FERRER, Manuel (1971): *Borges y la nada*. London, Tamesis Books Limited.
- FLES, Barthold (ed.) (1948): *The Best Short Short Stories from Collier's*. Cleveland & Nueva York, The World Publishing Company.
- FOKKEMA, D. W., e IBSCHE, Elrud (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. Madrid, Cátedra. 4.<sup>a</sup> ed. (Traducción y notas de Gustavo Domínguez).
- FONTAINE, Arturo (2010): “La firma de Borges”, en Alfonso de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Hildesheim (Alemania), OLMS, pp. 11-17.
- FRIEDMAN, Norman (1997): “¿Qué hace breve un cuento breve?”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 85-105 (en traducción de Carlos Pacheco el artículo de Friedman: “What Makes a short Story Short?”, *Modern Fiction Studies*, 4, Summer, 1958, pp. 103-107).
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid, Cátedra.

GARRIDO, Miguel Ángel (comp.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros.

\_\_\_\_\_ (1998): “La noción de «género literario» en el siglo XX”, en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coord.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 869-874.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

GERLACH, John (1989): “The Margins of Narrative: The Very Short Short Story, the Prose Poem, and the Lyric”, en Lohafer, Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, pp. 74-84.

GIARDINELLI, Mempo (Dir.) (1986-1992): *Puro Cuento*. Buenos Aires, 32 números bimensuales (desde el Año I, N.º 1, noviembre/diciembre de 1986, hasta el Año VI, N.º 32, septiembre/octubre de 1992).

\_\_\_\_\_ (1989): “Entrevista con Enrique Anderson Imbert”, *Puro Cuento*, n.º 19, noviembre/diciembre, pp. 2-7 y 18-19.

\_\_\_\_\_ (1992): *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas.

\_\_\_\_\_ (2004): “Esto no existió, pibe”, *Página/12*, 20 de febrero. (En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-31712-2004-02-20.html>. Fecha de consulta: 03-02-17).

\_\_\_\_\_ (2011): “25 años y un pequeño desahogo”, *Página/12*, 13 de abril. (En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-166126-2011-04-13.html>. Fecha de consulta: 03-02-17).

GILLESPIE, Gerald (1997): “¿Novela, nouvelle, novela [corta], short novel?: Una revisión de términos”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y*

*sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 129-146 (en traducción de Carlos Pacheco y Peter Soehlke el artículo de Gillespie: “Novella, Nouvelle, Novela, Short Novel: A review of Terms”, *Neophilologus*, 51, 1967, pp. 117-127).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962): *Caprichos*. Madrid, Espasa Calpe.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.) (2007): “Los *Cuentos largos* de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española”, en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Cátedra Miguel Delibes – Llibros del Peixe, pp. 41-65.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2008): *Juan Ramón Jiménez. Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Palencia, Menoscuarto.

GÓMEZ VÁZQUEZ, Jorge (2011): “La potencia de la minificción en la literatura española contemporánea: la atracción por lo mínimo en el teatro actual”, en Diana López Martínez (ed.), *El papel de la literatura, el cine y la prensa (TV/Internet/MAV) en la configuración y promoción de criterios, valores y actitudes sociales*. España, Andavira Editora, pp. 217-225.

\_\_\_\_\_ (2012): “Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales”, reseña en *El cuento en red*, n.º 25, pp. 59-61.

\_\_\_\_\_ (en prensa): “En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: Objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*.

GONZÁLEZ, José Luis (ed.) (1998): *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry (ed.) (2002a): *La minificción en Colombia*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

\_\_\_\_\_ (2002b): “El minicuento en la literatura colombiana”, *El cuento en red*, n.º 4. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=248](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=248). Fecha de consulta: 01-08-16).

\_\_\_\_\_ (2012): “Bibliografía de la crítica colombiana sobre minificción”, *El cuento en red*, n.º 26, pp. 34-38. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=607](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607). Fecha de consulta: 01-10-17).

GOODMAN, Roger B. (ed.) (1961): *75 Short Masterpieces. Stories from the World's Literature*. New York, Bantam.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1967): *The World's Best Short Short Stories*. New York, Bantam.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo (1977): “Los primeros cuentos del mundo. Enrique Anderson Imbert”, *Repertorio Latinoamericano*, 27, junio, pp. 1 y 6.

GUEREÑA, Jean-Louis (2005): “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, *Berceo*, n.º 149, pp. 35-58. (Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229424>. Fecha de consulta: 16-07-17).

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1982): “Cansinos-Assens: un maestro de Borges”, *Dianium. Revista universitaria de ciencias y humanidades*, n.º 1, pp. 149-166.

\_\_\_\_\_ (1992): “El relato policial en Borges”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 505-507, pp. 371-388.

\_\_\_\_\_ (1993): *Literatura y cine*. Madrid, Universidad de Educación a Distancia.

\_\_\_\_\_ (1995): “Introducción”, en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna. Madrid, Valdemar, pp. 7-31.

\_\_\_\_\_ (1997): “Introducción biográfica y crítica” y “Bibliografía de Ramón Gómez de la Serna”, en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *El Chalet de las Rosas, de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Editorial Castalia-Comunidad de Madrid, pp. 9-53.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1999): *Artículos periodísticos (1900-1998)*. Madrid, Castalia.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2001a): *Fabulistas españoles. Selección de las mejores fábulas de Iriarte y Samaniego*. Madrid, Altae.

\_\_\_\_\_ (2001b): “Poesía y fenomenología: Alfonso Vallejo”, prólogo a *Blanca oscuridad*, de Alfonso Vallejo. Madrid, Huerga & Fierro Editores, pp. 5-14.

\_\_\_\_\_ (2002): *Movimientos y épocas literarias*. Madrid, UNED Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2008): *Literatura*. Valencia, Tirant lo Blanch.

\_\_\_\_\_ (2011): “Modalidades del teatro breve según su forma discursiva”, en José Romera Castillo (ed.): *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Visor, pp. 157-177.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2012): *Los conserjes de San Felipe*, de José Luis Alonso de Santos. Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2013): *Teatro breve actual*. Barcelona, Castalia.

\_\_\_\_\_ (2016): “Prólogo”, en AA.VV, *La paradoja del dramaturgo*. Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, pp. 7-41.

HAWTHORNE, Nathaniel (1835-1853): *The American Note-Books*. (Disponible en: <http://www.eldritchpress.org/nh/pfanb.html>. Fecha de consulta: 15-07-16).

\_\_\_\_\_ (2007): *Cuadernos norteamericanos*. Barcelona, Belacqva (selección, traducción y prólogo de Eduardo Berti).

HELL, Victor (1971): “L’art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: ‘Short Stories’ et ‘Kurzgeschichten’”, *Revue de Littérature Comparée*, L, 4, pp. 389-401.

HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral inédita, Servicios de Publicaciones Universidad de la Laguna. (Disponible en: <http://www.redmini.net/pdf/Hernandez.pdf>.

Fecha de consulta: 15-06-17).

\_\_\_\_\_ y VALLS, Fernando (2014): “Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español”, *El cuento en red*, n.º 29. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=668](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=668). Fecha de

consulta: 15-06-17).

HERRERO CECILIA, Juan (2016): “El género del suceso mediático (“fait divers”) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa”, en Tomás Gonzalo Santos *et al.* (eds.), *Texto género y discurso en el ámbito francófono*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 859-874.

HOWARD, Mary Anne (ed.) (1945): *Fifty Short Shorts: An Omnibus of Short Stories*. Cleveland, World Publishing.

HOWE, Irving, y HOWE, Ilana Weiner (eds.) (1982): *Short Shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. Boston-London, Godine.

HUACAL, Genaro (ed.) (2006): *Ninfas en la niebla. Cuentos brevísimos de Alfonso Reyes*. Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León.

HUBLER, Richard G. (ed.) (1961): *The World's Shortest Stories*. New York, Duell, Sloan & Pearce.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas”, en Darío Villanueva (coord.), *Avances en teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-356.

- \_\_\_\_\_ (comp.) (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros.
- IMHOF, Rüdiger (1984): “Minimal Fiction, or the Question of Scale”, en *Anglistik & Englischunterricht*, 23, pp. 159-158. (Recogido también en el siguiente libro de Imhof: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986, pp. 239-251).
- INTERNACIONAL MICROCUENTISTA (2010): “Breve entrevista a Francisca Noguerol”, *Internacional Microcuentista. Revista de lo breve*, 18 de noviembre. (En línea: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2010/11/breve-entrevista-francisca-noguerol.html>. Fecha de consulta: 05-07-17).
- \_\_\_\_\_ (2010): “Breve entrevista a Juan Armando Epple”, *Internacional Microcuentista. Revista de lo breve*, 16 de diciembre. (En línea: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2010/12/breve-entrevista-juan-armando-epple.html>. Fecha de consulta: 05-07-17).
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2001): “Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros, pp. 703-711.
- \_\_\_\_\_ (2004): *El poema en prosa en los años setenta en España*. Tesis doctoral, UNED. (Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=tesisuned:Filologia-Cjimenez>. Fecha de consulta: 10-05-16. [Publicada en formato impreso con el mismo título: Madrid, UNED, 2005; con prólogo de José Romera Castillo]).
- \_\_\_\_\_ (2005): “Estudios sobre el poema en prosa”, *Signa*, n.º 14, pp. 123-144. (Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-sobre-el-poema-en-prosa-0/>. Fecha de consulta: 10-06-17).

JIMÉNEZ PLACER, Susana M. (1999): “Las publicaciones periódicas y el cuento como arte”, en Carmen Becerra Suárez *et al.* (eds.), *Asedios ó conto*. Vigo, Universidade de Vigo, Servicios de Publicacións, pp. 267-274.

JOLLES, André (1972): *Las formas simples*. Chile, Editorial Universitaria (traducción de Rosemarie Kempf Titze; revisión del texto y notas de Carlos Foresti Serrano).

KAYSER, Wolfgang (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos (traducción de María D. Mouton y Valentín García Yebra).

KOCH, Dolores M. (1981a): “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica*, X, 30, pp. 123-130. (Disponible en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=400](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=400). Fecha de consulta: 05-07-17. [También reproducido en Carlos E. Paldao y Laura Pollastri, eds., *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*, New York, ANLE, 2014, pp. 37-48]).

\_\_\_\_\_ (1981b): “Mafalda: Recursos narrativos de la tira cómica”, en Rose S. Minc (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Maryland, Hispanamérica, pp. 87-99.

\_\_\_\_\_ (1981c): “Julio Torri y la crítica”, *Chasqui*, XI, n.º 1, noviembre, pp. 123-130. (También reproducido en Serge I. Zaitzef, ed., *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 42-43).

\_\_\_\_\_ (1982): “Virgilio Piñera, cuentista”, *Linden Lane Magazine*, I, 4 Oct./Dec. (Reproducido luego en la RIB, XLVI, 1-4, 1996, pp. 171-178. En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx). Fecha de consulta: 16-07-17).

\_\_\_\_\_ (1984a): “Borges y Unamuno: convergencias y divergencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 408, pp. 113-122.



\_\_\_\_\_ (1984b): “Virgilio Piñera y el neobarroco”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, n.º 30, pp. 123-130.

\_\_\_\_\_ (1985): “El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi”, *Enlace literario: revista de literatura en lengua española*, vol. 5/6, 1985, pp. 9-13.

\_\_\_\_\_ (1986a): *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Ph. D. Dissertation, City University of New York (CUNY), 232 pp. (Disponible versión digital de la tesis doctoral inédita de Dolores M. Koch en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=570](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=570). Fecha de consulta: 05-07-17).

\_\_\_\_\_ (1986b): “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en Merlin H. Forster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva literatura mexicana: coloquio sobre literatura mexicana*. México, Editorial Oasis, pp. 161-177.

\_\_\_\_\_ (1996): “El micro-relato en Venezuela”, revista *Imaginaria*, n.º 5, pp. 14-17.

\_\_\_\_\_ (2000a): “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, *El cuento en red*, n.º 1, pp. 20-34.

\_\_\_\_\_ (2000b): “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, *El cuento en red*, n.º 2, pp. 3-10.

\_\_\_\_\_ (2001), “Hacia un boom del relato brevísimo”, *Revista de la Universidad de México* (UNAM), núms. 600-601, pp. 70-71.

\_\_\_\_\_ (2002a): “Algunas ideas sobre la microficción”, revista digital *Literatura.com*. (Cf. sumario en: <http://axxon.com.ar/not/c-110InfoLiteraturacom.htm>. Fecha de consulta: 10-07-17).

\_\_\_\_\_ (2002b): “Japón y el micro-relato hispanoamericano”, *Quimera. Revista de literatura*, núm. 211-212, pp. 72-74.

\_\_\_\_\_ (2003): “Minificción: muestrario modelo de características”, *Hispanérica*, XXXII, n.º 95, pp. 107-114.

\_\_\_\_\_ (2004): “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?”, en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-51.

\_\_\_\_\_ (2006): “Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír”, *El cuento en red*, n.º 14, pp. 42-50.

\_\_\_\_\_ (ed) (2009a): *Antes y después del dinosaurio: el microrrelato en América Latina*, *Hostos Review / Revista Hostosiana*, n.º 6 (CUNY).

\_\_\_\_\_ (2009b): “El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX, de Guillermo Siles”, reseña en revista *Iberoamericana*, Vol. LXXV, n.º 229, pp. 1296-1297.

LAGMANOVICH, David (1989): *Estructura del cuento hispanoamericano*. Xalapa, Universidad Veracruzana.

\_\_\_\_\_ (1994), “Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, XXIII, 1, pp. 29-43.

\_\_\_\_\_ (1996): “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 19-37. (En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201). Fecha de consulta: 10-08-16).

\_\_\_\_\_ (2003): *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos del Norte y Sur. (“Primera reimpresión” de la 1ª ed. de 1999.)

\_\_\_\_\_ (ed.) (2005a.): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2005b): “Nuestros microrrelatos en algunas antologías en lengua inglesa”, en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña (eds.), *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso, Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, pp. 15-31.

\_\_\_\_\_ (2006a): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2006b): “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º 32. (En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. Fecha de consulta: 02-05-17).

\_\_\_\_\_ (2007): *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

\_\_\_\_\_ (2010a): “Brevedad con b de Borges”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 185-206.

\_\_\_\_\_ (2010b): “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, n.º 2, pp. 48-62. (Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200007). Fecha de consulta: 16-08-17).

LANCELOTTI, Mario A. (1965): *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba.

LATHROP, George Parsons (1883): “Introductory Noty. [To Hawthorne’s]. *American Note-Books*”. (Disponible en: <http://www.eldritchpress.org/nh/pfa-gpl.html>. Fecha de consulta: 15-07-16).

LEAL, Luis (1971): *Historia del cuento hispanoamericano*. México D. F., Ediciones de Andrea, 2.ª Edición ampliada. (1.ª Edición en 1966).

\_\_\_\_\_ (1973): “El nuevo cuento mexicano”, en Enrique Pupo-Waker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Cátedra, pp. 280-295.

LOHOF, Bruce A. (1982): “Short Short Story: The Morphology of the Modern Fable”, en *American Commonplace: Essays on the Popular Culture of the United States*. Ohio, Bowling Green University Popular Press, pp. 81-93.

LÓPEZ MOLINA, Luis (ed.) (2005): *Ramón Gómez de la Serna. Disparates y otros caprichos*. Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_ (2008): “Greguería y microrrelato”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 741, pp. 17-18.

LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993): *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid. (Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3322/1/T18539.pdf>. Fecha de consulta: 15-08-17).

LÓPEZ SALVÁ, Mercedes (1994): “El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 4, pp. 77-112. (Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9494110077A>. Fecha de consulta: 14-05-17).

*LOS ANALES DE BUENOS AIRES* (1946-1947): revista argentina de 23 números. Año I: un n.º cada mes de 1947, excepto noviembre. Año II: n.ºs 12 (febrero), 13 (marzo), 14 (abril), 15-16 (mayo-junio), 17 (julio), 18-19 (agosto-septiembre), 20-22 (octubre-diciembre). Año III: n.º 23, sin fecha (aparece a principios de 1948). Sección “Museo”, del n.º 3 al n.º 11, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (firmada desde el n.º 4 por “B. Lynch Davis”). Borges consta como Director en los n.ºs coincidentes al “Museo” y, asimismo, en último el n.º 23; en el Año II, Asesor.

LOUIS, Annick (1998): “Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*”, *Variaciones Borges*, 5, pp. 246-264. (Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0520.pdf>. Fecha de consulta: 15-06-16).

\_\_\_\_\_ (2014): “Las revistas literarias como objeto de estudio”, *Revistas culturales 2.0*. (Disponible en línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/article/spanischsprachige-kulturzeitschriften-der-moderne>. Fecha de consulta: 02-07-16).

LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra (traducción de Mariano Antolín Rato).

MARTÍN, Rebeca, y VALLS, Fernando (coords.) (2002): “El microrrelato en España”, monográfico/número especial en *Quimera. Revista de literatura*, n.º 222, noviembre.

MASIH, Tara L. (ed.) (2009): *The Rose Metal Press Field Guide to Writing Flash Fiction: Tips from Editors, Teachers, and Writers in the Field*. Brookline, Rose Metal Press.

MASTRANGELO, Carlos (1963): *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*. Buenos Aires, Librería Hachette.

MATA JUÁREZ, Óscar (2005): “*Mester* (1964-1967). (Revista del taller literario de Juan José Arreola)”, *Tema y variaciones de literatura*, n.º 25, pp. 201-220. (Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2247>. Fecha de consulta: 01-01-17).

MBAYE, Djibril (2014): “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica de segunda fila”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, n.º 31, pp. 203-211.

MEJÍA NIETO, Arturo (1959): “Miseria y grandeza del cuento corto”, *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 22 de noviembre.

MENEN DESLEAL, Álvaro (1963): *Cuento breves y maravillosos*. San Salvador, Ministerio de Educación.

MESADO GIMENO, José Rafael (2012): “Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española”, *Fòrum de recerca*, n.º 17, pp. 669-683. (Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/76987>. Fecha de consulta: 01-05-16).

MILIANI, Domingo (1987): “Alfredo Armas Alfonzo: maestro del mini cuento”, en Ramón Ordaz (comp.), *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná, Centro de Actividades José Antonio Ramos Sucre.

MILLÁN ALBA, José Antonio (ed.) (1994): *Charles Baudelaire: Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*. Madrid, Cátedra (traducción de José Antonio Millán Alba).

\_\_\_\_\_ (ed) (2000): “Introducción” a los *Poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en Javier del Prado y José Antonio Millán Alba (eds.), *Charles Baudelaire. Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal, pp. 541-545.

MIRANDA, Julio E. (1992): “Breve que te quiero breve”, en *Domingo hoy*, Caracas, 30 de agosto.

\_\_\_\_\_ (1996): “El cuento breve en Venezuela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 555, pp. 85-94. (Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht3d6>. Fecha de consulta: 15-07-17).

MONTANDON, Alain (1992): *Les formes brèves*. Paris, Hachette.

MONTERROSO, Augusto (1996): *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México, Alfaguara.

MOORE, Roger (1978): “Los primeros cuentos del mundo, Enrique Anderson Imbert”, *The International Fiction Review*, 5, n.º 1, pp. 75-76.

MORA, Gabriela (1985): *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, Editorial José Porrúa.

\_\_\_\_\_ (1996): *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima, Berkeley, Latinoamericana Editores.

MOSER, Gerald M. (1971): “The ‘Crônica’: A New Genre in Brazilian Literature?”, *Studies in Short Fiction*, 1, pp. 217-229.

MOSS, Steve (ed.) (1995): *The World’s Shortest Stories: 55 fiction*. Santa Barbara, New Times Press.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1998): *The World’s Shortest Stories (Murder. Love. Horror. Suspense. All this and much more in the most amazing short stories ever written—each one just 55 words long!)*. Philadelphia-London, Running Press.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (1999): “¿En qué creía Borges?”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 54, pp. 111-121.

NATALINI, Valentina Aixa (2005): “La escritura de lo breve en *Puro Cuento* (1986-1992). Un lugar de reflexión acerca del microrrelato”. (Artículo visto en línea, con fecha de congreso de 2005, en: <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/lmn/natalini.htm>. Fecha de consulta: 19-01-17).

\_\_\_\_\_ (2007): “El microrrelato en *Puro cuento* (1986-1992). Canon y corpus”, recogido en *El cuento en red*, n.º 15, pp. 61-69. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=219](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=219). Fecha de consulta: 19-01-07).

\_\_\_\_\_ (2011): “La minificción en *Puro Cuento*”, *Badebec. Revista [digital] del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 1, vol. 1, septiembre, pp. 1-29. (En línea:

<http://www.badebec.org/sitio/pdf/Aixa%20Valentina%20Natalini.pdf>. Fecha de consulta: 05-08-17).

NAVARRO, Hipólito G. (2005): *Los últimos percances*. Barcelona, Seix Barral.

NEUBAUBER, Paul (1997): “The Academic Reception of Postmodern American Literature in Germany”, en Theo D’haen y Hans Bertens (eds.), ‘*Closing the Gap*’: *American Postmodern Fiction in Germany, Italy, Spain, and the Netherlands*. Amsterdam – Atlanta, Rodopi, pp. 69-147.

NICOLÁS, César (ed.) (1997): *Greguerías. Selección 1910-1960*, Ramón Gómez de la Serna. Barcelona, Editorial Óptima.

NIES, Fritz (ed.) (1978): *Genre Mineurs: Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur*. München, Wilhelm Fink Verlag.

NIETZSCHE, Friedrich (1972): *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid, Alianza Editorial (con introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual).

NOGUEROL, Francisca (1992): “Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...”, *Lucanor*, 8, octubre, pp. 117-133.

\_\_\_\_\_ (1994): “Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo”, en Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva, Universidad de Huelva, pp. 203-218.

\_\_\_\_\_ (1995): *Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo*. Guatemala, Editorial Nueva Narrativa, 21 pp.

\_\_\_\_\_ (1996): “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 49-66. (Disponible en: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>. Fecha de consulta: 15-08-17).



\_\_\_\_\_ (1997): “El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego”, *Texto crítico*, III, núm. 3-4, pp. 133-144. (Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7315/2/199745P133.pdf>. Fecha de consulta: 15-08-17. [También publicado en *Río de la Plata*, n.º 15-16, 1996, pp. 509-520]).

\_\_\_\_\_ (2000): *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2.ª edición ampliada. (1.ª ed. en 1995. Libro procedente de la tesis doctoral, presentada en 1993 y en la Universidad de Sevilla, titulada *Entre el compromiso y el juego: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*).

\_\_\_\_\_ (ed.) (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. (Actas del II Congreso Internacional de Minificción).

\_\_\_\_\_ (2011a): “Espectografías, minificción y silencio”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n.º 3. (Cf. en: [http://lejana.elte.hu/PDF\\_3/Francisca%20Noguerol.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf). Fecha de consulta: 05-07-17).

\_\_\_\_\_ (2011b): “Juego de villanos: para una poética de la seducción”, en Manuel Fuentes Vázquez y Paco Tovar (coords.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Tarragona, URV, pp. 603-615.

\_\_\_\_\_ (2014): “De aquí y de allá: los fructíferos vínculos entre la ficción breve argentina y la española”, en Carlos E. Paldao y Laura Pollastri (eds.), *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York, ANLE, pp. 251-276.

OBERFIRST, Robert (1944): *Technique Sells the Short-Short*. Boston, Bruce Humphries.

\_\_\_\_\_ (1948): *Short-Short Stories*. Boston, Bruce Humphries.

- \_\_\_\_\_ (ed.) (1953): *1952 Anthology of Best Original Short-Shorts*. Boston, Bruce Humphries. (Serie inicial de las antologías de “short shorts” editadas por Oberfirst).
- OBLIGADO, Clara (ed.) (2001): *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid, Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2009): *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid, Páginas de Espuma. (Prólogo de Francisca Noguerol).
- OMIL, Alba, y PIÉROLA, Raúl A. (1981): “Enrique Anderson Imbert y el minicuento”, en *Claves para el cuento*. Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 125-130.
- ORDAZ, Ramón (comp.) (1987): *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná, Centro de actividades literarias José Antonio Ramos Sucre.
- PACHECO, José Emilio (1977): “Mexicanos en Chicago (1927)”, *Proceso*, 19 de noviembre. (En línea: <http://www.proceso.com.mx/121769/mexicanos-en-chicago-1927>. Fecha de consulta: 02-06-17).
- PACHECO, Carlos, y BARRERA LINARES, Luis (comps.) (1997): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2ª edición revisada y ampliada. (1.ª Edición en 1993).
- PACHECO, Carlos, y ROJO, Violeta (1993): “El minicuento: hacia una definición de tipo discursivo”, *Tierra Nueva*, 6.
- PALEY DE FRANCESCATO, Martha (ed.) (1977): *Bestiarios y otras jaulas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- PAREJA CARDONA, Carlos A. (2011): *La minificción en el ámbito ibérico: España (Cataluña, Galicia) y Portugal (Antología con estudio preliminar)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid).
- PASTERNAK, Nora (2000): “Jorge Luis Borges en la revista *Sur*: un episodio de la historia literaria”, *Estudios – Instituto Tecnológico Autónomo de México*,

n.º 60-61, pp. 47-71. (Disponible en: <https://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/60-61/NoraPasternacJorgeLuisBorgesenlarevistasur.pdf>. Fecha de consulta: 10-07-16).

PÉREZ BELTRÁN, Ángela María (1992): *Arreola, Monterroso, Denevi: estudio temático de sus cuentos y minicuentos*. Ph. Dissertation, Universidad de Texas, Austin.

\_\_\_\_\_ (1997): *Cuento y minicuento*. Santafé de Bogotá, Página Maestra Editores.

PERUCHO, Javier (2000): “El relato liliputiense”, *La Jornada*, revista de la UNAM, agosto. (Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2000/08/13/sem-libros.html>.

Fecha de consulta: 02-06-17).

\_\_\_\_\_ (2003): *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano del siglo XX*.

Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. (Disponible en: <http://132.248.9.195/ppt2002/0316971/Index.html>. Fecha de consulta: 07-06-17).

\_\_\_\_\_ (2008): *Poéticas de la brevedad. El cuento brevísimo en México*. México D. F., Verdehalago.

PLANELLS, Antonio (1992a): “Bosquejo dialéctico de la minificción”, *Iberoromania*, 35, pp. 33-49.

\_\_\_\_\_ (1992b), “Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, pp. 365-375.

POE ALLAN, Edgar (1997): “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 293-309 (traducción de Julio Cortázar).

POLLASTRI, Laura (1987): *La narrativa de Juan José Arreola*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

\_\_\_\_\_ (1989): “Una casi inexistente latitud: ‘El dinosaurio’ de Augusto Monterroso”,

*Revista de Lengua y Literatura*, vol. 3, n.º 6, pp. 65-70. (Disponible en: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/letras/article/view/1300>. Fecha de consulta: 15-08-18).

\_\_\_\_\_ (1994): “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, en Inés Azar (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington, Organización de los Estados Americanos (Colección Interamer, vol. 50), pp. 341-352. (Disponible en: [www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_50/az\\_polla.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_polla.aspx).

Fecha de consulta: 16-08-17).

\_\_\_\_\_ (2003): “Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción”, en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. General Roca (Argentina): Universidad Nacional del Comahue, 13-15 noviembre 2003. Edición en CD ROM: ISSN: 1515-6362. (Recogido también en *Ficción mínima*: <http://ficcioinminima.blogspot.com.es/2011/01/laura-pollastri-del-papel-la-red.html>.

Fecha de consulta: 15-12-17).

\_\_\_\_\_ (2004): “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”, en *Actas del II Congreso Internacional Celehis De Literatura*, Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades. ISBN: 987-544-200-3.

\_\_\_\_\_ (2005): “Desbordes de la minificción hispanoamericana”, *Katatay. Revista crítica de literatura hispanoamericana* II, 3-4, pp. 31-36.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2010a): “Introducción. Entre el tiempo y la letra: la huella de la clepsidra”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 13-19. (Actas del V Congreso Internacional de Minificción.)

\_\_\_\_\_ (2010b): “Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, n.º 2. (En línea: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200005)). Fecha de consulta: 15-07-17).

\_\_\_\_\_ (2012): “La vigilia de los signos: microrrelato hispanoamericano desde las vanguardias”, en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. [Recurso electrónico] ISBN: 978-84-9749-522-6. Universidade da Coruña (España), pp. 1649-1660. (Disponible en: [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13462/CC-130\\_art\\_162.pdf;sequence=1](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13462/CC-130_art_162.pdf;sequence=1)). Fecha de consulta: 15-10-16).

PONTES VELASCO, Rafael (2013): *La puerta de la cárcel está abierta. La poética de de Guillermo Samperio*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. (Disponible la tesis doctoral de 2011 en: <http://hdl.handle.net/10366/115599>). Fecha de consulta: 10-06-17).

PRATT, Mary Louise (1981): “The Short Story: The Long and the Short of It”, *Poetics*, vol. 10, 2-3, June, pp. 175-194.

PUJANTE CASCALES, Basilio (2008): “Minificción y título”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 245-259.

\_\_\_\_\_ (2013): *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia. (Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/123979>). Fecha de consulta: 15-07-17).

RAMA, Ángel (1974): “Un fabulista para nuestro tiempo”, en Will H. Corral (ed.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Era, 1995, pp. 24-29.

RASI, Humberto M. (1977): “Jorge Luis Borges y la revista *Los Anales de Buenos Aires*”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XXVII, n.º 2, pp. 135-141.

REID, Mildred I., & BORDEAUX, Delmar E. (1947): *Writers Try Short Shorts! (All Known Types with Examples)*. Rockford (Illinois), The Trust Building.

RIB (1996): monográfico de minificción en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, Washington, Organización de los Estados Americanos. (Cf. número especial en línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx).

Fecha de consulta: 02-10-17).

RIVAS, Antonio (2008): “Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: Los «Caprichos» de Gómez de la Serna”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 741, pp. 19-22.

RIVERA, Francisco (1993): “De ensayos y fragmentos”, en *La búsqueda sin fin*. Caracas, Monte Ávila, pp. 33-42.

ROAS, David (2008): “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 47-76.

\_\_\_\_\_ (2010): “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en David Roas (comp.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco/Libros, pp. 9-42. (Con “Selección bibliográfica” de David Roas en pp. 301-308).

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, pp. 67-93.

\_\_\_\_\_ (2008): “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 77-121.

\_\_\_\_\_ (2009): “La microtextualidad en la vanguardia histórica”, en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga, Aedile, pp. 67-90.

RODRÍGUEZ GÁNDARA, Frida (2010): “El Cuento. Revista de la imaginación de Edmundo Valadés”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 287-297.

RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando (ed.) (1995): *Museo de la Novela de la Eterna. Macedonio Fernández*. Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo, EPPLE, Juan Armando, y MORENO, Fernando (eds.): *Los mundos de la minificción*. Valencia, Aduana Vieja.

RODRÍGUEZ ROMERO, Nana (1997): *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Editorial Colibrí.

ROHRBERGER, Mary (1997): “El cuento: Propuesta para una definición”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 123-127 (traducción libre de Luis Barrera Linares del texto de Rohrberger: “The Short Story: A Proposed Definition”, en Charles E. May, ed., *Short Story Theories*. Ohio, University Press, 1976, pp. 80-82).

ROJO, Violeta (1993): *El minicuento hispanoamericano: propuestas para una caracterización discursiva*. Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar (Venezuela), 126 pp.

\_\_\_\_\_ (1994): “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”, *Revista Iberoamericana*, LX, núms. 166-167, pp. 565-572. (También reproducido en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps., *Del cuento y sus alrededores*.

*Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 523-525).

\_\_\_\_\_ (1995): “El minicuento latinoamericano: modalidad desgenerada”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, año 3, n.º 6, pp. 65-75

\_\_\_\_\_ (1996a): *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas, Editorial Equinoccio. (También reeditado en Fondo de Cultura Económica de México, 1997).

\_\_\_\_\_ (1996b): “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 39-47. (En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo3/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx).

Fecha de consulta: 10-06-17).

\_\_\_\_\_ (2004a): “De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica”, en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lecturas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 131-134.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2004b): *La minificción en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

\_\_\_\_\_ (2009): *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Editorial Equinoccio.

\_\_\_\_\_ (2010): “Liberándose de la tiranía de los géneros: la minificción venezolana en los siglos XX y XXI”, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Buenos Aires, Katatay, pp. 41-49.

\_\_\_\_\_ (2012): “Bibliografía de la minificción venezolana”, *El cuento en red*, n.º 26, pp. 67-75. (Cf.: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=607](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607).

Fecha de consulta: 01-10-17).

ROMERA CASTILLO, José (1995): “Panorama del análisis semiótico del cuento en España”, en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del*



*cuento*. Berna, Peter Lang, pp. 103-124 (2.<sup>a</sup> ed., 1996). [Incluido en *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid, UNED, 1998, pp. 281-305.]

\_\_\_\_\_ (1999): “Algo más sobre la enseñanza del cuento”, en Carmen Becerra Suárez *et al.* (eds.), *Asedios ó conto*. Vigo, Universidade de Vigo, Servicios de Publicacións, pp. 25-35.

\_\_\_\_\_ (2001): “Presentación”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros, pp. 9-30.

\_\_\_\_\_ (2003): “Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo”, *Forma breve. Revista de Literatura*, 1, pp. 15-38. (Disponible en: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/154/126>. Fecha de consulta: 01-06-17. [También reproducido, con variantes, como “Últimos estudios sobre el cuento literario en España en los albores del nuevo siglo”, en Salvador Montesa, ed., *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*. Málaga, CEDMA, 2005, vol. 2, pp. 597-620]).

\_\_\_\_\_ (2015): “La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 24, pp. 13-22. (Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14714/13129>. Fecha de consulta: 01-05-17).

\_\_\_\_\_ (2016): “La revista *Signa*: 25 años de andadura científica”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25, pp. 13-76. (Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16924/14510>. Fecha de consulta: 01-05-17).

ROMERA CASTILLO, José, y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.) (2001): *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros.

ROSENBLAT, María Luisa (1990): “Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 225-245 (capítulo extraído del libro de Rosenblat: *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Caracas, Monte Ávila, 1990).

SALINAS LEAL, Héctor Hernando (2004): “La escritura nietzscheana: expresión del cuerpo-pensamiento y disolución de la obra-Nietzsche”, *Eidos. Revista de filosofía*, n.º 2, pp. 34-51.

SAMPERIO, Guillermo (2004): “La ficción breve”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 65-69.

\_\_\_\_\_ (2008): “El halcón de la ficción breve lee páginas clásicas”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 569-580.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1992): “«Ideología» (1897-1954), el libro de los aforismos de Juan Ramón Jiménez”, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, Vol. 3, pp. 255-263.

SANFILIPPO, Marina (2006): *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Tesis doctoral, UNED. (Disponible en: <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>. Fecha de consulta: 11-01-17. [Publicada en formato impreso con el mismo título: Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; con prólogo de José Romera Castillo]).

- SEQUERA, José Armando (1987): “Alfredo Armas Alfonzo: iniciador del cuento breve en Venezuela”, en Ramón Ordaz (comp.), *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná, Centro de Actividades José Antonio Ramos Sucre.
- SERRA, Eadelweis (1978): *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*. Madrid, Cupsa.
- SHAPARD, Robert (2010): “Panorama de la situación de la minificción en los EE.UU.: “micro”, “flash” y “sudden””, en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Katatay Ediciones, pp. 519-525.
- SHAPARD, Robert, y THOMAS, James (eds.) (1986): *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*. Layton, Utah, Gibbs M. Smith.
- \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1989): *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*. Barcelona, Anagrama (traducción de Jesús Pardo).
- \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1989): *Sudden Fiction International: 60 Short-Short Stories*. New York, Norton. (Introduction by Charles Baxter).
- \_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (eds.) (1996): *Sudden Fiction (Continued): 60 New Short-Short Stories*. New York, Norton.
- SHUA, Ana María (2009): *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid, Páginas de Espuma.
- SILES, Guillermo (2007): *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires, Corregidor.
- SOLDEVILLA, Ignacio (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid, Gredos.
- SORENSEN, Rosemary (ed.) (1993): *Micro-Stories. Tiny Stories*. Sydney, Angus & Roberstson.
- SORRENTINO, Fernando (ed.) (1973): *35 cuentos breves*. Buenos Aires, Plus Ultra.

- \_\_\_\_\_ (ed.) (1977): *40 cuentos breves argentinos*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1980): *38 cuentos breves argentinos*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- SPANG, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid, Editorial Síntesis.
- STERN, Jerome (ed.) (1996): *Micro Fiction: an Anthology of Really Short Stories*. New York, W.W. Norton.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1997): *Radios: Short Takes on Life and Culture*. New York, W.W. Norton.
- STEVICK, Philip (ed.) (1971): *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. New York, The Free Press.
- STILMAN, Eduardo (ed.) (1977): *El libro del humor negro 1 y 2*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte (2 vols.).
- TACCONI, María del Carmen (2001): “El decir y el hacer de Enrique Anderson Imbert. La coherencia entre teoría y práctica creadora de la narración breve”, en Juana Alcira Arancibia (ed.), *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Buenos Aires, Corregidor, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 277-290.
- TAHA, Ibrahim (2004): “Semiotics of Minimalist Fiction: Genre as a Modeling System”, *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, 14, pp. 42-51. (Disponible en: <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No14/article4en.html>. Fecha de consulta: 08-06-17).
- \_\_\_\_\_ (2010): “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador”, en David Roas (comp.), *Poéticas de la brevedad*. Madrid, Arco/Libros, pp. 255-272 (traducción de Elena Germán).
- THOMAS, James, THOMAS, Denise, y HAZUKA, Tom (eds.) (1992): *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*. New York, Norton.

TIJERAS, Eduardo (1973): *El relato breve en Argentina*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal (traducción de Marcial Suárez).

TOMASSINI, Graciela S. (2008): “Ambrose Bierce y el microrrelato hispanoamericano”, *Invenio. Revista de investigación académica*, n.º 21, pp. 11-17. (Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4242103>. Fecha de consulta: 11-11-17).

\_\_\_\_\_ (2016): “La microficción argentina: orígenes y constitución de un canon”, *Revista digital universitaria*, UNAM (México), vol. 17, n.º 7, pp. 2-13. (Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num7/art49/>. Fecha de consulta: 18-09-17).

TOMASSINI, Graciela S., y COLOMBO, Stella Maris (1992): “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y E. Anderson Imbert”, *Puro Cuento*, n.º 32, septiembre-octubre, pp. 32-34 y 36. (Artículo luego reproducido en *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, Vol. XLIII, 4, 1993, pp. 641-648. También reproducido en *Pleosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, año VII, n.º 6, Vol. I, 2014, pp. 20-30).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (1996): “La minificción como clase textual transgénica”, *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, 1-4, pp. 79-93. (En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201). Fecha de consulta: 15-05-16).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (2012): “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción”, *El cuento en red*, n.º 26, pp. 5-22. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=607](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607). Fecha de consulta: 15-07-17).

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (2014a): “Un poco de historia...”, *Pleosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, año VII, n.º 6, Vol. I, pp. 15-19.

\_\_\_\_\_ & \_\_\_\_\_ (2014b): “La microficción y las instancias canonizadoras. Balances, reflexiones y propuestas”, en Carlos E. Paldao y Laura Pollastri (eds.), *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York, ANLE, pp. 155-191.

TORRI, Julio (1964): *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

TOTI, Gianni (ed.) (1993): *I racconti piú brevi del mondo*. Roma, Edizioni Fahrenheit 451.

TRYQUARTERLY (1976): 35: 1. “Minute Stories”, nº 35, vol. 1. Evanston, Illinois, Northwestern University Press. (Número especial de la revista *TryQuarterly*).

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones.

VALADÉS, Edmundo (Dir.) (1964-1999): *El Cuento. Revista de la imaginación*. (Cf. revista digitalizada en: <http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org/indexcuento.php>. Fecha de consulta: 10-10-17).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1970): *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves*. México D. F., Editorial de la Universidad de Guanajuato.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1976): *El libro de la imaginación*. México D. F., Fondo de Cultura Económica. (Edición ampliada y corregida).

\_\_\_\_\_ (1990): “Ronda por el cuento brevísimo”, *Puro Cuento*, n.º 21, marzo-abril, pp. 28-30. (Artículo reproducido en *El Cuento. Revista de la imaginación*, núm. 119-120, julio-diciembre, 1991, p. II y pp. V-VIII. También reproducido en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, [1993] 1997, pp. 281-289).

- VALENZUELA, Luisa (1975): *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires, La Flor.
- VALENZUELA, Luisa, BRASCA, Raúl, y BIANCHI, Sandra (coords.) (2008): *La pluma y el bisturí. Actas del 1er Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires, Editorial Catálogos.
- VALLS, Fernando (2001): “La «abundancia justa»: el microrrelato en España”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros, pp. 641-657.
- \_\_\_\_\_ (2008a): *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (2008b): “El microrrelato en España: tradición y presente”, número/monográfico especial de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 741, septiembre.
- \_\_\_\_\_ (2009): “Lo que NO es un microrrelato”, en el blog *La nave de los locos*, 23 de enero (cf. en tal entrada el comentario de Valls el día 28 de enero de 2009, 21:42, en: <http://nalocos.blogspot.com.es/2009/01/lo-que-no-es-un-microrrelato.html>. Fecha de consulta: 02-06-17).
- \_\_\_\_\_ (2015): “El microrrelato como género literario”, en Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (coords.): *Microberlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 21-49.
- VALLS, Fernando (cf. con HERNÁNDEZ, Darío. Cf. VALLS con MARTÍN, Rebeca).
- VALERA, Juan (1898): *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Madrid, Fernando Fé. (Ed. digital: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013726> Fecha de consulta: 19-10-16).

- VÁSQUEZ GUEVARA, Rony (2012): “Bibliografía de la creación y crítica literaria sobre la minificción peruana”, *El cuento en red*, n.º 26, pp. 58-66. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=607](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607). Fecha de consulta: 02-10-17).
- VERANI, Hugo J. (ed.) (1993): *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D. F., UNAM, Ediciones Era.
- VIEJO, Paul (ed.) (2014): “Introducción”, en *Antón P. Chéjov. Cuentos completos (1885-1885)*. Madrid, Páginas de Espuma.
- VITALI, Carlos (2008): *Descortesía del suicida*. Barcelona, Editorial Candaya (con prólogo de José María Merino).
- WALLACE, Ronald (2001): “Writers Try Short Shorts!”, *The Writer’s Chronicle*, 33, n.º 6, pp. 40-46. (Disponible en: [https://english.wisc.edu/wallace/?page\\_id=63](https://english.wisc.edu/wallace/?page_id=63). Fecha de consulta: 15-01-16).
- WELLEK, René, y WARREN, Austin (1993): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 4.ª ed., 6ª reimpresión (Versión española de José M.ª Gimeno, con prólogo de Dámaso Alonso).
- WILDE, Oscar (1994): *Obras completas (en un tomo)*. México D. F., Aguilar. (Recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas por Julio Gómez de la Serna.)
- \_\_\_\_\_ (2015): *Poems in Prose*. The University of Adelaide (Australia), eBooks@Adelaide. (En línea: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/wilde/oscar/poems-in-prose/>. Fecha de consulta: 12-10-15).
- WOOD, William Ransom (ed.) (1951): *Short Short Stories*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- YATES, Donald A. (1969): “The “Microtale”: An Argentina Speciality”, *Texas Quarterly*, Volume XII, Number 2, Summer, pp. 14-21.



\_\_\_\_\_ (1973): “Un acercamiento a Marco Denevi”, en Enrique Pupo-Waker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Cátedra, pp. 223-234.

YATES, Donald A., & IRBY, James E. (eds.) (1962): *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings by Jorge Luis Borges*. New York, New Directions Publishing.

YURKIEVICH, Saúl (1992): “Reflexiones en torno a la crítica en Hispanoamérica”, en Victorino Polo García (ed.), *Hispanoamérica: la sangre del espíritu*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 421-432.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1994): *Obra crítica / I, Julio Cortázar [Teoría del túnel]*. Madrid, Alfaguara.

ZAHAVA, Irene (ed.) (1990): *Word of Mouth. 150 Short-Short Stories by 90 Women Writers*. California, Crossing Press.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1991): *Word of Mouth: Volume 2: Short-Short Stories by 100 Women Writers*. California, Crossing Press.

ZAITZEFF, Serge I. (ed.) (1981): *Julio Torri y la crítica*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma.

\_\_\_\_\_ (1982): “Juan José Arreola y Julio Torri”, en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980), Vol. II. Roma, Bulzoni editore, pp. 1061-1068.

\_\_\_\_\_ (1983): *El arte de Julio Torri*. México, Oasis.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1989): *Julio Torri y la crítica en los años 80*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2011): *Julio Torri. Obra completa*. México, Fondo de Cultura Económica.

ZAVALA, Lauro (1991): “La ficción posmoderna como espacio fronterizo”, *Seminario. La Posmodernidad*. UAM Xochimilco, pp. 111-122.

\_\_\_\_\_ (1993a): *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1993b): *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1993c): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1995): *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D.F., UNAM.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1996b): *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México D.F., UNAM.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1998): *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México D.F., UNAM.

\_\_\_\_\_ (1996a): “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 67-77. (En línea: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo5/index.aspx](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx).

Fecha de consulta: 03-10-16).

\_\_\_\_\_ (ed.) (1999): *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México D. F., UAM-Xochimilco.

\_\_\_\_\_ (2000a): “El auge de los estudios sobre minificción en México: Canonización editorial, antológica, escolar y académica”, *El cuento en red*, n.º 2, pp. 22-27. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=250](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=250). Fecha de

consulta: 15-05-17).

\_\_\_\_\_ (2000b): “Estudios y antologías de minificción”, *El cuento en red*, 2, pp. 138-145. (En línea: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=250](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=250).

Fecha de consulta: 15-05-17).

\_\_\_\_\_ (ed.) (2002a): *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México D. F., Alfaguara, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria.

\_\_\_\_\_ (2002b): "El cuento ultracorto bajo el microscopio", *Revista de literatura (CSIC)*, vol. 64, n.º 128, pp. 539-553.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2002c): *La minificción en México. 50 textos breves*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2002d): "La minificción en Hispanoamérica: de Monterroso a los narradores de hoy", monográfico especial en *Quimera. Revista de literatura*, n.º 211-212, febrero.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2003): *Minificción mexicana*. México D. F., UNAM.

\_\_\_\_\_ (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento.

\_\_\_\_\_ (2006): *La minificción bajo el microscopio*. México D. F., Difusión UNAM, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura.

\_\_\_\_\_ (2008a): *El boom de la minificción. Y otros materiales didácticos*. Calarcá, (Quindío, Colombia), Cuadernos Negros Editorial.

\_\_\_\_\_ (2010): "Los estudios sobre minificción: una teoría en lengua española", en Laura Pollastri (ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010, pp. 23-39. (Reproducido también en *El cuento en red*, n.º 19, 2009, pp. 37-44. Cf. disponible en: [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=375](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=375). Fecha de consulta: 02-10-17).

\_\_\_\_\_ (2012): "Bibliohemerografía de teoría y análisis de minificción en México y sobre autores mexicanos", *El cuento en red*, n.º 26, pp. 48-57. (En línea:

[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=607](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=607). Fecha de consulta: 05-10-17).

\_\_\_\_\_ (2015): “Hacia una semiótica de la minificción”, en Ottmar Ette... *et al.* (coords.), *Microberlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 11-20.