

# Lucanor

CREACIONES E INVESTIGACIÓN

*revista del cuento literario*

---

8

---

MEDARDO FRAILE

---

JOSEFINA R. ALDECOA

---

PABLO ANTOÑANA

---

PEDRO UGARTE

---

ELIACER CANSINO

---

EPICTETO DÍAZ

---

J. C. MENA

---

ANA L. BAQUERO

---

FRANCISCA NOGUEROL

---

L

pintorescas, que trajo a nuestra mente la también pintoresca visita de Gulliver a la Academia de Balnibarbas.

20. Evidentemente el narrador siempre estará presente, pero su actitud narrativa cambiará, en tanto a veces se presenta fuera de la ficción que crea, y otras dentro, siendo esta última situación la más normal, y en donde aparece casi siempre la figura femenina. No podemos detenernos en un más atento estudio de los cambios de voces narrativas, con las consecuentes implicaciones relativas a los cambios de focalización.

21. En el 12, «Tablado flamenco», los personajes aparecen al final, pero de manera muy fugaz.

22. Por primera y última vez se ha producido esta inversión.

## Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea...

FRANCISCA NOGUEROL\*

*Tres renglones tachados valen más que uno añadido*

*Augusto Monterroso*<sup>1</sup>

**R**esulta 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»<sup>2</sup>, «crónica»<sup>3</sup>, «fragmento»<sup>4</sup>, «artefacto»<sup>5</sup> o «varia invención»<sup>6</sup>. La variedad de denominaciones evidencia los límites resbaladizos entre los que se mueve esta modalidad genérica, indefinición que constituye uno de sus 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.

---

\* Universidad de Sevilla.

En las letras 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 este 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<sup>7</sup>, 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, Marcos Ricardo 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.

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 la valoración distintiva de un corpus textual que cuenta ya con una gran cantidad de ilustres adeptos.

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, la sátira y el final sorpresivo e ingenioso.

### Ruptura/continuidad de la tradición literaria

En el micro-relato 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.

Así, no se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota o el caso<sup>8</sup>.

Del mismo modo, aunque como juego ingenioso de lenguaje, se lo ha puesto en relación con el aforismo, el epigrama y la greguería, tampoco se reduce a la expresión de estas formas por poseer un fundamental componente de ficción, ausente en las formas anteriormente citadas.

Sí es mucho más clara la revitalización que se realiza en el género de formas literarias ya en desuso como la alegoría, la parábola, la fábula o el bestiario<sup>9</sup>.

A continuación ofrecemos un ejemplo de esta utilización novedosa de la fábula tomado del chileno Braulio Arenas:

#### FÁBULA

Un pastor se encuentra con un lobo.  
—¡Qué hermosa dentadura tiene usted, señor lobo!— le dice.  
—¡Oh! —responde el lobo— mi dentadura no vale gran cosa, pues es una dentadura postiza.

—Confesión por confesión, entonces —dice el pastor—; si su dentadura es postiza, yo puedo confesarle que no soy pastor: soy oveja <sup>10</sup>.

### Afán de originalidad

Cada micro-relato trata de apoyarse en un procedimiento distinto, una fórmula nueva. En ellos se produce una suerte de anarquismo intelectual que se manifiesta fundamentalmente a través de los siguientes recursos:

#### 1) *El interés por los juegos lingüísticos*

Augusto Monterroso ofrece un buen testimonio de la afición al palíndromo sentida por algunos de los principales autores de micro-relatos:

Un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, alguno otro y yo. Durante tardes enteras o noches a la mitad tomábamos nuestros papelitos, trabajábamos silenciosos, y allá cada vez nos comunicábamos con júbilo nuestros hallazgos <sup>11</sup>.

#### 2) *La aversión hacia las frases hechas*

Debido a este rechazo, los autores saben aprovechar los formatos conocidos para sus fines, mezclándolos y alterándolos para provocar en el receptor la sonrisa y la reflexión sobre lo leído. Podemos observar este hecho a través de un texto de Jaime Valdivieso en el que ya se manifiesta la importancia de los títulos en el «mini-cuento»:

#### CORDERO DE DIOS

—¿Por qué vas a matarme? ¿No sabes acaso que soy el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo?

—Precisamente por eso <sup>12</sup>.

Monterroso es un especialista en concretar la imagen o metáfora de una frase hecha. De este modo, en «La Fe y las montañas» personifica lo abstracto —la Fe— para hacerlo objeto de su fábula con la ayuda gráfica de la mayúscula:

Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de fe <sup>13</sup>.

Así ocurre también en «Golpe», de Pía Barrios, donde la autora logra realizar en pocas líneas una terrible y sutil crítica contra el clima de terror provocado por los golpistas en Chile:

#### GOLPE

—Mamá —dijo el niño—, ¿qué es un golpe?

Algo que duele muchísimo y deja amarotado el lugar donde te dio.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo <sup>14</sup>.

La importancia del título se descubre igualmente en «Toque de Queda» de Omar Lara, cargado de múltiples significaciones en su brevedad:

#### TOQUE DE QUEDA

—Quédate, le dije.

¡Y la toqué! <sup>15</sup>.

#### 3) *La utilización de los más variados recursos formales*

Los autores de micro-relatos suelen poseer un perfecto conocimiento de la técnica. Así, el texto «Espejos» de Jorge Montealegre se construye a partir de un continuo cambio de focalización que confiere a lo narrado una absoluta y fría objetividad:

#### ESPEJOS

Pinza en mano la señora se cuida las cejas.

El chófer desenfrenado la observa en el espejo.

La señora no ceja.  
El chófer frena bruscamente.  
Pinza en mano la señora sin espejo siente que su ojo la mira desde la cuneta <sup>16</sup>.

Destaca el papel desempeñado en los textos por el ritmo de la prosa, visible en la pieza que acabamos de transcribir, donde se observa la presencia de rimas internas, la repetición del fonema gutural sordo y el uso continuo de la derivación (*ceja* aparece como sustantivo y verbo, así como *frena* se manifiesta tanto en el verbo como en el adjetivo *desenfrenado*).

4) *La elaboración de una prosa cincelada en la que los vocablos abarcan un amplio espectro de registros lingüísticos*

Así, en el micro-relato tiene cabida el neologismo —es muy frecuente el uso de palabras extranjeras— y la jitanjáfora, la derivación imaginaria, la palabra en desuso o el vocablo malsonante. A modo de ejemplo, recordemos que Arreola describe en su bestiario particular cómo el rinoceronte, convertido en unicornio, se «agacela» y se «acierva» ante las vírgenes <sup>17</sup>.

### Empleo de la paradoja como recurso fundamental

El corpus textual objeto del presente estudio reúne elementos opuestos en una variedad de niveles, incentivando contrastes acusados entre lo insólito y lo cotidiano, lo abstracto y lo concreto, lo espiritual y lo material con el fin de lograr la tensión temática. Las expresiones polares se constituyen en elementos imprescindibles de cada pieza.

De este modo, el carabao, uno de los animales que componen el bestiario arreolano, opone el mundo concreto al abstracto repasando interminablemente «*la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas*» <sup>18</sup>, así como el hipopótamo, «*jubilado por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, ...se sumerge en el hastío*» <sup>19</sup>.

La paradoja se manifiesta asimismo en el plano del contenido, como se observa en el micro-relato de Monterroso titulado «Fecundidad».

### FECUNDIDAD

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea <sup>20</sup>.

Antonio Moreno Abt ofrece otro magnífico ejemplo de la utilización de la paradoja en el plano del significado en su «En nombre del pueblo», enérgica crítica a la dictadura implícita en un texto breve que puede ser integrado en el metagénero de «la narrativa del Poder Personal». Destaca el final circular de la pieza y la importancia que adquiere en ella la frase hecha «En nombre del pueblo», utilizada en la actualidad por los estadistas con una significación muy distinta a la que poseía cuando fue acuñada.

### EN NOMBRE DEL PUEBLO

El patriarca ordenó:

—¡Que los fusilen a todos en nombre del pueblo!

Y los soldados fusilaron a los hombres.

Entonces las mujeres gritaron:

—¡Eran nuestros hombres y nuestros hijos esos que fusilaste!

Y el patriarca ordenó:

—¡Que las fusilen a todas en nombre del pueblo!

Y los soldados fusilaron a las mujeres.

El pueblo entero gritó entonces:

—¡Eran nuestras madres y nuestras mujeres y nuestras hermanas y nuestras hijas esas que fusilaste!

El patriarca ordenó:

—¡Que fusilen al pueblo en nombre del pueblo!

Y los soldados fusilaron al pueblo. Pero como los soldados también eran pueblo se fusilaron entre ellos.

Entonces el patriarca se retiró a escribir sus memorias a la solitaria e inexpugnable fortaleza. Pero también contrató los servicios de un extranjero erudito y muy famoso para que narrara la epopeya del pueblo. En nombre del pueblo <sup>21</sup>.

La prosa adquiere en muchas ocasiones tonalidades líricas, como se aprecia en «No es oro todo lo que reluce» de Raquel Jodorowsky, donde de nuevo se recurre a la paradoja como elemento axial del texto:

## NO ES ORO TODO LO QUE RELUCE

En los tiempos de antes, el Elefante era una flor masculina.  
 Un día los pétalos comenzaron a pensar en su tamaño.  
 Al cielo no le pareció nada bien que un florero razonara por su  
 cuenta.  
 Y lo castigó, convirtiéndolo en carne para siempre <sup>22</sup>.

## Continuo diálogo intertextual

En el micro-relato el conocimiento erudito juega un papel fundamental. Los autores de las piezas breves objeto de nuestro estudio son, ante todo, grandes lectores, actitud que los hace poco asequibles a un público mayoritario. La referencia cultural se revitaliza en estas obras, en las que el proceso de rastreo de fuentes adquiere un carácter lúdico. Sólo el receptor capacitado por su formación humanística para mantener un coloquio con la literatura anterior puede entenderlas en toda su complejidad.

Los procedimientos de que se valen los autores para suscitar en el lector la sospecha de que existen significados ocultos en su «varia invención» son diversos. Entre los más destacados se encuentran los siguientes:

1) *Inclusión de alusiones eruditas*

El mejicano Arreola hace gala de su proverbial misoginia recurriendo a una alusión culturalista —y humorísticamente apócrifa— en «Agrafa musulmana en papiro de oxyrrinco», micro-relato con un texto sólo un poco más extenso que el título:

Estabas a ras de la tierra y no te vi. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte <sup>23</sup>.

2) *Versión paródica de otros géneros, autores o modalidades literarias*

Con esta clase de alusiones estructurales el relato se apropia del tono y formato de otros tipos de escritura.

En las narraciones que utilizan estas técnicas se observa un frecuente uso del epígrafe, índice de la reelaboración de ideas o estilos de otros autores realizada en el texto. Asimismo, en ellas adquiere una gran significación el elemento desacralizador, irreverente ante las convenciones refrendadas por la tradición.

Arreola ofrece un estupendo ejemplo de este tipo de «mini-cuento» en «Inferno V», en el que el narrador sólo se identifica con Dante Alighieri al final del texto y donde el título se constituye en la principal clave para descifrarlo:

## INFERNO V

En las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal. Al borde de mi cama, una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos, desdibujada por un tenue vapor nauseabundo y un revuelo de aves oscuras. De pie sobre su cornisa de escorias, casi suspendido en el vértigo, un personaje irrisorio y coronado de laurel me tendió la mano invitándome a bajar.

Yo rehusé amablemente, invadido por el terror nocturno, diciendo que todas las expediciones hombre adentro acaban siempre en superficial y vana palabrería.

Preferí encender la luz y me dejé caer otra vez en la profunda monotonía de los tercetos, allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz de la miseria <sup>24</sup>.

Asimismo, Monterroso realiza una pícaro alusión al estilo de Borges —por otra parte su autor más admirado— en «Heraclitana», narración en la que se revitaliza humorísticamente el pensamiento contenido en la famosa expresión «panta rei»:

## HERACLITANA

Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río <sup>25</sup>.

Frente a los textos anteriores, en los que se parodiaban autores clásicos —Dante y Heráclito—, Germán Arestizábal reali-

za un bello homenaje a un mito del siglo XX —la película de Josef Von Sternberg *El ángel azul*— en uno de sus textos. Así, procede a rememorar el fotograma más conocido de la película: el de la cabaretera [Marlene Dietrich] ataviada con el sombrero de copa, las ligas y el maillot, sentada sobre una luna de cartón mientras se sujeta la rodilla con ambas manos. En este caso, el narrador no se identifica con el autor —como hemos visto en el caso de Arreola—, sino con el protagonista de la película, el viejo profesor enamorado de la cabaretera Lola:

#### ÁNGEL AZUL ESCENA CUALQUIERA

Voy tras el farol de una bicicleta, rojo como un cigarrillo. Ladran los perros como un fantasma.

La luna estira sus piernas sobre la hamaca. Encamino mis pasos hacia el «Ángel Azul» por entre la bruma del puerto. El recinto es una nube de humo azul, azul es el vestido de LOLA y negras son sus medias y portaliagas que muestran el muslo-estandarte de los años 30, el sexismo de ese tiempo, el cuerpo echado hacia atrás sosteniendo con ambas manos su rodilla, el sombrero Mandrake brillando bajo los reflectores y ocultando a las sombras como en las penumbras del cine las burlonas risas y comentarios de los odiosos alumnos, jóvenes y sanos con sus jarras de cerveza observando al semicalvo y barbudo profesor acalorado y muerto de vergüenza, con los anteojos empañados, embelesado ante la imagen de aquella voz expresionista de Lola cantando: «Los hombres vuelan a mi alrededor como polillas, se acercan peligrosamente como a un farol hasta quemar las alas, pero qué puedo hacer yo para evitarlo»<sup>26</sup>.

#### 3) *Aprovechamiento de formatos retóricos antiguos e inserción de modalidades no literarias, procedentes de los modernos medios de comunicación de masas*

Observamos en estas breves piezas, usos lingüísticos procedentes de la literatura de todos los tiempos: desde el escueto lirismo de la poesía árabe en la arreolana «Agraña musulmana en papiro de oxyrrinco» a la utilización que el mismo autor hace del villancico y la glosa en «Epitafio» o de la canción tradicional en «Balada»<sup>27</sup>.

Asimismo, en los micro-relatos tienen cabida algunos formatos que no provienen de la literatura sino de los modernos

sistemas de comunicación, utilizándose en las narraciones códigos lingüísticos muy específicos y que no corresponden al tema desarrollado en ellas. Los autores realizan en ocasiones una manipulación desenfadada de modalidades expresivas asociadas de forma consuetudinaria a la objetividad, con lo que añaden verosimilitud de prosa oficial a sucesos absurdos o fantásticos. Por otra parte, los recursos expresivos utilizados en los «mass-media» les permiten una gran economía en la comunicación y al mismo tiempo desacralizan el ejercicio literario.

De nuevo tomamos un texto de Arreola como paradigma, pues en «De l'Osservatore» el autor se sirve del anuncio clasificado en las columnas de los periódicos para tratar un tema con el que no guarda ninguna relación esta modalidad expresiva. Copiamos el texto en su integridad:

#### 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, ya que desde hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganchos<sup>28</sup>.

Como consecuencia de la utilización de estas formas de expresión fijas (el anuncio periodístico o radiofónico, el lenguaje del folletín, el boletín informativo...), en muchos relatos se aprecia la pérdida del «yo» narrativo, perceptible en el «minicuento» arreolano transcrito.

#### 4) *Referencia directa a figuras históricas, bíblicas, legendarias o mitológicas como personajes de los textos*

Los autores de piezas narrativas breves utilizan este recurso para evocar con gran economía verbal una red de imágenes e ideas que forman parte del patrimonio popular.

Así, en una de las «Doxografías» arreolanas el autor juega con las figuras de Adán (bíblica) y con la de Prometeo (mitoló-

gica), haciéndolas confluír en un mismo personaje que representa al hombre de todos los tiempos, vencido por la maldad y el egoísmo de la mujer:

#### PROMETEO A SU BUITRE PREDILECTA

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti. (Ella se obstinó en el hígado y no supo el corazón de Prometeo)<sup>29</sup>.

Aparte de la evidente alusión al mito clásico, este texto encierra otras interpretaciones:

— Evoca la escena en que Dios quita la costilla a Adán para crear a Eva.

— Suscita en la mente del lector el viejo pensamiento misógino de que la mujer es sólo un producto de la imaginación del hombre, que no sabe apreciar los valores de su «Pigmalión» masculino.

#### Ironía/humor/sátira

El recurso a la ironía es fundamental en el micro-relato, donde no es frecuente encontrar textos unívocos y sí es aconsejable rastrear una variedad de significaciones en cada pieza. Como índice de este hecho valga la ironía esencial presente en dos textos ya citados: «Heraclitana» y «De L'Osservatore».

Por su brevedad el «mini-cuento» parece guardar cierta relación con el chiste. De la doblez graciosa el autor pasa fácilmente a la caricatura, la parodia, la sátira o el absurdo. A veces humor y sátira son utilizados por los creadores de «brevidades» para manifestar su compromiso ético con la realidad, si bien a casi ningún autor adepto a esta modalidad artística le gusta ser considerado un moralista. En la mayoría de los casos, las narraciones fluctúan entre «la sonrisa y la estocada», para usar la feliz expresión aplicada por Rolando Camozzi a la obra de Augusto Monterroso<sup>30</sup>.

Como ejemplos de micro-relatos humorísticos y satíricos remitimos a textos ya transcritos en el presente estudio, como «La Fe y las Montañas» o «En nombre del pueblo».

#### Final sorpresivo e ingenioso

Este se manifiesta como uno de los rasgos recurrentes en la modalidad del micro-relato. Los autores de piezas narrativas breves son conscientes de que la brevedad no consiste en escribir unas pocas líneas y detenerse. El mayor problema sobreviene ante la necesidad de poner fin a cada texto sin que parezca que se ha concluido por carecer de espacio o que debe continuar su explicación en algún otro lugar. En bastantes ocasiones, el núcleo del relato breve gira en torno al chispazo final sorpresivo, que —utilizando una plástica expresión del mundo del boxeo— consigue dejar K.O. al lector en el primer asalto. La narración debe poseer por consiguiente una estructura en la que la primera palabra ya preconice la última, como ocurre en el inquietante texto de Poli Délano titulado «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<sup>31</sup>.

#### O en el más amargo de Jorge Díaz:

#### REENCUENTRO

Nacimos en el mismo barrio. Meamos en las mismas esquinas. Descubrimos juntos la eyaculación una tarde de risa con otros compañeros. Compartimos el pupitre y el tintero; la cerveza, el aire, la miseria y la primera prostituta, a la que no pudimos hacer nada. Lo compartimos todo con esa camaradería de machos, ternura disfrazada con rudas y grandes carcajadas. Pero un día dejé de verte.

Nos volvimos a encontrar en una habitación sin ventanas llena de aullidos. Tú eras el torturador, y yo la víctima<sup>32</sup>.

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 o 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 ya 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 preocupación por el lenguaje, participando del lirismo del poema en prosa pero sin olvidar nunca su característica 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 que existen, 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 <sup>33</sup> ■

## NOTAS

1. En Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Martín Casillas, 1982, p. 98.
2. Esta denominación es aplicada por el escritor argentino Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires, Marymar, 1979, *passim*).
3. Así son denominados en la literatura brasileña. Vid. al respecto el artículo de Gerald M. Moser, «The Cronica, ¿A New Genre in Brazilian Literature?», *Studies in Short Fiction*, 1971, n.º 1, p. 217.
4. En nuestra opinión, este término es bastante inapropiado, pues en el caso de los micro-relatos cada texto es independiente y no forma parte de una obra mayor que lo explique y enriquezca su significación.
5. Es la nomenclatura utilizada por Raúl H. Castagnino, en *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977, pp. 194-195. No obstante, el texto que ofrece Castagnino como ejemplo de «artefacto» excede en longitud la determinada para el micro-relato, que no debe exceder los dos folios de extensión.
6. Denominación utilizada por Juan José Arreola y Augusto Monterroso, escritores que practican el género en México.
7. El análisis del relato desde presupuestos teóricos se ha desarrollado gracias a las fundamentales aportaciones de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Vladimir Propp, Gérard Genette, A. J. Greimas o Tzvetan Todorov.
8. Tiene mucho interés la edición de Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga, Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz, 1990. Para la definición de estos subgéneros vid. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, ed. cit., pp. 37 y ss.
- El «caso» es definido por el autor argentino como una anécdota ficticia o un cuento en miniatura, con lo que a primera vista podría encuadrarse en la modalidad del micro-relato. No obstante, los «casos» de Anderson Imbert poseen un desenlace que depende de una trama de acción, con lo que no pueden integrarse en las filas del microcuento.
9. El mejor ejemplo de este hecho se halla en la obra del escritor mejicano Juan José Arreola, aunque también se aprecia en las fábulas y alegorías imaginadas por el guatemalteco Augusto Monterroso.
10. En Braulio Arenas, *Escritos mundanos*, Santiago de Chile, La Noria, 1985, p. 65.
11. En «Onís es asesino», *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 71.
12. En Juan A. Epple (ed), *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, Santiago de Chile, Lar, 1989, p. 26.
13. En Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 19.

14. En *Miedos transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)*, Santiago de Chile, Ergobum, 1986, p. 39.

15. En *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, *op. cit.*, p. 61.

16. En *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, *op. cit.*, p. 84.

En este relato ya se observa cómo los personajes de estos «minicuentos» no alcanzan desarrollo como tales, sino que se revelan esquemáticos, deudores de un arquetipo.

17. En «El rinoceronte», *Confabulario personal*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 206.

18. En «El carabao», *Confabulario personal*, *op. cit.*, p. 212.

19. En «El hipopótamo», *ibíd.*, p. 220.

20. En Augusto Monterroso, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1986, p. 107.

21. En Antonio Montero Abt, *Historias para no contar*, Santiago de Chile, Emisión, 1986, p. 86.

22. En Raquel Jodorowsky, «No es oro todo lo que reluce», *Plural*, octubre 1984, n.º 157, p. 43.

Las calidades líricas se consiguen en ocasiones recurriendo a la estética del absurdo. De este modo, «La bailarina y el seno» de Alfonso Alcalde presenta claros matices surrealistas:

#### LA BAILARINA Y EL SENO

Una bailarina que practicaba en público el desnudo total, llevada por un exceso de entusiasmo dejó caer un seno en el escenario. Luego invitó al más curioso de los espectadores a mirar por ese ojo prohibido. En el fondo de la pieza estaba tejiendo una señora de edad de aspecto respetable. Afuera llovía sin consuelo y hasta se escuchaba un piano triste, blando, sonando muy bajo, suave como si tuviese frío, lo que no era efectivo. (Publicado en *El cuento. Revista de imaginación*, 1984, n.º 90, p. 323).

23. En «Doxografías», *Confabulario personal*, *op. cit.*, p. 144.

24. En *Confabulario personal*, *op. cit.*, p. 272.

25. En Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 137.

26. En *El Gato con botas*, Santiago de Chile, otoño de 1987, n.º 2, p. 35.

27. Vid. *Confabulario personal*, *op. cit.*, pp. 297-299 y 252-254, respectivamente.

28. En *Confabulario personal*, *op. cit.*, p. 273.

29. En Juan José Arreola, *Confabulario personal*, *op. cit.*, p. 144.

30. En su reseña a la edición española de *La oveja negra y demás fábulas*, publicada en *Quimera*, julio-agosto, 1981, p. 90.

31. En Poli Délano, *Sin morir del todo*, México, Extemporáneos, 1975, p. 54.

32. En *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, *op. cit.*, p. 46.

33. En *Brevísima relación del cuento breve en Chile*, *op. cit.*, p. 48.