

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS
DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN MINIMALISTA EN **LOS DIENTES DE RAQUEL,**
SALTOS SOBRE LA SOGA Y 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA
DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

AUTOR: Wilfredo Illas R.
TUTOR: Prof. María Narea

Valencia, Junio 2008

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS
DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN MINIMALISTA EN
LOS DIENTES DE RAQUEL,
SALTOS SOBRE LA SOGA Y 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA
DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

AUTOR: Wilfredo Illas R.

Trabajo de investigación
presentado ante el Departamento
de Lengua y Literatura de la
Facultad de Ciencias de la
Educación de la Universidad de
Carabobo como requisito para
optar por el ascenso a la categoría
de Profesor Asistente.

Valencia, Junio 2008

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

AUTORIZACIÓN DEL TUTOR

Yo, María Narea, en mi carácter de Tutora del Trabajo de Investigación titulado: **EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN MINIMALISTA EN LOS DIENTES DE RAQUEL, SALTOS SOBRE LA SOGA Y 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA** DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN, presentado por el Ciudadano Wilfredo José R. Illas R., titular de la cédula de identidad N° V-13.096.332, para optar ascenso a la categoría de Profesor Asistente, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del Jurado Examinador que designe el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Educación.

En Valencia, a los ____ días del mes de _____ del año 2008

Prof. María Narea
C.I. _____

ACTA DE APROBACIÓN DE TRABAJO DE ASCENSO

En el día de hoy, 16 de junio de 2008, nosotros, Prof. María Consuelo de Bianchi, Prof. Miguel Alejandro Pérez y Prof. Alejandro García Malpica, miembros designados por la Comisión Delegada del Consejo de Facultad en su sesión No. 99 de fecha 11 de junio de 2008, como Jurados Evaluadores del Trabajo de Ascenso presentado por el Profesor **Wilfredo Illas, C.I. 13.096.332**, titulado: **EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN MINIMALISTA EN LOS DIENTES DE RAQUEL, SALTOS SOBRE LA SOGA Y LOS 1001 CUENTOS DE 1 LINEA DE GABRIEL JIMENEZ EMÁN**, como credencial de mérito para ascender a la Categoría de Profesor Asistente, nos reunimos en el Salón de Reuniones No. 1 de Postgrado para proceder a la discusión pública del mismo de acuerdo con los Artículos 216, 217 y 218 del Estatuto Único del Profesor Universitario. Oída la exposición respectiva, el jurado acuerda la **APROBACIÓN** del trabajo por las siguientes razones:

- 1.-El Trabajo se inserta dentro de las líneas de investigación del Departamento de Lengua y Literatura.
- 2.- El trabajo representa un aporte teórico y metodológico en el contexto de la investigación literaria.
- 3.- El trabajo resulta novedoso en cuanto al abordaje no sólo de la minificción como nuevo lenguaje de la literatura, sino además de la figura de Gabriel Jiménez Emán como referencia obligatoria del cuento contemporáneo venezolano.

Prof. María Consuelo de Bianchi (Coordinadora) Prof. Miguel Alejandro Pérez
C. I. 7.031.493 C. I. 4.465.454

Prof. Alejandro García Malpica
C.I. 3.982.099

DEDICATORIA

A Dios, gracias por lo que tengo, lo que soy, lo que sé, lo que he perdido y lo que he ganado en el tránsito de la vida.

A la literatura: gracias por hacerme sensible ante la esencia de los múltiples espectáculos que rodean el noble gesto de vivir.

A Ana Torres, in memoriam.

A mi madre, gracias por estar siempre, gracias por estar aquí.

A mis hijas, pequeños retoños que crecen en el jardín de mis esperanzas.

A mi Viole, sin ti me aguarda el vacío. Te amo.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS.....	5
1.1.- Intentos por fijar un nombre.....	6
1.2.- Aportes para conocer los tipos de minificción.....	12
1.2.1.- El minicuento.....	15
1.2.2.- El mini-relato.....	31
CAPÍTULO II	
MINICUENTOS Y MICRO-RELATOS. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA OBRA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN.	43
2.1.- Tipologías minificcionales: paseo entre el minicuento y el micro-relato.....	46
CAPÍTULO III	
LA OBRA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN: MOSAICO MÍNIMO DE POSIBILIDADES MÁXIMAS	73
CAPÍTULO IV	
GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN... TRAS EL IDEAL DE ATRAPAR EL UNIVERSO EN UNA LÍNEA.....	93
4.1.- Un paseo por los antecedentes.....	94
4.2.- Contextos de creación y producción de minicuentos y micro-relatos en Venezuela.....	105
4.3.- Gabriel Jiménez Emán... entre lo imaginario y lo Fantástico.....	110
4.4.- Gabriel Jiménez Emán, tras el ideal de atrapar el universo en una línea	131

CONCLUSIÓN.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	146
ANEXOS.....	157

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA FICCIÓN MINIMALISTA EN **LOS DIENTES DE RAQUEL, SALTOS SOBRE LA SOGA Y 1001 CUENTOS DE 1 LÍNEA** DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN.

AUTOR: Wilfredo J. Illas R.
TUTOR: Prof. María Narea

AÑO: 2008

RESUMEN

La presente investigación se plantea como principal objetivo, reconocer el uso del Minicuento y del Micro-relato como estrategias discursivas a las cuales recurre Gabriel Jiménez Emán en la construcción de los textos que se compendian en sus libros **Los Dientes de Raquel, Saltos Sobre la Soga y Los 1001 Cuentos de 1 Línea**. El fundamento teórico que sustenta a este trabajo, está representado por los aportes de Dolores Koch y Violeta Rojo, en relación a la conceptualización del micro-relato y del minicuento, respectivamente, como tipificaciones válidas dentro de los esquemas minificcionales. En tal sentido, el estudio consiste básicamente en identificar las características de dos de los formatos más utilizados en la ficción mínima y analizar su presencia o tratamiento en las obras mencionadas. De igual forma, se destaca la figura de Gabriel Jiménez Emán como importante referencia para conocer los impulsos de la literatura breve en Venezuela. Es él una figura notable en la construcción de los nuevos rumbos que ha tomado la narrativa nacional. Su estilo fresco, ligero y divertido, le permiten crear una prosa lúdica, amena y entretenida, que cautivan al lector por medio de la incógnita y el humor. El análisis de los textos se dimensiona en dos grandes aspectos: el desenlace como eje piloto sobre el cual giran, además de los efectos paralizantes de tensión y emoción, las múltiples proyecciones interpretativas que suministra la lectura y el manejo anecdótico como mecanismo válido para reconocer las tipologías minificcionales. Asimismo, se analiza la presencia de algunos recursos compositivos que se hacen recurrentes a lo largo del texto, como: el absurdo, el humor, lo irónico, la fantasía, el misterio, el suspenso, lo onírico y lo alucinante y que además son elementos capitales que controlan todos los espacios narrativos y temáticos que el texto produce, cuyos espacios aunque económicos en medios, son amplios es posibilidades interpretativas y en recursos literario.e se plantea entre un texto ficcional económico en medios, pero sumamente amplio en interpretación y en recursos

Palabras clave: micro-relato, minicuento, género literario, posibilidades interpretativas..

INTRODUCCIÓN

Desde siempre han existido, en la literatura, muestras de producciones breves caracterizadas por una economía de medios lingüísticos, por el empleo de recursos como la fantasía, ironía, el humor y lo lúdico y por la proyección de un abanico de posibilidades interpretativas que se pasean en la antítesis, el absurdo y lo onírico.

En la actualidad, la práctica de la literatura breve ha sido numerosa y estalla entre los nuevos narradores una marcada simpatía que ha generado una producción cada vez mayor y con impecable calidad. En tal sentido, escritores como Borges, Monterroso, Denevi, Arreola y, más cercano a nosotros, Armas Alfonso, Armando José Sequera, Ednodio Quintero, Iliana Gómez Berbesi, Gabriel Jiménez Emán, entre otros, se han paseado por el ejercicio de una escritura minimalista que, muy cercana a la literatura oral, es capaz de producir asombro y perplejidad, de jugar con el lector, dosificar las relaciones textuales desde el humor, proporcionar varias miradas de lectura y, en definitiva, constituir en una literatura del divertimento que responde a las exigencias de un tiempo caracterizado por la rapidez, pero, sobretodo, permitirle al lector refugiarse en cortas líneas que son un ejercicio fresco, ágil y ligero, pero que, en su interior, posee fuertes trampas que conjugan lo complejo, lo disperso y lo amplio en textos que, paradójicamente, pudieran parecer sencillos y superficiales.

Ahora bien, las producciones de literatura breve, en virtud de una fuerte resistencia al encasillamiento o, simplemente, a la ubicación en determinada forma literaria, se pasean indómitamente por variados géneros, lo que les permite establecer relaciones dialógicas con diversas estrategias discursivas. De allí que se produzca una gran cantidad de textos que, aunque comparten el formato de la brevedad, en muchos casos difieren en cuanto al tratamiento de la forma, el estilo y hasta los temas.

Por tal razón, la presente investigación se plantea, conceptualizar a dos formas específicas de la literatura minimalista, como lo son el minicuento y el micro-relato.

Para atender a esa posible clasificación, se estudia en ambas tipologías las características que le acercan como textos minifccionales, en especial la proyección de múltiples perspectivas de lectura e interpretación; pero también aquellos que les separan como el tratamiento anecdótico, el formato de presentación, caracterización discursiva y las intenciones temáticas y de sentido que subyacen al texto.

De allí que se realice una aproximación al estudio del texto minificcional, bien desde sus rasgos literarios o bien desde los diversos mecanismos que se adoptan en la presentación del relato. No obstante, el análisis de estos elementos discursivos se produce en las muestras de minicuentos y micro-relatos agrupados en diversas manifestaciones de la

literatura venezolana del escritor Gabriel Jiménez Emán, tales como *Los Dientes de Raquel*, *Saltos Sobre la Soga* y *Los 1001 Cuentos de 1 Línea*. Obras éstas recreadas en la brevedad extrema, la hibridez genérica, el humor, la ironía, el juego como estrategias de composición y la presencia de temas como el absurdo, lo fantástico y el horror. Todo ello apuntando siempre a la proyección de una lectura paralizante, mágica, alucinante e impactante.

Cabe destacar que el estudio también versa sobre la especificación de ciertas condiciones que auspician el éxito del minicuento y del microrelato en Venezuela y que lo convirtieron en una práctica que irrumpió para siempre las páginas de la literatura nacional y que se convierte en ejercicio de notables escritores, destacando la figura de Gabriel Jiménez Emán, no sólo como un artista polifacético que trata desde una marcada brevedad el tema de lo absurdo y lo fantástico para capitalizar la dinámica de sus obras, sino como un ser humano de alta sensibilidad, comprometido con el quehacer literario de su país, preocupado por producir propuestas narrativas que innoven los temas, las posiciones genéricas y que presenten nuevas perspectivas del hecho literario, orientándolo hacia el entretenimiento, el juego, la diversión y el humor.

En síntesis, este estudio viene a proyectar, desde una posible mirada de lectura, la concepción del texto minimalista como un abismo en miniatura, como un universo de mínimos recursos, pero de amplias y numerosas posibilidades interpretativas. En definitiva, como un espacio

mágico en que lo insospechado desnuda las más variadas y extrañas relaciones dialógicas y temáticas que desembocan en un verdadero asalto a la lógica y a la razón desde el impacto de lo absurdo, desquiciado y desconcertante.

CAPÍTULO I

EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS.

Juan Liscano sentenció una vez, con razón para su época, que la literatura venezolana había sido preponderantemente testimonial y realista y casi nunca onírica o fantástica... Siempre quise añadir al juicio de Liscano que nuestra literatura también había sido preponderantemente solemne y latosa y casi nunca leve o divertida.

Luis Britto García

Son varias las ideas e interrogantes que se deben despejar en la literatura en general y en los géneros en particular; de hecho, todavía persisten serias disputas en torno a la existencia y caracterización de algunos de ellos. Obviamente, la situación se complica cuando el estudio versa sobre una forma narrativa muy reciente. Este es el caso del minicuento, minitexto, microrrelato o minificción, ya que, debido a su origen, supuestamente reciente, deja al descubierto un conjunto de incógnitas en relación a su forma y estructura. De hecho, el empleo de variados términos aparentemente sinónimos para definir este formato literario, ya representa un problema del cual se puede inferir que, aunque

hay un rasgo perfectamente reconocible como es la brevedad, también hay un conjunto de elementos que lo ubican dentro de un orden indómito y hasta subversivo.

1.1. Intentos por fijar un nombre

La posibilidad de fijar un nombre, ha generado una enorme diversidad de términos que tal vez no son precisos ni suficientes para nombrar y abarcar en esencia a este formato literario. Abundan, pues, una multitud de expresiones, entre las que destacan cuento breve, cuento corto, cuento cortísimo, cuento en miniatura, cuento instantáneo, ficción rápida, minicuento, minificción, relato corto, texto ultrabrevísimo, ultracorto, textículo, entre otros más.

Ahora bien, ¿qué indica esta multitud de términos?. La respuesta es obvia: por una parte, encontramos que el rasgo en común de todas estas expresiones es la brevedad. En segundo lugar, se puede deducir que las características e incluso las estructuras de la narrativa breve, no están delimitadas ni precisadas con exactitud y, finalmente, se puede decir que a este formato literario se le ha prestado poca atención, pareciera que la “crítica seria” ha marginado y hasta se ha ensordecido frente a un modelo literario que cada día le gana más terreno a las formas clásicas y convencionales de la literatura; de hecho, podemos observar cómo crece vertiginosamente, no sólo el número de publicaciones, sino además el número de escritores que le ejercitan. Al respecto afirma Rojo (1994)

que:

*...Sin embargo, la crítica literaria, a excepción de algunos escasísimos especialistas, no le ha prestado atención (al minicuento). Quizá influya en ese desinterés lo que llamaremos, utilizando la expresión de Horacio, su **difícil facilidad** (p.11).*

Pero este desinterés no sólo fue notado por Rojo (1994), sino que, casi una década antes, se ventilaba la existencia y crecimiento de este formato literario y con ello también se evidenciaba ese desinterés y hasta un sutil desprecio, que le restaba importancia dentro de los rígidos y serios estamentos literarios. Koch (1986) nos da señales de esta situación, cuando afirma:

Si sus características principales no están ya 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 (p.162).

No obstante, la ausencia de nombre no sólo demuestra el desinterés que se le ha tenido, sino que además produce gran incertidumbre a la hora de ubicar la ficción minimalista dentro de un género y al momento de establecer sus límites, rasgos y características. Tal como lo señala Rojo (1994): “*Mientras no sepamos a qué atendernos con respecto a estas narraciones tan breves, cualquier tipo de conceptualización, definición y caracterización se dificulta*” (p.6).

Es importante reconocer que no es prudente denominar a todas las

formas breves con el nombre de minicuento o cuento corto. Ciertamente el rasgo más evidente es la brevedad; sin embargo, su cercanía con el poema, el cuento, el ensayo, la fábula, entre otros; hace que no siempre se cumpla la triada anecdótica (acción, personajes, ambientes) que caracteriza narrativamente al cuento. Esta idea es poco compartida por Rojo (1994), ya que ella argumenta:

Para este trabajo – quizás sin escapar del todo a la arbitrariedad, pero siempre la relación entre el significativo y el referente es arbitraria – nos decidimos por el término minicuento. Lo llamaremos minicuento por varias razones. En primer lugar, éste es uno de sus nombres más habituales. Además, expresa dos de los rasgos diferenciadores más importantes en este tipo de narrativa: es muy breve y es un cuento. Creemos que la cantidad de términos con los que se intenta nombrar al minicuento, entre los que se incluyen las palabras texto, ficción o relato, se debe a que se piensa que los minicuentos no tienen las características del cuento (p.13).

El problema no es que el minicuento tenga o no las características del cuento; la dificultad radica básicamente en que el relato breve, no sólo comprende textos con cercanías y estructuras anecdóticas semejantes al cuento, sino que existen también textos que no lo comportan, pero que de igual forma son ficciones mínimas. Es válido en este aspecto puntualizar los aportes que Brasca (2002) reseñara en una entrevista formulada por Ángela Pradelli, en la cual este investigador apunta:

Yo empecé llamándolos cuentos brevísimos, pero hoy

prefiero hablar de minificciones porque creo que es más general...creo que hoy la minifcción abarca otros elementos; muchas veces lo narrativo ha sido jibarizado casi en su totalidad y uno se encuentra, por ejemplo, con microensayos que en las antologías entran naturalmente como minificciones. Por lo tanto, creo que hoy es necesario definir el género teniendo en cuenta todo esto: la narración, el ensayo, la poesía (p.1-2).

Podemos deducir que, acercar la minifcción sólo al concepto de minicuento, es una decisión arriesgada y hasta excluyente, ya que existen narraciones breves, fragmentos relacionados, historias articuladas, novelas fragmentarias, ensayos breves, fábulas y un conjunto de minúsculas producciones literarias que de cualquier forma resultaría impreciso agruparlas a todas bajo el concepto de minicuento. Por lo tanto, pareciera que el nombre de minifcción puede aplicarse en general a todas las formas literarias muy breves.

La investigadora Koch (1986) denomina al texto breve con el nombre de minifcción y, dentro de éste, establece dos tipos diferentes que, a saber, son: el minicuento, caracterizado por una estructura narrativa en la cual el desenlace está representado por un acontecimiento o una acción concreta y el micro-relato, cuyo desenlace depende de una idea o pensamiento que se convierte en voz del autor. Es decir, en el minicuento algo ocurre en el mundo narrativo y en el micro-relato algo se le ocurre al autor para presentar una meditación en torno a una idea explícita o sobreentendida.

No obstante, la idea de que la minificción pueda tener una posible clasificación, es sustentada también por el investigador Lagmanovich (1997), quien reconoce que la minificción puede derivarse en: minicuentos, que son aquellas estructuras literarias en las cuales predomina la narración para contar, de forma clara o explícita, las acciones que realizan unos personajes en un espacio determinado y en minitextos, que son aquellos discursos narrativos en los cuales se permuta la presencia de la anécdota por la existencia de un mensaje.

Ambas visiones dejan en evidencia que existen variedad de minificciones, las cuales no acatan tradiciones literarias, exhiben un afán subversivo de originalidad que no se somete ni a clasificaciones ni a encasillamientos críticos. Dicho de otro modo, la minificción es el tipo literario que agrupa a variados formatos de literatura breve y, a su vez, son los diferentes rasgos característicos de dichos formatos los que configuran en esencia la razón de ser de ésta. En este aspecto, resulta válida la referencia que al respecto hace Koch (1997):

Tanto el minicuento como el micro-relato son minificciones y en consecuencia, (su) característica más notable, (que es) la brevedad, no nos sirve para diferenciarlos. La brevedad es la única (característica) que se ha hecho a todos evidente. Pero hay mucho más. La minificción no es monolítica y llegar a una clasificación en la que todos concuerden es terreno espinoso (p.2).

Es importante aclarar, finalmente, lo siguiente: si reconocemos que la ficción es aquella fuerte dosis imaginativa que bordea al hecho literario, es decir, aquella carga de fantasía que se emparenta con la realidad, tal como diría Gabriel Jiménez Emán (1996):

...un texto de ficción siempre va a tratar de conjugar información sensible del mundo circundante o inmediato con los datos de un mundo imaginado, soñado, inventado, es decir hay un sentido atemporal del relato mixturado a lo histórico: algo que está y no está en el tiempo lineal; más bien intenta recrearse desde un antes para buscar otra dimensión, la dimensión del arte (p.128).

Entonces, ¿en qué difiere la minificción de la ficción?, la respuesta es sencilla: la minificción, por ser literatura y por ser ficción, comporta todos los rasgos reseñados anteriormente; es decir, ella construye mundos posibles, reales o ficticios, a través de la palabra que se edifica sobre la imaginación y la inventiva.

En su esencia, la minificción es un derivado de la ficción y se caracteriza o diferencia porque posee una brevedad extrema. En síntesis, en la minificción se da cita la ficción condensada o comprimida. De allí que, de la ficción literaria como macroestructura, derive la minificción, que no es más que un universo ficcional, pero en miniatura.

A partir de estos aportes se puede afirmar que aunque se denomine a la ficción minimalista con el nombre de minicuento o micro-

relato, lo importante de este ejercicio es que constituye una entidad literaria perdurable que exige brevedad, ingenio, concisión, inventiva y concentración, lo cual le permite descomponer la lógica hasta lo inverosímil y crear situaciones o desenlaces que descansan en lo ambiguo y en un juego contrastante y polarizador entre el sueño y la realidad.

1.2 Aportes para reconocer los Tipos de Minificción

Es importante aclarar que los tipos de minificción son amplios no sólo por su constitución breve, por su relación con otros géneros; sino, además, por la estrategia con la que su autor resalta en un fragmento, lo comprimido de una historia, un mensaje, una parábola o una visión del mundo. Es decir, no se abarcaría la minificción estudiando, por ejemplo, a los poemas en prosa, a los minicuentos y a los aforismos, ya que hoy esta estrategia discursiva ha sido tan proliferada que se ha hecho vertiginosamente transgénica derivando cruces, asociaciones y alianzas literarias más nuevas, insólitas y tal vez cautivadoras.

Sin embargo, comúnmente se señalan dos tipos de minificción con absoluta resonancia dentro de estos breves modelos literarios; a saber, son el minicuento y el micro-relato. Muchos investigadores, como ya se ha señalado, reconocen e incluso admiten que la minificción puede subdividirse en los dos tipos mencionados. Al respecto, Koch (1984) corrobora esta idea al afirmar:

Al igual que la novela, que existió antes de que fuera definida, el relato muy breve de nuestros días se ha desviado de las formas tradicionales, como la viñeta o el

poema en prosa. Igual que en la novela, en la minificción se han trillado nuevos rumbos antes de que existiera un mapa crítico. La distinción entre las variantes existentes y su nomenclatura constituyen las interrogantes mayores. Hace veinte años comencé a estudiar una de estas variantes, la que denominé micro-relato para distinguirla de otra variante muy popular, el minicuento (p.1).

A este respecto, pareciera estar claro que existen dos tipos de minificciones que no sólo tienen un amplio margen de tratamiento dentro de estos modelos literarios, sino que incluso hay que tratarlas con cierto cuidado para evitar una posible confusión.

En definitiva, quedan entendidos, a partir de estas especificaciones, dos aspectos básicos: por una parte es válido aceptar que dentro del subgénero minificción existen diversos esquemas, moldes o patrones de representación y, por otro lado, es válido afirmar que una clasificación más específica sería aquella que reconociese la existencia del minicuento, caracterizado por la acción de los personajes tanto en la estructura de la anécdota como en su desenlace y la existencia del micro-relato, el cual presenta una dimensión discursiva en la que el autor, más que contar aquellas acciones que conllevan a la estructuración de una anécdota, presenta su particular modo de pensar o sentir a través de historias que, de forma implícita o explícita, se plantean como fin la construcción de un mensaje que pudiera orientarse tanto a lo ideológico como a lo didáctico.

Al respecto, Zavala (1996) hace una especificación certera e

importante, al afirmar lo siguiente:

Por debajo del límite de las 2000 palabras parece haber tres tipos de cuentos distintos entre sí:

Cuentos cortos de 1000 a 2000 palabras: un cuento corto puede narrar un incidente o condensar una vida, o bien puede adoptar un tono lírico o alegórico. Estas son las posibilidades:

1-Un incidente repentino, lo cual produce epifanías surgidas en un período extremadamente corto en la vida de un personaje.

2-Condensación de toda una vida, lograda gracias a la capacidad de comprimirla en una imagen paradigmática.

3-Imagen instantánea en la que no hay epifanía, tan sólo un monólogo interior o un flujo de memoria.

4-Estructura alegórica, cuya belleza superficial nos puede llevar a resistirnos al placer de su interpretación.

Cuentos muy cortos de 200 a 1000 palabras: (en ellos se puede) generar, respectivamente, dos clases de cuentos: *elípticos* (cuando se omiten fragmentos del relato) o *metafóricos* (cuando algunos fragmentos del relato no son omitidos, sino sustituidos por elementos disonantes e inesperados). El primer tipo (historias elípticas) corresponde a las primeras dos categorías señaladas anteriormente para el cuento corto (incidente repentino o condensación de una vida, es decir en ambos casos, intensificación del tiempo). El segundo caso (historias metafóricas) corresponde al monólogo interior o a la estructura alegórica. En todas las formas del cuento muy corto se condensan las estrategias que hemos visto utilizadas en el cuento corto... (y)

Cuentos ultracortos... tienden a estar más próximos al epigrama que a la narración genuina... La fuerza de evocación que tienen... está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la

intertextualidad literaria y extraliteraria (p2-4).

De manera concluyente pudiéramos afirmar que las dos primeras categorías se corresponden a lo que se ha venido denominando minicuento y las categorías de monólogo interior y estructura alegórica se correspondería con lo denominado micro-relato.

Sin embargo, recordemos que toda clasificación y denominación absolutista, pecaría de atrevida por estar trabajando con un subgénero que cada día inscribe nuevos esquemas y pautas a su constitución. Tal como lo afirma el mismo Zavala (1996):

Al ser el cuento breve un género proteico, es riesgoso reducir su diversidad a normas estables... (sin embargo), todos los estudiosos del cuento ultracorto señalan que el elemento básico y dominante debe ser la naturaleza narrativa del relato. De otra manera, nos encontraríamos ante lo que algunos autores han llamado un minitexto (micro-relato) pero no ante un minicuento; es decir, un texto ultracorto, pero no un cuento ultracorto (p2,5).

Ahora bien, detengámonos en revisar a cada una de estas modalidades dentro del subgénero minificcional.

1.2.1 El Minicuento

Comencemos por establecer y precisar algunas definiciones. La

investigadora Rojo (2002), lo caracteriza de la siguiente forma:

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... (p19-20).

Paralelamente a esta afirmación, Epple (1990), al referirse al minicuento, le atribuye una serie de rasgos distintivos y, al efecto, explica:

...lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos (p.18).

Para Sequera (citado por Rojo, 1994), el minicuento es:

... un texto narrativo con sentido completo, en el que se cuentan una o más acciones, en un espacio no mayor de veinticinco renglones, contenido cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla (p.17).

En definitiva, este resumen caracterizador nos revela que en el minicuento se da la presencia de una estructura narrativa en la que las acciones recaen sobre un personaje que actúa en un escenario construido sobre la brevedad y la síntesis. Este esfuerzo de economía verbal produce, por lo general, un final sorprendente que se recrea,

comúnmente, en una atractiva ironía que se matiza desde un sutil contraste entre el aforismo o la sentencia categórica y la metáfora y que se materializa, paradójicamente, a través de fuertes dualidades que llevan el pensamiento hacia puntos remotos. Al respecto, afirma Antillano (1999) lo siguiente:

Brevedad, capacidad de síntesis, subjetividad, ambigüedad significativa y comunicación de una visión fantástica de las cosas entrarían en la conformación del concepto. Esto último nos coloca, cercanamente con aquello que entendemos como la búsqueda del suspenso o la comunicación al lector de una noción de impacto premeditada. El uso del final inesperado es un elemento muy frecuente y más notable que en los cuentos de otras dimensiones. Un final sorprendente centra la fuerza de un buen cuento corto, le da consistencia y particularidad (p.266).

Junto a este planteamiento, es importante agregar que el minicuento se inscribe en una zona fronteriza que se sitúa a los límites del poema y el cuento. Esto le permite gozar de una perfección idiomática en la que se suman o restan las palabras estrictamente necesarias para contar una historia desde un sentido extraño y hondo que verdaderamente terminará de contarse cuando el lector, a través de sus propios procesos de recepción, logre, por una parte, sostener en esencia el breve texto y, por la otra, atrape el chispazo refulgente y efímero de los mensajes ocultos en ese pequeño universo, tal como lo afirma Antillano (1999):

El acercamiento (del cuento corto) al poema, a nuestro parecer, se enlaza por la existencia de dos circunstancias: por una parte la capacidad de síntesis,

por la otra la carga subjetiva que ambas formas escriturales conllevan. Tanto el poema como el cuento corto contienen un acto significativo, se remiten a algo, nos ponen en contacto con un hecho de experiencia expresado de distinta forma. Ello está dicho en pocas palabras, y en su enunciación la ambigüedad, como apertura explícita a varias lecturas posibles, en los dos casos, se hace presente (p262-63).

En tal sentido, si observamos la relación del minicuento (o del cuento corto) con otro género (el poema en prosa), se puede determinar en él una muy evidente transgresión de géneros; es decir, el rechazo consciente o inconsciente a la norma y de allí su afán por salirse de los géneros establecidos a través de cualquier forma que el autor guste darle. En síntesis, en el minicuento la historia narrada, debido a que puede tener distintas formas o formatos de presentación, se acerca marcadamente a otros géneros literarios, prevaleciendo una cercanía abismal con la poesía. Ahora bien, ¿por qué con la poesía?. Cortázar (citado por Antillano, 1999), nos da un posible acercamiento a la explicación de esta interrogante, cuando afirma:

La génesis del cuento y de poema es, sin embargo, la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen normal de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad (p.262).

Debido a que el minicuento es un “subgénero” en formación, que se relaciona con otros géneros, es importante aclarar entonces ¿cómo

surge un género nuevo que imita y transgrede otras formas literarias?. Para los formalistas rusos, la transformación de los géneros se movía de acuerdo a una dinámica histórica en la cual las modificaciones y derogaciones giraban en torno a la transgresión; de allí que el minicuento sea un transgresor de las normas literarias, ya que se ha movido precisamente en la mezcla de variados géneros y este proceso es el que le ha hecho surgir como “subgénero”.

En tal sentido, los subgéneros, de acuerdo con lo que plantea Tomachevsky (citado por Rojo, 2002), pueden crearse a través de la infiltración y mezcla entre géneros vigentes y géneros arcaicos o desaparecidos. Si se aplican estos postulados al minicuento, se puede inferir que éste deriva de la mezcla de los géneros vigentes (cuento y poesía) que, a su vez se infiltran dentro de algunos géneros arcaicos como la fábula, la parábola, los proverbios y otros. Sin embargo, este cruce, a su vez, se ve delimitado por la brevedad y la paradoja. Al respecto, afirma Antillano (1999) lo siguiente:

Como podemos ver hay un proceso simbiótico de relaciones entre un género y el otro, definiéndose las líneas de emparentamiento en el hecho de que ambos se caracterizan por la utilización de pocas palabras. En el poema narrativo como en el cuento corto se abre una posibilidad de lectura multiplicadora en función de las diversas interpretaciones. Con esto reconocemos en el cuento corto una carga poética, un contenido en el cual el juego de la lengua en su dicotomía fonética y semántica está en vigencia. La apertura a la fantasía del lector se pone en acción igualmente... Esta fluctuación entre lo real y lo fantástico a partir de un cariz subjetivo

que hemos llamado poético, es muy propio del cuento corto venezolano (p.264-65).

Parece claro que el minicuento tiene como rasgo diferencial el carácter proteico; por consiguiente, comúnmente tendrá conexión con otro género, lo que le asigna un sentido experimental, tal como diría Brasca (1997) “*La patria del minicuento tiene muchos más vecinos que otras*” (p.3). Paralelo a ello y afirmando la idea presentada, Zavala (1996) plantea que:

En el caso del cuento muy breve encontramos, además una gran proximidad con el poema en prosa y, en algunos casos, una apropiación paródica de las reglas genéricas de la parábola o la fábula, o incluso del aforismo, la definición, el instructivo, la viñeta y muchos otros géneros extraliterarios (p.5).

A partir de todas estas consideraciones, es válido apreciar en el minicuento el inicio de una nueva estética literaria que, aunque paradójicamente, ha existido desde los orígenes de la propia literatura; es ahora cuando se le agrega una fuerte orientación hacia la relación paródica y humorística con otros géneros; es decir, es ahora cuando entra en juego la presencia de un género que recurre a las interrelaciones genéricas para dimensionar sus estrategias narrativas.

De allí que el minicuento resulte tan extraño, no sólo porque sea un formato del reciente género minificcional, sino porque se observa en él, por un lado, la ruptura de las normas literarias tradicionales y, por el otro, la fusión de los elementos relevantes de los géneros arcaicos; es allí precisamente donde se concentra su carácter proteico, todo ello junto a

una brevedad que le es intrínseca y al empleo de ciertas referencias que proporcionan más datos al lector tanto, de la intertextualidad como del esquema narrativo en general.

Queda claro que hay en el minicuento cierta cercanía con otros géneros; pero ¿qué prevalece en él?. La respuesta es obvia; estamos en presencia de una forma literaria que posee una estructura narrativa suficientemente autónoma como para presentar a unos personajes desarrollando unas acciones que pudieran ser paródicas, humorísticas, irónicas o de otro tipo, pero que en esencia se plantean originar, de cualquier forma, una intensidad discursiva. En otras palabras, no sólo tenemos personajes que ejecutan las acciones que servirán de materia al minicuento, sino que, además, esos personajes también desentrañan los nudos de la historia para crear el desenlace que se convierte en causa y efecto de ellos mismos. Un ejemplo del escritor Gabriel Jiménez Emán (1973) de su libro **Los dientes de Raquel**, pudiera ilustrarnos esta descripción:

Los dientes de Raquel

Raquel mordió una manzana y todos sus dientes quedaron en ella. Fue a su casa con la boca sangrando a avisarle a su mamá: La mamá vino corriendo asustada a buscar los dientes de Raquel, y cuando llegó, los dientes se habían comido la manzana.

La mamá quiso recogerlos, pero los dientes se levantaron y se comieron a Raquel y a la mamá.

Después los dientes volvieron a la boca de Raquel, quien muy hambrienta corrió a pedirle a su mamá que le comprara una manzana (p.48).

Al revisar esta historia, estamos en presencia de un conjunto de acciones sucesivas dentro de un breve espacio narrativo, en el cual los personajes actúan de principio a fin, marcando de esta forma un desenlace quizá más acontecido que la propia historia discursiva, ya que comporta una estructura circular en la que no solamente inicio y fin se estrechan, sino que, además, posee un sentido de sorpresa y leve humor que enmarca, si se quiere, la intensidad de la historia.

Por lo tanto, con sobrada propiedad se puede afirmar que el motor que hace funcionar todo el engranaje narrativo del minicuento no es sólo la brevedad, sino la intensidad, lo comprimido de la historia y el poder absoluto de la síntesis. Al respecto, afirma Fernández-Ferrer (1990), que el minicuento es: *“La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de “un tirón”, abarcadora de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible pero con la máxima intensidad”*. (p.11).

En función de las ideas trabajadas, se le puede inscribir al minicuento varias características definitorias: brevedad, carácter proteico, intensidad y tratamiento narrativo orientado a la presentación de una anécdota comprimida que permite la descripción de acciones ejecutadas por unos personajes.

En tal sentido, también se le asigna al minicuento un fuerte carácter narrativo que comporta en mínima proporción los mismos

elementos del cuento clásico: personajes que llevan a cabo un conjunto de acciones dentro de un pequeño universo cuyas acciones pueden o no solucionarse y, para ello, el autor recurre a un golpe final de ingenio que convoca al abismo, asombro, tensión, suspenso, humor o ironía, pero que, de igual forma, es una sorpresa que clausura la intensidad discursiva. Ante estas ideas, Brasca (1996), al referirse al minicuento, plantea que:

Se trata, más bien, de una instantaneidad del efecto, una potencia que se hace sentir de inmediato, algo que actúa sin dar tiempo a que se advierta el proceso previo. Es rapidez pero no apresuramiento, hay cuentos brevísimos morosos en desarrollar su anécdota, los hay de respiración muy pausada y, sin embargo, golpean siempre antes de que el lector tenga tiempo de levantar la guardia (p.5).

Ese “golpe” que el minicuento da al lector, se puede traducir en una sorpresa que se apropia del hilo conductor de la historia y en las últimas líneas produce asombro y perplejidad. Son estos rasgos, sumados a la ironía mordaz que cae en el humor, a las divagaciones fantásticas e imaginativas y a la parodia que se hace de la cotidianidad, lo que le asigna al minicuento un destino eminentemente interpretativo que exige “obligatoriamente” el desarrollo de una competencia receptiva por parte de su lector.

A las características mencionadas, se les agregaría finalmente el sentido lúdico que produce el texto para activar la participación del lector en la captación de los múltiples matices que le presenta el discurso. Rojo (citado por Barrera, 1996), en uno de sus trabajos compendia los rasgos característicos del minicuento de la siguiente forma:

Brevedad: ...su longitud máxima no debería sobrepasar la de una página impresa... (lo que) permite tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de una sola vez.

Lenguaje preciso: Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas... pinceladas, el escritor debe utilizar palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir.

Anécdota comprimida: 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... (en) los minicuentos con fábula (es decir con anécdota) hay una narración, que aunque breve es completa en sí misma. Es simplemente un cuento muy corto en el que se narra una historia muy comprimida en la que por lo general hay escasos personajes realizando unas pocas acciones.

Uso de cuadros: ... para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota... se usan en gran medida cuadros intertextuales. 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... los minicuentos (comúnmente) tienen como protagonistas a héroes míticos (o) personajes literarios... por lo general parodiados.

Carácter proteico: El minicuento nace como subgénero a partir de la utilización de distintos géneros... De esta manera, va creándose un nuevo tipo de cuento... 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 (p.524-28).

Si se revisan detenidamente estas características, se puede obtener,

incluso, rasgos que pudieran subyacer de forma implícita dentro del minicuento. En primer lugar, podemos notar que es la brevedad el hilo conductor de toda la estructura narrativa; de allí que la concisión, precisión y autonomía del minicuento dependan en gran medida de este rasgo. También la intensidad expresiva viene dada por el empleo de un lenguaje certero y por la presentación de una anécdota que, debido a lo compacto, produce un efecto potente y contundente.

En cuanto al uso de cuadros, se puede notar que es un recurso que permite la ubicación del lector, el ahorro lingüístico y el empleo de una memoria semántica o enciclopédica por parte del lector, para poder comprender la intertextualidad del discurso y, a partir de allí, interpretar los elementos referenciales que bordean y contextualizan a la historia. De esta forma, observamos cómo el lector participa activamente en la reconstrucción del texto a partir de las pistas e indicios que, lógicamente y organizadamente, deberá armar.

Por esta razón, la brevedad del minicuento se basa, comúnmente, en una historia mayor que es bastante conocida y que sirve de cuadro referencial a la pequeña historia que en el momento se lee, lo cual implica una relación universal y local, ya que el universo nos permite deslindar las conexiones locales, cotidianas o cerradas que pudiera tener una pequeña anécdota. Esta relación, por lo general, se desprende de historias míticas que son redimensionadas desde lo paródico, irónico o

humorístico.

Si ya se han establecido como características del minicuento su brevedad, su carácter ficcional, su predominio narrativo y la economía expresiva con la que se narra una acción, por lo general, sugerida o elíptica, también es válido reconocerle su carácter proteico, ya que este formato literario, como se ha visto, puede adoptar distintas formas genéricas y relaciones intertextuales y es precisamente esa confluencia de variados géneros literarios lo que dificulta la ubicación, precisión y tratamiento del minicuento. Al respecto, afirma Rojo (1994) lo siguiente:

A partir de esta primera definición, también es fácil observar que el problema del minicuento, su falta de precisión a nivel teórico, su prohibición de entrada a los “géneros serios” descansa en dos puntos: por una parte su excesiva brevedad, por otra su carácter proteico, que lo convierte en un texto difícilmente clasificable, encasillable y, por ende, en algo demasiado banal y complicado. El carácter proteico además dificulta su definición como “cuento” lo que genera que muchos de los nombres que se le dan no hablen de cuento sino de relato o simplemente de texto (p.20).

En definitiva, se puede afirmar que el minicuento es un híbrido que se debate entre el cuento y el poema y que, además, es difícil atribuirle fórmulas y reglas fijas. Pero, ¿es sólo con el cuento y el poema con los que el minicuento guarda estrecha relación?. Para responder esta interrogante, Koch (1986) relaciona al minicuento con otras modalidades

discursivas como el poema en prosa, la viñeta, la estampa, la anécdota, la ocurrencia y el chiste. Fernández-Ferrer (1990), lo relaciona con la fábula, la parábola, las tradiciones, también con el chiste y la anécdota.

Por su parte, Sequera (1990) es más amplio, ya que lo emparenta con el chiste, el juego de palabras, el aviso clasificado, la oración religiosa, el apunte, el breve de prensa, la reelaboración de mitos, la definición del diccionario, el rótulo del museo, la anécdota, el relato satírico, la receta de cocina, la literatura de las medicinas, la instrucción de manual, la noticia de prensa, la carta al correo sentimental y el horóscopo. En síntesis, observamos cómo un rasgo distintivo es la relación casi obligatoria del minicuento con otro género o modalidad literaria.

Ahora bien, ¿cómo se establece la relación del minicuento con otro género literario?. La respuesta apunta a que los nexos de relación que unen al cuento con otras modalidades discursivas, se establecen a través de una transformación paródica y de un afán humorístico con los cuales el texto es desviado en esencia, pero en apariencia conserva algunos rasgos de los géneros con los que se relaciona.

Sin embargo, el hecho de que se evidencie un juego entre parodia, ironía y humor en la estructura interna del minicuento, no es motivo para restarle, en algunos casos, su sentido moralizante. De hecho, en él prevalece una orientación de crítica social en la cual hasta el humor y el

entretenimiento hacen pensar y reflexionar.

Otro rasgo importante que se hace presente en el minicuento es la existencia de una dualidad; es decir, el planteamiento de una oposición que se une y divorcia en un soplo. Por lo general, dicha dualidad se orienta en torno al mundo real-mundo soñado, que no sólo redonda en un carácter polisémico del texto, sino en la confrontación de desenlaces reales frente a planteamientos oníricos; es decir, la eficacia semántica del cuento breve se logra por la interacción de dos opuestos.

Hay además, en los minicuentos, de manera muy particular, un afán por alterar el sentido de la lógica, una relación lúdica en la que lo absurdo y la doble máscara envuelven y manipulan la cordura. Hay un constante juego de palabras y significados que permiten la entrada sutil, en algunos casos, de una conclusión irónica que matiza el desenlace.

Es común que el juego del doble sentido se produzca a través de una intermitencia desquiciada en la que falte la lógica y luego, ignorando esta ausencia, se retome la sensatez y, como si nada hubiese pasado, se sigue pensando juiciosamente; en consecuencia, se toma y se desecha anárquicamente la coherencia del pensamiento. Las dualidades y la búsqueda de cuadros referenciales también contribuyen al abandono momentáneo o definitivo de la lógica en el discurso. Estos juegos, recursos, relaciones, estrategias y características discursivas, Zavala (1996) las agrupa de la siguiente forma:

En el estudio de...minicuentos, es necesario considerar, además de la brevedad extrema, los siguientes elementos característicos: diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia); diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector)(en el plano lingüístico: juego de lenguajes como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas); diversas clases de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático), y diversas formas de humor (intertextual) y de ironía (necesariamente inestable) (p.5).

De toda esta sinopsis descriptiva se puede deducir que el minicuento exige una propia visión de lectura, lo que implica la presencia de un lector más comprometido con los procesos de desconstrucción y reorganización del espacio narrativo, no sólo en aquello que se ha denominado competencia para anclar los cuadros referenciales, resolver las dualidades, organizar desde la lógica el sentido trastocado y tratar de disipar las dudas que generan el silencio de la brevedad, sino básicamente en aquello que concierne a la adquisición de una nueva forma de ver y reconocer las dimensiones que se cruzan, unen y separan dentro de la cotidianidad que nos rodea. Por lo tanto, el minicuento se concibe como una modalidad narrativa en la que prevalecen un conjunto de posibilidades de sentido bien simbólicas, ideológicas, textuales e intertextuales, que le asignan una naturaleza elíptica, destacando así su carácter alusivo.

Se presentan también en el minicuento dos aspectos de importante

valor en su constitución: el primero es su carácter épico; es decir, la representación de acontecimientos que se debaten como espacios narrativos entre los movimientos de causa y efecto. El segundo aspecto es el referido a la profundidad del silencio que recrea la narración breve. En otras palabras, hay una densidad variable que se orienta a completar los acontecimientos desde la dimensión de “lo no dicho”, desde aquello que puede producir o completar la historia por medio del silencio que ésta deja.

Precisamente, son la sugerencia, la síntesis discursiva y la condensación semántica las que permiten que el minicuento adopte el silencio, no sólo como propuesta narrativa, sino desde un sentido que va más allá del texto y que se traduce en un deseo de callar y con ello dar relevancia a lo implícito, relacionándose así, por cierto, con la memoria implícita que el hombre almacena respecto a la plenitud de su vivencia.

En tal sentido, se pudiera denominar esa orientación al silencio, como un logro de máxima elipsis, en virtud de que es precisamente esta fuerza sintética la que en resumen logra suprimir ese conjunto de detalles que sobran, desarrollando un sesgo perspicaz en contra de lo explicativo o amplificado, en honor a la brevedad que es la virtud más preciosa del minicuento.

De esta forma se puede entender una relación cíclica que procura el minicuento, en la cual se enmarcan los procesos de creación que van

desde la formulación de una temática, pasando luego por la economía de preámbulos y la creación de una atmósfera, hasta meter y sacar por sorpresa a los lectores.

1.2.2 El Micro-Relato

Es importante, previo a la definición y caracterización del micro-relato, reconocer y aclarar que en muchos aspectos de tratamiento y de forma discursiva coincide con el minicuento y esto se debe a dos aspectos básicos: ambos son relatos breves y además son tipologías cercanas dentro de la minificción. Por lo tanto, hay rasgos definitorios que operan con sobrada exactitud, bien para el minicuento y para el micro-relato.

En anteriores comentarios, se afirmaba que el micro-relato no comporta en su estructura una anécdota, sino que vierte un comentario sobre el cual se tejen un conjunto de relaciones que dejan colar un posible mensaje, no a través de las acciones que ejecutan unos personajes, sino por medio de la manifestación del pensamiento ideológico o reflexivo que el autor deja en evidencia a través del texto, el cual no se convierte más que en la voz del escritor. Un ejemplo de Gabriel Jiménez Emán (1990), en su libro **Los mil y un cuentos de una línea**, nos puede ejemplificar esta caracterización:

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 después leo una novela y me parece más breve que la muerte (p.78).

Se pueden observar varios aspectos: en primer lugar, no hay un desenlace conseguido a través de las acciones de unos personajes; lo que hay es una visión o una antítesis que el autor revela a través de dos conceptos: “la brevedad y la eternidad”. Así, una línea puede o no abarcar e incluso sobrepasar la esencia de una vida, mientras que una novela se hace evidentemente corta frente a la eternidad de la muerte.

Estamos en presencia de un canto muy personal e ideológico que exalta la vigencia de la brevedad como relación sublime entre cortedad e infinitud. Es evidente que no hay un cuento en miniatura, pero sí un mensaje profundo que nos hace incluso pensar en aquellos momentos breves de la vida que se convierten en la eternidad del destino de cada hombre.

Esta especificación de los rasgos distintivos y característicos del micro-relato, encuentran asidero en los aportes de Koch (1986), quien lo define como:

Un tipo de relato extremadamente breve. Se diferencia del cuento en que carece de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión (...) No se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota... Como juego ingenioso del lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee un 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, el apólogo. 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. El desenlace de este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias (p.2-4).

En tal sentido, es válido afirmar, en función de los aportes teóricos, que lo que diferencia al minicuento del micro-relato es que mientras en el primero se presenta una estructura narrativa en la cual se da una introducción, una situación conflictiva y una acción concreta que constituye el desenlace, en el micro-relato estas fases pueden ser obviadas o reorientadas para producir un final que se convierta en el resultado de un proceso mental que se traduce en voz y ocurrencia del autor.

Sin embargo, podemos observar un elemento clave, si se quiere, para caracterizar a ambos formatos minificcionales y es precisamente la función que cumple el desenlace en cada uno. Ahora bien, ¿por qué el desenlace posee gran preponderancia dentro de esta distinción?. La respuesta pareciera sencilla si partimos de la premisa de que el desenlace de una narración literaria es la suma total del discurso; de allí que, según Moussong (2000), se dé una dependencia contextual de la frase final respecto a todo el relato en conjunto.

Se puede deducir, entonces, que es ciertamente el desenlace lo que le otorga intencionalidad y orientación al discurso; en otras palabras, el final nos presenta una segmentación totalizadora del texto, que, de acuerdo a su forma, pudiéramos clasificarlo dentro de determinado grupo de relato.

Por tal razón, al mirar los desenlaces del minicuento y del micro-relato, se nota una partícula totalizadora de cada discurso que nos presenta las diferentes orientaciones y estructuras en cada uno de ellos. Si bien la frase final nos da muestras del texto en conjunto, en el micro-relato y en el minicuento esta relación se ve con más determinación, ya que es el final el que reseña, no sólo los hilos que conducen la secuencialidad discursiva y narrativa, sino además los efectos y las intensidades que se le imprimen de manera diferente a cada una de estas tipologías.

Ahora bien, si el desenlace es determinante dentro de la estructura del micro-relato ¿con cuáles otras características cuenta este formato minificcional?. Koch (1986), le asigna los siguientes rasgos:

Hibridación genérica: *El carácter del micro-relato es definitivamente literario y combina, en distintos grados, elementos del cuento, del poema en prosa y del ensayo. Su desenlace es ingenioso y parece brotar de una sensibilidad interior. Un elemento irónico o simplemente lúdico causa a veces esa chispa de reconocimiento que suscita la sonrisa. Con frecuencia, como en el ensayo, el elemento narrativo está expresado en primera persona,*

lo que le confiere un tono de intimidad...

Lenguaje: *...su lenguaje...es sugerente, y sumamente eficaz...es ingenioso, no sólo en los conceptos que expone, sino en los recursos utilizados para lograr una brevedad que a la vez lo distingue... la estructura del micro-relato es circular como el cuento, sin faltarle ni sobrarle nada. La primera palabra, que es el título, de modo secreto ya preconiza la última. Puede (entonces) comprobarse que la expresión es eficaz cuando ninguna palabra puede ser eliminada...pero cada palabra aprovecha sus matices...*

Desenlace ambivalente o elíptico: *...el humor del micro-relato es escéptico e irreverente, no faltándole ocasionalmente elementos paródicos, sarcásticos y aún de humor negro. El verdadero desenlace o resolución de la situación, de interpretación abierta o simplemente sugerida, requiere de un lector activo...El lector cómplice se verá obligado a interpretar la lógica implícita en la última línea.*

Alusiones literarias, bíblicas, míticas o históricas: *Dada la economía lingüística del micro-relato, el escritor suele valerse de un contexto supuestamente conocido de muchos...*

Rescate de fórmulas de escritura antigua como fábulas o bestiarios: *Los bestiarios modernos...cumplen generalmente con los requisitos propuestos para el micro-relato... se distinguen temáticamente del bestiario antiguo principalmente porque niegan la idea del perfeccionamiento del ser humano... se utiliza como recurso principal la ironía para degradar al ser humano al transformarlo en animal instintivo... frecuentemente enfoca las cualidades humanas como si fueran características animales.*

Inserción de formatos nuevos no literarios, de la tecnología y de los medios modernos de comunicación: *la inserción del micro-relato en un formato familiar al lector promedio y sin duda un recurso útil para lograr su expresión con el menor número de palabras. Arreola (por ejemplo) utilizó el formato de anuncio clasificado (p.9-19).*

Si emparentamos este amplio registro característico con el que propone Rojo (1994) para el minicuento, podemos apreciar lo siguiente: la característica de carácter proteico del minicuento se corresponde con la de hibridación genérica en el micro-relato; en ambas posiciones se puntualiza el carácter preponderante del lenguaje; la brevedad es señalada por Rojo (Ib), mientras que Koch (1986) lo infiere y prefiere no reseñarla.

El uso de cuadros en el minicuento, pudiera corresponderse a las alusiones históricas y al rescate de fórmulas escriturales antiguas del micro-relato. Difieren evidentemente en que el minicuento acepta una estructura narrativa a la que Rojo (Ib) denomina anécdota comprimida. Por su parte, el micro-relato, al carecer de la tríada anecdótica (personajes, acciones y ambientes), recurre al desenlace ambivalente o elíptico como estrategia para volcar y presentar el golpe de ingenio que intenta transmitir su escritor; además, recurre a algunos formatos no literarios como: anuncio clasificado, definición del diccionario, la receta de cocina, entre otros, para parodiarlos y desarrollar irónicamente una idea humorística u opuesta a la naturaleza misma de la fórmula usada.

En este sentido, sería interesante insistir en dos elementos que marcadamente separan las fronteras entre minicuento y micro-relato: en primer lugar, mientras que en el primero lo importante es la brevedad con la que pudiera ejecutarse una historia, en la cual todas las agujas apuntan

a un desenlace esperado o sorprendente que realizará un personaje, es decir, estamos en presencia de un narrador, comúnmente omnisciente, que nos cuenta algo concreto que sucede y al mismo tiempo resuelve la situación.

En el micro-relato lo importante, más que la brevedad, es la intensidad y la precisión con que el autor, por medio de su ingenio, logra presentar, a través de una síntesis eficaz, su sentir ideológico por medio del retrato de un cuadro narrativo que es matizado con elementos cotidianos o fantásticos y que, además, sirve de contexto, alusión, referencia o simple preámbulo. De allí que los sucesos anecdóticos y concretos se permuten por el desarrollo y presentación implícita o explícita de una idea, una meditación o un golpe de ingenio que no ocurre en el mundo real o físico, aunque su juego y función surjan precisamente de ese mundo. Al respecto, afirma Koch (1986) que:

La mayor distinción entre el minicuento y el micro-relato es que el desenlace del micro-relato no depende de una acción o suceso concreto, sino de una idea. Algo sucede, pero no en el mundo, sino en la mente del escritor, y posiblemente en la del lector, aunque en algunos casos no sea necesariamente lo mismo (p.20).

De estos aportes derivamos el segundo elemento clave en la distinción y es que, debido a la carga ideológica de la cual se ha hecho mención, a diferencia del minicuento, la hibridez del micro-relato deriva de los aportes del género cuento y del género ensayo, tomando del

primero el gusto por los desenlaces ingeniosos en los que brota la sensibilidad interior y del segundo, el predominio de una idea que se convierte en la visión que del mundo se hace el autor, la cual es expresada por lo general en primera persona, lo que le confiere -como se ha mencionado- un tono de intimidad.

Ahora bien, si se han fijado de forma muy específica y hasta puntual, rasgos diferenciadores de estas modalidades minificcionales, ¿por qué en la mayoría de los casos suelen confundirlos, ignorarlos e incluso tratarlos con cierta ligereza?. Ciertamente, tanto en el minicuento como en el micro-relato la brevedad asume un rol de sugerencia; el lenguaje es ingenioso y eficaz, las metáforas son usadas para iluminar la verdadera naturaleza de las cosas. En ambos el humor, la parodia, lo irónico, absurdo y hasta sarcástico, permiten la confrontación de dualidades, la concisión e intensidad del discurso y el desarrollo de un nivel de interpretación abierto o sugerido, en el cual se hace evidente la presencia de un lector activo que sea capaz de descomponer la lógica o la irracionalidad que implícitamente subyacen al texto.

De igual forma, en el minicuento y en el micro-relato se recurre a cuadros o referencias contextuales (que no derivan, generalmente de la realidad, sino de la biblioteca o enciclopedia de textos que se construyen sobre otros textos) tanto para la economía lingüística como para la ubicación del lector; hay en ellos, además, una estructura en la cual no sobra ni falta nada y en la que desde la primera palabra se dan ciertos

vestigios que se conectan con la última frase. De modo que ninguna palabra, fórmula o elemento puedan quitarse o agregarse sin causar alteración al discurso, ya que todos ellos poseen un matiz propio y un sentido compacto que los hacen ser piezas fundamentales del complejo engranaje textual.

Uno de los aportes que no se puede pasar por alto, es el que hace Koch (1984) en torno a algunos recursos utilizados para lograr la brevedad en el micro-relato, los cuales pueden sintetizarse en: la utilización de personajes ya conocidos, bien sean bíblicos, históricos, legendarios, mitológicos, literarios o de la cultura popular; la inclusión en el título de elementos propios de la narración, a fin de proporcionar información indispensable para comprender la historia; el predominio de la elipsis para dejar un espacio vacío en el cual quepan las múltiples interpretaciones que el lector pueda generar a partir del texto, asumiendo una postura implícita o explícita del desenlace, pero que de cualquier forma permite inferir poéticamente “la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo”; el uso de un lenguaje cincelado, escueto y polisémico que, nutrido desde la eficacia de la síntesis, logra con maestría el diseño de una estructura certera y de una atmósfera intensa; el empleo de formatos inesperados para elementos comunes en los cuales se integren códigos o discursos no literarios y, por último, el predominio de la parodia para re-escribir, desde un contraste humorístico, aquellas situaciones conocidas o contextos familiares. La intertextualidad literaria también se hace presente como un registro enciclopédico en el cual se da

un diálogo universal entre los libros.

Del análisis por separado que se ha hecho del minicuento y del micro - relato como dos modalidades válidas dentro de la minificción, se puede inferir, si bien es cierto, muy sutiles diferencias, también la presencia de sobradas igualdades que pudieran no sólo generar fuertes confusiones, sino, además, polemizar de forma si se quiere estéril ante el establecimiento de un canon que permita diferenciarlas o delimitarlas.

En tal sentido, ha proliferado deliberadamente el término minicuento que, lanzado sin atender a caracterizaciones y diferencias, pretende abarcar a todas las estrategias minifccionales. Por ejemplo, Rojo (1994) no separa al minicuento del micro-relato y, para solucionar esta disyuntiva, prefiere usar el nombre de minicuentos y clasificarlos en los que tienen fábula (minicuento) y los que no la tienen (micro-relato). En tal sentido, explica:

Pero a pesar de esto, es también indudable que existen minicuentos que aparentemente no tienen personaje (ya que éste no está desarrollado), en los que el cuento es demasiado escueto y la emoción está simplemente sugerida. Hay casos extremos de minicuentos que son una simple enumeración, los hay que son un juego de palabras. En suma, hay minicuentos que tienen una situación narrativa única (como en los cuentos) pero también hay el caso de minicuentos en los que se nota la ausencia de una historia narrativa aparente. Dado esto, podríamos postular, siguiendo a Tomachevshi, que en el

minicuento hay dos tipos distintos: los minicuentos con fábula y los minicuentos sin fábula aparente...Para nuestros fines preferimos utilizar el término fábula según lo utiliza Kayser (1976,98): el argumento de la obra, “la reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez”...Podríamos pensar, entonces, que hay minicuentos que son narraciones completas y minicuentos que son narraciones incompletas, o sin fábula aparente. Estas últimas si tienen fábula, pero ella, para desplegarse, necesita de la activa participación del lector (p36-37).

De todo esto podemos inferir que lo que la autora denomina fábula, no es más que la relación anecdótica presente en las acciones y estructuras del texto. Al respecto, afirma Koch (1986) lo siguiente: *“El interés crítico por las minificciones se ha despertado, pero la mayoría de los estudios todavía las llaman minicuentos sin atender a ninguna de sus diferencias” (p.21).*

En nuestro país, a todas las formas minificcionales se les ha dado el nombre de minicuentos; de hecho, cuando se explica la evolución de este formato literario, no se diferencian los diversos estilos de relato breve que pudieran presentarse; tal vez la razón de esta generalización se deba a lo que señala Koch (1986): *“Conviene apuntar que en algunos países, como en Venezuela, el ímpetu narrativo es tal que se escriben minicuentos con mucha más frecuencia que micro-relatos...”(p.14).*

De todo ello se puede afirmar que lo importante tanto en el minicuento como en el micro-relato es resaltar esa magia que poseen para convocar al lector y sumergirlo en un espectro de posibilidades interpretativas que varían los sentidos y así la realidad y el sueño pueden describir los reflejos del agitado mundo en que vivimos.

Estos textos, en suma, tienen un poder de seducción y de convocatoria que misteriosamente hechizan y persuaden al lector, atrapándolo en la dinámica de un discurso que, a través de unas cortas y mágicas líneas, muestra un chispazo fantástico del mundo movable y multiforme que le circunda.

CAPÍTULO II

MINICUENTOS Y MICRO-RELATOS. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN LA OBRA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

No hay nada menos apropiado para aproximarse a una obra de arte que las palabras de la crítica: de ellas se derivan siempre malentendidos más o menos desafortunados. Las cosas no son tan comprensibles ni tan formulables como se nos quiere hacer creer casi siempre; la mayor parte de los acontecimientos son indecibles, se desarrollan en un ámbito donde nunca ha penetrado ninguna palabra. Y lo máximamente indecible son las obras de arte, existencias llenas de misterio, cuya vida, encontraste con la nuestra, tan efímera, perdura.

Rainer Maria Rilke

Con sus libros **Los dientes de Raquel**, **Saltos Sobre la Soga** y **Los 1001 Cuentos de 1 Línea**, Gabriel Jiménez Emán no sólo inaugura lo que sería su carrera de escritor, sino que además exhibe como estrategia narrativa, la ficción breve. De allí que estos libros constituyan obras representativas de la minificción venezolana, no sólo porque recurren a la cortedad narrativa, sino porque auxilian esa brevedad absoluta con recursos como lo humorístico, fantástico, ambiguo y absurdo. Pero, junto a esta panorámica discursiva, tenemos y es lo más

asombroso, un conjunto de narraciones que producen un golpe final en el lector, lo sacuden y lo llevan a experimentar un éxtasis contemplativo, bien de asombro o de inquietud por aquellos variados y multiformes matices de comprensión que el texto le sugiere.

Todos estos textos remiten a la construcción de un mundo pequeño desde el punto de vista lingüístico, pero paralelamente es amplio, no sólo en recursos, sino además en posibilidades de lectura. De allí que la minificción venezolana encuentre resonancia en textos que conjugan a un mismo tiempo la antitética relación entre cortedad y amplitud; es decir, textos cortos en cuanto a descripciones, palabras, recursos y otros tantos elementos narrativos, pero amplios en cuanto a miradas de lectura, posibilidades de comprensión, mecanismos de análisis o perspectivas para solucionar la trama, los conflictos y el absurdo.

En tal sentido, las precitadas obras exhiben un fuerte carácter imaginativo que cuestiona las reglas de lo lógico y lo coherente, para poner en su lugar fuertes incongruencias, paradojas, abismos o desproporciones que juegan a un espejeo constante entre lo onírico y la realidad. Con sobrada propiedad ha afirmado Gabriel Jiménez Emán (1996): *“Me interesan los estados límite... los estados latentes de la conciencia humana como el sueño”*(p.6). Al respecto, es válido afirmar que las obras seleccionadas para este estudio se recrean en la sana convicción de crear asombro por medio de una lógica irracional que, en absoluta anarquía, diluye los esquemas coherentes de la realidad

circundante con las trampas fantasiosas de un juego imaginario caracterizado por la confusión, lo ilógico y la magia. Todo ello, *en suma*, permite percibir en estos libros, obras surrealistas que se mueven en la paradoja circular y en el poder de la síntesis, apostando no sólo a un estado de sorpresa superficial o profunda, sino, además, al predominio de una literatura lúdica que dialoga, cuestiona y confunde al lector.

Tal vez, ya la realidad tan concreta pero tan agobiante, produce hastío y, en consecuencia, temas como lo imaginario, absurdo y humorístico sean el auxilio a un lector moderno que se acerca al libro para evadirse, jugar y conocer mundos posibles alternos a éste y, ¿por qué no?, quizá sean el auxilio a las crisis profundas que experimentan los mismos escritores. De allí que **Los Dientes de Raquel**, **Saltos Sobre la Soga** y **Los 1001 Cuentos de 1 Línea** apuesten como discurso a ese principio de escapar de la realidad para refugiarse en el deleite de un caos asombroso que se representa a través de arquetipos humanos confusos y de fisonomías absolutamente extrañas.

En el presente capítulo se destacará, por medio del análisis textual, el uso del minicuento y del micro-relato como estrategias discursivas a las que recurre Gabriel Jiménez Emán en los mencionados libros. Para ello y tomando como referencia los aportes de Rojo (1994) y Koch (1998) se analizarán las tipologías discursivas a las que recurre Jiménez Emán en la construcción de su ficción minimalista.

2.1. Tipologías minificcionales: paseo entre el minicuento y el micro-relato

El primer rasgo caracterizador en los textos seleccionados es la brevedad. En *Los Dientes de Raquel*, las narraciones no alcanzan más de una cuartilla. La brevedad salta a la vista en relatos como “Hasta el infinito”, en el que se presenta una estructura anecdótica en el reducido espacio de 15 palabras o “El juicio” donde la trama ocurre en el minúsculo universo de 30 palabras.

En el caso de *Saltos Sobre la Soga* los textos son un poco más extensos, e incluso, se estructuran en sub partes dentro de un mismo discurso a modo de parodia y ensayo de la novela fragmentaria; sin embargo, la mayoría de las narraciones no alcanza las 7 cuartillas. Se mantienen en esta obra como recursos ficcionales la ironía, el humor y lo absurdo. Por su parte en *Los 1001 Cuentos de 1 Línea*, la mayoría de los textos se desarrollan en el espacio de media a una cuartilla. Hay dos discursos, cuya brevedad es abismal “El hombre invisible” y “Los 1001 cuentos de 1 línea”.

En tal sentido, el rasgo de brevedad extrema que se apunta a la ficción minimalista es claramente identificable en los textos compendiados en estos libros, lo que implica que estamos en presencia de unos comprimidos literarios que producen, en una relación antitética, el máximo de ideas con el mínimo de palabras.

Para reconocer la presencia de las distintas tipologías minificcionales (minicuento – micro-relato) se partirá de la clasificación que se ha venido trabajando a lo largo de la presente investigación, en la cual se plantea que el minicuento es un tipo de texto que posee una estructura anecdótica, en la cual intervienen unos personajes ejecutando un conjunto de acciones en determinado espacio y produciendo un desenlace en el cual se narra una acción o un suceso que le ocurre a alguien, mientras que el micro-relato es, a diferencia, un tipo de texto en el que no aparece una anécdota y, por ende, se suprimen los elementos narrativos (acción-personajes-ambientes), lo que implica que el desenlace es la presentación de una idea máxima o reflexión que se le ocurre al “yo” narrativo.

Por ejemplo, en el caso de **Los dientes de Raquel**, aparece un suceso (Raquel muerde una manzana y sus dientes quedaron en ella), que nos permite identificar a unos personajes: Raquel, su mamá y sus dientes ejecutando unas acciones: dientes que se caen y que con absoluta autonomía se comen la manzana, a Raquel y a su mamá en determinado espacio físico.

En el desenlace, los dientes vuelven a la boca de Raquel y la historia pareciera volver a comenzar. De allí que nos encontramos frente a un conjunto de acciones que ejecuta alguien y que recaen sobre es alguien; es decir, hay un suceso anecdótico que es narrado desde la

conducta y la dinámica en que se mueven los personajes y los hechos mismos.

En el caso del texto **La triste historia de Finia, una gallina enamorada**, también se evidencia una historia que es contada desde una humanización muy lírica, en la cual una gallina ansía el amor de un gallo que ha oído cantar. Finia enfrenta el conflicto de escapar de su gallinero para conocer al dueño de sus anhelos; con sacrificio logra escapar y, para completar esta triste historia, en el desenlace Finia alcanza a conocerlo ya para morir.

Esta anécdota no sólo presenta una linealidad discursiva y una humanización que justifica lo absurdo de los hechos, sino que, además, aparecen aclaraciones irónicas y de humor negro que hacen más conmovedora la historia, tales como que “*Finia es la única gallina que ha llorado*”, o que el señor de la casa comentara: “*qué gallina más buena*”, por eso de que “*estaba llena de amor hasta los huesos*”.

Obsérvese que esta estructura es marcadamente anecdótica y en ella aparecen un conjunto de acciones que ejecutan unos personajes y que son narradas; es decir, hay un conflicto que se teje desde el inicio irónico y humorístico: “*Una gallina rara de esas que se alejan de las demás después de comer... a reflexionar sobre su triste destino*”, que cae en una especie de introducción descriptiva, pasando por un conflicto central (gallina enamorada que quiere conocer a su amor y lucha por escapar),

hasta desembocar en un triste desenlace: cuando conoce al gallo, alguien le tuerce el pescuezo. Todo ello en suma demuestra que estamos frente a una historia que se nos cuenta sobre los hechos, actitudes y designios que mueven la vida de unos actantes.

En el caso de **Nietseknarf** y de **El Sr. Scott mira un pájaro en el espejo**, la situación no es distinta. En el primer texto encontramos la parodia de una historia conocida: se trata de Frankenstein; de hecho, el nombre mismo del relato está escrito a la inversa del que se aplicara a la historia original; además, en este caso Nietseknarf no es el nombre de la creación, sino del creador; de forma humorística se da la posibilidad que la creación recibió, tal vez, el nombre a la inversa de su creador. También se parodia el hecho de que la creación es destruida por simplemente pedir una compañera.

Estamos frente a un discurso que ilustra a cabalidad el uso de cuadros referenciales para remitirnos a una historia que es conocida y que dicho conocimiento permite reconstruir la parodia que se hace del hecho original. Observamos una estructura anecdótica llena de suspensos e intersticios misteriosos, que ilustra irónicamente la creación y destrucción de un hombre por la misma mano. Es curioso, como posibilidad de lectura, que tal vez remitiéndonos a pasajes bíblicos Nietseknarf destruye a su creación para que no caiga, como Adán, en las redes de una compañera.

En función de lo anterior, se puede afirmar que ésta es una historia interesante que conjuga el tema de la muerte como posible salvación, tal vez de sufrimientos futuros o quizá de una muerte que propinaría la creación si no se le satisfacían sus peticiones. Hay varias posibilidades que descansan en el terreno de la incógnita: posiblemente Nietzsche nos ilustra un “yo” egoísta que no quería compartir su creación con otra compañía; quizá, que frente a la soledad, Nietzsche se atrevió a fabricar nada menos que un amigo exclusivo o que, tal vez, si aparecía una compañera, irónicamente la creación sería llevada por el camino de la imperfección.

El horror y la fantasía se ponen al descubierto desde el mismo instante en que es “pasada la cuchilla” y hasta el momento en que se clava el bisturí y el infortunado rueda por el suelo envuelto en sangre. No sólo estamos frente a una historia que nos narra los sucesos que ejecutan unos personajes, sino que, de forma pulcra y minuciosa, esa narración contempla a unos arquetipos del misterio y lo lúgubre, actuando en un ambiente álgido y ejecutando unas acciones que se organizan linealmente en un inicio (fe en ver el resultado de la creación), un desarrollo o conflicto (el hombre creado pide conocer el mundo y se le muestra, luego pide la creación de una compañera y se le niega) y un cierre (ante la negativa, el hombre siente ira y su creador se ve obligado a eliminarlo). El cierre, además de ser paródico, irónico y humorístico, es un golpe maravilloso de tensión generado por un clima absurdo y antitético.

Por su parte, en **El Sr. Scott mira un pájaro en el espejo**, el hilo conductor de todo el discurso es el debate entre la presencia o no de un pájaro. Desde el comienzo se nos asoma con un fino humor las descripciones de un pájaro “con aires de príncipe” y ese mismo telón matiza de forma lírica “las inmensas ganas de amar” que suben al corazón del Sr. Scott.

El argumento central del texto se concentra básicamente en que el Sr. Scott ve al pájaro en su cabeza, siente ternura, habla y el pájaro da dos aletazos. Al intentar agarrarlo, Scott se da cuenta que no hay tal existencia y que tal vez sea producto de su imaginación. Y, cuando el protagonista y hasta nosotros como lectores, estamos convencidos de la no existencia del pájaro, Scott siente que “*las alas de un pájaro levantan su vuelo para siempre*”, incluso, el lector que ha vivido el suspenso de si es o no un pájaro, percibe tal vuelo.

De allí que este texto descansa en un espejeo de incógnitas, ambigüedades y refulgencias imaginarias en torno, bien a la presencia de un pájaro, o bien a la posibilidad de que quizá Scott y el pájaro sean uno solo; es decir, tal vez el Sr. Scott ve en esa imagen del pájaro su propio reflejo, dimensionado desde el ímpetu de la libertad o desde las ganas de partir para siempre.

Vista esta panorámica, se puede visualizar cómo unos personajes

(Scott y el pájaro), viven un conflicto en torno a si existe o no contacto entre ellos, cuyo conflicto se prorroga más allá de un final que, con aparente tranquilidad, introduce un fuerte cuestionamiento en torno a lo posible; es decir, en torno a la ambigua intermitencia de una imagen que se cree ver, se desea tocar y no está, pero que luego se asoma la posibilidad de percepción, tanto de su presencia como de su retirada. El conflicto y la estructura anecdótica comportan una secuencialidad lineal en torno a cómo aparecen los sucesos y cómo es contada la historia.

Finalmente, aparece un texto con fuerte orientación lírica y con un marcado sentido de lo absurdo, del misterio y de lo escondido; este texto se titula **Un gato se pasea**. La forma como se nos presentan los hechos, se acerca al sentido de la incógnita detallado en el texto anterior; pero, a diferencia, aparece todo un juego de imágenes y laberintos que matizan, como un efecto cinematográfico, la atmósfera en la que ocurren los hechos, la cual asoma sutilmente descripciones sombrías, ambientes lúgubres y una lírica melancólica que vincula a esos “*tristísimos maullidos*” con un hecho enigmático. En otras palabras, todos estos matices se relacionan no sólo con la presentación de un conflicto misterioso, sino con un desenlace cerrado y oscuro.

En tal sentido, aparece un hombre que camina por una calle solitaria y que se acerca a un gato que también se pasea por el tenebroso lugar. Luego, la escena es completada por el animal; de hecho, el texto manifiesta que es precisamente el gato quien prepara la escena, mira

fijamente al hombre y le brinca encima. La historia deja abierta una rendija de suspenso que pudiera asomar ciertas inferencias en torno a un ataque que posiblemente le propina el felino al hombre.

Por lo tanto, hombre y gato, en una calle solitaria de algún lugar, se encuentran como en un acto de intercambiar angustias y tristezas que desemboca en la agresión. La palidez del hombre y de la luna sirve de manto para dibujar y desdibujar la imagen de los espectros lejanos y extraños que bordean a la historia. De allí que se nos narra un suceso que es causa y efecto de la conducta de unos personajes que han interactuado misteriosamente en un ambiente de igual calibre. El conflicto pudiera resumirse básicamente en el ataque de un gato a un hombre.

Lo maravilloso de la historia es cómo se diseña la arquitectura de un escenario físico y psicológico que, en un afán de mostrar minuciosamente las atmósferas en que ocurren los hechos, no hace más que desnudar con pocas líneas la fisonomía de unos actantes dispersos que complementan el vacío del espacio con su vacío interior.

En Saltos Sobre la Soga tenemos un cuento corto titulado **Helena de las uvas**, su rasgo lírico y su cuidadoso estilo narrativo nos hablan de una historia fantástica en la cual los personajes en el interior de una casa a modo de palacio o de espacio paradisíaco viven una mágica adicción al vino; sin embargo, sufren cierta metamorfosis que los aleja del mundo condenando a la protagonista, a Helena, a morir de hambre. Al final, el

conflicto se resuelve con la sepultura que da el narrador al cuerpo de Helena y con una sutil declaración “jamás me gustó el vino”, reconociendo así la extrañeza de ese último matrimonio.

En los 1001 Cuentos de 1 Línea tenemos los siguientes textos que comportan una estructura anecdótica: **El hombre de los pies perdidos**, historia que narra como unos pies se perdieron de su dueño y como éste decide ir al bar (quizá a conjugar el sueño y la vigilia), al llegar descubre que en el sitio hay unos pies sin dueño, piensa que son los suyos, pero la decepción llega pronto cuando los zapatos que calzaban los pies sin dueño le demuestran que esos pies no son los suyos. La historia con una fuerte carga humorística recreada en la fantasía, el juego de palabras y el absurdo como atmósfera normal, queda resuelta con la alegría de los pies por no pertenecer a nadie y con la imposibilidad del hombre de no poder entrar al bar a tomarse su cerveza.

En el caso de la historia **El lagarto**, la anécdota parte de una escenario rutinario que desemboca en la histeria del protagonista quien decide dejar de trabajar, su esposa lo consuela, lo lleva al cuarto y le pide que descanse, él permanece allí comiendo, haciendo ejercicio, leyendo y escuchando música. Esta actitud va molestando lentamente a la mujer, quien pareciera estar desalentada más con el remedio que con la enfermedad. El conflicto se resuelve cuando ella al descubrir que su esposo se encuentra enrollado sobre sí mismo, comienza a gritar, y éste cierra la puerta, pero al continuar escuchando los gritos despavoridos de

la mujer, la puerta se abre y sale un inmenso lagarto del cuarto que le dice “necesitas descansar”. La paradoja y el humor estallan en una extrema fantasía, si el descanso lo convirtió a él en lagarto, ¿será que ahora la que debe descansar sea ella para que le ocurra la misma metamorfosis?.

Antes de tiempo nos cuenta con extrañeza y misterio como Fernando anuncia su muerte a Atala, quien le refiere que el no puede estar vivo porque ayer lo enterraron, se da allí el inicio a un conflicto que escapa a la lógica y que en tanto discusiones de si está muerto o no Fernando, surge un desenlace abismal, Fernando reconoce que tiene un día de retraso para su muerte y pide disculpas por avisarlo tarde, Atala lo entiende y le dice que ya no tendrán que enterrarlo mañana. Resuelto el conflicto, el protagonista expira. Pareciera que estamos en presencia de dos conflictos, por un lado el de la muerte retrasada que ahorra el nuevo funeral y por el otro el conflicto de estar vivo fuera de tiempo que se resuelve cuando Fernando agradece a Atala su comprensión y muere.

La lógica y el humor llegan a un climax perfecto en la historia de **Juan y su salario**, aquí el protagonista va a cobrar su salario, lo cuenta y está completo pero él presume que algo le falta, permanece en la cola generando angustia y ansiedad por lo que supuestamente le falta, la situación se escapa del orden y llaman a la policía quienes al ver la resistencia de Juan, lo toman por la fuerza. En el forcejeo el dinero cae en el piso, se esparce y una ráfaga de viento lo lanza lejos, el caos, la

dispersión del dinero y el bullicio se apoderan del ambiente. El conflicto se resuelve cuando Juan observa el destino de sus billetes y dice “esto era lo que me faltaba”. La ironía y lo absurdo nos apuntan desde el comienzo de la historia que un hecho nefasto va a ser el desenlace, lo paradójico es que el protagonista siente que le falta “algo” desde el principio y lo logra encontrar al final, aunque sea una catástrofe lo que le ocurre al pobre Juan, logra resolver su conflicto personal por despejar dudas en torno a un sentir que “algo le falta”.

Otros textos también tienen como esencia discursiva contar algo, recurriendo para ello al desarrollo de un conjunto de acciones que ejecutan unos personajes en un ambiente delineado o no, pero que, en resumen, se estructuran alrededor de un hilo anecdótico. Tal es el caso de **El gato Octavio** cuyo conflicto surgido por lo supersticioso del lugar donde vivía, hace que el gato se cohíba y cuando decide marcharse, cruza la autopista y “un tropel de carros se le venían encima”, vuelve la paradoja, el gato que era temido por los posibles malos augurios que atraía su presencia, no causó daño a nadie, y sólo trajo desgracia para sí. En **Inundación** aparece una situación insólita que sorprende a nuestros protagonistas en el mar, el conflicto queda resuelto cuando, en absoluta normalidad y hasta cierta indiferencia, Tesalio y su mujer se ahogan. Como estos minicuentos, también se citan **El drama de Lesbos**, conflicto en el que la mujer quiso ser hombre para complacer a las mujeres, luego decide volver a ser mujer y cuando notó que no le hacían el menor caso, vuelve a ser hombre; **El masturbante** que no paraba de

masturbarse, esto no le preocupaba y cuando se preocupó... salta la fina burla del escritor para decirnos, "...volvió sin embargo a intentarlo, y se tranquilizó cuando vio que al fin, por fin, algo le salía". El humor estalla en **El Hombre invisible**, es la anécdota más corta del libro, un hombre invisible que nadie percibe ¿será que el autor quiere mostrarnos cómo en este laberinto cotidiano del tiempo y sus complicaciones, hasta lo asombroso como la invisibilidad nos pasa desapercibido?

En resumen, pudiera afirmarse que en todos los textos comentados se nos cuentan un conjunto de acciones realizadas por unos personajes en diversos espacios. Las historias hacen la presentación de un conflicto que, resolviéndose o no, demuestra la participación de sus actores como agentes o pacientes de los designios y golpes finales que presenta el texto. En otras palabras, nos encontramos frente a un conjunto de acontecimientos que ocurren por y para unos actantes en el mundo misterioso que el texto les proporciona.

No obstante, las acciones que ejecutan los personajes no sólo marcan el destino de la historia, sino, además, el clímax y los giros posibles que caractericen al desenlace. Tenemos entonces finales que se convierten en el resultado de un conjunto de situaciones que se narran y que, además, son el producto de las actitudes y conductas de sus actantes.

Así, Raquel pide a su mamá una manzana, Finia se encuentra no sólo frente al gallo de sus sueños, sino con el final de su vida;

Nietseknarf acaba con su creación y llora largamente, el Sr. Scott siente las alas de un pájaro que se va para siempre, el gato, que ha preparado la escena, salta sobre el hombre, Helena muere embriagada de vino acompañada de Baco, los pies siguen indómitos y el hombre frustrado por aquella cerveza, el lagarto ahora cede el descanso a su mujer, Fernando aunque con retraso, logra morir; y, Juan descubre que era lo que le faltaba, el Gato Octavio muere víctima de su propia superstición, Tesalio se ahoga, el masturbante logra sacar algo y al hombre invisible nadie lo notó

A partir de los desenlaces y con los aportes presentados, se puede decir que estos textos son minicuentos, ya que hay en ellos juego, humor e ironía y, en algunos casos, hay también una marcada orientación lírica para presentar los hechos. Sin embargo, lo más importante es que presentan una anécdota en la que se matizan no sólo las fases de un conflicto, sino los elementos de la estructura narrativa tales como: personajes, ambientes y acciones. Predomina en estos minicuentos un suceso que cierra la tensión del texto a partir de las acciones que realizan unos personajes, produciendo ciertas atmósferas excitantes que permiten, por un lado, concluir la historia, pero, por el otro, abrir un abanico de posibilidades interpretativas que apuntan a la organización de los múltiples retazos narrativos que confeccionan el tapiz de un universo mágico, asombroso, minúsculo, enigmático y encantador.

Hay otros textos minificcionales en las obras analizadas que, si

bien se alejan en muchos aspectos del minicuento debido a que su tratamiento narrativo varía, también es cierto que hay coincidencias en algunas estructuras y dimensiones discursivas, lo que les permite balancearse indómitamente por una línea fronteriza que se debate entre el minicuento y el micro-relato.

De cualquier forma, es válido destacar que estos textos representativos de la cortedad literaria, se acercan y separan; sin embargo y sin ánimos de establecer disparidades y diatribas, es importante reconocer que de cualquier modo tienen en esencia características de la minificción.

De hecho, en algunos textos hay ciertas intermitencias anecdóticas que no terminan de esclarecerse. Sus desenlaces, como resultado de las acciones de unos personajes, apenas se sugieren, no se representan por medio de sucesos y mucho menos es el producto de las batallas que enfrentan, sienten y padecen los personajes, en ese afán de solventar o simplemente vivir un conflicto que no es más que el motor de la minúscula historia. Y, finalmente, las secuencias en que se estructuran los relatos son saltos de fantasía o de realidad, que realiza la voz del narrador y que, lejos de remitirnos a la descripción de un suceso, nos presenta un destello de imágenes que, en el discurso, intencionalmente no terminan de distinguirse.

Dicho de otro modo, de acuerdo a las aplicaciones que se han

desarrollado en esta investigación y en función de su genuina y particular dimensión narrativa, algunos textos quizá son y no son minicuentos o micro-relatos; es decir, tal vez son un híbrido breve que se da entre ambos o que libremente cabalga entre varios estilos literarios. En tal sentido y para ilustrar esta afirmación, se tomará como referencia para el análisis, algunos textos que pudieran ser ejemplos potenciales de una dimensión u orientación discursiva que en algunos casos se acerca al micro-relato y en otros rechaza todo intento de clasificación y encasillamiento.

En primer lugar, se puede hacer alusión al texto titulado **Última hora**. Hay en él la imitación al breve de prensa, lo que implica un acercamiento irónico y paródico a otros formatos discursivos. Desde el inicio se nos comenta una situación absurda y es el hecho de “*atrapar los sueños de los locos más inteligentes del mundo*”; sin embargo, este hechizo no es duradero, por cuanto, al culminar el texto y decretar que los científicos “*estaban locos de remate*”, se permite la entrada a una posibilidad de realidad, proporcionando la inferencia de una explicación que justifique la descabellada idea de atrapar los sueños. Hay personajes y hay un conflicto, pero el desenlace no ocurre desde los protagonistas, sino de un elemento externo que se toma para organizar el caos que se ha venido presentando en la historia.

Se puede dar cuenta que este texto pudiera ser minicuento con cercanía al micro-relato, ya que hay acciones iniciales que nos cuentan

qué están haciendo los “dos científicos de Fancinlandia”. Sin embargo, la historia de los científicos queda dibujada y, por una rendija de posibilidad, se infiltra el comentario del periodista que entrevista a estos seres, un poco para saber el método del incomprensible descubrimiento y es este nuevo personaje quien, a partir de un juicio lógico, concluye el resultado de la entrevista y proporciona una explicación que desde la ironía se ha matizado con aparente seriedad y objetividad.

Obsérvese que en este desenlace no ocurre nada en el mundo de los actores, sino un juicio explicativo que asoma el periodista para permitirle al lector descubrir la mentira y despejar el absurdo. En tal sentido, se evidencia una sutil alteración en la concatenación de ideas, ya que las acciones y los conflictos principales son complementados y desenlazados desde la presencia y aparición de nuevos conflictos y de nuevos personajes.

Sin embargo, lo que hace que este texto sea un cruce entre el minicuento y el micro-relato, es el uso de un formato extraliterario que es parodiado; es decir, no sólo se parodia e ironiza el discurso de la ciencia, sino que, además, para que no quede duda del humor y de la fina burla, también se parodia la relación dialógica que se establece al presentar un producto literario en un formato de noticia periodística breve.

No obstante, esta relación no es del todo absurda, en virtud de que el género periodístico también cuenta una historia y comúnmente se ha

acercado a la literatura; pero, en este caso, aparece la parodia que se representa por la oposición que suplanta la seriedad de una noticia periodística por el empleo de la burla, el juego y la ironía en un texto que, más que presentar una historia absurda, presenta una relación cíclica y satírica en la que, “quienes atrapan los sueños de los locos, son los locos verdaderos”. Ello hace presumir que, paradójicamente, es la locura la que inicia los complejos temáticos del texto y es precisamente desde ella en que pueden ser explicados.

En segundo término, tenemos al texto **Lucía, las amapolas y el sol**. Aparece en él una mágica comunión entre lo lírico y lo fantasioso desde un punto insospechado que juega perfectamente a la realización cotidiana desde las proyecciones de un imaginario surrealista, abstracto, misterioso, absurdo, ilógico e incomprensible. Su cercanía con el poema en prosa es evidente.

El texto apuesta a la ambigüedad o discrepancia entre si existe o no Lucía, si están o no las amapolas, si es o no es el sol y si lo que ve se encuentra en la inmediatez real o en sus maravillosas alucinaciones y espejismos. Debido a lo poético del texto, aparecen las imágenes y las metáforas sustituyendo a los conflictos y a las anécdotas. Aunque tiene personajes, las acciones son dispersas y ambiguas y no alcanzan a concretar la secuencialidad de una historia; tal vez, intencionalmente, aparecen destellos confusos y dispersos de un conflicto central que asoma la posibilidad de que Lucía está perdida, tiene la mente en blanco, lo que

pudiera ser el indicio a una locura que se nos plantea en el discurso y que la imprecisión y dispersión que posee, incluso el mismo discurso, la corroboran.

Este texto se acerca al micro-relato, en virtud de que su desenlace no descansa en las acciones de un actante; más bien representan un paseo por la descripción de una Lucía que no se conoce y que sólo está representada por la proyección de sus propias imágenes, angustias, inventos y fantasías.

En tal sentido, en el mundo de Lucía no hay una acción anecdótica que de fin a la historia contada; más bien hay el desnudo a una confusión interior y existencial de alguien que escribe y se convierte en “prisionera de sus palabras” y ello le lleva a una actitud desquiciada en la cual vive y padece de los propios misterios y fantasmas que no sólo se ha creado, sino que además le han fluido “*desde el fondo de lo que nunca ha sido*”. En definitiva, se puede observar que en el desenlace se cruzan, al igual que las imágenes, las ideas y éstas sustituyen las acciones.

Por lo tanto, no aparece la narración y culminación de un suceso, sino la sucesión de un conjunto de ideas que, de forma lírica, justifican el laberinto mental que enfrenta una Lucía que no existe, una Lucía que tal vez sea el reflejo de aquellos que se convierten en esclavos de su propia palabra y en habitantes exclusivos de unos mundos oscuros y fantasiosos que se confeccionan para sí mismos. Curiosamente se puede observar cómo en ambos relatos (Última hora y Lucía, las amapolas y el sol) el

tema de la locura se hace manifiesto.

Seguidamente, se puede hacer mención al texto **Documento de muerte**, en el cual aparece la conjugación de un tiempo presente y pasado que sirve de marco a una estructura circular en la que el protagonista ha muerto; pero considera que es necesario estar mejor preparado para morir nuevamente.

No obstante, el texto presenta dos anécdotas: por un lado, aparece el hecho de morir cuando el vehículo ha perdido los frenos; por el otro, tenemos a la voz del narrador quien, luego de verse en la urna, reflexiona en torno a “que se debe estar, por lo menos, enterado de ello; es decir, del estar muerto”. Nótese cómo el protagonista se muere y, luego de analizarlo, espera experimentar un cambio de actitud para cuando vuelva a morir.

La ironía y el humor ocultan el absurdo de recordar el día de la muerte y contar la experiencia como un testimonio de ultratumba. El texto apuesta a la presentación de una pesadilla en la cual el muerto pasa por la horrenda situación de verse dentro de la urna y de confundirse ante tal espectáculo. Se evidencia la presencia de los rasgos del minicuento, ya que hay anécdotas que configuran la actuación de un personaje en la construcción de una historia; sin embargo, su cercanía al micro-relato es marcada, ya que todo el juego irónico y humorístico desemboca precisamente en un golpe final producido por la voz de un narrador que

deja colar sutilmente una reflexión profunda que se convierte en una de las máximas preocupaciones de los hombres de todos los tiempos, como es el tema de la muerte.

En tal sentido, se puede afirmar que los hechos y recursos utilizados no son más que el preámbulo a un mensaje ideológico (no sabemos nada de la muerte) y la elevación de una aspiración existencial: tenemos el derecho de conocer los rasgos caracterizadores de la muerte como etapa inherente a la vida.

El mensaje que subyace al discurso asume un matiz de sutil reclamo; pareciera que se nos debería informar cómo, cuándo, dónde, por qué vamos a morir y qué destino tendremos después de la muerte. Definitivamente, estamos en presencia de un micro-relato que utiliza magistralmente algunos recursos del minicuento.

De allí que el elemento clave para reconocer tipologías minificcionales como lo es el desenlace, nos apunta a que el final del texto se logra no por la presencia de una acción ejecutada por un personaje, como suele ocurrir en el minicuento, sino mediante un mensaje ideológico que se hace eco de la voz del escritor y que se convierte en motivo para la reflexión, el análisis y hasta el cuestionamiento de los múltiples escenarios que rodean a la existencia y, en especial, el de la muerte.

Otro texto cuyo tratamiento minificcional resulta curioso, es el titulado **Vacaciones en Zontla**, el cual desde su comienzo juega a la confusión del lector por medio de giros temporales en los cuales aparecen comentarios en tiempo presente, pero con saltos al pasado y esta alteración en la linealidad del discurso enlaza ilógicamente el hecho que una mujer llegue a Zontla de vacaciones y que los temporadistas concurren a verla.

La confusión se apodera de cada línea del relato, no se sabe si la mujer siempre es la misma, si la palidez de sus ojos es exclusivamente de ella o cómo puede presentarse una historia en presente que alude a un pueblo desaparecido. La situación presentada parece un corte periodístico; sin embargo, hay en el final la historia del hombre azotado, que pudiera ser la esencia del discurso.

Observamos cómo no hay un conflicto preciso e, incluso, se recurre a un formato de presentación ambiguo que se debate entre el minicuento y el micro-relato e incluso entre otras formas literarias como el mito o no literarias como el estudio de caso. La palidez de los ojos es el pretexto para justificar la presencia de un conjunto de descripciones, comentarios y sucesos que desencadenan el misterio de la desaparición del pueblo, a partir de un discurso que adquiere la forma de presentación, bien de novedades, guía de turismo o reportaje. Es precisamente este rasgo el que le acerca o le atribuye características propias del micro-relato.

Finalmente, se encuentra el texto **Desde una ventana**, en el cual se comenta una referencia existencial contada desde el “yo” narrador. En tal sentido, aparecen pájaros que rasgan y que son los ejes circulares sobre los cuales gira una historia que no sólo se convierte en culto al horror y a lo grotesco, sino que, además, muestra una vinculación absurda y extraña en la que una panorámica asquerosa sirve de excusa para la purificación. Es decir, el hedor, el vómito, la sangre y el empelotamiento representan “*la porquería de este mundo*” de la cual surge purificado el narrador.

Lo fantástico, el misterio y lo escabroso son el núcleo temático que dinamiza todas las relaciones en el discurso. Esta referencia puede apuntar a una doble lectura para este texto: o es un cuento con un conflicto verdaderamente extraño en que las acciones y los argumentos están densamente entrelazados o es un poema en prosa que ilustra una estética de lo horrible, dimensionando lo grotesco desde un sentir lírico.

Sin embargo, la profundidad existencial de este relato que escapa de una orientación meramente anecdótica para convertirse en una mirada alucinante que representa los conflictos interiores del “yo” narrador, le convierten obviamente en un texto orientado bien al poema o a la prosa o al fundido entre ambos.

La orientación ideológica de este texto se presenta a través de un marco horrendo que sirve para purificarse de la podredumbre del mundo;

es decir, la voz del narrador deja colar, en ese clima extraño y absurdo, todo el proceso que le implica quitarse las impurezas producidas por el universo. De allí que no aparezca propiamente una historia, sino un conjunto de descripciones que caracterizan como especie de un ritual al proceso cíclico que el narrador ha ideado para su purificación.

Estos son los indicios que permiten acercarse a este texto con lo que es un micro-relato; sin embargo, su cruce con el poema y la conjugación de elementos narrativos para producir un hecho que se cuenta, hacen presumir que se trate también de un minicuento. De cualquier forma, es un texto extraño que no responde a una posible clasificación y que se mantiene entre las fronteras de uno y otro.

Lo que sí queda claro es que está construido con una prosa poética en que la anécdota coincide con la imagen lírica para producir una situación onírica, mágica o fantásica. El hechizo poético, junto con la ficción, logran que en este relato comulgue la fuerza interior de la poesía con la instantánea que retrata la prosa, produciendo de esta forma una ambigüedad genérica.

En *Salto Sobre la Soga* es quizá donde más se evidencie la existencia del micro-relato, al efecto, textos como **Últimas consecuencias del sufrimiento de los ciudadanos** y **Una casa cerca de Plinca** representan más que una estructura anecdótica, una visión

personal del “yo” creador. En el primero el escritor hace una descripción humorística, irónica y satírica de las consecuencias del sufrimiento, las cuales quedan expresadas en cansancio, desconcierto, abulia, arrebatos sexuales, llanto, hambre, locura y alcoholismo. Cada una de estas consecuencias es escenario propicio para que el escritor con fina burla deje fluir su propio criterio, por ejemplo, el cansancio como muerte en vida es contagioso, el hambre como síntoma incontrolable de los nuevos tiempos nos aniquila, el alcohol como celebración ante el regalo de estar vivos es el estado ideal y la locura no es más que la evasión y el reconocimiento de los hermosos poderes ocultos del hombre.

Por su parte en **Una casa cerca de Plinca** se nos aparece un relato que actúa como guía referencial, aunque en algunos casos plantea cruces con el minicuento, por esa inclinación a contar algo, su orientación parece más cercana a la nota de prensa y al reportaje. Todo discurre en una amplia descripción, humorística y hasta absurda, de los rasgos caracterizadores de la casa y de su propietaria Leonora. Hay en este relato una atmósfera de sueño que hace que una y otra narración, que una y otra descripción se desplacen por el único hilo conductor posible, la magia, el hechizo, la fragmentación en mil pedazos de una lógica que sólo se expresa y se comprende en las fronteras del texto.

En **Los 1001 cuentos de 1 Línea** tenemos el texto **Dios** , en este texto el autor confiesa su fe y a partir de su particular punto de vista, expresa que creer en Dios es posibilidad para seguirlo y desaparecer o

esperanzadamente, seguirlo y no desaparecer. Creer entonces es escenario de dualidades profundas “si creyera en tí desaparecería, no desaparezco, precisamente por creer en ti”. En el caso del texto **La brevedad** la situación es similar, lo antitético y paradójico estrecha en un mismo discurso lo mínimo como expresión de lo eterno y lo máximo como existencia de lo breve. Finitud e infinitud se enlazan en el escenario de una línea o de una novela, lo importante es la brevedad es una entelequia, una contradicción.

En definitiva, en los textos comentados se puede apreciar cómo los desenlaces aparecen desde la voz del autor, bien para ironizar, parodiar o falsear la realidad. De allí que a estos textos pudiera denominárseles micro-relatos, ya que no están del todo representados por las acciones definitivas que pudieran ejecutar los personajes.

En tal sentido, en estos textos se da una arquitectura experimental en la cual se maneja un horizonte de expectativas para el lector y, bajo la apariencia de poemas o prosas breves que suprimen en muchos aspectos el matiz anecdótico, se nos presentan algunos retratos de la vida hostil, misteriosa, compleja o absurda, siempre desde una óptica filosófica que permita generar espacios propicios para el entretenimiento en consonancia con la reflexión.

De cualquier forma, predomina tanto en los minicuentos como en

los micro-relatos presentados, todas las características de la ficción en miniatura. Por lo tanto, todos son minificciones y es coincidente en ellos la utilización de una extrema brevedad, un desnudamiento de lo absurdo, la presencia del tono humorístico, irónico y lúdico; un sentido de trasgresión y fragmentarismo que juega con la fantasía y la realidad y, finalmente, la condensación semántica y la síntesis discursiva.

Todo ello redunda en la construcción de un texto, cuyo fin no es más que sumergir al lector en un amplio océano de posibilidades interpretativas, que sólo podrá dominar desde el terreno de lo fantástico, maravilloso, irracional, irreal, mágico y extraño; es decir, textos cuyas posibilidades de acercamiento se circunscriben al marco de lo imposible y sólo desde ese espacio es que pueden ser resueltos los enigmas presentados.

Resulta válido concluir afirmando que estamos en presencia de unos textos que construyen un **abismo mínimo de posibilidades máximas**, en los cuales se dimensiona el pensamiento humano, la realidad, la desproporción y la paradoja a partir de lo ficcional e imaginario. La finalidad primordial de estas minificciones es desarrollar lo implícito a través de múltiples sugerencias de interpretación que se logran por medio del empleo máximo de la elipsis, para dejar un espacio vacío y silencioso que permita la posibilidad de acción del lector como gestor y actor de su competencia receptiva y como partícipe activo tanto en la escritura como en los procesos de lectura y captación de los

múltiples y variados contornos que caracterizan a ese pequeño universo narrativo.

CAPÍTULO III

LA OBRA DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN: MOSAICO MÍNIMO DE POSIBILIDADES MÁXIMAS.

Se miente más de la cuenta por falta de fantasía:

También la verdad se inventa.

Antonio Machado

Al realizar una aproximación a los roles que activamente ejecuta el lector en la construcción de la obra, no sólo se da un acercamiento a las perspectivas teóricas propuestas por la “estética de la recepción” a través de los postulados de Wolfgang Iser, sino que se suscita una atmósfera de búsqueda en torno a cómo el lector participa para completar la historia y re-escribirla desde su propia perspectiva de lectura e interpretación; es decir cómo se aventura en la completación de los vacíos que el texto proyecta.

A lo largo del desarrollo de este estudio se ha insistido en el rasgo polisémico y sugerente del minicuento y del micro-relato; y es que, ciertamente, lo maravilloso de estas tipologías minificcionales es ese poder de sugerencia, esa proyección de múltiples escenarios de lectura, en fin, esa presencia reiterativa de espacios vacíos para que sean llenados por el lector. Es a partir de allí que se movilizan la creatividad,

imaginación e ingenio no sólo para re-construir el engranaje textual, sino para aprovechar el horizonte de expectativas tanto en la interpretación como en la búsqueda de significados al discurso. Al respecto afirma Iser(1972)

Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las “visiones esquematizadas” entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno.(p. 216)

Si bien es cierto que el texto moviliza en el lector aspectos afectivos, cognoscitivos e intelectivos; también es cierto que esa movilización no es automática, pues requiere de la competencia, habilidad y perspicacia con que actúe el lector en la construcción e interpretación del texto. Con sobrada razón afirma Iser que en definitiva todo proceso de lectura desemboca en el rol activo que debe protagonizar el lector en cuanto creación y re-construcción las complejas redes de significación que el texto proyecta. En fin, es el lector quien completa los vacíos textuales a partir de sus posibilidades, de las proyecciones del discurso y de la visión de mundo que balancean tanto el lector como el escritor. En este aspecto resultan válidos los planteamientos que en atención a Iser, formula Gómez (1996):

...un texto es un espacio inconcreto, lleno de posibilidades significativas y de remisiones extratextuales que se encuentran a la espera de su concreción. Para explicar la multiplicidad de probabilidades que un texto ofrece, Iser indica que al lector se le entrega un sistema de indeterminaciones – o de “vacíos” de significado – que tendrá que rellenar en conformidad con su experiencia; porque, al fin y al cabo, en un texto es tan importante la parte escrita como la no escrita, es decir, todo ese conjunto de ideas y de valores que se ponen en funcionamiento en cuanto se comienzan a recorrer las primeras líneas de un texto... Esos espacios vacíos son los que regulan la actividad representadora del lector y le permiten, sobre todo, coordinar las perspectivas dentro del texto. Por ello, toda lectura es un acto creativo y cada lectura es diferente... (p. 252-253)

A partir de los anteriores planteamientos se puede inferir que aunque toda lectura es espacio propicio para re-construir / re-vivir el texto, las posibilidades interpretativas que proyectan el minicuento y el micro-relato son escenarios más amplios y altamente potenciales para estimular los roles del lector en la búsqueda de sentido al texto.

Para revisar el papel del lector en la construcción del abismo en miniatura que se le plantea en cada minicuento o micro-relato, partiremos por analizar el desenlace de estos textos, no sólo como golpe final de ingenio, sino como abanico que se extiende ante el lector para que éste comience a comprender ese mundo al cual se le invita a entrar.

Tanto en el minicuento como en el micro-relato, el desenlace adquiere un matiz de preponderancia, ya que textos tan breves requieren de un final que produzca al lector un golpe sorpresivo de ingenio, en el cual lo absurdo tal vez solucione o complique más la trama. De tal suerte que el desenlace, delineado bien desde lo surrealista o inverosímil o desde la ironía, el suspenso, la sorpresa y el humor, le permite, por lo general, al texto minificcional, descomponer la lógica o alterar la realidad, para producir así un universo fragmentario que subversivamente trasgrede todas las reglas de la racionalidad y lo posible.

En el texto **Cena**, el final: "...y aquel par de enormes leones, agazapados debajo de la mesa, esperaron a que los invitados se sentaran para comenzar la gran cena", se presenta una relación irónica y absurda; así, pareciera que los invitados a cenar son la cena de los leones. Se produce aquí un verdadero golpe final, conseguido a través de un juego ambiguo en el cual los leones se convierten en actantes principales; de hecho, son ellos "posiblemente" los que comiencen la gran cena.

El texto deja abiertas varias posibilidades de interpretación, aunque asoma claramente un clima de horror por medio de "unos enormes leones" que quizá cenan a los invitados. No obstante, el texto juega desde el inicio con la ambigüedad; así, con la frase: "La mesa estaba preparada", se despiertan varias incógnitas en torno a descubrir si realmente se preparó para ocultar a los leones, para recibir a los comensales o para que, precisamente, los leones comiencen a cenar. De cualquier forma, el desenlace del texto logra un efecto paralizante por

medio de incógnitas y desconciertos que lúdicamente le plantean al lector el acertijo de si la cena es para los invitados o para los leones.

En el texto *El Juicio*, hay también la presencia de una relación ambigua que se desprende ciertamente del desenlace: “Lo condeno a vivir para siempre – dijo uno de los esqueletos”. En tal sentido, quedan en el terreno de lo absurdo varias posibilidades de interpretación: por un lado, la situación irónica en que el hecho de vivir para siempre, lejos de ser una gracia, es un castigo y, por el otro, el posible suceso de que los esqueletos como símbolos de muerte, no sólo ejecutan acciones desde los abismos mortuorios, sino que, además, desde esa misma muerte, paradójicamente, se sancione con la vida. Es evidente el sentido lúgubre e incógnito del texto; de hecho, quedan detalles escondidos a las sombras del desconcierto y la irrealidad. Así, por ejemplo, no se sabe ni a quien se castiga ni el por qué de la sanción.

En el desenlace del texto **Hasta el Infinito**, se produce más bien un toque humorístico, un sutil flechazo de irrealidad y una mágica relación discursiva que apunta a la comunión entre la lógica y lo lúdico: “una tarde se quedó dormido y desapareció”; estas palabras, que irrumpen maravillosamente en la realidad, estrechando de forma normal y, a un mismo tiempo, el hecho de dormir con el evento de desaparecer, que no es más que una absurda consecuencia o solución que el texto plantea a la situación de pensar en el infinito. El desenlace no es ilustrativo; por el contrario, es tan ambiguo que oculta, en una excesiva

normalidad, el sorprendente acontecimiento de desaparecer. Estamos en presencia de una relación causalística en que, irónicamente, se estrechan el hecho de pensar en lo que no tiene fin, con el de la desaparición.

El final es mordaz, pero también económico; conocemos la consecuencia de pensar en el infinito y de quedarse dormido, pero faltan detalles que expliquen el cómo de la desaparición, lo que implica que al lector se le abre un abanico de posibles respuestas a las incógnitas que el texto intencionalmente no despeja.

Hay cuatro textos claves en cuanto a los juegos de ambigüedad que producen y, precisamente, en torno a cómo el desenlace en cada uno de ellos atrapa la magia del discurso y se convierte en una sorpresa final inquietante, atractiva y multiforme que produce no sólo un espectro de sensaciones maravillosas y extrañas surgidas del texto, sino además múltiples escenarios interpretativos que apuestan a la reconstrucción de un pequeño segmento narrativo.

En primer lugar, se puede hacer mención al texto **Señora de manos muy hermosas**; hay aquí no sólo una relación absurda, sino un final sorprendente en que el humor matiza lo ilógico y confuso de una realidad incomprensible. El texto termina con una mágica frase: "...y así finalizó aquel diálogo de ciegos", y es ciertamente mágica, por cuanto a lo largo del discurso se discute el hecho de ver y apreciar la belleza. Y es que el conflicto central, además de ser muy poético, gira en torno al hecho de "verse las manos o de mirarse los ojos", pero el argumento no

sólo se resuelve con “tener los ojos ausentes o nunca tenerlos”, sino que el desenlace cierra magistralmente la antítesis de un diálogo que se circunscribe a la situación absurda de ver, pero que sus actantes son ciegos.

El texto gira en una estructura circular en la cual se enlazan u oponen ideas: “sin sus ojos mis manos no serían hermosas y sin sus manos, mis ojos no lo serían”. Sin embargo, el desenlace deja abiertas dos posibilidades de lectura: por un lado, estamos en presencia de un texto que juega a la confusión y al humor negro y, por el otro, que la belleza puede no sólo ser vista, sino percibida. De cualquier forma, esa mordaz frase final no aspira sólo parodiar el diálogo que en torno a la belleza sostienen unos ciegos, sino, más bien, hacernos percibir que, aunque son ciegos, la belleza les infunde cierto optimismo.

Otro texto que se acerca no sólo a la estructura circular, sino además a una relación lúdica que hace las veces de un absurdo juego de palabras, es Archivo de olvidos; su desenlace: “Ernesto va a verse en el enigma de recordar lo que siempre ha tenido que olvidar”, apunta a un sentido lúdico del discurso que resume, de forma humorística, esa paradoja de “recordar lo que ha tenido que olvidar”.

El cierre pretende resumir, mediante la concatenación de ideas, lo que se ha convertido en argumento central del discurso. El desenlace se convierte en una salvación lúdica que no resuelve el conflicto, pero que permite, desde la gracia y el humor, aceptar lo absurdo de una acción

compleja que produce una “maraña” temática a la cual el lector debe dar cierta forma para interpretar la lógica y confusa situación de “recordar que hay que olvidar el pasado y no pensar en el futuro, porque también habrá que olvidar el presente”.

Y en esta línea de finales lúdicos que presentan estructuras circulares con orientación a la retahíla o a la concatenación, pudieran citarse dos textos magistrales en los cuales se trabaja precisamente, un juego de palabras que confunden la dinámica interpretativa del discurso. Por un lado, pudiera citarse el texto Argumento para un pueblo de verdugos, en él se produce una relación cíclica entre reconocer a un culpable, hacerlo decapitar y el verdugo al momento de la ejecución, reconoce que es culpable. Este juego de acciones repetidas, aunque es el conflicto que permite confundir la historia, en realidad no es el centro de la trama, ya que a lo largo de los hechos aparecen inocentes y verdugos. De allí que el problema sea reconocer quién es el verdadero culpable.

En tal sentido, este texto produce dos posibles desenlaces: por un lado el último verdugo decapita al gobernador, quien pareciera ser el verdadero culpable de toda esta atrocidad; pero, en el siguiente desenlace aparece el cierre mágico de la historia: “el valeroso hombre resulta ser después hermano del primer hombre inocente, que es a su vez el único verdugo culpable”; con esta frase se nos produce una atmósfera cíclica y humorística en la cual encontramos un juego de palabras que intentan confundir y que exigen del lector estar muy atento a esos giros del lenguaje para poder comprender la anécdota.

Además, el cierre produce una relación lúdica y antitética; es decir, repeticiones que se bifurcan, pero que en esencia muestran esa sutil oposición entre la culpa y la inocencia. Sin embargo, el desenlace deja abierta la posibilidad de la incógnita y de lo absurdo, ya que no se nos dice abiertamente si el valeroso hombre es el verdugo culpable o lo es el hombre inocente. Por lo tanto, pudiera inferirse la posibilidad de que ambos lo son en virtud de que el valeroso hombre es el único que consuma la ejecución y el hombre inocente es el que motiva la aparición de nuevos verdugos y nuevos inocentes.

De cualquier forma, el final nos proyecta a un culpable material y a otro moral. Con el cierre, el conflicto presentado no se resuelve, sino que presenta la perplejidad de un abismo que, además de confundir por las estructuras discursivas presentadas, muestra con humor esa intención lúdica del escritor por producir ambigüedad con los juegos del lenguaje y con el cruce de términos, en los cuales la palabra no es alentadora, sino más bien un laberinto que produce desconcierto a la hora de desentrañar los nudos temáticos y los complejos anecdóticos.

El otro texto al cual se puede hacer mención para ilustrar la presencia de una relación lúdica entre el discurso y el lenguaje es **El triángulo**. Su orientación es lírica y su cercanía con el poema en prosa es marcada. El inicio pareciera una relación dialógica vecina a la instrucción de manual o a la formulación de problemas: “Si dos amantes se encuentran otra vez entre un viento de hojas secas”.

Pero, posteriormente, aparece la anécdota recreada en una introducción que completa el conflicto: “El observador decide completar

el triángulo al siguiente día”. Se observa que la historia inconclusa que se ha venido contando entre un amante que excita a una mujer, se verá completada o confundida quizá por un tercer elemento: el observador que ahora tomaría una posición activa frente al desarrollo de los sucesos.

El cierre es sorprendente por dos razones: en primer lugar, el observador no sólo toma partido en la relación de los amantes, sino que además, produce un triángulo en el cual se cambian los roles y entonces el observador se convierte en amante y éste, que se nos ha presentado a lo largo del discurso, es ahora el observador.

Aparece además, un juego de palabras estilo retahíla o trabalengua que, desde un laberinto de posibilidades interpretativas, apuesta no sólo a la confusión del lector, sino además al ingenio creador puesto de manifiesto en un desenlace ambiguo y lúdico en el cual, paradójicamente, la razón a la que se le han colocado intencionalmente trampas y atajos, es la única tabla de salvación para organizar los fragmentos que produce el discurso y darle forma a la comprensión del texto.

Tenemos entonces que: “El amante mira al observador, el amante es el observador, el observador es el amante. Si es otro el triángulo. Se escucha un viento entre las hojas secas”. Se evidencia en el cierre un juego del lenguaje, en el que la repetición de términos apunta hacia la confusión, no sólo en el rol que ejecutan los actantes, sino además en la solución o despeje del conflictuado triángulo que sutilmente se nos ha presentado.

Ahora bien, en el caso, por ejemplo, de Saúl y los ratones, la situación es diferente, pues el inicio: “Saúl tenía unos ratones muy hambrientos”, nos conecta con un conflicto central: el hambre de los ratones, cuya solución ocurre cuando: “entonces Saúl muy furioso agarró a los ratones y se los comió”.

Se observa una disparidad abismal; son los ratones quienes, desde el comienzo, se nos presentan como hambrientos, pero la misma acción de comer es la que cierra la historia cuando de forma absurda Saúl come a los ratones, de tal suerte que la rabia hace que los comelones se conviertan en comida.

Hay en este texto un tono humorístico y hasta sarcástico, ya que si los ratones se comieron todo y Saúl se los comió a ellos, entonces es Saúl quien come más. La solución presentada en el desenlace es la causa del conflicto; es decir, el comer se convierte en causa y efecto de un desenlace en el que precisamente, al “comerse a los ratones” se acaba con el problema.

Por su parte, en Un pez arrepentido, el desenlace aparece con tal ambigüedad que produce el desconcierto de nunca comprender a cabalidad los callejones sin salida de la historia. Hay en él una relación fantasiosa de tal calibre, que rompe no sólo con la relación temporal presente-pasado, sino que además, acepta al sueño como una verdad de la cual nunca más se obtendrán detalles.

En tal sentido, el fragmento final: “Frank Tor es hoy el único hombre pez que existe y se cree que jamás podrá ser encontrado para preguntarle por qué ha llorado tanto”, no sólo presenta el absurdo en sustitución de lo real (Frank Tor es el único pez hombre que existe), sino que la causa de este hecho maravilloso nunca se sabrá; por lo tanto, la incógnita no termina y el desenlace deja abierto un conflicto sin solución, lo que implica que el texto se mueve en una relación de misterio y humor en la que se ocultan los motivos del llanto, el destino de Frank Tor y la metamorfosis que sufre.

Así, de llorar, **Frank Tor** además de convertirse en pez, ya no es sólo eso, ahora es pez hombre, lo que implica una sucesión de cambios, movidos por una aparente relación causa-efecto pero que, en resumidas cuentas, la verdadera causa queda en el abismo de lo incierto y la incógnita.

El desenlace de este texto apuesta a la aceptación de un conflicto maravilloso en el cual las circunstancias se dinamizan desde el misterio, lo absurdo, el humor, la intriga y el enigma. La magistral ironía en la que se da cuenta que en las profundidades del mar, las lágrimas del pobre Frank Tor no tienen valor (tal vez porque es mayor la sal del mar a la de las lágrimas o quizá porque en la soledad y el abismo de la profundidad, ya no hay nada que hacer...), coloca un tono de gracia y humor a esa desgracia infinita que hizo del protagonista una sirena en versión masculina.

Por su parte, el desenlace en **Los brazos de Kalym**, es literalmente sorprendente: “Olvidemos eso por ahora y vayamos a dormir – dijo

Kalym abrazando a su mujer”. Hay aquí una ruptura total de la lógica, ya que si se arrancan los brazos y la mujer nota la ausencia de éstos e incluso pregunta por ellos, cómo es que luego él la abraza.

Este desenlace circular de una vertiginosa esquizofrenia, genera dos perspectivas de lectura: por un lado, el final se conecta con el inicio y, por ende, produce una trama cíclica de intermitencia entre perder los brazos y volverlos a tener; pero, además, genera una posibilidad de evidencia, ya que pareciera que la mujer, al explicarle: “No puede ser- respondió su mujer- pues necesitabas el izquierdo para arrancarte el derecho, pero ya te lo habías arrancado”, atisba la posibilidad de una mentira que se ha descubierto y que Kalym acepta al presentar su misterioso argumento: “Ya lo sé mujer, mis brazos son algo muy extraño”.

Es curioso cómo el autor, luego de generar toda una atmósfera de fantasía y extrañeza, recurre a la lógica para explicar de que forma Kalym arranca sus brazos y esa misma lógica permite a la mujer romper con ese hechizo de irrealidad, el cual, al desaparecer, deja en sorpresa la atención del lector, dicha sorpresa llega a su máxima tensión cuando mágicamente aparece la palabra “abrazando”, la cual además de generar un clima que ha colapsado por el absurdo y que se ha desbordado en el humor, rompe en mil pedazos ese oleaje lúdico que se ha dado a lo largo de la historia, entre la razón y lo onírico.

Por su parte, en Los Dientes de Raquel, el desenlace “Los dientes volvieron a la boca de Raquel, quien muy hambrienta corrió a pedirle a

su mamá que le comprara una manzana”, deja abiertas de momento, dos posibilidades de análisis: por un lado, hay una estructura circular en que el final pareciera el inicio del cuento, obteniendo de esta forma una relación cíclica infinita; por el otro, esos dientes humanizados vuelven a la boca y se disponen a morder nuevamente una manzana, lo que representa la calma narrativa; es decir, luego de lo sobrenatural y extraño (dientes que por sí solos se comen a la manzana y a Raquel), el autor introduce de forma cortante la lógica y la realidad (Raquel hambrienta, compra una manzana). De allí que el clima fantástico generado desde las primeras frases, es cortado tajante e ilógicamente por una secuencia más o menos real; pareciera que Raquel estaba dormida y de repente despierta de una alucinante pesadilla.

En síntesis, pudiera decirse de estos dos últimos textos analizados que, por ejemplo, en los brazos de Kalym se produce un final sorprendente y ambiguo a la vez, en el cual al “abrazar a su mujer” se resuelve el conflicto de la pérdida de los brazos. Pareciera entonces que se produce un juego en el que por un instante, falta el sentido común y luego se sigue pensando juiciosamente. Es decir, se toma y se desecha reiteradamente la posibilidad de sentido lógico.

En el caso de los Dientes de Raquel, el conflicto queda resuelto cuando los dientes vuelven a la boca de Raquel y ésta se dispone a pedir una manzana; hay allí una circularidad narrativa en la que se da la imagen de “una serpiente que se muerde la cola: un final que es todo principio o un principio que es todo final”, presentando la unión de ciertas polaridades que permiten que la historia comience y termine en un

ciclo infinito.

Algo similar ocurre en textos como Jorobado, El cumpleaños del automóvil, Perseguidor invisible y El secuestro. Todas estas narraciones compendiadas en Los 1001 cuentos de 1 Línea, nos plantean desenlaces asombrosos en los cuales el lector además de organizar la historia, debe decidir una proyección interpretativa dentro de las múltiples posibilidades de aproximación que el texto genera.

Así, en el Jorobado, el final cuestiona la idea de si realmente existió la joroba, si era un empeño del jorobado para llamar la atención o si quizá la joroba como medio de justificación, se instaló cómodamente en el diario vivir de este personaje. El comienzo “En un pueblo existió un jorobado que sentía mucho amor por la gente. Sin embargo, la gente lo molestaba” nos introduce en una historia que quizá tenga un tono melancólico; pero cuando el jorobado es ignorado y opta “por dejarse crecer la joroba” ya se nos asoma la fantasía y la burla, comienzan las trampas, que se van agigantando hasta que estallan en un desenlace como “Después, con lentitud, se quitó la joroba y la puso sobre la mesa del banquete”. El lector luego de quedar atónito y de dudar entre lo onírico y la fantasía, sólo le resta una sonrisa y manejar la idea reiterativa de que quizá por llamar la atención, algunas veces, somos capaces de cargar una joroba.

En el cumpleaños del automóvil la historia no es distinta, desde el inicio y durante toda la trama se nos habla del amor hacia “su vehículo”, y de la obsesión que generaba en el protagonista tener carro. Todo ello

desemboca en el suicidio del personaje principal. Vuelven las trampas al lector, quién además de reconstruir la historia, deberá decidirse por una o por todas las posibles causas de dicho suicidio, las cuales apuntan al endeudamiento, a la aniquilación de la persona, a la desaparición física y espiritual del protagonista o sencillamente a una irrealidad que desde los inicios nos dibujo una atmósfera de desaparición. El cierre “...poco antes de llegar a la ventana, tomaba impulso y se lanzaba por ella desde una altura de quince pisos”, deja atónito al lector y luego de este impacto comienza a reponerse, explicándose que quizá el nefasto acontecimiento que se le cuenta, sólo tiene cabida en la esquizofrenia y la irrealidad. También salta una inquietante pregunta ¿por qué el texto se llama cumpleaños del automóvil, cuando el cumpleaños era el protagonista? Los vacíos quizá encuentren respuesta en que el personaje comenzó a desaparecer y en su lugar la personalidad fue asumida desde y por el vehículo, o tal vez, con el título se quiera hacer culto a que precisamente, el día de su cumpleaños, motivado por la obsesión vehicular y por esa irrealidad existencial, decide quitarse la vida. Las respuestas al final serán dadas desde la competencia de los lectores.

En el Perseguidor invisible, surge una ambivalencia que nos habla de un personaje inexistente, pero que durante la trama da indicios de su presencia. El texto discurre en una intermitencia entre el estar y el presumirse que se está, pareciera que el acecho oculta la real presencia de un personaje inexistente. Siguen las trampas al lector, quien debe no sólo resolver la existencia real del acto de perseguir, sino que ahora se le invita a fragmentar el discurso entre donde llega la realidad y donde comienza la imaginación. La duda estalla cuando “el perseguidor

invisible y el hombre de la butaca se miran y comprenden”, al lector no le queda más que preguntarse con abismo si ambos personajes son la misma persona, si el perseguidor no es más que una especie creada en el imaginario para producir una atmósfera acechante tejida alrededor de la mujer o si está sencillamente frente a una película en que lo onírico pone trampas a la realidad, de tal forma que ficción y verdad se funden en un complejo evento narrativo.

El cuarto texto, El secuestro, es una verdadera frustración tanto para el secuestrado (que no le importa a nadie y que no tiene nada que dar) como para los secuestradores (que quizá han seleccionado al rehén equivocado). El secuestrado, por los avatares de la vida, pasa a formar parte de esa asociación delictiva a la que él denomina política, este evento reorienta y permite darle sentido a su existencia. Posteriormente, confiesa su filiación a este grupo y es apresado. Ya en la cárcel decide suicidarse. Esta historia moviliza en el lector una actitud activa por desentramar los complejos temáticos y anecdóticos que se presentan en el discurso; sin embargo, la frase final “A la mañana siguiente es encontrado muerto en su celda”, es la que verdaderamente, le da inicio a la historia, pues a partir de allí y a modo de literatura policial, el lector se desplaza en un viaje regresivo para reconstruir la historia y encontrarle sentido, por lo menos discursivo, a la anécdota que se le cuenta.

En definitiva, las últimas frases con las cuales terminan los relatos presentados, además de producir el “desenlace” y de crear toda una atmósfera de ironía, humor, suspenso o emoción, posibilitan el encuentro intenso y dependiente que se da entre el final de la historia y el conjunto

contextual que bordea al discurso, originando un chispazo esplendoroso y resonante que se convierte en el latido que da vida a cada texto.

Por lo tanto, en cada discurso comentado predomina un sentido fragmentario y sugerente conseguido por el empleo de la elipsis que descansa a su vez en el misterio y la incertidumbre de una atmósfera de sueño que conjuga la fantasía y la realidad a través de una relación lúdica que abraza lo desconocido, inconsciente y antitético, volcándose con extrañeza y al mismo tiempo con familiaridad hacia un lector que se ve tentado a reconstruir el texto y a descubrir en éste una visión del mundo que, al igual de una cámara fotográfica, atrapa en un instante el momento; es decir, un fragmento de la vida que exhibe el lado oscuro de la conciencia humana, los miedos, angustias, incomprensiones y conflictos del destino existencial. Todo ello se articula no desde la lógica y el orden, sino desde el abismo de lo insólito.

Nótese como los textos compendiados alrededor de las obras estudiadas, plantean una propuesta narrativa en la cual, desde lo fantástico y con un lenguaje económico, se genera el asombro y la sorpresa ante lo desconocido, produciendo todo un clima de tensión e imaginación, rasgos que perfilan un ambiente convocador para que el lector se aventure a comprender las múltiples propuestas interpretativas que el texto le proporciona.

Es importante reconocer que la literatura propuesta por la “post modernidad”, no sólo presenta un manejo semántico orientado a lo

fragmentario, diverso y extraño, sino que, además, consagra una propuesta lúdica en la cual se dimensiona el texto literario desde la diversión y lo humorístico. Estos rasgos son claramente identificables en los libros que constituyen el centro de este estudio, de allí que cada una de estas piezas literarias, en un evidente ejemplo de respuesta a las nuevas estéticas de producción y de recepción del discurso literario, se plantean como escenario posible dar respuestas a nuevos escenarios narrativos y a nuevas perspectivas de lectura que dialogan entre el divertimento y la construcción del texto a partir de ciertas particularidades que se complementan entre lo surrealista y abstracto.

Es importante reconocer dentro de los roles del lector, el valor del suspenso producido a lo largo de los textos, el cual logra mantenerse vivo y latente por medio de un magistral tratamiento que el escritor hace de adelantos y retardaciones para motivar así, ciertas ansiedades en el lector, a las cuales podrá recurrir bien para descubrir el desenlace de la situación absurda que ha vivido en el relato o bien para organizar aquellos fragmentos que ha producido el caos narrativo que se le presentó. Al finalizar cada una de estas historias, el suspenso que ha generado un clima de tensión y misterio, se permuta por una orientación más lúdica, humorística e imaginativa.

Aunado a ello, el elemento fantástico, se convierte en hilo conductor de toda una extrañeza temática y argumentativa que genera

conexiones y situaciones dispares que, dentro de la cotidianidad, resultan imposibles y de las que sólo nos da cuenta lo irracional, lo onírico o lo dislocado. Ahora bien, ¿qué papel juega el lector dentro de estos textos fantásticos?

El lector se encuentra con un conjunto de juegos mentales que definitivamente lo atraen y lo envuelven; por un lado, están esas dosis de suspenso que lo mantienen atento hasta el final de la historia y, por el otro lado, está una situación irracional que lo obliga a involucrarse dentro de ese laberinto discursivo para desmontar y comprender la anécdota.

De cualquier forma, acepta que está dentro de una fantasía narrativa o acepta que la realidad posee múltiples facetas de manifestación y lo que está leyendo es una de ellas, a la total ¿no es acaso el mundo y la vida en sí mismos un misterio abrumador que se hace comprensible sólo cuando somos capaces de reconocer las dosis de realismo que, paradójicamente, tiene la fantasía y viceversa?

En tal sentido, el minicuento y el micro-relato, y en específico, los que se agrupan en *Los dientes de Raquel*, *Saltos sobre la soga* y *los 1001 Cuentos de 1 Línea*, están llenos de vacíos narrativos que derivan de una economía lingüística que, a su vez, tiene como implicaciones la necesidad de que el destinatario le dé cierto sentido interpretativo, para poder, a su vez, descifrar los complejos temáticos y discursivos que coexisten en ese “universo en miniatura”.

CAPÍTULO IV

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN... TRAS EL IDEAL DE ATRAPAR EL UNIVERSO EN UNA LÍNEA

Desde su primer libro y ya para siempre, Jiménez Emán se apunta con la transgresión elegirá narrar sobre un mundo maravilloso, donde las reglas de la naturaleza o de la lógica son sustituidas por incesantes trampas, paradojas, reflejos. Este universo es distinto del esquematizado por los viejos positivistas, pero afín al insensato cosmos que nos describe la ciencia contemporánea. Pues el universo, dijo un físico – y podría suscribirlo un escritor- no sólo es más extraño de lo que nos imaginamos: es también más extraño de lo que podemos imaginarnos.

Luis Britto García

En el presente capítulo se realizará una panorámica de la evolución del minicuento y del micro-relato como estrategias literarias, partiendo desde Hispanoamérica hasta desembocar en las letras venezolanas. Además, se presentará la figura de uno de sus máximos exponentes en nuestro país, como lo es el escritor contemporáneo Gabriel Jiménez Emán, destacando no sólo su importancia como cultivador de la minificción, sino además sus temas, motivos, confrontaciones y propias concepciones del arte, intentando comprender y conocer los extraños e insólitos espacios narrativos que bordean las creaciones literarias de este

autor.

4.1 Un paseo por los Antecedentes.

Antes de apuntar algunas ideas en torno a la evolución del minicuento y del micro-relato, es importante aclarar que en este aspecto los críticos, investigadores y teóricos han reseñado sólo la génesis del minicuento, agrupando bajo este nombre el origen de todas las demás formas minificcionales.

Es decir, en lo sucesivo se hará mención a la evolución del minicuento, reconociendo que en este sub-género literario de manera generalizada, se dan cita además, la formación histórica de otros formatos minificcionales; recordemos que en los aportes anteriores se afrontó el problema que se ha producido en torno a la generalización y agrupación de todas las formas breves dentro del concepto minicuento.

En síntesis, cuando se habla del surgimiento del minicuento, no se hace más que abordar en él la formación de la prosa breve o la ficción minimalista; de hecho, esto puede ser válido, ya que lo que separa a las formas minificcionales son cuestiones más de forma que de fondo. En tal sentido, todos comportan la misma esencia: “la cortedad narrativa y la intensidad del ingenio creador”.

El minicuento, es un fenómeno nuevo dentro de la literatura; sin embargo, hunde sus raíces en la tradición oral a través de géneros como

la fábula, leyenda, mito, enigma, sentencia, chiste, aforismo, alegoría, anécdota, caso, ejemplo, parábola, proverbio, entre otros. Al respecto, afirma Epple (1996) lo siguiente:

Algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, recogiendo sus temas del folklore o la leyenda; otros son reelaboraciones de historias ya fijadas en textos clásicos, con los cuales establecen una relación intertextual; y otros, basan su asunto en anécdotas, casos o sucesos de la experiencia contemporánea propuestas como un universo imaginario de significación autosuficiente. Enrique Anderson-Imbert (1979) señala que el origen de las formas breves puede rastrearse en los inicios de la literatura, hace ya cuatro mil años... y que luego se van perfilando en la literatura griega como digresiones imaginarias con una unidad de sentido relativamente autónoma. El autor destaca como función originaria... (aquella) destinada a desviar al oyente... con la inclusión oportuna de hechos sorprendentes, inhabituales o extraordinarios... Pero es en la edad media cuando empiezan a discernirse en las expresiones narrativas, formas diferenciadas de ficción breve, especialmente en la literatura didáctica. Además de las expresiones de la tradición oral y popular... surgen modos de discurso... (de) la tradición letrada (p.2-3).

Para validar esta posición, la investigadora Rojo (citada por Barrera, 1996), refiere lo siguiente:

En la literatura mundial, desde sus orígenes, han existido textos literarios muy breves... Esto sin contar al cuento que siempre ha sido considerado un ejemplo de la narrativa breve. Muchos de los ejemplos anteriormente enumerados (fábula, parábola, proverbio, aforismo, alegoría, entre otros) son considerados ahora formas arcaicas... sin embargo en este siglo... muchas de estas formas empezaron a ser utilizadas... de una manera más breve... y con un sentido paródico. Este fue el inicio del texto brevísimo y sus cultivadores van desde Ambrose Bierce a Ramón Gómez de la Serna. Sequera(1987)

incluye también a Pierre Louÿs y Franz Kafka (p.523-24).

Por su parte, Antillano (1999), al referirse a los orígenes de lo que denomina “cuento corto”, recurre a la figura de Domingo Miliani y manifiesta que este crítico usa otra terminología, la de “minicuento” y remonta sus orígenes al siglo XIX, “disimulados entre los pequeños poemas en prosa de Baudelaire o en brevísimas y poco difundidas páginas de Oscar Wilde”.

Observamos en estos aportes dos datos importantes: por un lado, el hecho que desde sus orígenes el minicuento ha estado emparentado con la poesía, no sólo como relación, sino incluso como génesis y, en segundo lugar, la conexión e intertextualidad del minicuento con la tradición oral y letrada que circunda a las culturas; es decir, hay una simbiosis dialógica entre los cuentos brevísimos y el acervo cultural que le permite o reproducir las voces del colectivo o parodiar la conducta de éste. Al respecto, afirma Epple (1996), lo siguiente:

En el cuento breve...se detectan relaciones dialogantes tanto con la tradición oral...como con la tradición culta...En el primer caso, una línea narrativa...es la que basa sus asuntos en la experiencia colectiva que se transmite oralmente, sea como “sucedido” o como “anécdota”...son textos que buscan plasmar a la vez la fresca coloquial del lenguaje de una comunidad y sus claves culturales...Otros autores... elaboran asuntos que pueden identificarse... como casos, anécdotas o incluso chistes. Las fronteras entre lo real y lo imaginario son siempre ambiguas...En la línea de relatos breves que establecen una relación intertextual con la tradición clásica destacan las reelaboraciones de mitos e historias

famosas y la predilección por la fábula...(p.3).

Ahora bien, previo a las consideraciones puntualizadas, puede afirmarse que el cuento brevísimo o lo que se ha venido denominando minicuento, encuentra sus raíces no sólo en la antigüedad literaria, sino que se continúa y consolida en etapas posteriores como la edad media. Pero es en la época moderna cuando se populariza, ya que se presentan dos condiciones favorables para su florecimiento: por un lado está la explosión de las vanguardias y con ello la renovación expresiva y, por el otro, está la proliferación de revistas que exigían textos breves ilustrados para llenar sus páginas culturales, tal como afirma Epple (1996):

El cuento moderno...estuvo estrechamente vinculado a las demandas y opciones de las revistas, las que a la vez crearon un mercado para este tipo de ficción y le impusieron una restricción espacial que luego se confundió con un rasgo genérico: la brevedad...La demanda que tuvo la ficción breve cuando los editores de revistas descubrieron que era más atractivo y práctico publicar relatos en vez de las tradicionales series folletinescas explica además la proliferación...sobre el arte de escribir cuentos...(ofreciendo) al mercado un objeto entendido como artesanía lingüística...La compaginación de las revistas requería también llenar algunos espacios pequeños con ilustraciones o textos autónomos: fueron espacios propicios para agregar poemas cortos, citas, pensamientos y micro-relatos (p.4).

En líneas paralelas a estas especificaciones, no sólo encontramos que el origen minificcional puede tener cabida en justificaciones comerciales o publicitarias, sino que responde también a la necesidad de producir textos que no exijan mucho tiempo para su lectura, que su

consumo sea rápido pero que el nivel de sugerencia tenga tantas posibilidades de composición y comprensión que les convierta en verdaderas piezas literarias. Esta posición es justificada por Cabral (citado por Koch, 1986), quien explica:

El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola y, si la evolución no se detiene – que lo dudo-, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es, inevitablemente el aforismo. Porque el hombre de mañana –casi de algunas horas- será un hombre de mentalidad de telegrama. Tiene además la ventaja de que en este mundo vertiginoso, sólo unos minutos pueden dar que pensar todo el día, si queda tiempo (p.17).

En tal sentido, aparentemente las causas que propician el surgimiento de la ficción breve son compendiadas en dos tendencias: tiempo para leer y espacio para publicar. Sin embargo, ¿no habrá en este formato literario una especie de subversión genérica, una especie de rebeldía contra las formas tradicionales de la literatura?. Al respecto, Shapard (citado por Rojo, 1994), manifiesta haber aplicado una encuesta para reconocer la preferencia de los escritores hacia la forma de literatura breve y luego afirmó lo siguiente:

...achacaban (o respondían que) la popularidad del nuevo cuento ultracorto (se debía) a las exigencias de los compiladores y los directores de revistas; a una reacción contra la superabundancia de información que sufrimos en nuestro tiempo, a un estado de rebeldía continua contra el esquema convencional del cuento moderno, con su obligada expresión descriptiva y desarrollo de

personajes, a nuestra conciencia de ser mortales (p.21).

En función de estas apreciaciones, se puede deducir que la minificción es una propuesta literaria que se ajusta e incluso parodia la rapidez de los tiempos actuales; además, ilustra la moda de la desconstrucción de los géneros dentro de una estética post-moderna que augura el predominio de lo fragmentario, confuso, disperso y decadente.

Tal vez este género minimalista sea el retrato de una estética de la catástrofe o del caos en que nos han sumido la prisa, la fugacidad y el frenético ritmo de vida, que aceleradamente nos hace más inhumanos, pocos reflexivos e, incluso, incapaces de captar los matices que caracterizan al mundo en el que vivimos.

En tal sentido, son las razones presentadas o tal vez otras, escondidas por cierto, las que han dado origen al minicuento; sin embargo, no se sabe con exactitud qué fue lo que le permitió a este ingenioso formato colarse dentro de las formas literarias. Tal como afirma Rojo (1994): *“Los orígenes del minicuento son desconocidos. Para algunos autores (Torri, Monterroso) la única forma de escribir es brevemente; para otros, el minicuento les permite narrar historias cortas que quizás no podrían desarrollarse en textos más largos...”* (p.22).

No obstante, la crítica nombra como algunos precursores de esta modalidad en Hispanoamérica a: Rubén Darío, Vicente Huidobro y, más recientes, Julio Torri y Leopoldo Lugones. A esta lista, Rojo (1994)

agrega a José Antonio Ramos Sucre y al efecto dice:

En todo caso, podríamos decir que hubo una primera hornada de minicuentistas, entre ellos Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Poetas los tres, por cierto, que escribieron pequeñas historias entre su vasta obra (p.22).

Sin embargo, esta lista es más amplia, ya que en realidad un importante número de escritores en épocas posteriores se dejaron seducir por los encantos de la minificción como propuesta literaria y, entonces, comenzaron a cultivar desde diversas estéticas la técnica del relato breve. Así lo refiere Rojo (1994), al afirmar que:

Durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de textos muy breves fue una opción individual en la que, coincidentalmente concurrieron y concordaron varios autores: Julio Torri, Jorge Luis Borges, y posteriormente Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Enrique Anderson. A finales de los sesenta, principio de los setenta, Marco Denevi, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante lo cultivaron de una 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 (p.23).

Con esta referencia podemos observar que ya en la segunda mitad del siglo XX el minicuento llega a su madurez; de hecho, ya no se concibe como un simple ejercicio de estilo, sino como una verdadera

propuesta que pretende encerrar en unas pocas líneas una visión trascendente del mundo, construida bajo las formas más diversas de la dimensión imaginaria del pensamiento humano.

En Hispanoamérica, el minicuento prefiere una marcada intertextualidad con la fábula, primero porque es la que permite la fina burla, lo que le da entrada a la parodia y al humor y, segundo, porque ella canaliza la dimensión imaginaria hacia un modelo de pensamiento reflexivo que cuestiona al mundo y a sí mismo.

En este sentido, el cuento breve hispanoamericano, a través de la fábula ha formulado críticas y cuestionamientos sociales por medio de creaciones literarias que se plantean como norte la visión satírica y parodiada del colectivo, con sus misterios, grandezas, miserias y todo lo que pueda implicar el deterioro o progreso de la vida en común.

En Venezuela pudiera considerarse a José Antonio Ramos Sucre como precursor de la narración breve; luego hay un silencio de casi cuarenta años que se rompe con la figura de Alfredo Armas Alfonso, el cual, con su libro **El osario de Dios**, es considerado como el iniciador del minicuento en Venezuela. Al respecto, afirma Antillano (1999) lo siguiente:

Los antecedentes del género en el país podrían situarse en la obra de un José Antonio Ramos Sucre (como señala Sequera, aunque considera que el escritor no se propuso escribir cuentos cortos, sino poemas en prosa).

Y con más propiedad, varias generaciones después, en pleno siglo XX: Alfredo Armas Alfonso (p.261).

Ya para los años 70 surgen en nuestro país tres importantes figuras: Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán y Armando José Sequera; todos agrupados en una literatura fantástica, caracterizada por la brevedad y el humor leve. En esos mismos años 70 se hacen variadas publicaciones de libros de cuentos breves que sacan a la palestra pública una lista más numerosa de escritores, entre los que destacan: Luis Britto García, José Balza, José Gregorio Bello Porras, Mariela Álvarez, Earle Herrera, Humberto Mata, Benito Yrady, entre otros. Rojo (1994) nos refiere, aunado a esta idea, un dato importante:

El iniciador en Venezuela fue Alfredo Armas Alfonso, que causó gran revuelo con su libro “El osario de Dios”. Al año siguiente dictó algunos talleres literarios en Caracas de los que egresaron varios escritores de minicuentos: Armando José Sequera sería el más importante de esta hornada. Simultáneamente en Mérida, Ednodio Quintero y Gabriel Jiménez Emán, influidos por los textos breves de la revista “El cuento” de México, empezaron a producir textos equivalentes...Creo que posiblemente este es el proceso que siguió el cultivo del minicuento en toda América Latina a partir de los setenta...(p.23).

La investigadora arroja como posible éxito del minicuento en Venezuela, la posibilidad de una orientación imitativa; es decir, o los primeros iniciadores del género estimularon a otros escritores con sus producciones y con talleres o el minicuento fue un formato cautivador

que auguraba, desde sus comienzos, éxitos para sí y para sus cultivadores. De todo esto se puede extraer que las inclinaciones para aventurarse en este formato, fueron infundadas a través de la continuidad y del seguimiento a ciertos patrones y moldes de escritura. Continúa Rojo (1994) con su especificación y en tal sentido señala lo siguiente:

Como criterio genético del minicuento parece más convincente la teoría de la literatura imitativa...En la literatura hispanoamericana de este siglo...hay minicuentos a finales de los veinte, después en los años sesenta que se mantiene hasta hoy. Me parece que la eclosión de minicuentos desde hace veinte años se debe al éxito que alcanzó Monterroso con "El dinosaurio" (lo que generó) la literatura de imitación (p.24-25).

Junto a esta posición de considerar la proliferación del minicuento como una respuesta imitativa, tenemos los aportes de Miranda (1992), quien considera que el éxito de este formato literario se debe más a una cuestión de época, al ritmo agitado de la vida, al hecho que frente al volumen informativo se prefiera lo mínimo o, tal vez, al poco tiempo destinado para la lectura.

De cualquier forma, ambas perspectivas pueden ser lógicamente aceptadas, porque tanto la imitación como el vertiginoso ritmo de la existencia, fueron propicias para la práctica de esta estética literaria. Al respecto, la imitación permitió copiar una forma literaria reciente que dependía precisamente de cultivadores que le continuaran practicando y que renovarían además sus esquemas. Por otra parte, los nuevos tiempos,

con todos sus indicadores, eran propicios para la entrada de una literatura breve, es más, pareciera que el volátil transcurrir de los modernos ritmos de vida, exigía este tipo de literatura.

De cualquier forma los orígenes del minicuento seguirán ocultos, mientras la crítica y la historiografía no le dediquen atención; tal vez esta sordidez se deba a que estamos frente a un formato relativamente reciente que, abrumadora y repentinamente, se ha expandido por todas las páginas de la literatura mundial.

Si continuáramos detallando el desarrollo del minicuento en Venezuela, encontramos que para los años 80 se escriben textos breves de una mayor extensión con un estilo hermético y experimental que oscila entre lo poético y lo filosófico, desplazándose entre las estampas de una época o las descripciones de un instante. En esta década aparecen más minicuentos que permiten descubrir a nuevas figuras, entre ellas a: Luis Barreras Linares, Iliana Gómez, Salvador Garmendia, Eduardo Liendo, Oswaldo Trejo, Eleazar León, entre otros.

Finalmente, en los años 90 y 2000 se continúan escribiendo minicuentos con más intensidad, algunos como autobiografías ficticias, otros como historias cotidianas de la vida y otros como elaboradas piezas de relaciones intertextuales y culturales. Muchos de estos minicuentos siguen ubicándose en el terreno de las llamadas novelas fragmentarias. Surgen nuevos nombres: Alberto Barrera, Antonio López Ortega, Wilfredo Machado, entre otros.

Esta sinopsis del minicuento en Venezuela nos revela, por un lado, el interés reciente que en torno a la literatura breve se ha despertado en el país y, por el otro y es lo más importante, el carácter profundo de maduración y pertinencia cultural que nuestros escritores, de forma muy propia y particular, le han impreso, ahondando con ello en las perspectivas de comprensión, de polisemia y de multi-variedad de sentidos que generan un abanico de lecturas posibles.

Con todo este equipaje, el minicuento logró sutilmente colarse e instalarse en las páginas de la literatura venezolana, ocupando una posición, si no muy notable, sí de respeto, ya que contribuyó al enriquecimiento del acervo de nuestras letras.

4.2 Contextos de creación y producción de minicuentos y micro-relatos en Venezuela

Como se ha estudiado, en Venezuela el fundador indiscutido del cuento breve es Alfredo Armas Alfonso (algunos como Sequera, 1990, y Rojo 1994 consideran como pionero a Ramos Sucre).

De allí que **El Osario de Dios** (1969) delimite algunos rasgos de la ficción breve en Venezuela, entre los que destacan: fantasía, humor, violencia, la posibilidad de una lectura bien fragmentaria o bien en

conjunto, la presencia de múltiples referencias culturales y la relación genérica entre lo poético y lo narrativo. Al respecto afirma, Miranda (1998) lo siguiente:

La publicación de El Osario de Dios pareció dar la señal de partida, en 1969 para un tipo de relato que...era hasta entonces cuasi inexistente...Así, al año siguiente se multiplica de pronto la presencia de lo mínimo... Notemos que coinciden representantes de tres generaciones (José Balza, Humberto Mata y Ednodio Quintero) en este súbito asalto a la extrema concisión; notemos... que la inmediatez de sus ediciones descarta o relativiza...cualquier influencia de los unos sobre los otros y... de Armas Alfonso sobre los más jóvenes... Una coincidencia de muy otro tipo es la epocal, que me llevaría... a preguntarme si se ha cerrado un ciclo sociopolítico, cultural, literario- con la pacificación de las guerrillas, abriéndose otro en que lo breve y lo fragmentario dominan a cambio de la imposibilidad de articular o de inventar – un nuevo sentido, o si se quiere, un nuevo sueño (p.21-22).

Observamos, de acuerdo a estas afirmaciones, dos orientaciones que pueden servir de contexto creacional del minicuento venezolano. Por un lado tenemos la influencia, la imitación o la continuidad de la estética propuesta por Armas Alfonso, que encuentra por relación, contacto o inclinación, a un conjunto de jóvenes escritores que experimentan y permiten el florecimiento de la literatura breve en el país.

Por el otro lado, tenemos un fenómeno social que incide particularmente en las nuevas generaciones, al propiciarse la pacificación de las guerrillas y con ello de ideales revolucionarios y comunistas en

función de un mundo mejor, surge la visión del fragmento, el caos y el desequilibrio. Ya no es posible articular un proyecto de bienestar colectivo en conjunto y, frente a ello, lo importante es lo mínimo y lo disperso. Estas son dos perspectivas muy particulares que, para Miranda (1998), pueden justificar la presencia del cuento breve en Venezuela. Sin embargo, Rojo (1994) considera que el cuento breve se desarrolló con éxito debido a su ideal de “...reaccionar contra la charlatanería de la literatura anterior” (p.24).

La perspectiva que relaciona a la pacificación de las guerrillas con el relato breve a través de un espíritu de “evasión” o de respuesta a la caída de la narrativa del compromiso, es analizada por el mismo Miranda (1998) y al efecto afirma:

...el mundo trazado por los breves no es en absoluto “tranquilizador”, sino que podría ilustrar una especie de catálogo de pesadillas; de fisuras de la realidad por la que sus personajes se deslizan hacia abismos de vértigo; de aventuras – absurdas, grotescas, surrealizantes, de humor negro, y otros- francamente inquietantes, con un frecuente saldo de locura o de muerte... de hecho, lo que ha realizado el cuento breve... no es excluir temas o vivencias sino fragmentar el universo dramático... Así, sus “pequeñas historias” responderán al testimonio y la denuncia tanto como al registro de obsesiones, desdoblamientos, sueños; al recuerdo de infancia como a la ciencia-ficción; a la exploración de conflictos sentimentales como al humor y la parodia; a las angustias urbanas como a la metaliteratura y la experimentación. Si, contrastado con la producción

anterior, tiene una carga muchísimo mayor de fantasía e ironía... (finalmente) habría que aclarar que la vía de lo breve no fue, generacionalmente la única... valgan los ejemplos de Laura Antillano, José Napoleón Oropeza... (p.25-27).

En consecuencia, lo que sí queda claro es que el cuento breve fue una respuesta generacional que se plantea como una estética experimentalista a la cual en algún momento recurren sus cultivadores, pero que posteriormente emparentan con otro tipo de producción. Afirma Miranda (1998):

...es un hecho que los cuentos breves se encuentran sobretodo al inicio de la trayectoria de muchos autores, a quienes luego veremos abordar extensiones mayores – o “normales” llegando a la noveleta y la novela... Es posible, entonces considerar el formato mínimo como, parcialmente, “ejercicio” o “escuela” para intentos de mayor extensión – aunque en su caso, obviamente, no existan las razones económicas ni políticas que pudieron mover a los cortometrajistas-, lo que no agotaría el interés ni la calidad intrínsecos de muchos textos de un “subgénero que, por otra parte, varios de estos escritores- y una docena más - seguirán cultivando alternadamente con extensiones mayores (p.24-25).

Observamos cómo la hibridación de géneros se hace presente, pero, además, un diálogo entre libros, patrones y modelos estéticos también se ponen de manifiesto en el éxito del cuento breve. En tal sentido, encontramos, por un lado, al cuento y al poema en estrecha relación y, por el otro, escritores que sirven de modelo e influencia a

otras generaciones para continuar determinada propuesta. Por ello es fácil apreciar cómo una obra literaria no es nunca pura, ya que ella se balancea en una relación dialógica que va de la convergencia de varios géneros a la influencia de otras estéticas propuestas e, incluso, de otras obras.

Ahora bien, ¿en qué corriente se inscribe la nueva literatura breve?, ¿bajo qué estética se confecciona la obra?, ¿cuáles son los ideales propuestos en la corteidad literaria venezolana? Estas interrogantes permiten hacer mención de un comentario válido e importante que hace Barreras (1994) en torno al desarrollo y los perfiles que configuran el auge de minicuentos y micro-relatos en el país. Al respecto, afirma:

Estrategias formales como la dislocación temporal, la ruptura de planos espaciales, los juegos con el narrador, la literatura misma como referente del texto narrativo, se volvieron cotidianas a pesar de cierta resistencia y se integran ahora a una vertiente anecdótica cuyo objetivo primordial se centra en el afán por ganar lectores, atrayéndolos mediante la presentación de historias amenas, atrapantes, interesantes, narradas con humor y sin los prejuicios de una estética que antes sacralizó y censuró muchos aspectos de la cotidianidad que parecía poco dignos de la literatura, y que ahora se incorporan como integrantes del texto narrativo... el llamado cuento-cuento vuelve a ser una alternativa, pero con la incorporación del juego fónico sencillo y de las diversas posibilidades de los significados (el doble sentido, el sarcasmo, la ironía...). También se pierde el prejuicio por la utilización del lugar común, pero ahora reformulado con el propósito de lograr efectos humorísticos (p.50).

En síntesis, la ficción minimalista pudo tener como contextos de producción en Venezuela la continuación de un proyecto experimentalista, la reacción contra formatos cargados de un alto complejo informacional, como respuesta al giro vertiginoso de rapidez y elementalismo que caracterizan a los nuevos tiempos, la evasión frente al fracaso político de la lucha armada no desde el compromiso sino desde la ruptura o, finalmente, la simple imitación a una estética que auguraba éxito a nivel de consumo.

No hay precisión en delimitar a uno en particular como motivación válida para la entrada minificcional en los predios literarios del país; tal vez todos en conjunto contribuyeron a la vigencia, desarrollo y expansión de esta propuesta literaria. Lo que sí está claro es el alto número de escritores venezolanos que se suman abrumadoramente al ejercicio escritural del minicuento como estética literaria, legándonos obras de importante valor que se hacen tentadoras, fascinantes y estimulantes para convocar al nuevo lector, ese que quiere jugar, comunicarse, soñar, divertirse, reír, ironizar y pensar sobre un universo en el que entra a un mismo tiempo la realidad y la fantasía.

4.3 Gabriel Jiménez Emán... entre lo imaginario y lo fantástico

La obra de Gabriel Jiménez Emán se caracteriza por abarcar varias formas literarias tales como la poesía, la crítica, el ensayo y el cuento. Es precisamente en este último género que el autor desata una fuerte

sensibilidad creadora que se traduce en originalidad, minuciosidad, conciencia y audacia artística; ingredientes que, al unirse, no pueden más que generar una prosa cargada no sólo de un alto valor ficcional, sino además cimentada en los más altos estados de conciencia creadora, recreada en la fantasía, el humor y lo grotesco, que no deja de ser poética.

El hecho de que Gabriel Jiménez Emán sea un exponente del cuento corto contemporáneo en Venezuela, no es una suerte. En primer lugar, participó en talleres literarios que promovían esta estética minificcional y, en segundo término, porque su permanencia en Mérida le permitió vincularse y practicar la escritura breve. Al respecto, afirma Lubio (1999) lo siguiente:

El cuento corto, contemporáneo, en Venezuela nace en Mérida donde ha alcanzado su más vital y acabada expresión narrativa. Hubo sí en Caracas, Maracaibo y Cumaná algunos intentos anteriores a 1973 pero disolviéronse por sí solos en el olvido, carecían de fuerza literaria... Por el contrario fuerza creativa, espontaneidad, vigor de lenguaje, vocación de sacerdocio literario, dignificación lírica de la prosa, han sido los relieves de los escritores del cuento breve en Mérida... (Por su parte) a Gabriel Jiménez Emán lo de escribir viénele de herencia. Hijo del fino poeta larense Elisio Jiménez Sierra, es la escuela de letras de la ULA la plataforma de su despegue como escritor, allí comienza a editar en forma... Hay menos espontaneidad en Gabriel Jiménez y más creación intelectual, más erudición. La rebusca de lo absurdo, de lo irreal, para la defensa de la libertad de fantasía forma en el entresijo de sus argumentos. Directa y diáfana prosa en la cual se

ensamblan fino humor, ironía y sorpresa... (p.1-2).

Ante este importante planteamiento que nos vincula directamente a Gabriel Jiménez Emán con Mérida y a esta ciudad con los inicios del cuento breve en Venezuela, tenemos, al respecto, una anécdota del mismo Gabriel Jiménez Emán (1995) en la que nos cuenta la siguiente:

Fue en Mérida donde... Me puse a estudiar letras. Estando allá conocí a escritores como Salvador Garmendia, Ramón Palomares, Bayardo Vera, el chino Valera, Héctor Vera y otros. A ellos los vine a conocer allá, ni siquiera los había leído. Entonces en la Escuela de Letras comencé a acercarme de manera más sistemática a la literatura, los idiomas... Cuando llegué a la Universidad yo sabía inglés, así que me puse a traducir y luego fundé revistas literarias. De pronto me vi, con un libro publicado, un libro de relatos titulado “Los dientes de Raquel”, y entonces algunos de aquellos escritores me estimularon y me dijeron que el libro era bueno...(p.21).

Otro posible punto de coincidencia entre Gabriel Jiménez Emán y el minicuento, pudo ser la lectura de ciertos escritores minificcionales que, si no se convirtieron en influencia, tal vez sí representaron una escuela para el nuevo escritor. Mantilla (1988), nos refiere que: “*En su tiempo de permanencia en Europa, Gabriel entra en contacto con Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges; así como Eduardo Galeno y Augusto Monterroso*” (p.3).

Si nos detenemos en esta presentación, podemos apreciar el contacto de Gabriel Jiménez Emán con figuras como Borges, Monterroso

y Garmendia, que marcan fuerte impacto en la literatura fantástica y en la escritura minimalista respectivamente. No es, por lo tanto, de extrañar que estas voces hayan causado eco en la escritura de un joven que recreaba su formación en estos monumentales modelos literarios. Si a ello le sumamos la lectura que desde niño hacía Gabriel Jiménez Emán de escritores como Poe y Julio Verne, podemos deducir con facilidad que esas prácticas de escritura breve, fantástica, humorística, ficcional y absurda, pudieran devenir del diálogo intelectual que se dio en el interior de este joven escritor y que perfilaron sus rasgos literarios, tal vez no desde la imitación, la influencia y la continuidad, pero sí desde la escuela y la formación.

De cualquier forma, Gabriel Jiménez Emán se convirtió en un importante promotor literario de la minificción como estrategia narrativa; su obra es muy prolija y abarca textos como **Saltos sobre la soga (1975)**, **La Isla del Otro (1979)**, **Los 1001 cuentos de una línea (1982)**, **Relatos de otro mundo (1987)**, **Una fiesta memorable (1990)** y **Tramas Imaginarias (1991)**; en todos ellos es común la mirada a una realidad cotidiana que es sólo un pretexto para direccionar su atención a otras zonas que le permiten ahondar en lo irracional y desconcertante, dosificado esto a través del humor. En su obra poética se cuentan **Narración del Doble (1978)**, **El encantado Terrestre (1979)**, **Materias de Sombras (1983)**, entre otras.

Como escritor, varía sus temas de un libro a otro, desplaza, revierte y redimensiona sus estrategias en cada texto; no hay un hilo definitivo en toda su creación, si bien recurre a lo mínimo, también en otros escenarios trabaja con una literatura más extensa. Al efecto, afirma el mismo Gabriel Jiménez Emán (1996) lo siguiente:

Soy reacio a teorizar sobre mi propio trabajo. Cuando se cae en esta tentación, puede incurrirse en dar interpretaciones monolíticas del fenómeno narrativo. Sólo podría decir que mi trabajo ha experimentado muchos cambios desde que comencé a escribir, hace más de dos décadas... Esto, pienso es natural en cualquier escritor, pues la sed de aprehender el mundo es inagotable, puesto que las cosas cambian y los modos de aprehender esas cosas también. El mundo de un escritor puede ser esencialmente uno, pero las formas de ese mundo son cambiantes, incluido el escritor (p.128).

Lo que sí, tal vez, reincide en su obra, es la presencia de una mirada fantástica e imaginaria que hace a los variados universos narrativos que surgen de su creación y a los diversos contornos que delinean la realidad. Al respecto, afirma Delgado (1992) lo siguiente:

Gabriel Jiménez Emán escribe fuera de las normas tradicionales que han regido nuestra literatura. Su relato discurre entre temas imaginarios, humorísticos, fantásticos, de situaciones aparentemente triviales, pero que encierran factores esenciales de la vivencia contemporánea y sus implicaciones sociales (p.7).

Ahora bien, uno de sus principales libros con el cual inicia, precisamente, ese ciclo particular de prosa ficcional que revoluciona las

líneas del cuento que se escribirá posteriormente en Venezuela, es **Los Dientes de Raquel**.

Precisamente, son los **Dientes de Raquel** un conjunto de 26 cuentos breves, en los cuales la imaginación choca con lo aparente ordinario para despojarse de la lógica y hacer que en compensación surja lo absurdo y el humor como tonos que despiertan el asombro a través de diferentes aproximaciones ficticias en las que la realidad, la exageración, las paradojas, la sorpresa final, el absurdo y el humor se organizan en una suerte de lógica delirante donde la ficción y lo breve estrechan lazos de unión discursiva, para dar paso así a una prosa, fuertemente imaginativa, sugerente y minúscula; es decir, a la minificción. En este aspecto resulta válido hacer mención a los aportes de Miranda (1983) cuando refiere lo siguiente:

Como apólogos o fábulas, brevísimos, condensaciones absolutas, los relatos de Los Dientes de Raquel (1973) apostaban a una saturación por eliminatoria: la economía de medios, mucho más que un recurso para exponer anécdotas alusivas. Tiempo mínimo y recortado para la “exposición” y el “nudo”; después unos finales imprevistos. Gracias a tales desenlaces, la duración con límites era un colapso o un infarto. Semejantes términos clínicos proclaman una estética: una retórica de lo subjetivo que es cruel, a-lógico, poético (p.122).

Es importante destacar que **Los Dientes de Raquel** nacen en una época en que la literatura posee un débil y escaso poder convocatorio que se pasea entre la nulidad y el desprecio y son precisamente los

escritores nuevos como Gabriel Jiménez Emán su única salvación. Posteriormente, surgen otros textos ficcionales como **Saltos sobre la sogá y los 1001 cuentos de 1 línea** en ambos se construye una gama de mundos posibles a través de la palabra que se compendia en estructuras discursivas muy cortas que le sirven de fe y estandarte para alcanzar un éxito descomunal frente a un público que, paradójicamente, no cree en sus facultades imaginativas.

Con ambas obras, Gabriel Jiménez Emán se aventura nuevamente en lo imposible a partir de una escritura llena de sorpresas. Cada uno de los textos compendiados en las referidas obras representan una posibilidad de provocación y todos llegan a una resolución inesperada a través del tránsito explorador de un lenguaje sin géneros que se proyecta como el experimentalismo hacia una nueva estética escritural. Frente a esta idea, afirma el mismo Gabriel Jiménez Emán (1990) lo siguiente:

En un país donde la lectura no es imperiosa ni forma parte sustantiva de la formación de la gente, no podemos esperar milagros... con la crisis económica, la situación se agrava: no hay dinero para libros, sino para subsistencia. La gente quiere algo práctico, apenas tiene tiempo de hojear el periódico. El tiempo no es para malgastarlo en literatura de ficción, narrativa, poesía o ensayos humanistas (p.12).

Tal vez sea el ritmo acelerado del tiempo o las nuevas exigencias del lector, lo que hace que Gabriel Jiménez Emán recurra al texto minificcional como propuesta que augura el éxito del cuento y que,

además, le permite jugar con el lector, entretenerlo y hacerlo pensar en función de las múltiples lecturas posibles que, a partir del texto, se pueden generar. Por su parte, la crítica ha insistido en definir y clasificar a este autor como un escritor fantástico. Al respecto, el mismo Gabriel Jiménez Emán ha refutado esta postura; de hecho, Santaella (1993), en su prólogo al libro **Los Dientes de Raquel**, nos refiere lo siguiente:

La crítica literaria, amiga en crear categorías definitivas, ha tratado de definirlo como un escritor fantástico. Semejante aseveración no se ajusta, en su aspecto más amplio, al trabajo narrativo de Jiménez Emán. Él mismo ha refutado en muchas oportunidades tal epíteto, indicando la ligereza del término y a su vez prefiriendo un estatuto literario que se coloca mejor dentro d una suma de posibilidades de las cuales el texto narrativo juega a varias alternativas, sean éstas fantásticas o extraordinarias (p.12).

De esta afirmación surgen dos aspectos importantes: en primer lugar, queda claro que estamos ante un escritor que prefiere ubicarse en los límites de un abanico de posibilidades que se conciben como un todo dentro de lo que él llama “escritura ficcional”. Pareciera, pues, que la visión del autor separa marcadamente la fantasía de la ficción, privilegiando esta última como una estrategia argumentativa que busca un efecto paralizante, paródico e irónico desde una organización discursiva más amplia que se concentra en lo extraordinario de la imaginación. En segundo lugar, podemos observar cómo la crítica se concentra en categorizar o “encasillar” al escritor dentro de una literatura fantástica, desatendiendo así a un aspecto importantísimo dentro de su

propuesta estética como lo es su preferencia por la escritura minimalista.

Gabriel Jiménez Emán, a pesar de ser un escritor contemporáneo sobre el cual se han hecho muy pocas investigaciones literarias, no deja de causar conmoción entre los críticos y escritores que le han dedicado una especial atención, no sólo por su figura como artista, sino y es lo más importante, por el valor de su obra, por lo complejo de las estructuras a las cuales se aventura y, en definitiva, por su marcado sentido subversivo que cuestiona desde la tradición literaria hasta lo que hoy se dice de él.

La principal polémica que se ha generado entre el escritor y los críticos es, precisamente, reconocer su orientación fantástica, la cual ha sido subrayada por varios escritores y refutada por el artista. Al respecto, nos comenta López (1995), en su artículo **Mercurial** publicado por la revista **Imagen**, que Gabriel Jiménez Emán:

Ha sido fundamentalmente... un escritor de relatos... (que) se inscribe dentro de una generación literaria (con) una filiación todavía más clara (hacia) el experimentalismo y la literatura fantástica. Obsesiones propias de un período en el que interesaban más los deslindes que las asociaciones (p.68).

Esta perspectiva aporta un dato importante y es que pareciera existir una especie de simbiosis entre lo fantástico y los deslindes, entendidos mejor como fragmentos. Gabriel Jiménez Emán recurre a una escritura fragmentaria, la cual se representa, en primer lugar, a través de textos cuya mínima extensión es capaz, precisamente, de atrapar un

fragmento del universo narrativo y de la atmósfera existencial y, en segundo término, por medio de relatos fantásticos que oponen en un mismo tiempo lo disperso y diverso de la vida con lo medido, lógico, coherente y aparentemente integrado de la razón. En función de ello, nos afirma el mismo Gabriel Jiménez Emán, en una entrevista realizada por Jiménez Ure (1991), lo siguiente:

Si uno se asoma a una ventana para mirar a la calle, ...en un momento corriente la vida no es, de ningún modo, sucesiva: sólo se ven fragmentos de ella... el narrador emplea los instantes de su propia vida en describir... todo aquello que conlleve (a) la comprensión de los hombres con el fin de extraer de ellos una constatación del ser... aunque elaboremos un relato fantástico, absurdo, realista o documentado, los hacedores emplearemos mínimamente detalles de nuestra propia vida para fortalecer las situaciones narrativas (p.21).

Instante, detalle y fragmento son los indicadores de una escritura que se plantea como norte “la brevedad” y, dentro de ella, lograr, paradójicamente, la presentación de los más largos, variados y complejos espacios para la comprensión del “pequeño” universo narrativo que se propone, sin mayores esfuerzos, la captación instantánea del momento en que se aceleran y desquiciadamente estallan los impulsos dinámicos, variados y cambiantes que caracterizan a la vida moderna.

No obstante, en oposición a lo planteado por López (1995), Gabriel Jiménez Emán, en una entrevista realizada por Gil (1988) que se titula **La Policromía del Cautiverio**, afirma enfáticamente lo siguiente: “*No me*

gusta que me digan escritor fantástico, ya lo he dicho varias veces. Aquí existe esa manía de los críticos a situarlo a uno en una sola directriz o dimensión, y como yo hago literatura del imaginario” (p.10).

Ante esta aseveración, pareciera quedar claro que, aunque el escritor recurre al imaginario para crear su obra literaria, se aleja de lo fantástico; tal vez no lo desecha, pero lo que sí deja al descubierto es que no lo toma como materia de composición.

Pareciera, pues, que quedaba despejada la polémica en torno al tema fantástico dentro de la obra de Gabriel Jiménez Emán; sin embargo, para el año de 1991 aparece un artículo periodístico de Zambrano (1991) que se titula **Tras el absurdo de lo cotidiano está la pluma de Jiménez Emán**, en el cual el escritor afirmaba que:

...en mis libros inserto una realidad que bien puede ser imaginaria o fantástica, pero que en el fondo representa lo absurdo de la cotidianidad y que también es, en cierta forma, la búsqueda de explicaciones o de encontrarle algún sentido a ese diario vivir (p.17).

Estas palabras revelaban madurez artística en el escritor, no sólo en cuanto al tratamiento de sus temas, sino, además, porque evitaba caer en confrontaciones caprichosas e innecesarias. Aunque Gabriel Jiménez Emán aceptaba participar de una escritura fantástica, hacía la salvedad de recurrir a esta estrategia para intentar comprender los matices que delinean la realidad.

En tal sentido, quedaba clara y aceptada su orientación fantástica dentro de la literatura, la cual quizá nunca negó, sólo que siempre insistió en que no quería ser encasillado, ya que bien podía en algún momento recurrir a lo fantástico, como también podía trabajar en función de otros tópicos.

Sin embargo, lo que comúnmente rodea la atmósfera de sus producciones narrativas es precisamente ese latido fantástico que se burla de la realidad para mostrar situaciones desquiciantes que juegan con la lógica hasta caer en un mundo onírico que no comprende ni de exactitudes ni de coherencias y que, además, se mueve bajo los impulsos del absurdo y lo fragmentario.

Ante la posición de Gabriel Jiménez Emán que reflejaba sencillez y madurez, muchos críticos, periodistas y escritores, mostraron reverencia por su propia conceptualización del arte, respetaron su posición y hasta se fascinaron por esa tenebrosa e inquietante ambigüedad que se suscitaba entre lo fantástico y lo imaginario, pero que, al mismo tiempo, estrechaba, en una suerte insólita, lo absurdo con lo cotidiano. Las palabras que usara Zambrano (1991) en el ya mencionado artículo, nos puede ilustrar esta perspectiva:

Para lograr este efecto que Salvador Garmendia llama “una excursión al subterráneo”, Jiménez Emán recurre al humor para narrar situaciones extremas, situaciones que parecen algo extravagantes y que rayan en lo

insólito. Sin embargo para el escritor, lo insólito por formar parte de la realidad, vale la pena describirlo, vale la pena mezclar la parte consciente de lo humano con su mundo onírico, con su imaginación, y a partir de este universo poder acercarse a nuevas posibilidades narrativas (p.17).

Sin embargo, otros críticos no se lanzan a parafrasear las posiciones de Gabriel Jiménez Emán, sino que continúan siendo enfáticos al referirse a su orientación fantástica; evitan entonces usar justificaciones, obvian explicaciones y permutan el valor propio de los abismos que propone el escritor, por señalamientos tan concretos que, lejos de parecer caóticos, se afirman con tanta vehemencia, que se acerca más al mérito y al reconocimiento. Jiménez Ure (1991), en su artículo **La pasión y prolijidad de Gabriel Jiménez Emán**, da señales de estas afirmaciones, al decir: *“Junto a Ednodio Quintero y otros significativos autores, (Gabriel Jiménez Emán) fue pionero del cuento fantástico en el país. Su prosa superaría la de algunos de su generación y enriquecería al gran impulso narrativo de Salvador Garmendia...”*(p.21).

Podemos, a esta perspectiva, sumarle, además, otros aportes críticos que acertadamente hacen un perfil narrativo de los mundos literarios construidos por Gabriel Jiménez Emán. Uno de estos aportes es el de Antillano (1999) quien, al referirse a la obra de este escritor y utilizando como argumento específico el libro **Los Dientes de Raquel**, afirma lo siguiente:

En Los Dientes de Raquel (y en otros de sus libros) de Gabriel Jiménez Emán, (incorpora) un cierto humor negro es el telón de fondo de una estructura circular que, incluyéndose en lo fantástico finalmente se escapa de ello como si acusara la posibilidad de un sueño... Esta fluctuación entre lo real y lo fantástico a partir de un cariz subjetivo que hemos llamado poético, es muy propio del cuento corto venezolano. La caracterización personalizada de estos procedimientos adquiere en cada caso un matiz, una línea, una definición, pero, que realmente, el cuento corto se emplea como un género no realista (p.265).

Es fácil, entonces, encontrar justificación al hecho de que Gabriel Jiménez Emán recurra a una escritura fantástica para aventurarse en las estrategias narrativas de la cortedad, las cuales se caracterizan por presentar, con una economía discursiva, un golpe de ingenio que condensa la tensión del texto hasta producir un violento estallido de sugerencias e impactos que dejan huella en el lector y que se consiguen a través del humor, la ironía y lo absurdo. Es precisamente en este último elemento, donde Gabriel Jiménez Emán desata toda su maestría narrativa para jugar con lo fantástico hasta construir un mundo imaginario en que la realidad y el sueño se confunden en un encuentro mágico y misterioso.

En consecuencia, lo mínimo y lo fantástico han sido inclinaciones constantes en la obra de Gabriel Jiménez Emán. En una oportunidad, Flores (1997), al referirse a un libro de este escritor titulado **Ficción Mínima**, que es un conjunto de muestras del cuento breve en América, apuntaba lo siguiente: "...la selección no sólo conjuga a autores de

voces, espacios y tiempos distintos, sino que desnuda a Jiménez Emán como escritor y deja aflorar su fascinación y fidelidad por lo fantástico” (p.6).

Ahora bien, una vez aparentemente resuelta la controversia que ocupó a críticos, escritores y al mismo Gabriel Jiménez Emán, resta sólo destacar el valor de este artista como pilar fundamental dentro de las modernas corrientes que orientan la narrativa venezolana de las últimas décadas.

Al respecto, muchos analistas de nuestra literatura, al referirse a este autor, evitaron sesgos críticos, redujeron posiciones polarizadas y prefirieron un espacio más justo en el cual la obra y su escritor se dimensionaban más por sus valores literarios que por los temas, corrientes o ubicaciones a las cuales recurría. De allí que se da verdadero sentido más a la creación literaria propiamente dicha, que a las consideraciones formales que rigieron su producción. Uno de los analistas que aborda la figura de Gabriel Jiménez Emán es Santaella (1993), quien en su prólogo al libro **Los Dientes de Raquel**, nos plantea lo siguiente: *“Al margen pues, de estas consideraciones, de estas defensas e impugnaciones, la obra de Gabriel Jiménez Emán ocupa un lugar primordial en la prosa de ficción venezolana e hispanoamericana de las últimas décadas” (p.13).*

Es importante aclarar que, al presentar la disputa del tema

fantástico entre el escritor y los críticos, no se quiere tomar preferencia hacia lo que opina el mismo Gabriel Jiménez Emán de su obra, ya que la propiedad de criticar, establecer juicios y posiblemente ubicar en determinada línea y corriente literaria, corresponde en definitiva al lector, quien elabora argumentos y conclusiones a partir de las lecturas posibles que pueda reconocer desde la relación del texto con su vida, gustos, intereses, inclinaciones y posiciones.

Sin embargo, lo que se pretende con la presentación de estas confrontaciones críticas, es resaltar precisamente la especial atención que ha tenido la obra y la figura de Gabriel Jiménez Emán, su sentido controversial en torno a la crítica y, muy especialmente, su peculiar, ambiguo y hasta enigmático arte narrativo. En tal sentido, este análisis de posiciones críticas no pretende sólo abarcar el concepto que de su obra tiene el mismo escritor, sino conocer la visión que de él se han formado tratadistas, analistas e investigadores literarios.

Si bien es cierto que la obra de Gabriel Jiménez Emán no ha sido suficientemente analizada e incluso la crítica se ha mostrado un tanto indiferente ante esta figura, también es cierto que la literatura venezolana le ha reservado el puesto de referencia obligada dentro del estudio de la prosa minificcional y fantástica, de lo cual está surgiendo un cierto interés por descubrir los múltiples abismos que ha edificado desde

la palabra este escritor.

Lo que sí se puede afirmar es que paulatinamente Gabriel Jiménez Emán ha reconocido ser un escritor fantástico; de hecho, en unas declaraciones que apuntaba en el artículo mencionado de López (1995), manifestaba lo siguiente: “...yo escribo cuentos fantásticos, novelas crueles...” (p.56).

Se puede, entonces, apreciar cómo Jiménez Emán acepta inscribirse dentro de una literatura fantástica, de extensión breve, con orientación humorística y con un sentido desdoblado, absurdo, extraño, intrigante, misterioso, confuso y mágico de la realidad, que muestra la conjugación en un mismo tiempo y espacio de la cortedad narrativa con la amplitud significativa, conseguido esto por un golpe final que atrapa al lector y lo envuelve en una atmósfera de sueño, ficción y suspenso. Al respecto, afirma Santaella (1993):

...Jiménez Emán describe una trayectoria polifónica del relato en sus cauces y corrientes imaginarias. Es lo imaginario como tal, la base principal que originará las diferentes aproximaciones ficticias al marco de representatividad de sus personajes y situaciones. En tal sentido, es notoria la habilidad del autor para adaptarse y construir estados narrativos desde lo policial, el terror, lo fantástico, el suspense en suma, sin que por lo mismo su escritura se ciña a una de estas acepciones precisas... convierte toda una importante tradición narrativa en estas modalidades discursivas y las reelabora mezclándolas con otros ingredientes, con elementos psicológicos bien articulados y complejos... Por eso, la prosa de ficción de Jiménez Emán va más allá del simple

relato fantástico o policial, para internarse en territorios donde el sujeto en cuestión, alcanza proyecciones límites en cuanto a su modo de ser y a su conducta social. De modo que el hecho esencial en la obra narrativa de este autor, radica en esa ars combinatoria de varios discursos imaginarios, que se superponen unos con otros y hasta coexisten en variados planos (p.12-13).

Aunque lo fantástico no es el matiz definitivo en la obra de Gabriel Jiménez Emán, queda claro que es un recurso, por cierto, muy utilizado que el escritor no podrá disimular bajo un escepticismo aparente. Veamos como ejemplo el siguiente texto de **Los Dientes de Raquel** (1973):

Es la historia de un par de zapatos de cuero marrón oscuro y lustroso número 40. Mario se va a dormir frecuentemente a las 11:30 y los deja bajo la cama.

El zapato derecho espera que Mario se duerma y luego trata de despertar al zapato izquierdo, que siempre permanece inmóvil. Después camina solo por toda la habitación, y si la puerta está abierta sale a caminar entre los árboles, a tomar el aire o a ver las estrellas.

Muy pronto se aburre de andar solo y piensa en el zapato izquierdo, el perfecto compañero para sus andanzas nocturnas.

Pasan los días y el zapato derecho sigue insistiendo en despertar al zapato izquierdo, y un día, por fin lo logra. Se explica por eso que Mario se despertara una mañana y no encontrara a sus zapatos nunca más (p.39).

Ante este relato, en el que choca el humor con el desconcierto y lo ambiguo, salta una pregunta evidente ¿es o no un relato fantástico? La respuesta es obvia: en este texto el humor colinda con el absurdo y ambos

se ocultan en una fuerte humanización presentada con tal naturalidad, que se emparenta muy de cerca con la realidad. Todo ello propicia en el lector un vertiginoso asombro, que resulta del contacto tan cercano con los escenarios de la magia y con las dimensiones de la fantasía.

En este aspecto, afirma Serra (1974):

Dos elementos capitalizan la materia de los cuentos: en primer término el absurdo, en su expresión literal de antítesis de lo ordinario, y en segundo término el humor que en ciertas ocasiones alcanza indecisos tonos de esa otra categoría del humor tan sabiamente utilizado por los surrealistas: el humor negro...(p.6).

En tal sentido y con absoluta propiedad, afirma Rojo (2000) que los cuentos de Gabriel Jiménez Emán “oscilan entre lo fantástico y el humor leve”. Por su parte, Barrera (1994) también refiere que: “Gabriel Jiménez Emán (pisa) con cierta seguridad, los terrenos de lo fantástico o de lo supra-real...”. Y, para completar estas afirmaciones críticas, Jiménez (1993) nos dice que: “Gabriel Jiménez Emán...desarrolló una literatura signada – simultáneamente – por elementos fantásticos, supra-reales y conjeturales”.

De cualquier forma, lo que sí queda claro con esta presentación es la vigencia y preponderancia de Gabriel Jiménez Emán como fuente inexplorable y tal vez inagotable, de investigación, capaz no

solamente de arrojar los más asombrosos y hasta abismales productos investigativos, sino y es lo más importante, capaz de fascinar a todos con sus “Trampas a la conciencia”, envolver al lector con un escenario narrativo en el cual los personajes juegan con las cartas que les ha dado su creador y, cuando el juego termina, las cartas ya no son lúdicas, sino existenciales.

En otras palabras, son los retazos de vida, las fuertes dosis de imaginación y unas buenas cantidades de humorismo los ingredientes perfectos con los que Gabriel Jiménez Emán nos construye universos tan minúsculos que paradójicamente se convierten en inmensidades abismales de posibilidades válidas en las cuales lo real y lo ficticio conviven en perfecta armonía. Al respecto, afirma Alvarado (1982) lo siguiente:

...Gabriel Jiménez Emán continúa la honrosa tradición imaginativa de las literaturas de todos los tiempos...Los argumentos de Jiménez Emán no admiten réplica, pero tampoco causan convicción. No pretenden buscar la verosimilitud, ni siquiera el temor, sólo asombrar. En un mundo sujeto a normas matemáticas, si no blanco, entonces negro; esa tradición fantástica crea mundos particulares, que desrealizan la simetría del universo, inscribiéndolos en la única posibilidad humana: la creación de esquemas desmontables a la hora menos pensada...La confusión del sueño con la realidad, el desdoblamiento del cuerpo físico, la magia..., los sueños premonitorios, los monstruos y algo más, son los temas que caracterizan este juego de la imaginación...(p.6).

En este sentido, es oportuno hacer referencia a dos importantes comentarios que pudieran considerarse fundamentales para delinear, fina y acertadamente, los contornos que configuran la obra de Gabriel Jiménez Emán. En primer lugar, tenemos el planteamiento de Navarro (2001) que, en su artículo **Narradores de los setenta en los ochenta**, nos comenta: “...*Gabriel Jiménez Emán, autor de cuentos imaginarios en los que lo ficticio propone trampas a lo real...Por lo general (este autor) propicia una escritura breve, enigmática, una escritura oscilante entre la realidad y el sueño, entre lo irónico y lo patético*” (p.10).

Observamos cómo las acuarelas de brevedad, enigma, sueño e ironía, son las tonalidades con las que el autor nos dibuja las siluetas exactas de un lienzo narrativo que pareciera convertirse en instantánea con la cual se capta un fragmento de la vida que estalla, a su vez, en mil pedazos, ante los descomunales destellos de realidad y fantasía que chocan vertiginosamente con lo absurdo y lo irracional. La segunda visión que se alude es la de Santaella (1993), quien, en su artículo **Conjuras del corazón**, plantea:

Dentro de los múltiples caminos y diferentes posibilidades temáticas, estéticas y conceptuales que ofrece la prosa de ficción venezolana contemporánea, la obra de Gabriel Jiménez Emán ocupa sin duda un lugar significativo. Esto no es una simple declaración retórica...sino una legítima constatación calibrada a partir de una obra densa, singular, fiel a sus originarias motivaciones escriturales e imaginarias, diversa y reflexiva según los particulares rumbos que la misma ha

logrado inventar a medida que ella se fue escribiendo y expandiendo. El universo narrativo de Jiménez Emán adquirió entonces ciertas texturas y materialidades que la definen muy bien, y esta marca específica se debe... a sus propias obsesiones, miedos, misterios y revelaciones íntimas. Todo ello le ha permitido urdir un amplísimo tapiz narrativo afianzado en un modo de contar austero, sin dejar de ser imaginario, puesto que lo que le ha importado como escritor es ampliar una territorialidad propicia al flujo de las correspondencias y amiga libérrima de lo extraordinario, de lo inusual (p.57).

En definitiva, es Gabriel Jiménez Emán un trasgresor de los esquemas tradicionales que condicionan a la literatura; en su obra se dan cita el humor, la imaginación y la fantasía, todo ello conjugado dentro de un esquema flexible en el que predomina la “cortedad” y ésta es precisamente la que ocasiona toda una atmósfera de asombro, ambigüedad e irracionalidad que se refleja en un espejeo donde la ficción roza tanto a la realidad que hasta lo trivial puede ser, sin mayores adornos, una mirada de la vivencia contemporánea.

4.4 Gabriel Jiménez Emán..., tras el ideal de atrapar el universo en una línea

Al revisar la figura de Gabriel Jiménez Emán dentro de la prosa de ficción venezolana de las últimas décadas, se puede deducir que nos encontramos frente a un escritor versátil, cuyo horizonte creador abarca las fronteras de variados ejercicios literarios, entre los cuales destaca la poesía, el ensayo, la crítica, la novela y el cuento. De allí que su visión

multiforme nos demuestre lo nutrido y variado de su creación. Al respecto, afirma Santaella (1993) lo siguiente:

En cierta forma, ha sido esa curiosa experiencia de lo literario, lo que hace de toda su obra una diáspora inquisitiva, indagadora, siempre tratando de franquear los límites: lo cual quiere decir que la escritura de sus cuentos y relatos, va siempre acompañada de un ejercicio meticuloso de la traducción, el ensayo y la crítica. Esta simultaneidad de escrituras es posible gracias a una concepción integral de la literatura; integración que supone para él un diálogo permanente entre los géneros, una coexistencia enriquecedora entre todos ellos... Es, creo, un escritor que suele tal vez sentirse mejor en una escritura más que en otra, pero sin embargo las abarca a todas, las reconoce a todas en una especie de adulterio permanente con la poesía y la literatura (p.58-59).

En tal sentido, se puede notar que Gabriel Jiménez Emán es un escritor de una amplia trayectoria creadora que aporta a nuestra literatura, no sólo las diversas manifestaciones que han nacido de su ingenio, sino que, además, construye una propia visión y dimensión de lo que es el arte, lo que se constituye, tal vez sin mayores esfuerzos, en un modelo continuado, reflexionado y analizado por los nuevos caminos que conducen los hilos de la literatura nacional.

Sus propuestas narrativas van desde el desarrollo de una prosa breve hasta la presentación de los acosos imaginarios surgidos del sueño y del inconsciente que, paradójica e irracionalmente, aspiran equilibrar la

linealidad lógica y coherente que intenta encasillar al mundo circundante.

Al efecto, postula el mismo Gabriel Jiménez Emán (1996) lo siguiente:

En mi trabajo narrativo he tratado de deshumanizar precisamente para mostrar el lado oculto de los sentimientos y pensamientos humanos; me he ido a las zonas oscuras intentando pintar el movimiento subterráneo de ciertos estados de la mente, y he buscado mostrar el lado mórbido, débil o absurdo del comportamiento humano...Lo fantástico, lo mágico o lo extraordinario forman parte de la misma voluntad que trata de aproximar lo racional a lo irracional, lo cotidiano al mundo de los sueños. Creo que esta libertad implica una ética no sólo personal, sino una responsabilidad que debe compartir con los lectores (p.129).

Por lo tanto, Gabriel Jiménez Emán no sólo se caracteriza por explorar universos temáticos que se balancean entre lo absurdo y lo humorístico, sino que su principal propuesta se concentra en una fabulación fantástica de extensión mínima que irrumpe en la literatura venezolana, tal como afirma Jiménez (1991):

Jiménez Emán (con su libro Los Dientes de Raquel)... demarcó en el país los límites entre una dominante prosa costumbrista y el territorio de la invención pura: en el cual incluyó la literatura del absurdo, fantástica, la ciencia ficción y la narrativa con rasgos filosóficos o reflexiva (p.8).

Observamos cómo la obra de Gabriel Jiménez Emán se fortalece no sólo desde los pasajes meramente ficcionales, sino desde una estética

nueva y significativa que trasgrede los esquemas tradicionales de la literatura y que, a partir de allí, supera los encasillamientos genéricos, logrando la producción de textos en los que, para demostrar su sensibilidad imaginativa, recurre a las bondades de la prosa y el verso.

Gabriel Jiménez Emán introduce un renovado paradigma literario caracterizado particularmente por la brevedad al límite, por la intensidad temática y discursiva, por la hibridez y la confluencia de varios formatos de literatura breve, por la inclusión de fuertes cargas fantásticas que en sus textos arañan constantemente a la realidad e incluso le hacen trampas a la lógica.

Todo ello contribuye a que sus textos se planteen como fin último la flexibilidad interpretativa en la que se dan cita el carácter polisémico y sugerente del texto para desarrollar la imaginación del lector a través de la construcción de imágenes que se debaten en el espacio de dualidades inconcebibles y de infinitos análisis que hacen comulgar a un mismo tiempo lo absurdo y lo cotidiano, recreado en el humor y en lo fragmentario. Por lo tanto, la “imagen” es de vital importancia en la producción literaria de este escritor; de hecho, siempre está presente, bien para captar el retrato instantáneo de un momento espacio-temporal o bien para darnos muestra de los juegos imaginarios con los cuales nos enfrenta a la fantasía y a la realidad en una suerte de abismo paralizante. En tal sentido, afirma el mismo Gabriel Jiménez Emán (1996):

Lo que no puedo evitar es dar pre-eminencia a la imaginación en cuanto hago. Este mecanismo de imaginar es un acto automático; como si viviese dentro de mí una fábrica de imágenes...Mi motivación se da siempre a partir de una imagen; desde ésta las historias van construyéndose. No busco anécdotas en el mundo exterior sino imágenes...(p.129).

Aunado a todos los rasgos que se han señalado como estética y como propuesta en la obra de Gabriel Jiménez Emán, lo más asombroso y llamativo de este escritor es su carácter subversivo con el cual irrumpe las tipificaciones de géneros literarios, juega con la fantasía y la realidad y, además, ironiza y parodia la conducta humana, tal como él mismo (citado por Jiménez, 1991), lo reconoce:

Me parece que tenemos que ir contracorriente. Tenemos que desoír a los plumíferos que suelen abundar en nuestras páginas literarias y seguir en nuestro empeño, en el proyecto de reinventar el mundo, reingresarlo a una nueva realidad, sacarle brillo (p.21).

Es precisamente ese sutil engreimiento lo que convierte a Gabriel Jiménez Emán en un escritor trasgresor, no sólo de la lógica como materia de creación, sino de todas las normas tradicionales que han regido nuestra literatura. Creerse entonces capaz de “reinventar el mundo” y con ello transformar las leyes hasta crear una nueva realidad, no puede ser más que la aspiración y el espíritu de un escritor que apuesta todo en su afán de acercarse a la interioridad humana a través de lo fantástico. Él mismo (citado por León, 1979), nos refiere lo siguiente:

Bueno, yo creo que los propósitos están entrelazados en los textos del libro (Los Dientes de Raquel), son propósitos que se vuelven contra sí mismos a veces porque la sorpresa, o el gran abismo presente en textos tan breves, la posibilidad de encontrar el humor, la imaginación como tentativa plena para comprender incluso las actitudes más cotidianas, lo absurdo y muchos otros elementos que juegan en este libro, sirven para sacar al lector de las casillas normales de entendimiento y de lectura (p.9).

Observamos cómo la propuesta de Gabriel Jiménez Emán representa un esquema novedoso que intenta fortalecer nuestra literatura a través de una especie de ficción breve que, si bien no es nueva, alcanza con su obra madurez y un fuerte poder convocatorio. Es decir, su creación, más que reaccionar contra la lógica y la coherencia del pensamiento, responde a una estética de extrema brevedad que no responde a modismos literarios, sino más bien a una necesidad de encerrar los múltiples contornos del universo en un instante, en un parpadeo... en una imagen fotográfica. He allí donde recae lo verdaderamente “maravilloso” de su creación, tal como él mismo (citado por Abrizio, 1988), afirma: “*Si el mundo se puede expresar en un verso ¿por qué no se puede atrapar en una línea?*” (p.58).

Estamos ante un escritor que se plantea dos fuertes ideales: el primero es **poder conjugar la ciencia ficción y lo fantástico con la realidad** y, el segundo, **atrapar el universo en unas pocas líneas**; es decir, construir con pocas palabras los diversos mosaicos que contornan

nuestra compleja realidad.

A partir de estas premisas, es válido destacar en este escritor su carácter minificcional que no sólo es su propuesta estética para la literatura venezolana, sino que, además, le permite mágicamente narrar sobre un mundo maravilloso en que los misterios y el asombro le permiten causar un estado de sorpresa paralizante al lector.

De allí que en sus cortas producciones, Gabriel Jiménez Emán nos cuente una trama, historia o anécdota que no sólo participa de la realidad o el absurdo, sino que, además, propicia una escritura lúdica, humorística y divertida que se plantea como norte una búsqueda estética hacia la cortedad narrativa, mostrando en sus personajes arquetipos humanos que, aunque económicamente perfilados, ilustran los miedos, asombros, misterios y sueños irracionales o desquiciantes que circundan al hombre moderno. En un artículo de Delgado (1992), Gabriel Jiménez Emán afirma:

Estudiamos el auge del cuento breve que tiene una familiaridad intrínseca con el humor, y que encierra rasgos de crítica social que son tratados a través del genio y la cortedad. No es necesario cerrar las posibilidades de ser grandes obras a las creaciones que no poseen inmensas extensiones escritas. Tampoco es obligado en la actualidad versar sobre los héroes nacionales, puesto que nos encontramos a las puertas de la literatura del divertimento, donde se forma al lector con lineamientos más flexibles, humorísticos que sin embargo encierran los dramas sociales que aquejan a las naciones (p.7).

En definitiva, la obra de Gabriel Jiménez Emán aspira “*atrapar la magia del universo en una línea*”, y ese empeño de brevedad y fantasía lo desarrolla desde sus iniciales prácticas escriturales con **Los Dientes de Raquel**; a partir de allí no sólo se aventura en los planos minificcionales, sino que, además, se plantea una prosa ficcional en que lo absurdo, el humor y lo desquiciante se dan cita en cortísimas narraciones para producir sorpresa y desconcierto, aportando de esta forma la consolidación de un eslabón importante en la literatura venezolana, como lo es la brevedad fantástica.

Ahora bien, se han conocido aportes que delinear el perfil escritural de Gabriel Jiménez Emán; no está demás hacer referencia a dos aspectos que servirían para comprender, en un espacio más íntimo, a este escritor. En primer lugar, si partimos del hecho de que la lectura de un texto literario produce en esencia un proceso comunicacional en el que participa un escritor, un lector y un texto y que todos ellos son agentes activos porque construyen y desmontan los mensajes desde una lectura posible, entonces ¿cómo podemos explicar los intereses que mueven a escritores y lectores en ese diálogo humano que se establece con el libro?. Es en este aspecto donde podemos conocer los aportes que hace Gabriel Jiménez Emán (1999) en relación al hecho comunicativo que representa el texto para el escritor y el lector. Al efecto, afirma:

El escritor frecuentemente escribe por una íntima necesidad de expresar un mundo (el que le rodea... o uno imaginario) y casi ninguna obra válida de la literatura fue escrita para complacer los deseos de otro... El lector que escoge libremente la obra de un autor... lo hace porque hay detalles en el escritor que coinciden con los de su propia personalidad, que le son afines, o acaso porque ya conoce a este o aquel autor, gusta de su estilo o de su particular manera de expresarse (p.36).

Es fácil, a partir de estos aportes, afirmar que tanto en escritores como en lectores hay una “íntima necesidad”, bien de expresión o de comprensión de un mundo ajeno o cercano a la experiencia de vida, pero que en resumen permite un diálogo que se estrecha más allá de las fronteras del libro y hermana a dos seres en una misma búsqueda constante de los impulsos y latidos que rigen a ese universo mágico y asombroso que está más allá de las palabras, de la realidad, de la lógica... pero que se avvicina asombrosamente a la esencia del ser. Usando palabras del mismo Gabriel Jiménez Emán (1995), el papel del escritor sería:

Reinventar la sensibilidad humana. Inyectarle a la sensibilidad humana una dosis de imaginación, de creación, de esperanza, para que la vida sea un poco más llevadera. Cuando una persona encuentra algo en un libro que lo haga sentir, ya está aliviándose la maldad del mundo, las injusticias. Se establece un diálogo entre la sensibilidad y la inteligencia que le permite seguir adelante. Creo que vale la pena crear mundos alternos a este mundo real que es el más difícil y el más complejo; éste... no hay mundo más profundo que éste, pero uno crea mundos alternos y ayuda a que este mundo se recree y se revitalice (p.22).

Queda claro que, junto al ideal de “atrapar el universo en una línea”, Gabriel Jiménez Emán se propone construir mundos fantásticos recreados en una introspección imaginativa y sensorial que rechaza, tal vez, esos temas de política, violencia y miseria, para recurrir a una especie de letargo narrativo que alivie las penas existenciales y haga menos traumático el soporte de una realidad que reprime, agobia y confunde.

CONCLUSIÓN

Tanto el minicuento como el micro-relato se constituyen como formas literarias que se valen de la brevedad extrema, de la unión de varios géneros literarios y del empleo de un lenguaje preciso, para producir una intensidad narrativa caracterizada por unos inicios cautivadores y unos desenlaces paralizantes. Sin embargo, este concepto pudiera resultar más amplio y es que ciertamente la ficción minimalista en conjunto produce la mágica representación de un pequeño fragmento que encierra en su esencia fuertes cargas de imaginación, fantasía, humor, ironía y paradoja, que desembocan en una instantánea fotográfica en la cual se presentan a un mismo tiempo lo absurdo y lo onírico en relación con la cotidianidad.

Ambas tipologías minificcionales se han instalado en la literatura desde los propios orígenes de ésta y es que desde siempre han existido textos cortos como las parábolas, los aforismos, entre otros, caracterizados por el juego, el humor, lo divertido, la reflexión y la fábula; en fin, discursos que, aunque de diferente presentación y con características particulares, comparten, en esencia, la fuerza y el impacto de una breve anécdota que es capaz no sólo de producir las más abismales asociaciones, sino de conjugar un amplio espectro de posibilidades lectoras que se traducen en parálisis y conmoción.

Dentro del texto corto han presentado diversas modalidades

discursivas; las de mayor resonancia han sido, precisamente, el minicuento y el micro-relato, diferenciadas entre sí por varios rasgos; sin embargo, el más importante ha sido el juego anecdótico que en uno se presenta abiertamente y en el otro se permuta por un golpe final de reflexión o meditación. Es decir, en el minicuento es característico narrar una historia; por su parte, en el micro-relato es típico la presentación de una prosa poética que comparte lo lírico con el poema y el tono reflexivo con el ensayo.

El modernismo permitió un amplio florecimiento del texto corto, el cual fue practicado por notables escritores como Baudelaire, Ambrose Pierre, Kafka, Oscar Wilde, entre otros. Ya con el post modernismo o como comúnmente se le conoce, con el vanguardismo se consagra un éxito contundente a este formato de la literatura minimalista.

En tal sentido, la proliferación de revistas literarias, la caída de los macro-relatos, el predominio del fragmento, el ímpetu subversivo de los nuevos escritores en contra de las tradiciones literarias, el poco tiempo destinado para la lectura y el ideal de producir sensaciones nuevas en el hecho literario, tales como: la diversión, el juego y el entretenimiento, fueron las condiciones propicias que auguraron el éxito y la proliferación del minicuento y dentro de éste, el micro-relato.

En Hispanoamérica, durante los años 30, 40 y 50, se produce un auge en el texto corto; figuras como Monterroso, Torri y Borges, entre

otros, se hacen sentir con magistrales obras minificcionales. Específicamente en Venezuela, Ramos Sucre y Armas Alfonso serán los pioneros de una modalidad literaria que resulta atractiva y continuada por generaciones subsiguientes, representada por notables escritores como Ednodio Quintero, Armando José Sequera y Gabriel Jiménez Emán, quienes cultivan la ficción minimalista desde el terreno de lo fantasioso, absurdo y humorístico.

El imaginario, la ficción, el humor negro y la ironía, son rasgos recurrentes en las producciones de Gabriel Jiménez Emán. Su fascinación por las estructuras circulares, por los finales impactantes, incisivos y mordaces y por el abismo del desconcierto, le han permitido mostrar afanosamente lo irracional de la cotidianidad, a partir de textos mágicos que convocan a la diversión, al juego y a la risa.

De allí que sus producciones se planteen como ideal, no sólo atrapar la instantánea de un fragmento de la vida en reducidos espacios narrativos, sino, además, reinventar el mundo desde una actitud subversiva que rechaza los encasillamientos y se mueve con cierta anarquía por los diferentes géneros literarios, modalidades discursivas y temáticas enfocadas.

Gabriel Jiménez Emán, con sus libros **Los dientes de Raquel**, **Saltos sobre la Soga** y **Los 1001 cuentos de 1 Línea** proyecta, además de una mirada surrealista de la realidad, un escudriñamiento en esos

estados mentales caracterizados por la imaginación, lo ilógico, incoherente e irracional. Es decir, se deleita en mostrar un abanico de posibilidades interpretativas a partir de situaciones en que el límite de lo desquiciante y lo onírico estallan en mil fragmentos que se organizan desde las más disparatadas relaciones y asociaciones, para producir una instantánea de la vida que se aleja de lo realista para acercarse a lo mágico, maravilloso y extraño.

Son estas obras, un compendio de textos minificcionales que representan tanto al minicuento como al micro-relato o a ambos en estrecha comunión. En su totalidad, el clima de lo absurdo, lo fantástico y el misterio, originan una atmósfera propicia para la construcción de un abismo en miniatura que, desde sus primeras líneas y hasta sus desenlaces, anticipan el impacto y la parálisis.

De allí que no resulta extraño encontrar textos de un excelente acabado narrativo que golpean al lector, proyectan múltiples miradas de lectura, conjugan una armoniosa relación fantasía-realidad, proponen trampas a la razón por medio del humor, la ironía, lo insólito, el desconcierto y lo lúdico y plantean una propuesta discursiva que se libera de los encasillamientos genéricos y en su lugar permite el cruce de variadas formas literarias.

Las historias son circulares, alteradas o lineales, los personajes son desquiciados y esquizofrénicos, los ambientes son apenas esbozados,

delineados o abstractos; en definitiva, lo que predomina es la particularidad y lo genuino. Todos se instalan cómodamente, bien en las fronteras del minicuento o del micro-relato. Por consiguiente, nada está escrito en dentro del complejo universo narrativo de estos libros; la sorpresa es su esencia, lo extraño es lo común y la fantasía se convierte en una forma de sentir las sombras que envuelven el misterio del mundo y de la vida.

En síntesis, son textos que se escriben desde cada lectura y, a partir de cada interpretación, invitan a un acercamiento desprovisto de la lógica racional, se burlan de la realidad, desproporcionan la coherencia del pensamiento, apuestan al juego y a la diversión, se proyectan desde el vértigo y el asombro y plantean la vigencia del fragmento como una expresión que, surgida desde lo onírico, permite la reconstrucción de esos mundos alternos caracterizados por el abismo, el hechizo y la magia.

BIBLIOGRAFÍA

Del Autor

Jiménez, G. (1973). **Los Dientes de Raquel**. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1975). **Salto Sobre la Soga**. Caracas. Monte Ávila Editores.

_____ (1979). **La Isla del Otro**. Caracas. Venezuela. Monte Ávila Editores.

_____ (1987). **Relatos de Otro Mundo**. Caracas. Publicaciones Seleven.

_____ (1980). **Los Mil y un Cuentos de una Línea**. Caracas. Fundarte.

_____ (1991). **Tramas Imaginarias**. Caracas. Monte Ávila Editores.

General

Abad, C. (1996). **Gabriel Jiménez: “Soy un escritor casado con la literatura y comprometido con la realidad”**. La Voz de Huelva. 16 de Agosto.

Abrizo, M. (1988). **El Universo se Puede Atrapar en una Línea**. El Diario de Caracas. 04 de Mayo.

Alvarado, M. (1982). **Los Dientes de Raquel**. Suplemento Vanguardia Dominical. 11 de Julio.

Antillano, L. (1999). **El Cuento Corto en Venezuela**. En Literatura Venezolana Hoy. Separata. Madrid. Frankfurt/Main.

Arreaza, J. (2003). **Teoría del minicuento**. www.textossentido.com. 19 de Febrero.

Arreola, J. (1966). **Confabulario**. México: Fondo de Cultura Económica.

Barrera, L. (1994). **Desacralización y Parodia. Aproximación al Cuento Venezolano del Siglo XX**. Caracas. Monte Ávila Editores.

Barrios, A. (1994). **Aproximación al Suspense**. Caracas. Venezuela. Fundarte.

Bermúdez, M. (1972). **El Cuento como Poema**. Compilación. Publicado en Santaella (1983).

Besarón, P. (1998). **Lo Fantástico en la Literatura**. www.elaleph.com. 06 de Diciembre.

Borges, J.; Bioy, A. (1953). **Cuentos Breves y Extraordinarios**. Antología. Argentina. Ediciones Losada.

Brasca, R. (1996). **Dos Veces Bueno**. Buenos Aires. Argentina: Desde la Gente.

_____ (1997). **Dos Veces Bueno 2**. Buenos Aires. Argentina: Desde la Gente.

_____ (2000). **Los Mecanismos de la Brevedad. Constantes, variables y Tendencias en el Micro-cuento**. www.cuentoenred.org. 06 de Diciembre.

Bravo, V. (1987). **Los Poderes de la Ficción**. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1994). **Ensayos desde la pasión**. Caracas. Venezuela: Fundarte.

Britto, L. (1991). **Las Tragedias Metafísicas de Gabriel Jiménez Emán. Epílogo al Libro Los Dientes de Raquel**. Caracas. Monte Ávila Editores.

Bustillo, C. (1995). **El Ente de Papel**. Caracas: Vadell Hermanos Editores.

Calzadilla, J. (1977). **Marginalidad Fantástica y Revistas Pobres**. Caracas. Últimas Noticias. Suplemento Cultural. 18 de Diciembre.

Cárdenas, A. (1996). **Elementos para una Teoría del Minicuento**. www.cuentoenred.org. 09 de Enero.

Castillo, A. (1980). **¿Qué es Prosa Poética?**. Últimas Noticias. 08 de Junio.

Casullo, N. (1989). **El Debate Modernidad-Postmodernidad**. Segunda Edición. Buenos Aires: Punto Sur Editores.

Coll, A. (1989). **Gabriel Jiménez Emán reincide en la trama de la imaginación**. Diario de Caracas. 20 de Agosto.

Cortázar, J. (1974). **Del Cuento Breve y sus Alrededores**. México: Editorial Siglo XXI.

_____ (1981). **Algunos Aspectos del Cuento**. Barcelona: Tusquets.

De La Borbolla, O. (2000). **Minibiografía del minicuento**. www.cuentosenred.org. 26 de Noviembre.

Delgado, T. (1992). **Imaginación y Humor: Una escritura Razonada**. Diario Pueblo. 11 de Julio.

De Miguel, O. (2002). **El Microrrelato: Ese Arte Pigmeo**. www.elmundo.es/losmicrorrelatos.htm. 09 de Enero.

Denevi, M. (1973). **Antología precoz**. Chile: Editorial Universitaria.

_____ (1984). **Falsificaciones**. Buenos Aires. Argentina: Corregidor.

Diario el Universal (1990). **Los Autores Venezolanos y la Literatura Fantástica**. 09 de Febrero.

Echeverría, R. (1976). **Noticia de los Libros**. El Tiempo. 16 de Noviembre.

Eco, U. (1981). **Lector in Fabula**. Traductor Ricardo Pochtan. Barcelona. Ediciones Lumen.

Epple, J. (1988). **Brevísima Relación sobre el Minicuento en Hispanoamérica**. Buenos Aires: Puro Cuento.

_____ (1996). **Brevísima Relación sobre el Cuento Brevísimos**. www.cuentoenred.org. 07 de Junio.

_____ (2000). **Ensayo sobre el Minicuento en Hispanoamérica**. www.cuentoenred.org. 05 de Noviembre.

- _____ (2001). **El Relato Breve en las Letras Hispánicas Actuales**. www.cuentoenred.org. 05 de Noviembre.
- Espejo, B. (2000). **El Minicuento y sus Misterios**. www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.
- Ezama, A. (1992). **El Cuento y el Poema en Prosa: El Relato Lírico en Aproximación al Estudio del Relato Breve entre 1890-1900**. Zaragoza: Ediciones Universidad de Zaragoza.
- Fernández, A. (1990). **La Mano de la Hormiga**. Madrid. España: Ediciones Fugaz.
- Flores, M. (1997). **Ficción Mínima**. Tiempo Universitario al Día. 15 de Febrero.
- Francia, N. (1995). **Gabriel Jiménez Emán. Vale la pena crear mundos alternos**. Revista Gente de Libros N° 6-7.
- Gil, G. (1988). **La Policromía del Cautiverio**. Papel Literario. El Nacional. 23 de Octubre.
- Gómez, F. (1996). **La crítica Literaria del Siglo XX**. España: Ediciones Edaf.
- González, H. (2002). **La Minificción en Colombia**. Bogotá. Ediciones Universidad Pedagógica Nacional.
- Hanson, E. (1989). **Hacia una Poética de la Ficción Breve**. (Recopilación). Del Cuento Breve y sus Alrededores. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Iser, W. (1972). **El proceso de lectura: enfoque fenomenológico**. En Estética de la Recepción. Barcelona. Lumen
- Jiménez, A. (1991). **Gabriel Jiménez Emán, más allá de la Crítica**. El Universal. 05 de Mayo.

_____ (1991). **La Memorable Fiesta de Jiménez Emán.** El Vigilante. 05 de Septiembre.

_____ (1991). **La Pasión y la Prolijidad de Gabriel Jiménez Emán.** El Vigilante. 22 de Octubre.

_____ (1993). **Ficciones Emanianas.** Diario Frontera. 21 de Enero.

Jiménez, G. (1987). **Adiós al Realismo Mágico.** El Nacional. 06 de Septiembre.

_____ (1990). **Libros de la Calle.** El Nacional. 14 de Julio. Caracas. Venezuela.

_____ (1990). **La Tarea del Narrador.** Últimas Noticias. 29 de Julio.

_____ (1996). **El Microrrelato en Venezuela** (comp.). Caracas. Imaginaria N° 5.

_____ (1996). **Provincias de la Palabra.** Caracas. Editorial Planeta.

Jiménez, M. (1982). **Gabriel Jiménez Emán: Mis libros son pecados de los que no me arrepiento.** El Universal. 26 de Noviembre.

Koch, D. (1986). **El Micro-Relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Avilés Fabila.** The City University of New York: Tesis Doctoral (Hispanoamérica).

_____ (1997). **Algunas Ideas sobre la Minificción.** www.literaturas.com. 18 de Octubre.

_____ (2000). **Diez Recursos para lograr la Brevedad en el Microrrelato.** www.cuentoenred.org. 05 de Noviembre.

_____ (2000). **Retorno al Micro-relato: algunas consideraciones.** www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.

Lagmanovich, D. (1996). **Hacia una Teoría del Micro-relato Hispanoamericano.** Revista Interamericana de Bibliografía XLVI.

_____ (1999). **Micro-Relatos.** Argentina: Tucumán-Cuadernos de Norte y Sur.

Langer, E. (2000). **Breve Reflexión sobre el Cuento Breve.** www.escriitores.cl/elanger/apuntes.htm. 09 de Enero.

León, E. (1979). **Palabras con Gabriel Jiménez Emán: “Me niego a que se me tilde de escritor fantástico”.** Últimas Noticias: Suplemento Cultural. 22 de Julio.

López, A. (1995). **Mercurial.** Revista Imagen N° 112. Septiembre 1995.

Lovera, R. (1976). **Saltos para la Soga.** El Nacional. 26 de Abril. Caracas. Venezuela.

Lubio, C. (1999). **Breve Historia del Relato Breve.** www.ficcionbrevevenezolana.com. 31 de Julio.

Mantilla, G. (1988). **Gabriel Jiménez Emán: El Visitante.** Médano. 30 de Junio.

_____ (1993). **La Fiesta de Outsider.** Revista El Ojo del Búho.

Miranda, J. (1983). **Materia de Sombras.** Notas al Libro de este mismo Nombre. Caracas: Fundarte.

_____ (1988). **Un Libro entre dos Estaciones.** El Diario de Caracas. 31 de Julio.

- _____ (1994). **Elogio a la brevedad**. Diario Hoy. 03 de Abril.
- _____ (1998). **El Gesto de Narrar**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Monterroso, A. (1981). **La Oveja Negra y demás Fábulas**. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1981). **Viaje al Centro de la Fábula**. México: Universidad Autónoma de México.
- Moussong, L. (2000). **El Desenlace de un Cuento**. www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.
- Navarro, A. (2001). **Narradores de los Setenta en los Ochenta**. El Carabobeño. 07 de Octubre.
- Noguerol, F. (1996). **Evolución del Micro-relato Hispanoamericano (1960-1990)**. Lérica: Universidad de Lérica. Ediciones. Caracas: Estudios.
- _____ (1996). **Micro-relato y Postmodernidad: textos Nuevos para un final de milenio**. Estados Unidos. Revista Interamericana de Bibliografía XLVI.
- _____ (2000). **Híbridos Genéricos: La Desintegración del Libro en la Literatura Hispanoamericana del Siglo XX**. www.cuentoenred.org. 06 de Diciembre.
- Pacheco, C.; Barrera, L. (1996). **Del Cuento y sus Alrededores** (comp.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Padilla, I. (1993). **Imaginar a Imaginaria**. El Diario de Caracas. 15 de Febrero.
- Padrón, L. (1985). **Diálogos con la Página**. Papel Literario. El Nacional. 31 de Marzo.

- Paniagua, K. (2002). **Propuesta para una Lectura Micro-cuentística de la prosa Poética.** www.cuentoenred.org. 06 de Diciembre.
- Pollastri, L. (2000). **El Breve Puente del relato Breve.** www.cuentoenred.org. 26 de Noviembre.
- _____ (2002). **Los Rincones de la Gaveta: Memoria y Política en el Micro-relato.** España: Quimera 2002- Revista de Literatura.
- Pradelli, A. (2002). **Entrevista a Raúl Brasca.** www.literaturas.com. 24 de Febrero.
- Propp, V. (1985). **Morfología del Cuento.** Sexta Edición. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Puerta, J. (1999). **Modernidad y Cuento en Venezuela.** Valencia. Venezuela.
- Pulido, J. (1988). **Gabriel Jiménez Emán: El autor venezolano es un marginado del propio proceso que vive el país.** El Diario de Caracas. 04 de Diciembre.
- Rilke, R. (1996). **Cartas a un Joven Poeta.** España: Ediciones Obelisco.
- Risco, A. (1982). **Literatura y Fantasía.** Madrid. España: Ediciones Taurus.
- Rodríguez, N. (1996). **Elementos para una Teoría del Minicuento.** Colombia. Ediciones Colibrí.
- Royo, V. (1994). **Breve Manual para Reconocer Minicuentos.** México: Ediciones Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- _____ (1999). **El minicuento: Caracterización Discursiva y Desarrollo en Venezuela.** www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.

_____ (2000). **Minicuentos y Textos Breves en la Literatura Venezolana del Siglo XX.** www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.

_____ (2002). **El minicuento ese (des) generado.** www.usb.edu.ve/rojo.htm. 06 de Diciembre.

Romero, A. (1975). **Conversación con Gabriel Jiménez Emán.** Papel Literario. El Nacional. 02 de Marzo.

Santaella, J. (1993). **Conjeturas del Corazón.** Revista el Ojo del Búho.

_____ (1993). **El Resplandor de lo Imaginario. Prólogo a la Segunda Edición del Libro Los Dientes de Raquel.** Caracas: Monte Ávila Editores.

Segal, A. (1976). **Parodia de la Propia Imaginación.** Revista Resumen N° 114. Enero.

Selden, R, y otros. (2001). **La teoría literaria contemporánea.** España. Ediciones Ariel

Sequera, A, (1990). **Apuntes sobre el Minicuento en Venezuela.** Papel Literario. El Nacional. 25 de Marzo.

Serra, J. (1974). **Gabriel Jiménez Emán: Los Dientes de Raquel.** Revista Actual de la Universidad de los Andes. 05 de Mayo.

Todorov, T. (1972). **Introducción a la Literatura Fantástica.** Argentina. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Tomassini, G. (1992). **Aproximación al Minicuento Hispanoamericano.** Arreola y Anderson Imbert. Buenos Aires: Puro Cuento.

_____ (1996). **La minificción como clase textual transgénica.** Revista Interamericana de Bibliografía XLVI.

Valadez, E. (1976). **El Libro de la Imaginación**. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1990). **Ronda por el Cuento Brevísimos**. Revista Puro Cuento del mes de Abril. Buenos Aires.

Várderi, A. (1982). **...sobre geometría: la Línea**. Papel Literario. El Nacional. 27 de Diciembre.

Venegas, P. (1988). **Narrativa**. El Universal. 28 de Diciembre. Caracas. Venezuela.

Zambrano, M. (1991). **Tras el Absurdo de lo Cotidiano está la Pluma de Jiménez Emán**. El Nacional. 18 de Mayo.

Zavala, L. (1996). **El Cuento Ultracorto: Hacia un Nuevo Canon de Lectura**. México: Ediciones Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ (1998). **Seis Problemas para la Minificción**. www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzmini.htm. 09 de Enero.

_____ (2000). **Estudios y Antologías de Minificción**. www.cuentoenred.org. 18 de Octubre.

_____ (2002). **Breve Teoría de la Minificción**. www.literaturas.com/ihiperbreve 06 de Diciembre.

_____ (2002). **La Minificción en México**. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS

COMPARACIÓN ENTRE EL MINICUENTO Y EL MICRO-RELATO

Minicuento	Micro-Relato
-Su orientación en definitiva es humorística, irónica o lúdica.	-Su presentación puede ser irónica, humorística o de parodia, pero ello es sólo una máscara de presentación que oculta su verdadera intención que es transmitir un mensaje ideológico o didáctico.
-Su carácter proteico se acerca más al cruce entre el poema en prosa y el cuento.	-Su hibridez genérica se acerca más al cruce entre el ensayo y el cuento.
-Hay un desenlace que le ocurre al personaje, hay acción y hay un suceso que se narra.	-Hay un golpe final de ingenio que se convierte en voz y mensaje del autor. No ocurre nada en el mundo, sino en la mente del escritor.
-Lo más importante es la brevedad con la cual se comprime una anécdota, para presentar con escasas pinceladas todos los matices narrativos de la historia.	-Importa más que la brevedad, la intensidad con la cual se matiza el mensaje para que cautive al lector, lo sacuda y luego le permita comprender los mensajes que sutilmente subyacen al discurso.
- En el minicuento, el lector reorganiza las secuencias anecdóticas para comprender el sentido de la historia. Por lo tanto el desenlace apunta a la suma de todas las esferas narrativas.	-En el micro-relato, el lector interpreta el mensaje ideológico o reflexivo que subyace al texto. En tal sentido el desenlace es una idea que debe desentrañar el lector a través de un proceso mental que es encaminado más que al entretenimiento, hacia la reflexión.

Minicuento	Micro-Relato
<p>-Adopta el formato del cuento, con una brevedad evidente y en algunos casos alterando, obviando o presentando de forma implícita los elementos de la tríada anecdótica (personajes, ambientes y acciones).</p> <p>-En el desenlace lo que importa es el suceso que se convierte en causa y efecto de las acciones de los personajes.</p>	<p>-No posee un formato preciso y exacto, y aunque se acerca a la máxima y al aforismo, comúnmente introduce otras formas no literarias como el anuncio publicitario, la definición del diccionario, entre otros; para crear una atmósfera expresiva en la que se utilice el menor número de palabras y que además, permita parodiar, no sólo el nivel semántico, sino también el nivel discursivo y dialógico.</p> <p>-En el desenlace lo que importa es la ambivalencia o la elipsis a las cuales se recurre para hacer pensar al lector en relación al mensaje que sigilosamente deja colar el escritor.</p>

Fuente: Illas (2004).