



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**APROXIMACIONES A LA MINIFICCIÓN EN LA  
REVISTA *EL CUENTO***

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

**FABIOLA GARCÍA SAN VICENTE**



ASESORA: DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis papás,  
enamorados de las  
letras tanto como yo.*

*A Andrés,  
porque la vida contigo  
es una delicia.*

*A Ana y a Rolando,  
mis hermanos,  
consejeros y cómplices  
magníficos.*

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco, en primer lugar, a la UNAM por haber sido la gran casa de estudios que me acogió los últimos años. Aquí confirmé cada día el amor por la literatura y por el estudio.

A Raquel Mosqueda, mi asesora, por entusiasmarse con el proyecto y por plantearme preguntas fundamentales para guiar esta tesis.

A Lucila Herrera, Israel Ramírez, Ana Laura Zavala y Armando Velázquez, mis sinodales, por su lectura atenta y sus valiosas observaciones.

A todos magníficos maestros que fueron inspiración y con los que día a día confirmaba el amor por las letras, la lengua y los libros: Manuel Garrido, Cecilia Rojas, Rafael Mondragón, Blanca Estela Treviño, Gonzalo Celorio. Agradezco particularmente a Mauricio López por abrirme un nuevo panorama, el de la edición; camino que he empezado a recorrer paso a pasito.

Al Seminario de Estudios sobre Minificción por haber sido el primer espacio de reflexión en la UNAM dedicado enteramente al género. Cada miércoles con ustedes en las alturas era como una reunión secreta que en mucho ayudó a completar este trabajo.

A la Hemeroteca Nacional, sin cuyo acervo hubiera sido imposible hacer esta investigación.

A la Secretaría de Educación pública por haberme otorgado una beca para titulación.

A todos los compañeros que, a veces más cerca y a veces más lejos, hicieron magnífico el paso por la facultad.

Sobre todo, gracias a los amigos con los que afortunadamente compartí el tiempo que no dedicaba a hacer este trabajo: Brenda, Silvia, Jorge, Andrés O., Nora...

Finalmente, agradezco a todas las personas que de alguna manera y tal vez desde muy lejos me hicieron tomar el camino de las letras: mis maestros de español y de literatura, el nonno que escribía, el abuelo que leía, mi papá con cada brindis, carta y cuento que ha escrito, mi mamá que recientemente ha encontrado también el amor por las humanidades.

## Índice

<b>Introducción</b>	6
<b>1. Aproximación a <i>El Cuento</i> y a la minificción</b>	12
1.1 Historia de <i>El Cuento</i>	15
1.1.1 La minificción en <i>El Cuento</i>	19
1.2 <i>Corpus</i>	22
1.3 ¿Por qué <i>El Cuento</i> ?	26
1.4 ¿Por qué <i>minificción</i> ?	27
1.5 Minificción ahora	29
<b>2. El ideal de <i>El Cuento</i>: la teoría de “Correos del concurso”</b>	38
2.1 Derivación del cuento	41
2.1.1 Estructura	43
2.1.1.1 Final sorpresivo	46
2.1.2 Acción e intensidad	52
2.2 Brevedad	59
2.3 Temáticas	65
<b>3. La realidad de los textos: minificciones del Concurso del Cuento Brevísimo y de “Caja de sorpresas”</b>	70
3.1 Ganadores del Concurso del Cuento Brevísimo	72
3.2 “Caja de sorpresas”	90
3.2.1 El <i>no canon</i> en “Caja de sorpresas”	110
<b>Conclusiones</b>	114
<b>Apéndice 1: Ganadores</b>	119
<b>Apéndice 2: “Caja de sorpresas”</b>	125
<b>Índice completo de “Caja de sorpresas”</b>	137
<b>Bibliografía</b>	141

## *Introducción*

Este proyecto surgió después de una primera aproximación a la revista *El Cuento* por recomendación del Mtro. Israel Ramírez en su clase de Literatura Mexicana, pues según decía, era una publicación que valía la pena rescatar ya que no se había hecho ninguna investigación sobre ella.

El título dejaba claro cuál sería su contenido, pero nunca esperé encontrar también esos pequeños recuadros ilustrados que encerraban minificciones... o algo parecido a ellas. Arreola, Monterroso, Torri, Borges, Cortázar, Tario, Kafka, Wilde y decenas de autores más tenían un espacio en aquellos *marquitos*.

Mi interés por estas miniaturas latía ya desde las primeras clases de redacción con la Lic. Lucila Herrera Sánchez, pero encontrar la “Caja de sorpresas” que *El Cuento* ofrecía, fue un aire refrescante que se alejaba de las, una y otra vez, revisadas antologías.

Con la sensación de haber encontrado el origen de la minificción, me acerqué a la Dra. Raquel Mosqueda, quien, afortunadamente, se interesó tanto como yo por el rescate hemerográfico. Tiempo después me incorporé al Seminario de Estudios sobre Minificción de la UNAM, dirigido por la Lic. Lucila Herrera, donde la posibilidad de dialogar sobre *El Cuento* y muchos más aspectos de la minificción fue de gran ayuda para esta investigación.

Descubrir que desde 1964 —antes que cualquier estudio o compilación que conociera— la revista tenía, número con número, una sección de minificciones —“Caja de sorpresas”—, y que desde 1969 convocaba al Concurso del Cuento Brevísimo, abrió mi línea de investigación: ¿cómo se construyó, definió y problematizó la minificción en este primer espacio de difusión? Con la intención de apreciarla no desde las antologías actuales, sino desde el lugar donde se comenzó a vincular y reunir textos breves con algunas otras características comunes, que aún no compartían ni siquiera un nombre. Lo anterior, con el

propósito, por un lado, de ampliar el panorama de la historia del género, y, por el otro, de identificar, en la medida de lo posible, sus características fundamentales, pues en los estudios recientes se han tratado como esenciales rasgos que en realidad son ocasionales o simplemente son una posibilidad de un aspecto mayor que no siempre se resuelve de la misma manera.

El primer problema de esta investigación fue la definición del *corpus*, pues los 145 números de la revista ofrecían miles de minificciones imposibles de incluir en un solo trabajo. Después de un largo paseo por *El Cuento*, decidí ocuparme de los nueve años posteriores al comienzo de concurso —de 1969 a 1978—, ya que fue el momento cuando la publicación, en la sección de correspondencia, comenzó a *instruir* a los participantes sobre qué era la minificción y cómo se escribía, dando así pistas sobre su concepción e ideal del género.

Aunque sólo rescaté minificciones de este periodo para conformar el *corpus*, también tomé en cuenta la sección de correspondencia de números posteriores por contener información pertinente, precisa y reveladora sobre la concepción que *El Cuento* tenía del género.

Consulté la revista, principalmente, en la Hemeroteca Nacional —donde se encuentran casi todos los números publicados entre 1964 y 1980—;<sup>1</sup> algunos pocos son de mi colección personal y sólo uno fue revisado en el Colegio de México —que alberga todos los números desde 1988 hasta el último en 1999 y algunos anteriores. Entre la Hemeroteca Nacional y el Colmex se puede reunir la colección completa de la segunda época de *El*

---

<sup>1</sup> Debido a que no es sencillo localizar la revista en el catálogo de la Hemeroteca Nacional, refiero aquí su clasificación: HMC705.

*Cuento*. Además, en 2011 Alfonso Pedraza comenzó la tarea de publicar en internet todas las minificciones de la revista.<sup>2</sup>

El *corpus* de esta investigación está formado por los 11 ganadores del concurso entre 1969 y 1978, por 93 textos más de “Caja de sorpresas”, sección que publicaba a autores reconocidos, y por los comentarios hechos a los participantes del certamen en la época señalada y en algunos números posteriores. Estas minificciones, sumadas las apreciaciones de la revista, dieron un panorama de la presencia y desarrollo de dicha modalidad textual en *El Cuento*, y aunque en algún punto convergen, cada una muestra una realidad distinta de él: la revista insistía en que al ser cuentos brevísimos, los textos debían mantener algunos principios del cuento clásico, como la estructura, la narratividad y el final sorpresivo, pero con tal precisión y vertiginosidad que fueran fugaces “relámpagos literarios”. En contraste, “Caja de sorpresas” reúne escritos cuyos límites genéricos y prosísticos son difusos, por lo que se vinculan con el cuento, pero también con el bestiario, el consejo y la reflexión no narrativa. Por su parte, los ganadores del concurso se ciñen a la percepción de la revista, construyendo minicuentos, pero en el afán de respetar la narración tradicional sacrifican la concisión y puntualidad. Sin embargo, todos coinciden en la brevedad y en el ingenio o *malicia*, como la llamaba la revista, a través de los finales asombrosos, los juegos de palabras, las historias abiertas o las formas no tradicionales ni predecibles de narrar, casi siempre con un tono humorístico o irónico.

Más tarde, el siguiente obstáculo fue la falta de estudios sobre *El Cuento*, lo que a la larga terminó siendo, en realidad, una oportunidad para conocer la revista sin demasiadas

---

<sup>2</sup> Cf. <<http://minisdelcuento.wordpress.com/>>. Este sitio publica las minificciones aparecidas en *El Cuento*, así como las portadas de cada número y una pequeña semblanza de los escritores. Quien dirige esta página solicita la ayuda de los lectores para transcribir los números de sus colecciones personales y para elaborar las biografías de los autores. Hasta el momento (14 de marzo de 2012) se pueden consultar 23 números entre el 40 y el 134, lo que equivale a 726 minificciones de 380 escritores.

influencias externas. En la búsqueda de investigaciones académicas dedicadas a la revista, no encontré más que algunas pocas menciones que reconocían su importancia en lo referente a la difusión de la minificción, pero seguían de frente sin profundizar en ella, como si este primer espacio de definición del género estuviera ya superado por nuevas problemáticas. Asimismo, las referencias dentro de estudios de minificción o en diccionarios de literatura y de escritores mexicanos suelen tener datos incompletos o errores de quien no es ni fue lector de la revista. Por el contrario, hay muchos más artículos no académicos que, con la camaradería del gremio, elogian la labor de Edmundo Valadés y de su publicación.

La carencia de estudios provocó que fuera casi exclusivamente *El Cuento* quien me contara su historia. Así, el análisis que hago de la revista parte únicamente de ella misma, pues al no ser objeto de estudio, no hubo con quien entablar un diálogo.

El primer capítulo de este trabajo incluye, para empezar, la presentación de los objetivos, un recorrido por la historia de *El Cuento*, así como por la minificción dentro de él: el taller literario de “Correos del concurso”, el Concurso del Cuento Brevísimo y “Caja de sorpresas”; luego, se hace la descripción del *corpus*, un breve panorama de la teoría del género y la justificación del rescate de la revista y de la preferencia del término *minificción* sobre los muchos otros que existen.

El segundo capítulo se ocupa de ordenar las apreciaciones sobre la minificción que la revista publicó sin sistematizar. La sección de correspondencia —a cargo de Valadés, aunque nunca estuvo firmada por él—<sup>3</sup> funcionó como un taller literario en el que todos los

---

<sup>3</sup> En el número dedicado a Valadés después de su muerte en 1994 —*El Cuento*, octubre-diciembre 1995, núm. 131—, se encuentran los testimonios que indican que, aunque nunca apareció su nombre en la sección, era él mismo quien leía y contestaba la correspondencia que llegaba a la revista. “[...] [Valadés] lee la correspondencia de sus lectores de toda América y la contesta personalmente, siempre de una manera

participantes del concurso recibían retroalimentación sobre sus textos. Es en las críticas y comentarios de esta sección en los cuales se encuentra desperdigada la caracterización del género propuesta por *El Cuento*;<sup>4</sup> de ellos justamente extraje los rasgos que la publicación consideraba elementales en la minificción, los géneros literarios con los que no debía confundirse, los errores imperdonables en los textos, los ejemplos literarios que debían seguir los participantes y muchos otros datos con lo que en este capítulo se construyó una caracterización ordenada que es, en realidad, el ideal de la revista y no necesariamente la norma que rigió a los textos publicados.

El último capítulo se ocupa del análisis del *corpus*, pues son los textos los que tienen la última palabra en la definición y la teoría de un género. Asimismo, se hace una pequeña reflexión sobre la labor de la revista en el ejercicio previo a la definición de un canon: el reconocimiento de un grupo de textos similares entre sí que no coinciden plenamente con los otros géneros.

Finalmente, se incluyen dos apéndices; el primero recoge los 11 minicuentos ganadores del concurso y el segundo las 42 minificciones de la sección “Caja de sorpresas” citadas o referidas a lo largo de este trabajo. Además, se añade un índice con los 93 textos que conforman el *corpus* de “Caja de sorpresas”.

En esta investigación recorrí el camino en sentido contrario en tanto que, antes de ocuparme de las minificciones, rescaté la *teoría*. Esto se debe a que al ser la revista una suerte de antología de minificción, debí identificar, en primer lugar, los criterios de

---

objetiva, precisa, amable, alentadora”. Agustín Monsreal, “El cuentista de los cuentos de *El Cuento*”, pp. 9-10. Cf. Luis de la Torre, “De amistades y lecturas con Edmundo Valadés”, p. 27. A partir de aquí se utilizarán las siglas *EC* para referirse a esta publicación.

<sup>4</sup> Cuando en este trabajo hablo de las propuestas de *El Cuento*, me refiero a las ideas que el director, el consejo editorial y el de redacción hacían en nombre de la revista. En la época que me ocupa, el equipo estaba integrado por Edmundo Valadés, Andrés Zaplana, Juan Rulfo, Enrique González Casanova y Gastón García Cantú; sin embargo, ninguna de las secciones llevaba sus nombres. Así, no hablo de las apreciaciones de cada uno de ellos, sino de las que decidieron publicar bajo un solo nombre: *El Cuento*.

selección. Al no tener esta *compilación* ningún tema determinado más que el de *textos minificcionales o minicuentos*, su único criterio es la definición que se tenga del género. Esta caracterización es la que debería determinar la selección de los textos, y, por tanto, fue a partir de ella que los analice, para descubrir, finalmente, que en general las minificciones no respondían al ideal de la revista y que inclusive lo contradecían.

Este trabajo hace el recuento de las apreciaciones de algunos teóricos no para partir de sus definiciones, sino para exponer un panorama general de las ideas sobre la minificación y justificar cómo es que de antemano se puede decir que hay minificación en la revista.

La presente investigación es, ante todo, el rescate del primer espacio mexicano en el que se comenzó a reflexionar sobre la minificación. Más que simplemente reconocer su importancia, vale la pena regresar a él y estudiarlo a profundidad aun cuando parece haber nuevas problemáticas sobre la minificación que ya han superado el origen y construcción del género. Como dije, en los estudios actuales se menciona con cierta frecuencia el valor de *El Cuento* por su labor de difusión y divulgación; sin embargo, hasta el momento no había estudios dedicados exclusivamente a esta publicación.

## 1. APROXIMACIÓN A *EL CUENTO* Y A LA MINIFICCIÓN

El propósito de este estudio es hacer un recorrido a través de la revista *El Cuento* para identificar y estudiar de qué modo se conformó la minificcción dentro de la publicación — tanto en lo que concierne a la teoría y a la crítica, como en lo correspondiente a la creación literaria— con la intención de ampliar el panorama de la historia del género y dar algunas pistas que ayuden a reconocer aquellos rasgos primarios que lo caracterizan.

Este trabajo pretende ser una muestra de la labor que hizo la revista mexicana en lo referente a la difusión, publicación y definición del género literario que hoy se conoce comúnmente como minificcción. La intención es abordarla no a partir de lo que actualmente se dice sobre ella, sino desde una perspectiva más temprana, para así identificar los conflictos que hubo en su conformación. Es decir, regresar a ese primer momento de reflexión y a los primeros intentos de caracterización del género, así como a los textos que se escribieron con la consciencia de pertenecer a una nueva narrativa. Retomar esta toda esta información latente en *El Cuento* dará un panorama de cómo se fue construyendo la minificcción: las características que se le atribuían, los géneros con los que la confundían y, finalmente, los rasgos permanecieron.

Para este estudio utilicé tres secciones de la revista: “Caja de sorpresas”, “Del concurso” y “Correos del concurso”. La primera recoge autores reconocidos, o por lo menos publicados, que escribían minificcciones fuera del marco de *El Cuento*; la segunda es una muestra de lo que la publicación consideró como los mejores ejemplos de minificcción enviados a la revista, y la tercera apunta, de manera crítica, hacia aquellas características que le parecían necesarias en una minificcción, así como a los aciertos y errores que encontraba en los textos remitidos por los concursantes.

Aunque he elegido estas secciones porque cada una aporta datos distintos, la finalidad es que toda la información se complemente para poder rescatar, si existe, la *unidad* en torno a este tema. Al conocer a los escritores valiosos para la revista, a los ganadores del concurso y las críticas literarias del consejo de redacción, identificaré la percepción completa que la revista tenía de la minificción.

El rescate de las características de esta narrativa a partir del *corpus* aspira a esclarecer el género en la época en que se comenzó a reconocer como tal. Quizá *El Cuento* muestre algunos rasgos primarios del género que permitan comprenderlo en su sentido más esencial, es decir, identificar aquello que siempre está presente y aquello que es prescindible.

Si bien no es el objetivo principal, mi indagación y resultados están necesariamente dialogando con el concepto actual del género. Hoy en día se han empezado a tomar como fundamentales rasgos que no necesariamente lo son, lo que ha hecho parecer que existe una *lista* de características, y que mientras algunas de ellas se utilicen, se escribirá una minificción. La intención, entonces, es identificar qué rasgos son esenciales y cuáles son recursos ocasionales, con el fin de evitar la esquematización excesiva.

Aunque en efecto no hay ninguna teoría que proponga tal o cual fórmula, es notorio que algunos autores y participantes de concursos han encontrado una *receta* acertada, pero que se desgasta rápidamente al resultar predecible.

El propósito es reconocer los criterios que la revista utilizó para seleccionar minificciones de autores reconocidos, destinadas a “Caja de sorpresas”, así como para elegir a los ganadores del Concurso del Cuento Brevísimo, ya que éstos dan pistas sobre los rasgos que, según *El Cuento*, definen y construyen la minificción. Es decir, a través del

ejercicio de aprobar, rechazar y valorar textos, el consejo de redacción, en nombre de la revista, iba conformando una poética.

Por otro lado, pretendo rastrear la conformación del género con el objetivo de identificar qué ha permanecido y qué se ha olvidado e incorporado. Considerando que *El Cuento* es uno de los primeros espacios en los que se le da lugar a la minificción, es decir, en una época temprana de ésta, es posible que se haya confundido con otros tipos de literatura, y que experimentara con varios recursos.

Si bien es cierto que *El Cuento* se dedicó a la publicación de textos breves y no exactamente a su estudio, tanto el consejo de redacción como el director fueron observadores atinados que reconocieron elementos sistemáticos del nuevo ejercicio narrativo y apuntaron, en sus pequeñas críticas literarias, retratos muy pertinentes del género hasta llegar a construir ideas tan consumadas como la siguiente:

La evaluación de las minificciones creemos que sólo depende del golpe de ingenio, de malicia, de redondez, de sorpresa bien graduada, de artificio certero, de prosa ceñida o exacta con que se colme al lector. Una minificción es un disparo literario que se pierde si no da en el blanco. Por ello, difícil, muy difícil es lograr una miniatura que, sin quedarse en mero juego prosístico, en anécdota, frase o epigrama, posea elementos para ser un buen minicuento: plantear una situación con personajes y atinar en el desenlace fulminante e inteligente a pesar de la vertiginosidad narrativa que es indispensable aplicar. Y por ello tarea muy riesgosa y casi siempre indecisa, cargada de subjetividad, es decir el valor de una minificción.<sup>1</sup>

Pero no todas sus notas fueron tan completas como ésta. Sobre todo al inicio, sus comentarios eran más sencillos y normalmente se enfocaban en un único aspecto de la ficción breve. Sólo algunas veces publicaron juicios tan amplios. Además, constantemente se encuentran errores ortográficos y de redacción, resultado, probablemente, del tono

---

<sup>1</sup> *EC*, enero-febrero 1986, núm. 96, p. 120.

informal de la sección, así como de la rapidez con la que se trabaja en las publicaciones periódicas.

Por lo antes dicho, vale la pena dejar por un momento de lado los caminos ya transitados de la minificción y aproximarse a este género no sólo desde las antologías actuales, sino desde una de las publicaciones que muy tempranamente y durante mucho tiempo le dio un espacio. No basta simplemente con reconocer la gran labor de la revista; es necesario considerarla como un objeto de estudio y rescatar la muy valiosa información que brinda sobre las primeras reflexiones del género y sobre uno de los primeros espacios de reunión de textos.

### *1.1 Historia de El Cuento*<sup>2</sup>

La revista mexicana *El Cuento* tuvo dos etapas; la primera, aunque muy corta, marcó el camino que años después continuaría en el segundo periodo. Como su nombre lo dice, fue una publicación dedicada a la difusión de ese género. El grueso de material eran cuentos, sobre todo contemporáneos, de autores de todas nacionalidades; sin embargo, había otras secciones que, aunque no eran necesariamente de creación literaria, se vinculaban con el género. Siempre se encontraba alguna reflexión teórica sobre el cuento; recomendaciones de las más recientes antologías, recopilaciones o revistas; pequeñas biografías de todos los autores cuyos textos se presentaban en el número correspondiente; “Caja de sorpresas”: sección ilustrada formada por textos muy breves que después llamarían minificciones; las cartas de los lectores y las respuestas que la redacción les daba; los textos ganadores del Concurso del Cuento Brevísimo, etcétera.

---

<sup>2</sup> Casi toda la información de este apartado fue tomada del artículo de Juan Antonio Ascencio, “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*”, en *EC*, octubre-diciembre 1995, núm. 131, pp. 15-24.

La primera etapa de la revista comenzó en 1939. En esa época Horacio Quiñones y Edmundo Valadés trabajaban para el periodista Regino Hernández Llergo, fundador de la revista *Hoy*. Los dos jóvenes estaban particularmente interesados en el cuento y tenían la idea de crear una revista literaria donde se publicaran sus lecturas predilectas.

Después de mucho soñar, don Regino Hernández les dio el dinero que necesitaban para sacar a la luz su revista (\$1000), y como claramente no tenían oficinas en las cuales trabajar y a donde se dirigiera la correspondencia y las llamadas telefónicas, los dejó usar la dirección y el teléfono de *Hoy*.

El acuerdo era que en cada número se alternaría la dirección de la revista: un número lo dirigiría Valadés y el siguiente Quiñones. *El Cuento* apareció en junio de 1939. En él se encontraba cuentos contemporáneos, algunos de los cuales no habían sido todavía traducidos al español, por lo que los directores se dieron también a esa tarea. Los números de julio y agosto salieron puntualmente, pero los retrasos comenzaron y los siguientes dos tuvieron que ser bimestrales. En el correspondiente a noviembre-diciembre contestaron por primera vez la correspondencia que los lectores enviaban, desde aquel entonces, con la esperanza de ver publicadas sus creaciones. También en este número dieron la conocida y citada explicación a sus retrasos. La repito aquí por lo amena que resulta y por lo representativa que es de una época y de una situación que seguramente afectó al el campo literario no sólo mexicano, sino mundial:

[...] Y así las cosas, no tenemos más remedio que suspirar cuando recordamos cómo el señor Chamberlain y el señor Daladier y el señor Hitler, tres Caínes por igual, no pudieron entenderse en otra forma que mandando a los Abeles a hacerse Caínes en el aire, en la tierra y en el mar... Con eso de la guerra en el mar, el papel sueco y alemán que llegaba a México ya no llegó. Muchos días estuvimos tratando de encontrar papel que, sin ser demasiado malo, tampoco fuera demasiado caro, ¡vaya si nos fue difícil la tarea! Estábamos en el papel de

Diógenes y sin linterna. Cuando por fin llegó un barco de papel —¡imagínense, de papel!— a nuestras costas después de haber atravesado con gran riesgo el proceloso mar, el daño ya estaba hecho. Y he aquí la triste historia de cómo *El Cuento* sale tarde una vez más por culpa de aquel abuelo de todos los belicosos que en el mundo hay: Caín.<sup>3</sup>

Después de esto el retraso sería mayor. El número 6 no llegaría a publicarse y *El Cuento* se quedaría en el limbo por veinticinco años.

En la década de los sesentas, el librero Andrés Zaplana —“el primero que ha quitado el mostrador entre el cliente y los libros. [...] El cliente pudo tocarlos sin pedir permiso, mirar precios por sí mismo, hojear y ojear antes de decidirse a comprar [...]”—<sup>4</sup> ofreció a Edmundo Valadés dinero para que hiciera nuevamente *El Cuento*; éste todavía tenía esperanza de publicar por segunda vez la revista, pero en aquella ocasión el dinero no fue suficiente. Más tarde Zaplana lo intentó de nuevo, ahora con una cantidad mayor que Valadés aceptó para recomenzar el proyecto. En mayo de 1964 apareció el primer número de la segunda etapa de *El Cuento. Revista de imaginación* que tenía como director únicamente a Edmundo Valadés ya que Horacio Quiñones había fallecido, Andrés Zaplana era el consejero editorial y Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo conformaban el consejo de redacción. La revista tenía como objetivo llevar buena literatura, específicamente cuento, a todo tipo de lectores, incluso a los no especializados, así como abrir un espacio de creación artística:

Los mismos propósitos que animaron a los primeros editores [...] son los que ahora nos impulsan para reanudar la publicación de una revista única en su tipo y más necesaria ante cierta abundancia de literatura morbosa, vulgar o insubstancial: ofrecer mensualmente una selección de cuentos cortos cuya lectura

---

<sup>3</sup> *EC*, octubre-diciembre 1995, núm. 131, p. 19 y Frida Rodríguez Gándara, “*El Cuento. Revista de imaginación* de Edmundo Valadés”, en *Asfáltica*. México, Nueva Época, invierno-primavera 2009-2010, núm. 1, p. 3.

<sup>4</sup> J. A. Ascencio, *op. cit.*, p. 21

signifique [...] una posibilidad amena de familiarizar a grandes núcleos de lectores con la mejor literatura, en el bello género del relato, de todos los autores y de todos los tiempos, con preferencia los contemporáneos. [...] Abrimos nuestras páginas a todos los cuentistas mexicanos, ya consagrados, jóvenes o inéditos.<sup>5</sup>

La revista iba viento en popa. A finales del primer año se anunció el Concurso de Cuentos de *El Cuento* al que cinco años después siguió el Concurso del Cuento Brevísimo. A raíz de estos certámenes, la sección “Correos del concurso” se convirtió en un taller literario en el que la revista contestaba a cada uno de los autores que habían enviado sus textos, y les hacía saber tanto sus aciertos como las recomendaciones sobre qué mejorar y en qué trabajar para que la revista aceptara publicarlos más tarde.

Debido a la enorme labor de Edmundo Valadés en *El Cuento*, surge innegablemente el impulso de considerar que la voz de la revista era su propia voz y que todo lo escrito en ella salía de su mano; sin embargo, ninguna sección estuvo nunca firmada por él ni por ningún otro de los integrantes del consejo, por lo que no discutiré aquí si las apreciaciones sobre la minificción que rescato son o no las apreciaciones de Valadés, pues en caso de que así fuera, todo lo dicho estaba a nombre de la revista y no de los individuos que la conformaban.

Aunque durante mucho tiempo marchó bien y con regularidad, después de algunos robos y asaltos, la publicación tenía pocos recursos económicos para seguir en pie, así que comenzó a espaciar sus números dos, tres y hasta seis meses, incluso hubo periodos en los que no se publicó por casi dos años. Finalmente la revista retomó la marcha. Sin embargo, en 1999 —a treintaicinco años de haber comenzado— con 145 número publicados, *El Cuento* se terminó, otra vez por razones económicas.

---

<sup>5</sup> *EC*, mayo 1964, núm. 1, pp. 9-10.

Edmundo Valadés, quien siempre fuera la cabeza y corazón de la revista, murió en 1994, pero *El Cuento* continuó algún tiempo más con la misma línea que su dos veces fundador le dio. En los últimos años el consejo de redacción estaba formado por José de la Colina y Agustín Monsreal, Juan Antonio Ascencio era el coordinador y Adrián E. García Valadés el director general; siguieron apareciendo como fundadores Edmundo Valadés, Horacio Quiñones, Andrés Zaplana y Juan Rulfo.

### 1.1.1 La minificción en El Cuento

Una de las secciones más populares de la revista fue “Caja de sorpresas”, que consistía en unos pequeños recuadros intercalados entre los cuentos *largos*. Cada dos o tres páginas se encontraba uno de estos marcos en los que había una ilustración y un texto breve. Algunas veces se trataba de fragmentos de novelas o cuentos, pero otras, la mayoría, eran pequeñísimos cuentos o relatos completos; en cualquiera de los casos se caracterizaban por ser casi siempre independientes, es decir, por valerse de sí mismos al ser *redondos*, sin importar si pertenecían o no a una redacción mayor. Siempre llevaban el título, el autor y muy pocas veces la información sobre de dónde habían sido tomados. “Valadés pensó en estos rectángulos con textos llenos de ingenio e ironía, [...] los marquitos de las minificciones estuvieron llenos con las lecturas personales de Valadés. En estos recuadros [...] podemos apreciar cuentos integrados, minificciones, series, secuencias o ciclos de cuentos”.<sup>6</sup>

“Caja de sorpresas” apareció desde el primer número de la segunda etapa hasta el último en 1999. En cada uno variaba la cantidad de textos de la sección, pero solían oscilar

---

<sup>6</sup> F. Rodríguez Gándara, *op. cit.*, p. 3.

entre diez y veinte. Mientras más popular se hizo, más textos se publicaban, y después de la muerte de Valadés en 1994 —no sé si exista alguna relación entre los hechos—, “Caja de sorpresas” se fue haciendo cada vez más extensa, hasta que en la última publicación —números 141-145— aparecieron noventa y siete minificciones.

Si consideramos un promedio de quince o veinte textos por número resultaría que *El Cuento* publicó alrededor de dos mil quinientas minificciones a lo largo de su historia, sólo en “Caja de sorpresas”. Por supuesto hay algunos textos que se repitieron a lo largo de todos esos años, pero no fueron la mayoría, ni siquiera un porcentaje considerable. Por otro lado, sí hubo autores que se publicaron con regularidad —Borges, Cortázar, Arreola, Monterroso, Kafka, Bierce, Michaux, Renard, por mencionar a los más conocidos—, pero ellos solos no habrían alcanzado tal cifra, lo que quiere decir que se publicaron a muchos otros autores, en ocasiones desconocidos para el público en general.

Algunas veces “Caja de sorpresas” estaba conformada en su mayoría por textos de un sólo autor; no sabría decir si se trataba de una especie de homenaje o de una estrategia para economizar la búsqueda en la que elegían varios relatos de un solo libro.

Debido a la popularidad de esta sección y a que se agotaron las propuestas de Valadés, en 1969 la revista lanzó la primera convocatoria del Concurso del Cuento Brevísimo. “[...] Se me ocurrió inventar estos marquitos de textos breves, con aire de cuento, que al principio surtí con los registros de mis lecturas, pero cuando se me agotó el parque resolví el problema convocando al concurso permanente de minificciones [...]”.<sup>7</sup>

Sin embargo “Caja de sorpresas” siguió apareciendo.

---

<sup>7</sup> Edmundo Valadés, “Las mil noches de *El Cuento*”, en *Memoria de papel. Crónicas de la cultura en México*, Conaculta, septiembre 1993, núm. 7, p. 96.

El certamen buscaba abrir un espacio para que los lectores mandaran sus creaciones siguiendo la misma línea que los textos de “Caja de sorpresas”; incluso usaron como modelo “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, publicado en el número 2 de la revista. La convocatoria decía así:

*El Cuento* convoca, desde esta fecha, a un concurso permanente, semestral, del cuento brevísimo: desde una línea (como ejemplo recuérdese el cuento de Augusto Monterroso que dice: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”) hasta el máximo de una cuartilla, por una sola cara, a doble espacio. [...]

*El Cuento* irá publicando los trabajos recibidos que se consideren con mérito para ir concursando. El jurado —la redacción de esta revista— dará fallo inapelable.<sup>8</sup>

Inmediatamente comenzaron a llegar textos participantes y, como lo anunciaba la convocatoria, aquellos con mérito para concursar se publicaban en una sección con las mismas características que “Caja de sorpresas” llamada “Del concurso”. Aunque son claras las diferencias entre los textos de cada una de las secciones, la intención, como señaló Valadés, fue que el concurso *supliera* las carencias de “Caja de sorpresas”. Por eso, a pesar de las diferentes realizaciones considero, así como la revista, que todos los textos pertenecen al mismo tipo de narrativa.

En “Correos del concurso”, sección dedicada a publicar y responder la correspondencia, se decía a los autores cuyos textos entrarían al certamen cuáles habían sido sus aciertos, y a aquellos cuyos textos no concursarían se les señalaba cuáles eran sus deficiencias, en que fallaban y por qué no atinaban en lo que la revista buscaba; dando pistas con ello de lo que consideraba y no una minificción, de los rasgos que creía esenciales para que una minificción fuera tal, es decir, construyendo un *retrato* del género.

---

<sup>8</sup> EC, mayo 1969, núm. 34, p. 137.

Los primeros años del concurso fueron importantes, porque, aunque los lectores conocían “Caja de sorpresas”, no tenían totalmente claro cómo se construía una minificción y qué la hacía tal, apenas lo estaban intuyendo; entonces *El Cuento* se dedicó a explicar un poco en cada respuesta qué era lo que consideraba una minificción. Con los años los lectores y concursantes se fueron familiarizando con el género y los rasgos fueron quedando implícitos.

*El Cuento* no fue sólo un gran difusor del cuento —valga la redundancia—, sino también de la minificción, pues en principio le dio un espacio cuando todavía ni siquiera se llamaba así; acuñó y promovió tal nombre, que es el más popular hasta hoy; impulsó su creación entre nuevos autores; dio pistas y guías que ayudaron a definirlo, y al final conformó una de las más grandes antologías del género que se hayan hecho.

## 1.2 Corpus

El *corpus* de este trabajo está conformado por una selección de textos de las secciones “Caja de sorpresas” y “Del concurso”, así como algunos apuntes de “Correos del concurso”. La enorme cantidad de minificciones que los dos primeros apartados suman resulta inabarcable en una investigación de este tipo, por lo que tuve que discriminar muchos números y autores. De “Caja de sorpresas” rescaté a los autores más publicados, y “Del concurso” elegí los textos ganadores por ser los mejores representantes de lo que *El Cuento* consideraba minificción.

La selección del *corpus* la hice de los cincuenta y seis números que van del 34 al 80, esto es de marzo de 1969 a septiembre de 1978. Me parece pertinente trabajar este periodo, ya que, inmediatamente después de que se difundió la convocatoria para el Concurso del

Cuento Brevísimo (1969), comenzaron a llegar a *El Cuento* textos participantes; esto implicó que la revista, en la sección “Correos del concurso” —después llamada “Cartas y envíos”—, empezara a dar respuesta a los participantes, mencionando cuáles eran los méritos o fallos de sus textos.

Debido a que se trataba de los primeros años del concurso, los participantes no tenían del todo claro cómo escribir esta nueva literatura; incluso dudaban sobre lo que era una minificción. Apenas estaban incursionando en el género y por ello necesitaban guías, especificaciones y aclaraciones sobre sus características. Con el paso de los años se fue construyendo un concepto y aquellas dudas se fueron *resolviendo*.

Así, he elegido esos casi diez años porque fue el periodo en el que se dio más información sobre qué y cómo es una minificción. Parto del comienzo del concurso y cierro esta fase en 1978, pues ahí hubo un corte natural: *El Cuento* no apareció en 1979 ni 1980 debido a problemas económicos. Durante la época que trabajé hubo ausencias de algunos meses, pero nunca de dos años, por lo que considero que éste fue un quiebre de la propia revista, el cual permite hacer un corte sin alterar el flujo de la publicación. Aunque después de la ausencia *El Cuento* retomó la misma línea que tenía, una pausa de dos años representa necesariamente un nuevo comienzo.

Como dije, de este periodo hice una selección de autores y textos. Por parte de “Caja de sorpresas” se obtuvo una suerte de modelo que la revista construyó; éste nunca fue explícito, pero se dejaba ver en las constantes publicaciones de ciertos autores y minificciones, pues hubo una serie de escritores que recurrentemente aparecía en la sección. Mientras la mayoría de los colaboradores sólo fueron publicados una vez, en el periodo estudiado hubo quien apareció hasta veinte veces. Esta parte del *corpus* está formada por aquellos con mayor presencia en “Caja de sorpresas”.

El criterio utilizado para conformar este grupo fue el número de apariciones en el periodo elegido. La menor cantidad de publicaciones por autor fue una, y la mayor veinte: así, decidí que entrarían en él aquellos que aparecieran por lo menos diez veces; esto es de la media hacia arriba. Las apariciones se refieren a la cantidad de veces que fueron publicados y no a la cantidad de textos diferentes, puesto que hay minificciones de un solo autor encontradas más de una vez. Elegí hacerlo de este modo ya que me parece que publicar varias veces un mismo texto es la reiteración de la preferencia que la revista tenía por ellos, lo que indica su apreciación como un buen ejemplo del género. Dentro del grupo se encuentra un texto anónimo —*Las mil y una noches*—, del que la revista publicó varias historias.

Además, hice una excepción al incluir a Augusto Monterroso, quien sólo aparece seis veces. Decidí considerarlo porque fue el autor a quien la revista reconoció explícitamente como modelo de minificción al hacer referencia a él en la convocatoria del Concurso del Cuento Brevísimo.

En cuanto a los mejores ejemplos de minificción enviados al concurso elegí, evidentemente, a todos los ganadores del periodo. Según lo dicho en la convocatoria debería haber habido alrededor de diecinueve ganadores en este tiempo, ya que se daría el veredicto cada seis meses, pero debido a las irregularidades de la revista sólo hubo doce. Aquí trabajo sólo con once, pues no logré localizar un texto —“Mañana será otro día” de Luis Quijano Rivera.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Fue anunciado ganador en el núm. 81 de 1980, sin embargo no se señala cuando apareció publicado el texto y me fue imposible localizarlo en los números previos.

A continuación presento dos listas de autores, una que corresponde a “Caja de sorpresas” —con el número de apariciones seguidas al nombre—, y otra a los ganadores —por orden cronológico.<sup>10</sup>

“Caja de sorpresas”: Antonio Fernández Molina (20), *Las mil y una noches* (16), Jorge Luis Borges (15), Alfonso Alcalde (14), Henri Michaux (12), Juan José Arreola (10) y Augusto Monterroso (6).

Ganadores: Mariana Frenk, “Cosas de la vida”; Ana F. Aguilar, “¿Demagogias a mí?”; Manuel R. Campos Castro, “*Jus primae noctis*”; Ednodio Quintero, “35 mms.”; Elena Milán, “El pulpo”; Luisa Valenzuela, “Visión de reajo”; Jimmy Sierra, “Historia del hombre que amó todas las cosas”; Rosa Laura Montoya, “La mano izquierda”; Eduardo M. Golduber, “La llave de la centésima puerta”; Roberto Bañuelas, “La raíz sagrada, e Ignacio Xurxo, “Sangre fría”.

Por otro lado, parte muy importante del *corpus* es la sección “Cartas y envíos” que da información puntual de las opiniones que sobre la minificción tenía la revista. De este apartado es difícil hacer una selección para presentar aquí, pues los datos se encuentran desperdigados por todos los números. Para este trabajo utilicé todos los números correspondientes al periodo elegido y algunos posteriores por brindar información muy

---

<sup>10</sup> Para conocer los títulos y fechas de aparición véase Apéndices 1 y 2, pp. 119-124; 125-136, y el índice completo de “Caja de sorpresas”, pp. 137-140.

útil.<sup>11</sup> Así, no queda más que anunciar su importancia en la investigación y citarlos cuando sea pertinente.

### 1.3 ¿Por qué *El Cuento*?

Regreso a *El Cuento* porque fue la revista que durante treinta y cinco años se dedicó a la publicación, difusión y reflexión del género que ahora me interesa, con lo que construyó no sólo una de las primeras antologías del género,<sup>12</sup> y seguramente la más grande que se haya hecho,<sup>13</sup> sino que también fue reuniendo una serie de reflexiones que, a la larga, conformarían una suerte de definición o poética de la minificción. Vuelvo a ella porque ahí se encuentra el inicio del debate sobre qué es la minificción y cómo se construye. Pero, ¿por qué remitirme al origen cuando actualmente hay teorías que parecen haber descifrado con puntualidad cuáles son los rasgos del género? como ya dije, el propósito de regresar a *El Cuento* es rescatar la idea primaria de esta narrativa, así como la riqueza del proceso de conformación y evolución.

En “Caja de sorpresas” se encuentran textos que caben muy bien en el concepto actual de minificción, pero también muchos otros que no cumplen cabalmente con esas cualidades y, sin embargo, se percibe cierta unidad y congruencia en la sección. Lo que

---

<sup>11</sup> Núms. 89, 91, 92 (1984); núms. 93, 95 (1985); núms. 96, 97, 98, 99, 100 (1986); núm. 111-112 (1989); núm. 116 (1990); núm. 117 (1991); núm. 123-124 (1992); núms. 128, 131 (1995) y núm. 142 (1999).

<sup>12</sup> En 1953 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron *Cuentos Breves y extraordinarios*, considerada la primera antología de minificción. Según la cronología de Lauro Zavala, entre el texto de Borges y Bioy, y el comienzo de *El Cuento*, hubo sólo dos antologías más, ninguna de ellas en español — Roger B. Godman (ed.). *75 Short Mastepieces. Stories from the World's Literature*. New York, Bantam Books, 1961. Isaac Asimov y Groff Conklin (eds.). *50 short Science Fiction Tales*. New York, Scribner Paperback Fiction, 1997 (1963). Cf. Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, p. 235. De este modo, la de *El Cuento* se puede considerar una antología pionera.

<sup>13</sup> Alguna de las revistas electrónicas contemporáneas superan en número a las minificciones de *El Cuento*; sin embargo, no se pueden comparar las facilidades que tienen aquéllas frente al texto impreso; y tampoco se puede confrontar la calidad de unas y otras, ya que mientras en *El Cuento* había un criterio de selección, en las revistas electrónicas existe la posibilidad de publicar textos sin que éstos pasen por ningún dictamen. Si consideramos que *El Cuento* publicó alrededor de quince o veinte minificciones por número, sólo en “Caja de sorpresas”, resultaría que la revista habría reunido cerca de 2500 textos cuando se canceló.

intento recuperar, entonces, es aquella *unidad* que la revista reconoció en todo lo que publicó, es decir, aquellos rasgos fundamentales, comunes a la variedad de textos.

En su intensa vida como director de la revista *El Cuento*, Valadés estableció, aunque sin sistematizar, las normas que rigen el canon de la minificción. A él debemos un decálogo olvidado, por extraviado, en el centenar de números de su revista, así como un acercamiento parcial, la animación y promoción del nuevo género, auspiciándolo con concursos [...]. La arqueología del microrrelato en México e Hispanoamérica habrá de hacerse [...] en los “sótanos de las hemerografías”. Sólo así podrá encontrarse a los patriarcas y caudillos de la minificción.<sup>14</sup>

Los 145 números publicados dan un panorama de más de tres décadas de desarrollo de la creación literaria y de la reflexión en torno a ella. Como bien apunta Frida Rodríguez:

Una revista literaria —de acuerdo con José Luis Martínez— es siempre el reflejo de una serie de procesos, no sólo de carácter literario, sino ideológico que se van gestando poco a poco, algunas veces de manera consciente, en el ánimo de quienes tienen en sus manos las armas del intelecto. Una revista es un semillero de donde proceden las ideas que en un momento determinado tomarán forma en el ambiente, se discutirán, a veces lograrán imponerse, otras, crearán polémica, pero siempre harán pensar. Las páginas de una revista recogen las nuevas ideas que flotan en el ambiente artístico, intelectual o narrativo del momento. Es el primer tamiz por el que pasan los textos que, a través de interpretaciones de la propia lengua o traducciones, podrán ser leídas por conocedores y noveles lectores. Una de las revistas más importantes del género cuentístico es *El Cuento* de Edmundo Valadés.<sup>15</sup>

#### 1.4 ¿Por qué minificción?

Usar, sobre todo, el término minificción se debe a que resulta ser mucho más incluyente que otros, como minicuento, microrrelato, cuento ultracorto o hiperbreve, que vinculan los textos con otros géneros literarios y, en alguna medida, les exigen compartir sus principios y características. Hablar de *ficción breve* o *mínima* me parece más oportuno, ya que no

---

<sup>14</sup> Javier [Díaz] Perucho, *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, pp. 16-17.

<sup>15</sup> F. Rodríguez Gándara, *op. Cit.*, p. 2.

demanda la presencia de los elementos de otros géneros, aunque a veces, efectivamente, estén ahí.

Aunque prefiero minificción por representar un espectro más amplio de textos cuya cercanía con el cuento no es tan evidente, a lo largo de este análisis uso también los otros nombres que empleó la revista, pues al final todos se refieren al mismo grupo de narraciones.

El uso de cualquier nomenclatura genera ciertas expectativas en el lector. En el caso de la revista, el primer nombre que se utilizó —en la convocatoria del Concurso del Cuento Brevísimo en mayo 1969— fue *minicuento*, lo que sin duda influyó en que los textos enviados para participar en el concurso reprodujeran la misma estructura y algunos principios del cuento, sólo que brevemente. Pocos meses después, la publicación empezó a referirse a esta narrativa de diferentes maneras: *minificción*,<sup>16</sup> *relato breve*, *mini texto*, *brevísima*, *minicuento* y otros más.

En el *corpus* que estudio es notoria la diferencia entre los minicuentos propiamente dichos, pues reproducen los mismos esquemas del cuento, y aquellos que se alejan de su sombra; vale la pena, entonces, que el nombre con el que más ampliamente reconozca al género refleje su flexibilidad.

La intención no es entablar un debate sobre cómo debería nombrarse este tipo de literatura, sino explicar la preferencia por, finalmente, llamarla *minificción*.

A propósito de la enorme cantidad de terminología que existe para nombrar el género, comparto la opinión de Díaz Perucho, quien, aunque prefiere *microrrelato* a *minificción*, señala que todos los nombres se refieren al mismo tipo de textos. Él anota: “la

---

<sup>16</sup> En 1969 —noviembre-diciembre, núm. 39, p. 49— apareció por primera vez en la revista la palabra *minificción*.

marea de términos empleados sólo contribuye a crear un banco de niebla [...]. Esta nebulosa de conceptos y definiciones [...] sólo refiere a una misma y única realidad, el microrrelato, y recurre a ellos por su valor de sinonimia”.<sup>17</sup>

### *1.5 Minificción ahora*

Al pretender identificar desde la revista los rasgos y características de lo que se consideraban minificción y el modo en que tal concepto se construyó, resulta fuera de lugar definirlo *a priori* desde otra perspectiva, pues lo único que se lograría es tener dos teorías distintas. Entonces, el camino no debe comenzar en la teoría actual, pues ésta no es la base de la que sugirió la revista. Así, como dije, uno de los propósitos será obtener de la propia revista una teoría que después pueda compararse con algunas de las contemporáneas.

Sin embargo, no se puede negar que el panorama actual de la minificción y de su crítica está presente en la búsqueda que ahora hago en la revista, es decir, hay un conocimiento posterior a ella que condiciona su estudio aun cuando no parte de él, pues las lecturas anteriores, modelos y cánones actuales hicieron relucir lo que de minificción hay en ella. Por lo tanto, vale la pena hacer un breve recorrido por algunas de las definiciones del género para justificar cómo es que de antemano se puede reconocer la minificción en *El Cuento* y se puede señalar que alguna relación guardan aquéllas con los textos de “Caja de sorpresas” y “Del concurso”. El propósito no es demostrar que los escritos de la revista corresponden a alguna descripción actual del género, sino exponer, a través de la teoría, algunas de las ideas generales y comunes sobre los rasgos de la minificción que nos permiten relacionar los textos de la revista con ella. Además, como ya señalé, muchas de

---

<sup>17</sup> J. Díaz Perucho, *op. cit.*, p. 18.

las teorías actuales colocan en *El Cuento* una suerte de origen del género en el sentido de haber sido el espacio que acogió y promovió los primeros intentos del género a través de su concurso.

Aunque no es el objetivo de este estudio, una vez hecho el resumen de las siguientes teorías se podrá enfrentar la caracterización de la revista presentada en el siguiente capítulo con las ideas actuales sobre el género.

Comienzo con la caracterización de Dolores Koch, pues fue la primera en realizar un estudio académico sobre este ejercicio literario (1981) y, por tanto, la primera en aventurar una serie de rasgos característicos. La autora comienza por reconocer la existencia de un grupo de textos con vínculos comunes que rompe con las tradiciones literarias previas. Indica que los escritos que en principio parecían rarezas, ya han construido una tradición: Jorge Luis Borges y Julio Torri inspiraron a Juan José Arreola y a Augusto Monterroso, y estos, más tarde, a René Avilés Fabila. “Estos pequeños textos, abundantes ya en calidad y cantidad, comparten demasiados rasgos estilísticos y temáticos para que sigamos considerándolos marginales, anómalos e inclasificables”.<sup>18</sup>

Koch apunta que el micro-relato se caracteriza por su brevedad —sin establecer ningunas dimensiones—, pero también porque “ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica; está regido por un humorismo escéptico”.<sup>19</sup>

[Además,] carece generalmente de acción. Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace en este relato es generalmente una

---

<sup>18</sup> Dolores Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, en *El cuento en red* [en línea]. México, otoño 2009, núm. 20. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]

<sup>19</sup> *Idem*.

frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.

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

Como puede fácilmente observarse, la única característica que podemos consignar con comodidad es su breve extensión. Y ésta también varía, pues no estando reconocido todavía como subgénero pendiente de una preceptiva, ha sido necesario esperar a que su mayor incidencia dicte los límites de su extensión.<sup>20</sup>

La de Koch es una primera aproximación que discrepará con muchas de las caracterizaciones posteriores en el asunto de la carencia de acción y de momento culminante de tensión, pues la mayoría de los estudiosos reconocerán éstos como rasgos esenciales. Sin embargo, señala aspectos que hasta hoy se siguen examinando, como la cercanía con distintos géneros literarios, la brevedad, la ironía, el humor y el carácter desconcertante de sus finales.

Es infinitamente valioso que Koch no tema concluir que se trata de un género diverso y escurridizo a la definición, cuya única característica clara es la brevedad. En lugar de intentar establecer una sola forma, pone sobre la mesa las muchas facetas y recursos del micro-relato.

Por su parte, Lauro Zavala, quien más estudios ha dedicado al género, apunta que:

La minificción puede tener diversas formas. Puede ser un minicuento (es decir, una narración brevísima con las características del cuento clásico) [...]. También puede ser un microrrelato (una narración brevísima con las características del relato moderno) [...]. Pero con más frecuencia es un texto narrativo brevísimo que comparte los elementos del relato posmoderno: hibridación genérica, autoironía

---

<sup>20</sup> D. Koch, "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso", en *El cuento en red* [en línea]. México, otoño 2011, núm. 24. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]

de la voz narrativa, metaparodia, simulacro de epifanía, intertextualidad extraliteraria.<sup>21</sup>

En otro momento, Zavala se ocupa de ahondar en las características propias del género; sin embargo, es difícil seguir el hilo de su análisis ya que, a pesar de reconocer las diferencias entre minificción, minicuento, microrrelato y cuento brevísimo, termina por usar los nombres indistintamente.

Señala, además, otros rasgos de la minificción en general: “la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobrentendido o juegos del lenguaje) [que] funciona como una especie de *ácido retórico* que disuelve las fronteras entre géneros literarios, y entre la escritura literaria y no literaria”,<sup>22</sup> dando pie a la hibridez genérica; su “naturaleza lúdica y experimental”<sup>23</sup> y “[...] su capacidad para comunicar con mayor efectividad aquello que no dice”,<sup>24</sup> puesto que “a diferencia de otros géneros éste se distingue por su extensión, la cual afecta dramáticamente el empleo de recursos literarios específicos (como la elipsis, la condensación, la alusión, la anáfora y otros)”<sup>25</sup>.

Luego, en una serie de definiciones que van del cuento convencional al ultracorto, Zavala dice de este último que:

(1 a 200 palabras) está formado por los fragmentos narrativos seleccionados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su libro *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), y por Edmundo Valadés en *El libro de la imaginación* (1976). También a esta categoría pertenecen los minicuentos del concurso creado por la revista *El Cuento* [...]. Esta clase de microficciones tienden a estar más próximas al epigrama que a la narración genuina. [...] La fuerza de evocación que tienen los minitextos está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a

---

<sup>21</sup> L. Zavala, *op. cit.*, pp. 8-9. Vale la pena señalar que Zavala establece 200 como el número máximo de palabras en la minificción (Cf. “Glosario para el estudio de la minificción”, en L. Zavala, *op. cit.*, p. 225). Sin embargo, en su antología *Minificción mexicana*, extiende su criterio a 250 y en algunos casos lo supera.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8.

su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria.<sup>26</sup>

Más tarde veremos que los textos de *El Cuento* que Zavala reúne en un solo grupo con las mismas características, en realidad se diferencian entre sí porque responden a diferentes formas y realizaciones, y se valen de recursos que él atribuye, no al cuento ultra corto, sino a la minificción o al micro-relato. Los minicuentos del concurso, a diferencia de lo señalado por Zavala, son siempre narrativos y no se valen de la intertextualidad literaria.

Por su parte, Violeta Rojo, investigadora venezolana, señala que “el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento [...]”.<sup>27</sup> Sus características esenciales serían “la brevedad, por supuesto, pero también la práctica de un lenguaje trabajado y preciso, la utilización de una anécdota comprimida, el uso de cuadros o 'marcos de conocimiento' [en el sentido de Eco y Van Dijk] y el carácter proteico (es decir, las múltiples formas o géneros que puede adoptar el minicuento)”.<sup>28</sup> También menciona que “pueden o no tener argumento definido. Cuando no lo tiene es porque el argumento está implícito y necesita de la intervención del lector para completarse”.<sup>29</sup>

Tal vez sea ésta la caracterización más cercana al ideal que *El Cuento* construyó del género, en el sentido de que ambas coinciden en que la minificción se deriva del cuento y por tanto coincide con él en la ficcionalidad, la economía del lenguaje y la intensidad de efecto, por mencionar algunos rasgos. Sin embargo, Violeta Rojo toma en cuenta la

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>27</sup> Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 22.

hibridez genérica y los marcos de referencia o intertextualidad, que la revista nunca consideró.

Por su parte, David Lagmanovich, investigador argentino, distingue entre microtextos: textos breves, literarios o no; minificciones: microtextos con una función estética “configurados por la especial visión y los no menos especiales procedimientos de la ficción literaria”;<sup>30</sup> y el microrrelato o minicuento: que “es una minificción que cuenta una historia, [...] o sea [...] cuyo rasgo predominante es la narratividad”.<sup>31</sup> Estas últimas presentan: “a) una situación básica (en estas breves composiciones. Muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla”.<sup>32</sup>

Debido a su posición narrativista, según Lagmanovich es requisito del microrrelato

la existencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea [...], sostenemos que en el microrrelato no se produce un cruce de géneros [...]. En todo caso, hay elementos de géneros diversos [...]; por ejemplo, un microrrelato puede estructurarse según el modelo del diálogo o parodiar el lenguaje de los medios de comunicación de masas, como también lo han hecho el cuento y la novela contemporáneos.<sup>33</sup>

A diferencia de las otras teorías, la de Lagmanovich coincide con el ideal de la revista —no con la realidad de los textos publicados— en que no hay hibridez en el minicuento, y aunque utilice recursos característicos de otros géneros, el carácter narrativo predomina en él; si no fuera así, se trataría de minificciones o microtextos.

---

<sup>30</sup> David Lagmanovich, *El microrrelato*, p. 26.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

Finalmente, la más escurridiza de todas las definiciones que aquí presento es la de Edmundo Valadés: “La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción”;<sup>34</sup> pero continua, “y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. El personaje repentinamente notorio, es aditamento sujeto a la historia o su pretexto. Aquí la acción es la que debe imperar sobre lo demás”.<sup>35</sup>

Así, hay algunos rasgos comunes en todas o casi todas las definiciones: a) brevedad. Aunque no se logra establecer una extensión mínima ni máxima, los teóricos coinciden en que suele ser menor a una cuartilla; b) carácter narrativo: se cuenta una historia aunque a veces mucho de ella esté elidido o sólo sugerido; c) concisión y precisión en la anécdota y en el uso del lenguaje, indispensables para la construcción de textos breves; d) hibridez genérica o carácter protéico, pues las minificciones suelen parodiar formas y recursos de otros géneros literarios o formas del lenguaje no literario; y e) intertextualidad literaria o extraliteraria útil tanto para la brevedad como para la parodia, pues recurre a los conocimientos previos del lector, evitando, así, hacer nuevos planteamientos.<sup>36</sup>

Son esas mismas características las que los lectores de minificción —y no necesariamente de su teoría— tienen presentes. Debido a que es posible identificar estos rasgos en los textos de la revista, es que podemos asociarlos con la minificción.

Como ya dije, esta investigación no pretende demostrar si “Caja de sorpresas” y los textos ganadores del concurso son o no minificciones según la concepción actual del

---

<sup>34</sup> E. Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *El cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. p. 285.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Aunque no lo recopilé aquí, Lagmanovich se ocupa también de la intertextualidad. Cf. D. Lagmanovich, *op. cit.*, pp. 12-13.

género; pero es necesario justificar por qué consideré, antes de su estudio, que *El Cuento* albergaba este tipo de narraciones.

Por otra parte, debería ser suficiente justificación de esta investigación el hecho de que la propia revista llamó desde muy tempranamente *minificciones* a los textos de las secciones que aquí trabajo.



## 2. EL IDEAL DE *EL CUENTO*: LA TEORÍA DE “CORREOS DEL CONCURSO”

El primer paso para aproximarse a la teoría de la minificción hecha por *El Cuento* es rastrear las reflexiones y comentarios que al respecto de ella se publicaron en la propia revista. La sección en la que estos se encuentran es “Correos del concurso”, donde se daba respuesta a todos los textos enviados para participar en el certamen. A partir de las observaciones de la redacción a cada concursante es que rescato una amplia serie de apreciaciones y opiniones sobre el género, tanto en lo que se refiere a su forma y construcción como a su contenido, temática, tono, etcétera.

La información rescatada de “Correos del concurso” muestra el *ideal* que la revista tenía del género, es decir, la idea ahí construida de la ficción breve y, por ende, lo exigido a los participantes. Éste, tal vez, no coincida en su totalidad con los textos publicados tanto en “Caja de sorpresas” como en “Del concurso”; por ello, en el capítulo siguiente analizaré el *corpus* y confrontaré la realidad de las minificciones con la concepción que la revista se había formado de ellas. Así, compararé las expectativas del género con su realización.

*El Cuento* no se interesó por publicar una teoría de la minificción, ni siquiera por reunir en un solo documento organizado todos los rasgos que consideraban característicos e imprescindibles,<sup>1</sup> la redacción simplemente fue dándolos de a poco en cada una de las críticas literarias incluidas en los correos respondidos.

---

<sup>1</sup> Por lo menos no en la revista, pues en 1990 apareció en *Puro Cuento*, publicación argentina, un artículo de Edmundo Valadés titulado “Ronda por el cuento brevísimo”, en el que reflexionaba en torno a la minificción. Las ideas que en él se expresa son claramente resultado de los juicios y análisis de los textos del certamen, pues todo lo que se menciona está desperdigado en “Correos del concurso”, pero con muchas omisiones, es por ello que no lo tomo más que como referencia. (Cf. E. Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, en C. Pacheco y L. Barrera Linares (comps.), *op. cit.*, pp. 281- 289.)

Como bien señaló Perucho, “Valadés estableció, aunque sin sistematizar, las normas que rigen el canon de la minificción. A él debemos un decálogo olvidado, por extraviado, en el centenar de números de su revista [...]”.<sup>2</sup>

Fueron pocas las ocasiones en las que en “Correos del concurso” se dieron definiciones precisas que se puedan rescatar textualmente para dar una idea clara e integral del género, pues en la mayoría de las respuestas se abordaba un solo aspecto de la minificción. Partiendo de estos comentarios aislados, reconstruyo aquí una idea completa del género.

Al comentar, sobre todo, los textos rechazados para participar en el concurso, puesto que los minicuentos elegidos figurarían publicados, se señalaron más los rasgos y recursos fallidos, que los aciertos. Así, la publicación comienza a definir el género a partir de lo que *no* es minificción.

De la lectura de los números ya señalados hice una selección, ya que no todas las respuestas daban información útil, ni eran totalmente transparentes; además de que se incluía toda la correspondencia recibida, referente a saludos, agradecimientos, dudas, suscripciones y cuentos *largos*, no sólo la dedicada a las minificciones.

Cuando se referían a un texto aceptado para concursar, normalmente no señalaban sus aciertos, sino que se limitaban a anunciar que aparecería publicado, tal vez con la intención de no mostrar sus preferencias antes de dar el veredicto. Pero los comentarios y respuestas a aquellos textos fallidos eran mucho más explícitos y puntuales. Indicaban, en el caso de que no fueran minificciones, con cuál género los estaban confundiendo y qué se tenía que hacer para convertirlos en una ficción breve. También mostraban por qué razón el texto no funcionaba, ya fuera por su desenlace, abstracción, temática o extensión. Son estas

---

<sup>2</sup> J. [Díaz] Perucho, *El cuento jíbaro*, p. 16.

críticas las que reunidas, analizadas y organizadas conformarán una primera poética del género, la cual se confrontará con las minificciones de “Caja de sorpresas” y las ganadoras del concurso para construir una teoría completa que incluya también a la práctica.

La revista consideraba a la minificción como un género derivado del cuento, por lo que debía seguir ciertas pautas básicas de él, por ejemplo, su estructura; sin embargo, aquélla se comportaba de modo distinto a éste debido, sobre todo, a las exigencias de la brevedad. Al tener una extensión mínima, debía apelar a ciertos recursos —no siempre explotados en el cuento, como la elipsis y la sugerencia— que le permitieran causar el mayor efecto posible en un espacio reducido.

Aunque acatara los mismos recursos con los que operaba el cuento tradicional, la revista esperaba que la minificción tendiera a intensificar todos sus elementos a falta del tiempo/espacio para desarrollarlos ampliamente: la descripción debía ser mínima, el tema conciso, la sorpresa desconcertante. Como dice Violeta Rojo, “el minicuento no es un cuento tradicional. Pero que no sea un cuento tradicional no quiere decir que no sea un cuento. Lo que sucede con el minicuento es que narra sus historias de manera distinta, más sugerente y elíptica [...]. Pero no por eso más simple”.<sup>3</sup>

Para lograr tales exigencias, el género apeló a ciertos recursos, tan funcionales, que casi se convirtieron en rasgos elementales y característicos. Tal es el caso de la ironía o la sátira, que sin ser definitorios, suelen estar presentes, pues ayudan a crear los finales sorprendidos que sí son fundamentales en la minificción; así como la concisión y la sugerencia, herramientas útiles para construir una narración breve y acentuar el efecto del desenlace. Asimismo, hubo temáticas recurrentes, aceptadas bajo la condición de que buscaran soluciones no predecibles.

---

<sup>3</sup> V. Rojo, *op. cit.*, p. 43.

Señalaban que cada historia y cada temática reclamaba una extensión propia y no se le podía hacer entrar en una mayor o menor; por lo que rechazaron textos que les parecían *recortes* o reducciones de un cuento mayor.

El análisis de las críticas de “Correos del concurso” muestra dos líneas principales a partir de las cuales se construye la minificción. Por un lado, se trata de su derivación del cuento clásico, y, por el otro, de la brevedad. De éstas se desprenden tanto otros elementos propios del género, como recursos para conseguirlos, algunos de los cuales estarán cerca de convertirse en rasgos permanentes.

La caracterización rescatada aquí es, por una parte, el ideal del género según la revista, pero es también la guía con la que más tarde se analizarán los textos, pues lo que refleja son sus criterios de selección. El presente capítulo se ocupará de mostrar ordenadamente la concepción de la minificción que *El Cuento* proclamó sin orden.

### *2.1 Derivación del cuento*

Cuando hablo de que la minificción se deriva del cuento no me refiero a que sea un tipo de cuento —como los de terror o los fantásticos—, sino a que se construye a partir de los principios de éste, aunque con algunas adaptaciones que funcionen para el resto de las propuestas del género.

A continuación haré un breve balance de algunas teorías del cuento con el fin de mostrar cómo ciertas características suyas, como la estructura y la presencia necesaria de la acción y la intensidad, fueron señaladas por la revista como rasgos de la minificción.

Aunque no hay tal cosa como leyes o normas, “existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos

[...] que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte”.<sup>4</sup> Son algunas de estas constantes, compartidas por teóricos y autores del cuento, las que la revista consideraba debían pasar a la ficción breve.

Los elementos cardinales del cuento clásico, son, *grosso modo*, una estructura con planteamiento-nudo-desenlace en la que el final sea, de algún modo, sorprendente o impactante; debe dar cuenta de un solo hecho o evento, y la intensidad, la tensión y la acción deben ser permanentes. Sin duda, hay teorías que valoran más unos aspectos que otros, o que abordan de distintos modos los mismos conceptos, pero en términos generales, los anteriores son puntos de coincidencia.

Además de estos requisitos, la revista consideraba algunos otros que, si bien son evidentes en el cuento, no necesariamente lo fueron en la minificción; por ejemplo, el carácter prosístico y la ficcionalidad. *El Cuento* tuvo que hacer explícitos estos rasgos ya que recibía textos en verso o en los que se transcribían situaciones reales sin convertirlas en ficción literaria.

La minificción, a su manera, debía utilizar las constantes del cuento y adaptarlas a las exigencias, propuestas, intenciones y extensiones de su género. Así, el final sorprendente se convirtió en lo más importante para la revista. Los autores tuvieron que encontrar técnicas para que, en pocas líneas, se contara una historia impredecible y completa —con intensidad, acción y estructura— que no fuera reducción de otra mayor.

Desde 1969, año en que comenzó el Concurso del Cuento Brevísimo, la revista consideró a la minificción como un género, según se lee en la siguiente cita:

[...] Nos satisface estar estimulando que se ensaye o se intente un *género* que, si de por sí [*sic*] no es fácil, resulta más difícil al ser limitada su extensión.

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en L. Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1*, p. 305.

Sin embargo, no todos los concursantes [...] atinan, pues se despistan en juegos de frases o definiciones gomezlacernistas [referente a Gómez de la Serna], con prosas más bien líricas o poéticas o con textos en exceso subjetivos o que carecen de la redondez del resorte para que de unas cuantas líneas salte lo que resulte en verdad un cuento.

[...] la serie de recuadros que recogen textos breves [“Caja de sorpresas”] — buena parte de ellos precisos y extraordinarios como ejemplo de narración brevísima— [son] guías que pueden servir de orientación precisa.<sup>5</sup>

Sin embargo, sólo la aceptó como género en tanto que cumpliera con ciertos parámetros válidos para una narrativa *mayor*. De este modo, aunque tuviera cierta independencia y reconocimiento, no dejó de estar, en alguna medida, subordinada al cuento, ya que siempre sería ese su referente anterior. No se trata de jerarquías, pero el camino y la transacción siempre parecen ir del cuento a la minificción y no viceversa.

### 2.1.1 Estructura

La revista planteaba que “[...] por breves que sean [los minitextos], deben contener los elementos que estructuran todo cuento: planteamiento, nudo y desenlace”;<sup>6</sup> es decir, debían mantener la misma estructura de él. Ahora, a través de algunas teorías del cuento, como la de Bosch, Cortázar, Borges, Piglia y los apuntes de la propia publicación, veremos en qué sentido y cuáles elementos adoptó la minificción.

Algunas teorías del cuento, como las que aquí utilizamos, dan por sentado que una estructura narrativa debe tener necesariamente un inicio, un clímax y un final, por lo que no profundizan en ello; pero en el caso de *El Cuento*, la mayoría de los lectores y concursantes no eran expertos o conocedores del género, así que la revista debía indicar también los detalles más elementales, pues recibían textos que eran apenas los primeros intentos de

---

<sup>5</sup> *EC*, abril 1969, núm. 35, p. 348. Las cursivas son mías. Se abre del primer número de la época que nos ocupa llamando a la minificción género y apuntando algunos detalles de su construcción.

<sup>6</sup> *EC*, julio-diciembre 1992, núms. 123-124, p. XIII.

escritores noveles. No era suficiente mencionar que el microrrelato debía respetar la estructura del cuento, pues los participantes no necesariamente sabían cuál era ésta. Inclusive, antes de siquiera hablar de estructura, recordaban que el inicio de cualquier ejercicio literario era dominar la gramática de la lengua: “hay que empezar primero por conocer las reglas gramaticales. Sin ortografía, sin sintaxis, sin aprender a evitar repeticiones, no puede lograrse nada válido”.<sup>7</sup> Para aquellos que ya manejaban este arte, había otras observaciones de mayor profundidad referentes a la estructura, tema, estilo, etcétera.

El planteamiento dentro de la estructura responde a las preguntas quién, dónde, cómo, qué y cuándo, en el más completo de los casos, y, aunque es su ubicación tradicional, no debe encontrarse necesariamente en el inicio del texto. Son exactamente estos mismos datos los que *El Cuento* exigía en una minificción.<sup>8</sup>

El nudo se refiere a la crisis o clímax, que es el momento de mayor intensidad en el que la anécdota se complica, pues “tiene que resolver una situación. Tiene que enfrentar a alguien con una circunstancia decisiva o excepcional, así sea común, porque allí es revertida en su más insospechado e inadvertido fondo”.<sup>9</sup>

Finalmente, “para que sea cuento debe haber una consecuencia de lo sucedido, un resultado después de la crisis”.<sup>10</sup> “Tiene que dar algo, pero a fondo; ya sea sonrisa, asombro, sorpresa, susto, piedad, suspenso, vuelo imaginativo”.<sup>11</sup> Éste es el aspecto más trascendental de la estructura; de él dependerá el éxito o fracaso del cuento, pues si el desenlace no acierta justamente en el blanco, no tendrá la redondez característica del

---

<sup>7</sup> *EC*, marzo-abril 1972, núm. 52, p. 706.

<sup>8</sup> “Por breve que sea una ficción, debe informar, aunque sea implícitamente, quién, qué, dónde, cómo y, si es posible, cuándo sucede el hecho cuentístico”. *EC*, octubre-diciembre 1995, núm. 131, p. XI.

<sup>9</sup> *EC*, diciembre 1972-enero 1973, núm. 56, p. 355.

<sup>10</sup> *EC*, enero-marzo 1999, núm. 142, p. X.

<sup>11</sup> *EC*, diciembre 1972-enero, 1973, núm. 56, p. 355.

género. El final debe, de uno u otro modo, sorprender al lector, ya sea a través de la fantasía, el revés, la sonrisa, el terror o el desconcierto, pero no puede dejarlo con la sensación de que nada ha ocurrido, debe sentirse, de alguna manera, fulminado. “Lo que pretende el cuentista es herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego, hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento”.<sup>12</sup> El final sorpresivo no reside necesariamente en un desenlace fantástico o totalmente fuera de orden, sino que “un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta [...] [cuando] algo estalla en ellos [los cuentos] mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano [...]”.<sup>13</sup>

Aunque los comentarios al respecto de que la minificción debe respetar la disposición del cuento resultan un tanto tardíos —1992 y 1995—, la idea de que compartan la misma estructura estaba presente desde el inicio de la época aquí trabajada. Cada vez que se exigía un final sorpresivo, o se demandaban la narración de una historia, se estaba solicitando que construyeran textos a la manera del cuento.

Por ejemplo, señalaron a uno de los participantes del concurso: su texto “carece de acción, no hay personajes, desenlace, o aún la sugestión atrapada en eso que se llama cuento”.<sup>14</sup> En este caso apelaban, entre otras cosas, a un final sorpresivo, a una historia con personajes narrada a la manera tradicional del cuento. En otro momento, de una serie de minificciones concursantes, apuntaron que “carecen del resorte a veces misterioso, sorpresivo, malicioso que en redondez final culminan lo que resulta eso: un cuento”.<sup>15</sup> En

---

<sup>12</sup> Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en L. Zavala (comp.), *Teorías...*, p. 268.

<sup>13</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, p. 310.

<sup>14</sup> *EC*, febrero-marzo 1973, núm. 57, p. 479.

<sup>15</sup> *EC*, enero-febrero 1970, núm. 40, p. 128.

el siguiente apartado veremos como el final, que ya era importante en el cuento, se convirtió en uno de los ejes primordiales de la minificción.

### 2.1.1.1 *Final sorpresivo*

Si bien en el cuento el desenlace es significativo, en la minificción lo es casi todo. Su verdadero valor radica en construir una historia que, con la menor extensión posible, “adquiera la dimensión —¡tan difícil!— de lograda minificción, con su ingrediente decisivo del remate malicioso, ingenioso, inesperado, increíblemente lógico, infinito, asombroso, etc. En fin, que el tiro dé en el blanco de la redondez”.<sup>16</sup> Aunque el cuento tampoco acepta digresiones, la minificción debería, a diferencia de aquel, elaborar planteamientos y desarrollos lo más esquemáticos posible, dejando en el final la mayor carga literaria.

Antes dije que la revista exigía que el relato breve mantuviera la estructura del cuento, pero su interés se centró particularmente en el final sorpresivo. De esta manera, gran parte de los comentarios y recomendaciones que *El Cuento* hizo a los concursantes, estuvieron relacionados con la importancia del desenlace de sus textos. En varias ocasiones encontramos que la revista, en el intento de hacer una caracterización muy esquemática del género, decía: “[...] lo que debe ser una minificción: un texto muy breve, elaborado con la malicia de dar un golpe final de sorpresa o ingenio”.<sup>17</sup>

Ricardo Piglia apunta, rescatando a Borges,<sup>18</sup> que el cuento siempre cuenta dos historias; una es la narrada, la explícita, y la otra, la secreta, que es la clave del cuento. “Un

---

<sup>16</sup> *EC*, abril-mayo 1974, núm. 64, p. 474.

<sup>17</sup> *EC*, julio-diciembre 1992, núm. 123-124, p. xvii.

<sup>18</sup> “Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración [...] o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. [...] el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”. (J. L. Borges, “María Esther Vázquez: *Los nombres de la muerte*”, en *Obras completas 4*, p. 165).

relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie”.<sup>19</sup> En la misma línea, pero sin considerar imprescindible en el cuento el final asombroso, Bosch señala que “cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va sustrayendo frase a frase [...] pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento, ha construido el cuento según la mejor tradición del género”.<sup>20</sup> Estas mismas tesis se desarrollan en la revista con relación a los finales sorpresivos, tanto del cuento como de la minificción:

[reservar] para el final tanto la sorpresa como el entendimiento global del cuento y su truco [...] es el mecanismo del chiste común, relato truncado con una clave de comprensión que aparecerá exactamente al final y cambiará el panorama. [...] El mérito estaría en mostrar las cartas desde la primera línea y, desde allí, mientras el cuento llega a su desenlace, mantener interesado al lector. Con esto no queremos condenar la sorpresa, con frecuencia agradable, si resulta justificada.<sup>21</sup>

Aquí, “mostrar las cartas” tiene un doble sentido, se refiere tanto a revelar todo el contenido y aun así mantener el interés de lector, como a dejar ver “de modo elíptico y fragmentario” la historia secreta que está oculta en lo trivial de la historia explícita, pues “lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra”.<sup>22</sup>

Fraguar un relato secreto dentro de una minificción resulta aún más difícil que hacerlo en un cuento, pues en aquella el desarrollo es mínimo y por lo tanto las oportunidades de plantear elementos al servicio de las dos historias son menores.<sup>23</sup> Sin embargo, la revista condenaba el engaño. Aunque la narración no permita crear muchos o

---

<sup>19</sup> Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en L. Zavala (comp.), *Teorías...*, p. 56.

<sup>20</sup> J. Bosch, *op. cit.*, p. 266.

<sup>21</sup> *EC*, enero-marzo 1999, núm. 142, p. XI

<sup>22</sup> R. Piglia, *op. cit.*, p. 57.

<sup>23</sup> “Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias, los puntos de cruce son el fundamento de la construcción”. (*ibid.*, p. 56).

ningún punto de cruce, el final debe ser posible, creíble, lógico, “[...] para que no en lugar de sorpresa, le parezca [al lector] ilegítimo, literariamente hablando”.<sup>24</sup> “El cuento sustentado en un elemento sorpresivo final, debe ser una trampa bien urdida, que no deje al lector la frustrante sensación de simple engaño”,<sup>25</sup> más bien, el autor de minificciones ha de “[...] operar con un artilugio literario impecable, como el del mago que nos lo esconde, aunque lo supongamos y que aplaudimos porque nos hizo una trampa admirablemente”.<sup>26</sup> Así, “[...] una minificción válida, contando algo, aunque sea vertiginosamente, debe desembocar en lo que haga sonreír al lector, si no es que lo asombra por su redondez ingeniosa, insólita o inesperada”.<sup>27</sup>

Para lograr esa sonrisa y redondez hace falta *malicia*, como la llamaban en la revista, que consiste en el *toque de ingenio* necesario en la narración para evitar un desenlace previsible, para llevar a la narración más allá de la ingenuidad de un simple relato y para lograr la redondez del cuento. Los minicuentos deben “[...] tomar por asalto de malicia al lector, sorprenderlo aunque no esté descuidado”.<sup>28</sup> En este mismo sentido, Ana María Shua aconseja a los escritores de cuentos brevísimos: “Si se ha conseguido atraparlo, es que está mal. Un buen cuento brevísimo resulta tan inasible y resbaladizo como cualquier pez o cualquier buen texto literario. [...] Prueba de calidad: cuando es realmente bueno, muerde”.<sup>29</sup>

*El Cuento* proponía alcanzar la malicia a través de la ironía, el humor, la sátira, el ingenio, la picardía o la gracia. A estos no se les puede considerar exactamente elementos

---

<sup>24</sup> *EC*, mayo-junio 1986, núm. 98, p. 350.

<sup>25</sup> *EC*, octubre-diciembre 1974, núm. 67, p. 8.

<sup>26</sup> *EC*, marzo-abril 1986, núm. 97, p. 238.

<sup>27</sup> *EC*, julio-diciembre 1992, núm. 123-124, p. XIV.

<sup>28</sup> *EC*, julio-diciembre 1992, núm. 123-124, p. XXII.

<sup>29</sup> Ana María Shua, “Once consejos para autores de cuentos brevísimos”, en Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (comps.), *La pluma y el bisturí*, pp. 479-480.

fundamentales del género, pues no siempre estarán todos presentes, sino que se emplearán unos u otros como formas de la malicia. En otras palabras —a diferencia de algunas concepciones actuales— la revista consideraba que cada uno de estos recursos era una posibilidad, no una exigencia pues no todos los textos utilizaban siempre los mismos elementos, lo que es indispensable es la malicia, en cualquiera de sus formas.

Además, no se trataba simplemente de construir, por ejemplo, textos irónicos o satíricos: “lo que ha dado en llamarse 'cuento breve' (...) no es simplemente una afición secundaria, apta para la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica”.<sup>30</sup> El objetivo radicaba en lograr “[...] la sensación de que algo satisface por completo en lo emocional y en lo intelectual [...]”.<sup>31</sup> Que es lo mismo que busca Bosch al “herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector”,<sup>32</sup> llegando a él a través de sus pensamientos y sentimientos, o Cortázar cuando habla de quebrar los límites del cuento e ir más allá de la miserable anécdota.<sup>33</sup>

En cualquier caso, la malicia busca superar los destellos de ingenuidad no preconcebida. La literatura es ficción, y hace falta malicia e ingenio para convertir la realidad en literatura. “Sin recrearlas [las historias reales], sin darles vida literaria, se limita a describir la situación sucedida. No basta en copiar la realidad [*sic*]: hay que insertarle su dosis de imaginación”,<sup>34</sup> o en palabras de Cortázar: “el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua [la de “escribir lisa y llanamente” un tema que lo ha conmovido pensando que conmoverá así a los lectores], aprende que en literatura no bastan las buenas

---

<sup>30</sup> Juan Armando Epple, “Introducción. Brevisima relación sobre el minicuento”, en *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, p. 12, *apud* V. Rojo, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>31</sup> *EC*, enero-marzo, 1999, núm. 142, p. XIII.

<sup>32</sup> *Cf.* nota 12.

<sup>33</sup> *Cf.* nota 13.

<sup>34</sup> *EC*, diciembre 1971, núm. 50, p. 470.

intenciones”.<sup>35</sup> De este modo, en la minificción, como en el cuento, hace falta “[...] la malicia que lo salve de la ingenuidad antiliteraria”.<sup>36</sup>

Una de las consecuencias de la falta de malicia al escribir es que el texto sea predecible, y cuando el género está en gran parte fundamentado en la sorpresa, eso es lo primero que se debe evitar. Empero, “[...] lo más difícil en una minificción [es] el final verdaderamente sorpresivo o inesperado y sin embargo lógico e ingenioso”.<sup>37</sup> Cuando un texto se ocupa de temas o situaciones populares que ya han sido tratados en otras muchas narraciones, debe, para sortear la previsibilidad, buscar nuevos caminos para resolver su historia. De aquí que comentaran a uno de los participantes: “Su tema, aunque bien tratado, coincide en un solución en cierto modo repetida por otros concursantes. Busque otros ángulos”.<sup>38</sup>

A veces en la ficción breve se utilizan historias clásicas que están presentes en muchos lectores (como la de Ulises o la de Caperucita roja) por dos razones: primero, porque permiten eliminar el planteamiento, pues la historia y los personajes ya son conocidos, hecho que ayuda a la brevedad; y, segundo, porque un final diferente al original será siempre sorprendente. Con ello, se conjugan los dos elementos más característicos del género: brevedad y final sorpresivo. A pesar de que actualmente la intertextualidad se reconoce con un rasgo característico de la minificción, ninguna de las piezas ganadoras y muy pocas de “Caja de sorpresas” se hace referencia a otros textos literarios, lo que demuestra que se trata de un elemento ocasional y no elemental. Cuando *El Cuento* hablaba

---

<sup>35</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, p. 316.

<sup>36</sup> *EC*, enero-febrero 1970, núm. 40, p. 122.

<sup>37</sup> *EC*, [s. m] 1984, núm. 92, p. 486.

<sup>38</sup> *EC*, julio-agosto 1970, núm. 44, p. 582.

de “buscar otros ángulos” se refería a la reinención de cualquier resultado predecible, no sólo de los referentes literarios; como apunta Violeta Rojo:

Es común en ellos [los minicuentos] el uso de los “cuadros”, según la terminología de Eco (1981) o “marcos de conocimiento”, según la conceptualización de Van Dijk (1980). Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad y, en menor medida, de la metaliterariedad.<sup>39</sup>

A pesar de lo dicho, en el *corpus* encontraremos textos que se alejan de cualquier situación o referente literario conocido, y logran ser extremadamente breves y, por supuesto, sorprendentes.

Otro desacierto que la revista señalaba eran los finales explicativos, clara señal de falta de malicia y de oficio literario, pues lo realmente valioso era que los lectores llegaran a la conclusión acertada sólo a partir de los elementos del texto, sin que fueran necesarias explicaciones externas. A propósito de esto, *El Cuento* recomendó a uno de sus participantes:

Efectivamente, el género del cuento es escabroso, por las caídas que puede uno darse. Se necesita malicia para evadirlas. Malicia es precisamente lo que hizo falta en este primer intento, para no caer en un final ingenuo, o, mejor dicho, inocente: nunca el propio personaje debe ser quien explique el propósito que perseguía el autor, porque [...] deriva en moraleja. Quizás sea mejor ser cruel al escribir.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> V. Rojo, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>40</sup> *EC*, julio-agosto 1970, núm. 44, p. 588.

Y en otra ocasión, “Procure que el desenlace sea parte integrante, consecuencia de lo narrado, sin aportar razonamientos que desde afuera del texto lleguen a completar su entendimiento”.<sup>41</sup>

### 2.1.2 *Acción e intensidad*

Aunque no tan expresamente como en el caso de la derivación estructural del cuento, la publicación consideraba que la ficción breve debía contar con acción e intensidad. A pesar de que no fue tan explícito que al ser elementos básicos del cuento debían serlo también de la minificción, la publicación se refirió a ellos en los mismos términos para cualquiera de los géneros, y mencionó la importancia de su presencia en ambos. Por lo tanto, me parece oportuno pensar que efectivamente se trata de una derivación del cuento. Nuevamente recurro a algunas teorías del cuento para esclarecer los conceptos y mostrar de qué modo están presentes en el microrrelato.

En el cuento lo más importante es la acción, pues en él sólo existe un hecho a narrar, y ese es el propio cuento. La *acción* tiene dos implicaciones. Por un lado, se refiere a la existencia de un solo incidente del que se dará cuenta y que será el propio tema del cuento:

El cuentista se ve precisado a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *EC*, enero-marzo 1995, núm. 128, p. XII.

<sup>42</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, pp. 308-309. Las referencias visuales se deben a que el autor compara el trabajo de fotógrafo con el del cuentista, pues señala que la definición del arte del primero bien puede aplicarse a la del segundo: “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara”. (*Ibid*, p. 308).

No se trata, entonces, de narrar un evento extraordinario, sino de que ese hecho tenga la apertura a la que se refiere Cortázar. “La importancia del hecho es desde luego relativa, más debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores”.<sup>43</sup>

En segundo lugar, la acción se refiere a la propia narración del incidente. Dado que en el cuento se *lleva cuenta* de algo, quiere decir que debe estar siempre en *movimiento*,<sup>44</sup> y en tanto que trata sólo de un evento, tiene una única meta, por lo que toda la acción debe ir encaminada a llegar a ese objetivo sin desviarse. “El cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco”.<sup>45</sup> En este sentido, el cuento efectivamente tiene un único objetivo; sin embargo, no busca simplemente narrar una historia, sino sorprender al lector y construir un relato redondo. Para lograr esos cometidos necesita más que sólo ocuparse de un hecho sin distracción, requiere un tono que lo transforme de la simple descripción en un verdadero cuento, lo que consigue a través de la intensidad.

Es difícil llevar a cabo con éxito la pretensión de ser muy esquemático en la presentación de los aspectos del cuento, pues en la práctica los componentes están entrecruzados, y los recursos que sirven para unos fines, funcionan igualmente para otros: “Es de hacer notar que cada una de las características del minicuento se relaciona con, o se debe, a las demás. Todas estas características están indisolublemente unidas a las otras”.<sup>46</sup> Así, al hablar de acción, intensidad, concisión o cualquier otro rasgo, no se les puede limitar a una sola función, porque pueden favorecer tanto al efecto de sorpresa, como a la brevedad o a la tensión.

---

<sup>43</sup> J. Bosch, *op. cit.*, p. 258.

<sup>44</sup> A diferencia de la novela, en la que se detiene la acción para hacer descripciones o para divagar en aspectos externos a la acción principal, o de la poesía lírica, donde puede no haber acción, sino solamente imágenes.

<sup>45</sup> Horacio Quiroga, glosado en J. Bosch, *op. cit.*, p. 262.

<sup>46</sup> V. Rojo, *op. cit.*, p. 23.

En este caso, la intensidad es el elemento que le da al cuento su fuerza, pues a través de él se consiguen sus características esenciales, como la sorpresa final; además, es el rasgo que lo distingue, junto con la acción, de otros tipos de narrativa, como la crónica, la estampa, la prosa lírica o la descripción.

En referencia a este rasgo, Edgar Allan Poe habló de la unidad de impresión, que se refiere a la intensidad del efecto provocado en el lector por una obra literaria, y cuyo mejor resultado se logrará si se realiza en un texto cuya lectura pueda hacerse de una sola vez.

Frente a la novela o al poema muy extenso, que no logran mantener la unidad de impresión en la totalidad del texto y tienen, entonces, varios momentos de excitación, pero también de depresión, Poe consideraba que “el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento”.<sup>47</sup> “Sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos”,<sup>48</sup> es decir, no se logra apelar a la sensibilidad e inteligencia del lector y llevar el cuento más allá de la simple anécdota.

Precisamente en relación con esto Cortázar apunta que “el cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario”.<sup>49</sup>

Esa profundidad se consigue concentrándose sólo en lo esencial de la historia y del tema, pues cualquier digresión es un descanso en el cual se viene abajo la intensidad.<sup>50</sup> En el cuento se debe “crear ese clima propio [...], que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea, para después, terminado el cuento,

---

<sup>47</sup> Edgar Allan Poe, “El objetivo y la técnica del cuento”, en L. Zavala, *op. cit.*, p. 15.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>49</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, p. 309.

<sup>50</sup> “Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición [...]”. (*Ibid.*, p. 316).

volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda y más hermosa”.<sup>51</sup> La intensidad no se alcanza únicamente eliminando lo innecesario, es la técnica del autor la que colocará al lector al borde de las acciones: con la intensidad en la que los hechos “saltan sobre nosotros y nos atrapan”,<sup>52</sup> o con la tensión que nos “va acercando lentamente a lo contado”,<sup>53</sup> sin dejarnos descubrir antes de tiempo qué va a ocurrir. “Una vez cogido en ese interés el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más”.<sup>54</sup> *El Cuento* comparte estas mismas apreciaciones con relación a la minificción, pues consideraba que en ella “hay que llevar al lector a un punto dado y no dejarlo en el aire”.<sup>55</sup>

En la publicación pocas veces se usaron las palabras *acción* o *intensidad* para nombrar estos rasgos en la minificción; sin embargo, los conceptos estaban presentes; inclusive, utilizaron para referirse a ella las mismas imágenes que ya hemos usado aquí al aludir al cuento clásico, como la de la “flecha que da en el blanco”. Además, en el artículo de 1990, cuando las ideas sobre el género estaban más consolidadas, Valadés apuntó que en la minificción “la acción es la que debe imperar sobre lo demás [por ejemplo, sobre los personajes]”.<sup>56</sup> “[...] En el caso de una minificción debe contarse algo”.<sup>57</sup> La revista exigía que la ficción breve *diera cuenta* de algo, en el mismo sentido que en el cuento, pues si no, aquélla no era más que un juego de palabras, una viñeta o una estampa, géneros carentes de acción:

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> J. Bosch, *op. cit.*, p. 261.

<sup>55</sup> *EC*, mayo-junio 1972, núm. 53, p. 10.

<sup>56</sup> E. Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, en C. Pacheco y L. Barrera Linares (comps.), *op. cit.*, p. 285.

<sup>57</sup> *EC*, mayo-junio 1986, núm. 98, p. 350.

[...] muy difícil es lograr una miniatura que, sin quedarse en mero juego prosístico, en anécdota, frase o epigrama, posea elementos para ser un buen minicuento: plantear una situación con personajes y atinar en el desenlace fulminante e inteligente a pesar de la vertiginosidad narrativa que es indispensable aplicar.<sup>58</sup>

Unos de los señalamientos más recurrentes en “Correos del concurso” era la confusión del minicuento con otros géneros, pues constantemente los participantes enviaban textos más cercanos a otras modalidades narrativa, sobre todo por la falta de acción e intensidad, como se ve en el comentario a uno de los concursantes:

Sus textos son más bien epigramas, no cuentos breves. Aunque es difícil, por la brevedad de ambos, señalar las diferencias entre unos y otros, la minificción exige, así sea en rápida intensidad, crear una situación y resolverla, sin recurrir a lo que [...] más bien parece chiste o juego de palabras.<sup>59</sup>

Apelando a la acción, el escritor de minificción José María Merino considera “inaceptables aquellas 'estampas inertes, carentes de ese movimiento que es inexcusable requisito del cuento’”.<sup>60</sup> En la misma línea, Juan Pedro Aparicio apunta que “un buen relato requiere movimiento y la dificultad de ese movimiento aumenta en progresión geométrica con cada palabra que le restamos”.<sup>61</sup>

Del periodo estudiado rescaté quince tipos de prosa que la revista señalaba no eran minificción: aforismo, anécdota, apólogo moralizante, chiste, crónica, epigrama, frase, greguería, juego de palabras, metáfora, moraleja, prosa poética, reseña, verso y viñeta.<sup>62</sup> Con todos ellos el minicuento comparte la brevedad, pero cada uno tiene sus

---

<sup>58</sup> *EC*, enero-febrero 1986, núm. 96, p. 120.

<sup>59</sup> *EC*, diciembre 1972-enero 1973, núm. 56, p. 356.

<sup>60</sup> José María Merino *apud* D. Lagmanovich, *op. cit.*, p. 262.

<sup>61</sup> Juan Pedro Aparicio, en Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* *apud* D. Lagmanovich, *op. cit.*, p. 264.

<sup>62</sup> Para la descripción de algunos de ellos, *cf.* J. Díaz Perucho, *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano, siglo XX*, pp. 43-53; *El cuento jíbaro*, pp. 20-31; L. Zavala, “Glosario para el estudio de la minificción”, en *La minificción bajo el microscopio*, pp. 217-229.

particularidades, y la intensidad y acción son las que lo diferencian del resto: “No basta sólo brevedad: el secreto está en superar lo que hace pensar en las greguerías de Gómez de la Serna o en un epigrama. Más que una imagen, aunque resulta original o insólita, hay que aportarle el resorte que la convierta en algo contado”.<sup>63</sup>

El *resorte* mencionado constantemente por *El Cuento* como elemento básico de la minificción es lo que considero intensidad, pues es el responsable de llevar a la narración más allá de la mera descripción de la anécdota. Sin embargo, en la ficción breve la intensidad y la tensión tienen una presencia distinta a la que tienen en el cuento, debido a la mínima extensión de ésta. Cuando un cuento se extiende por cinco, diez o más páginas, la intensidad está presente tanto en el planteamiento, como en el desarrollo y remate, del mismo modo que en la minificción, pero cuando el desarrollo es verdaderamente breve las estructuras pueden confundirse y dar la sensación de ser un solo instante... intenso, pero uno solo; así que ella se muestra de modos distintos en cada género. Además, considerando que en el minicuento lo que más pesa es el final sorpresivo, sucede que él tiene la mayor carga de intensidad y entonces ésta se confunde con la malicia, el ingenio y la sorpresa. Por ello decía que es complicado hacer un esquema rígido de los recursos del género, pues tienen distintas funciones y se aplican y combinan con otros rasgos.

La idea de “dar en el blanco” se relaciona, como ya he dicho, no sólo con la intensidad, sino también con el final sorpresivo y la redondez, pues es con esta fusión que se logra el resultado exacto. Además, en una extensión mínima, los componentes no tienen más opción que trabajar unos sobre otros. Probablemente por esta razón *El Cuento* no habla puntualmente de mantener la intensidad —usando precisamente esta palabra— a lo largo de la minificción, pues al exigir los otros elementos la estaba dando por sentada; del mismo

---

<sup>63</sup> *EC*, septiembre-octubre 1969, núm. 38, p. 590.

modo que cuando se refería a la “concentración de efectos”<sup>64</sup> o reclamaba un propósito claro y un texto que se dirigiera a dicho propósito con solidez y precisión.

Para conseguir aquellos fines, *El Cuento* acudía, sobre todo, a la concisión, recurso indispensable en los textos breves. Como dije, la acumulación excesiva de situaciones hace que la intensidad se diluya; así, “quizás uno de los mejores logros iniciales es tender a la síntesis, ceñirse estrictamente a lo que es necesario decir”.<sup>65</sup> De este modo el texto no simplemente se reduce a su extensión mínima, sino que hace uso de aquellas *flechas* más precisas y cargadas de efecto. El texto demasiado prolijo “hace que se pierda el efecto final. Hay que ir al grano, sobre todo cuando se trata de lograr la máxima brevedad”.<sup>66</sup>

Por su parte, la sugerencia, es decir, lo no dicho, es uno de los recursos recomendados para propiciar la tensión... y también la brevedad. Ella trabaja mano a mano con la malicia, pues deja de decir lo evidente, y, a veces, lo no tan evidente también, para mantener al lector al borde de las acciones y poner a funcionar su ingenio. Sin lugar a dudas, cuando un hecho sólo se sugiere levemente, el final, en el que las dudas se esclarecen, es más sorprendente. Pero, en el mismo sentido que cuando hablé del engaño, lo sugerido debe ser accesible para el lector; no puede estar de tal modo oculto o ser tan sutil como para que el texto resulte incomprensible. Al respecto *El Cuento* expuso:

Es en veces [*sic*] nuestro más difícil problema [...] intentar penetrar en el propósito de textos que, o no dan de pronto su trasfondo, por herméticos —lo que es válido—, o porque desbordan toda suposición, sin dar ninguna clave a qué atenerse —lo que creemos que los invalida. Y si apreciamos a los que nos pone dificultades de comprensión, tendemos a los que nos dan respuestas concretas.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> “El relato corto necesita una fuerte concentración de efectos, una tensión permanente y creciente”. (*EC*, octubre-noviembre 1971, núm. 49, p. 364).

<sup>65</sup> *EC*, abril-junio 1976, núm. 72, p. 594.

<sup>66</sup> *EC*, septiembre-octubre 1969, núm. 38, p. 590.

<sup>67</sup> *EC*, agosto-septiembre 1974, núm. 66, p. 700.

Aunque las respuestas no sean necesariamente manifiestas, deben ser claras, sin que resulten explicativas, pues ya se sabe que la falta de ingenio va en contra de todo principio de la minificción.

Probablemente, el *oscurecimiento* de los textos al no tener un propósito claro sea la más grande falta que se pueda cometer en una ficción breve, pues sin un objetivo fijo no hay hacia dónde encaminar el resto de los mecanismos del texto y, aunque algunos de ellos puedan tener cierta validez por sí mismos, la unidad no estará redondeada.

A partir de lo señalado por *El Cuento*, el hecho de que la minificción se derive del cuento clásico no quiere decir que adopta sus recursos literalmente, sino que parte de ellos y los adapta a los requerimientos del género, sobre todo por las nuevas exigencias de la extensión.

## 2.2 Brevedad

Al hablar de brevedad me enfrento al recurrente y escabroso problema de intentar delimitar la extensión de la literatura, discusión que resulta, en cierta medida, ridícula, puesto que a la fecha no existe en la narrativa tal cosa como una amplitud mínima o máxima para que un género sea tal —o por lo menos no hasta la llegada de la minificción.

Sin embargo, el no fijar una *medida* a la literatura no impide hablar de su extensión —inexacta—, pues claramente hay textos más *largos* o *cortos*, ya sea en relación con otros géneros o dentro del mismo. La minificción, por ejemplo, se comparó, en primera instancia, con el cuento, de ahí nombres como minicuento o cuento brevísimo, que hacen referencia a la menor extensión de aquélla frente a éste.

Para la revista, la brevedad y la derivación del cuento fueron las dos líneas básicas de la ficción breve; y en su propuesta, ambas son igualmente elementales, pues sin la

primera, no hay manera de que un texto tenga cabida en el género, y sin los principios del cuento, sería alguno de los otros tipos de narrativa breve, pero no minificción.

Aunque más tarde analice la extensión de los textos que conforman el *corpus* para deducir algo a partir de la práctica literaria, por el momento debo rescatar las expectativas, en cuanto a brevedad se refiere, que *El Cuento* presentó en “Correos del concurso”.

La convocatoria del Concurso del Cuento Brevísimo establecía que los textos participantes podían abarcar “[...] desde una línea [...] hasta el máximo de una cuartilla, por una sola cara, a doble espacio. [...]”;<sup>68</sup> es decir, más o menos doscientas cincuenta palabras. Aun cuando “El dinosaurio” fue su modelo, como veremos adelante, pocos textos, tanto de “Caja de sorpresas”, como del concurso, acertaron con una extensión tan mínima como la de aquél; “la tendencia general de los cultivadores actuales de la ficción mínima no reside en la línea sino, en todo caso, en el párrafo. El microrrelato de una o dos líneas de texto es un *tour de force*, una demostración de habilidad narrativa extrema, pero no puede ser tomado como modelo para una producción constante”.<sup>69</sup>

A pesar de que *El Cuento* exhortaba a los concursantes a “preocuparse por la concreción, virtud primera que exige nuestro concurso [...]”,<sup>70</sup> hizo, en realidad, pocas puntualizaciones en cuanto a la extensión exacta del género, pues las dimensiones aceptadas estaban dadas en la convocatoria; de modo que, mientras el texto respetara las pautas establecidas, entraría al certamen, para después ser juzgado por su contenido y realización. Si un texto excedía los límites permitidos, en teoría quedaba automáticamente descalificado. A pesar de ello, hay algunos ganadores que rebasan la extensión acordada.

---

<sup>68</sup> *EC.*, mayo 1969, núm. 34, p. 137.

<sup>69</sup> D. Lagmanovich, *op. cit.*, p. 14.

<sup>70</sup> *EC.*, enero-febrero 1970, núm. 40, p. 125.

Sin embargo, aunque el primer filtro por el que pasaron los escritos fue el de la extensión, rápidamente el equipo de *El Cuento* se percató de que un mismo texto no podía ser igualmente bueno en unas pocas líneas que en una cuartilla completa, pues, según ellos, cada uno demanda sus propias *medidas*; así, hubo algunos escritos, sujetos a los parámetros de la convocatoria, que la publicación consideró más largos o cortos de lo que *debían* ser. Adelante veremos cuáles fueron algunas de las técnicas que los participantes utilizaron para reducir la extensión de sus textos, así como la opinión que la revista tenía sobre ellas.

Cuando hablé de la intensidad anuncie que algunos de los medios que se emplean para conseguirla son también útiles y hasta necesarios para construir un relato breve, por ejemplo, la concisión, la síntesis, la precisión y la sugerencia, pues mientras que los primeros evitan las divagaciones, el último omite lo evidente. Finalmente, con ellos el texto se reduce a su mínima expresión. Con este fin, *El Cuento* recomendaba constantemente la “poda de detalles innecesarios”<sup>71</sup> o señalaba que una minificción no había logrado su cometido por “haber acumulado situaciones excesivas”,<sup>72</sup> es decir, exhortaba a “ir directo al grano”, a “ceñirse estrictamente a lo que es necesario decir”<sup>73</sup> y a no tender “[...] hacia cierta divagación poética, alejándose de la concreción que exige el cuento”.<sup>74</sup>

La revista fue incapaz de establecer objetivamente cuál era la extensión adecuada para la minificción; por ello, no pudo más que dar recomendaciones como las anteriores, con el fin de ayudar a los concursantes a lograr textos breves que, a la vez, cumplieran con los otros elementos básicos del género.

---

<sup>71</sup> *EC*, abril 1969, núm. 35, p. 352.

<sup>72</sup> *EC*, septiembre-octubre 1969, núm. 38, p. 590.

<sup>73</sup> *EC*, abril-junio 1979, núm. 72, p. 596.

<sup>74</sup> *EC*, enero-febrero 1970, núm. 42, p. 356.

Se esperaba que las técnicas antes mencionadas no actuaran en contra del texto, en el sentido de que el microrrelato no debía oscurecerse por el exceso de elipsis o porque en el intento de alcanzar la brevedad se quedara *cojo* e incomprensible, como si le faltara completarse. Hubo participantes que para conseguir una minificción *recortaron* un cuento más largo. Por ello, la revista señalaba que “un cuento breve [...] no es un cuento extenso sometido a reducción. Tampoco es síntesis de otro mayor. Un cuento breve cuando se logra, es tan completo en su media página como es completo el que ocupa diez o veinte. Cuando se ha dicho lo que se desea y no le sobra ni le falta nada, hay cuento completo”.<sup>75</sup> En el mismo sentido, pero sin la ironía característica, que Monterroso decretaba: “lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien, lo que con una con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras”.<sup>76</sup> Por ello, “al escribir un cuento conviene desarrollarlo en la extensión que le sea natural, la que pida lo narrado”.<sup>77</sup> “un cuento breve, repetimos, no es un cuento mutilado, comprimido o incompleto, sino un relato que con pocas palabras se narra sin que falte ni sobre nada”.<sup>78</sup>

La mínima extensión de los textos es su característica más evidente y, por ello, la primera con la que se identifica al género, pero para *El Cuento* no bastaba la brevedad para hacer un microrrelato; ella era una más de las características esenciales, pero necesariamente debía estar acompañada del ingenio y otros rasgo, ya que por sí misma no hacía una minificción.

Al parecer, algunos participantes sacrificaron la calidad por la brevedad y, al intentar hacer textos de una línea, fracasaron. La revista reconocía que lo más complejo era

---

<sup>75</sup> *EC*, julio-diciembre 1989, núm. 111-112, p. v.

<sup>76</sup> Augusto Monterroso, “Decálogo del escritor”, en *Lo demás es silencio*, p. 136.

<sup>77</sup> *EC*, julio-diciembre 1989, núm. 111-112, p. x.

<sup>78</sup> *EC*, enero-marzo 1999, núm. 142, p. xvi.

lograr una minificción en unas pocas palabras, pues “es muy difícil en una línea redondear algo sorprendente”.<sup>79</sup> En algunos casos, someter a los textos a una extensión mínima, pensando que ahí se encontraba la clave del género, hizo que fracasaran.

Aunque la brevedad era fundamental para que un texto pudiera incluirse en el género, para la revista, el contenido debía superar textos como los de Ramón Gómez de la Serna u otros igualmente pequeños que no eran de índole narrativa. Así, *El Cuento* dejó claro en sus comentarios que la brevedad era uno más de los elementos de la ficción breve, del que no dependía la calidad de los textos, ni era garantía de la inserción al género.

Por otro lado, se encuentran las diversas nomenclaturas que existen para referirse a la minificción, aspecto íntimamente relacionado con la brevedad. Como apunta Lauro Zavala “[...] los términos técnicos más precisos se apegan a distinguir los textos en función de su extensión relativa”.<sup>80</sup> Acertar en el nombre con que se reconozca al género no es sólo un problema al que se haya enfrentado *El Cuento*, sino que es una de las cuestiones más polémicas entre los estudiosos.

La publicación nunca se refirió a la minificción como si fuera un subgénero del cuento. Antes vimos cómo desde 1969 se refieren a ella como género.<sup>81</sup> Sin embargo, muchos de los nombres que le dieron hacen referencia a su menor extensión frente al cuento, mostrando así que se derivaba de él.

En la convocatoria se les llamó *cuentos brevísimos*, pero en “Correos del concurso” aparecieron por lo menos otros once nombres, aunque las diferencias entre algunos son sólo gráficas: *minificción*, *mini-ficción*, *cuento breve*, *cuento brevísimo*, *mini-cuento*, *minicuento*, *ficción breve*, *relato breve*, *mini-texto*, *texto superbrevísimo* y *brevísimas*.

---

<sup>79</sup> *EC*, diciembre 1973-enero 1974, núm. 62, p. 239.

<sup>80</sup> L. Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, p. 63.

<sup>81</sup> Cf. nota 5 de este capítulo.

Como vemos, todos los nombres hacen referencia a su mínima extensión, muchos de ellos en relación con otros géneros literarios, como el cuento o el relato, y otros apelaron a conceptos más amplios como *ficción* o *texto*. De este modo, aunque la revista consideraba que el género debía compartir los principios del cuento, no se limitaron a nombrarlo sólo a partir de su comparación con él, sino que inventaron otros modos de designarlo que resultaban mucho más incluyentes por no limitarlo a los parámetros de ningún género preciso. “Esta multitud de nombres indica [...] que los límites de la narración muy breve no están bien definidos, y por tanto no se sabe qué son esas narraciones tan cortas o a qué género pertenecen”.<sup>82</sup>

Hasta no analizar el *corpus* no se esclarecerá si la búsqueda de diversas formas de nombrar al género se debió a que los propios textos lo exigían; es decir, a que en realidad los escritos no siempre eran minicuentos y, entonces, tuvieron que buscar otros nombres que los caracterizaran mejor; o si el resultado de explorar en la diversidad léxica simplemente se debió a que no existía una institución que determinara cuál era el nombre *oficial*.

Edmundo Valadés señaló en 1997 que *minicuento* y *minificción*, nombres dados por *El Cuento* a dicha modalidad textual, eran los más generalizados hasta el momento.<sup>83</sup> En México, el que ha prevalecido es *minificción*, seguramente gracias a Lauro Zavala, quien es el mayor estudioso del género en nuestro país y quien con ese nombre se refiere a este tipo de narrativa, aunque en términos distintos a los de la revista.

Como había anunciado, además de la extensión exigida en la convocatoria, *El Cuento* no hizo muchas más puntualizaciones sobre la dimensión exacta de la minificción.

---

<sup>82</sup> V. Rojo, *op. cit.*, p. 26.

<sup>83</sup> Cf. E. Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, en C. Pacheco y L. Barrera Linares (comps.), *op. cit.*, p. 283.

Cuando comenzaron a juzgar los textos participantes, se dieron cuenta de que no bastaba con que cumplieran con la norma establecida en la convocatoria, sino de que funcionaran en su individualidad, que tuvieran las dimensiones que su propia realización les exigía. Por ello, no hablaron más de “número de palabras”, sino que dieron consejos generales que encaminara a los textos a la brevedad: se concentraron en cómo conseguirla, más que en problematizar sus límites.

### *2.3 Temáticas*

Aunque *El Cuento* nunca impuso temáticas específicas para el Concurso del Cuento Brevísimo ni indicó que el género debiera tenerlas, los comentarios de “Correos del concurso” dejan ver que existían algunos temas que los autores trataban recurrentemente en las minificciones que enviaban a la revista.

Dudo, definitivamente, que la presencia sistemática de historias o temas defina al género. Más que simplemente identificarlos, vale la pena preguntarse por qué se repiten, pues tal vez su aparición se justifica no por el tema en sí, sino por las posibilidades expresivas del minicuento.

En los números consultados llama la atención la constante mención a dos temas: el onírico y el del consumismo. El primero remite inmediatamente a Borges, que es uno de los autores más publicados en “Caja de sorpresas” y, por supuesto, a “El dinosaurio” de Monterroso. Como sabemos, la sección “Correos del concurso” se ocupaba, sobre todo, de mencionar los desaciertos de los textos enviados; a ello se debe que cuando la revista hablaba del tema onírico normalmente mencionara la falta de originalidad. Se encuentran, por ejemplo, comentarios como: “El tema onírico es muy difícil. Si no hay recreación [...]

no se llega al cuento”.<sup>84</sup> “[...] El tema del sueño y la realidad, tan explotado, necesita de un mejor resorte final”.<sup>85</sup> “Se ven influencias de la lectura de textos en que se juega con el sueño y la realidad. [...] Intente ahora inventar o descubrir soluciones distintas”.<sup>86</sup> “Sus textos no logran necesaria novedad en el juego temático de confundir sueño y realidad, por tan tocado, que exige tratamientos distintos”.<sup>87</sup>

Entonces, se habla del tema onírico como un lugar recurrente en la minificción y, por lo tanto, los redactores de *El Cuento* exigían un tratamiento original. La preferencia por la mancuerna sueño/realidad puede deberse, sin lugar a dudas, a la influencia de grandes escritores, pero también a que permite jugar con la fantasía y proponer resultados extraordinarios que conduzcan a finales sorprendentes. Tal vez en este mismo sentido se utiliza el tema de los espejos y los dobles, también mencionados por la revista: “Narra situaciones 'viciadas' en la literatura, como es la cuestión del doble o la corrida de toros”.<sup>88</sup> Y señala también la “[...] profusión de textos inspirados en los trasfondos de los espejos o en los seres que los habitan [...]”.<sup>89</sup>

Por otro lado, se encuentra el tema del consumismo y la vida moderna, inspiración de muchas minificciones,<sup>90</sup> algunas de ellas ganadoras del concurso. Los comentarios a continuación muestran que se trataba de un tema a menudo satirizado: “Publicaremos sus

---

<sup>84</sup> *EC*, marzo 1979, 41, p. 239.

<sup>85</sup> *EC*, septiembre 1971, núm. 48, p. 242.

<sup>86</sup> *EC*, julio-diciembre 1975, núm. 70, p. 353.

<sup>87</sup> *EC*, mayo-junio 1977, núm. 77, p. 342.

<sup>88</sup> *EC*, mayo-junio 1972, núm. 53, p. 9.

<sup>89</sup> *EC*, [s. m.] 1984, núm. 90, p. 485.

<sup>90</sup> En referencia a este tema Juan Armando Epple rescata a Francisca Noguero al señalar que: “En la década de los setenta y ochenta, según la autora, el micro relato canaliza una tentación especial hacia los temas del presente latinoamericano, desde perspectivas que van de la denuncia de las arbitrariedades políticosociales a la actitud escéptica ante la eficacia de las convicciones con que se jerarquizaba esa mundo”. (Juan Armando Epple, “Fronteras de la minificción”, en Francisca Noguero (comp.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 20).

dos trabajos, porque reflejan angustias del hombre que vive en grandes ciudades”.<sup>91</sup> “Ha sido seleccionado [...] por lo que expresa de descontento en muchos de los hombres actuales”.<sup>92</sup> Y, de un ganador dicen que: “[...] con brevedad y agudeza sintetiza, en una buena sátira contra las técnicas aplicadas para estimular el consumismo, [...] uno de los fenómenos que enajenan a la sociedad moderna [...]”.<sup>93</sup>

Aunque con mucha menos insistencia que en los temas anteriores, la revista apunta que “[...] Ulises y Penélope han estimulado otros textos breves [...]”.<sup>94</sup> Hecho de indudable importancia, pues Edmundo Valadés, en “Ronda por el cuento brevísimo”, señala que en 1917 con “A Circe”, de Julio Torri, se funda el cuento brevísimo moderno en español.<sup>95</sup>

También fue importante para la revista la ficcionalización de las historias, pues se negaron a publicar textos que aludieran a personas reales; aunque tal vez su resistencia se debió al temor a las represalias: “Nos parece soberbio el ingenio de que de nuevo hace gala [...]. Pero podría interpretarse como alusión violenta a quien usted debe suponer y cuyo nombre anda en juego en la cuestión electoral. Lo dejaremos para publicarse cuando la alusión no opere”.<sup>96</sup> Y también, “Por su obvia alusión a hechos reales, no podemos incluirlo. Envíe algo que sea ficción”.<sup>97</sup>

Se mencionan, además, algunos temas que no resultan tan evidentes en el minicuento, por ejemplo “El tema de la vuelta a nacer [que] ha dado pie a algunas buenas

---

<sup>91</sup> *EC*, noviembre-diciembre 1969, núm. 39, p. 4.

<sup>92</sup> *EC*, mayo 1970, núm. 42, p. 356.

<sup>93</sup> *EC*, noviembre-diciembre 1985, núm. 95, p. 4.

<sup>94</sup> *EC*, enero-febrero 1984, núm. 89, p. 118.

<sup>95</sup> “Y luego Torri estará presente también en la generación que por los años 50 lo redescubre, [...] suscitándose con *Circe* una secuencia dedicada a Ulises, que tramarán en un contrapunto de juguetonas versiones el español Agustín Bartra y los mexicanos Salvador Elizondo y Marco Antonio Campos, entre otros más aquí y en países sudamericanos”. (E. Valadés, “Ronda por el cuento...”, en C. Pacheco y L. Barrera Linares (comps.), *op. cit.*, pp. 286-287). Además, Lauro Zavala dedica en su antología una sección a las sirenas, a Ulises y a Circe. (L. Zavala, *Minificción mexicana*, pp. 90-100); y Javier Perucho un libro entero a la sirena en el microrrelato mexicano, (*Yo no canto, Ulises, cuento*, México, Fósforo, 2009).

<sup>96</sup> *EC*, septiembre-octubre 1969, núm. 38, p. 584.

<sup>97</sup> *EC*, noviembre-diciembre, 1969, núm. 39, p. 7.

minificiones”;<sup>98</sup> o el “[...] engañar al lector aludiendo a determinada o determinadas cosas u objetos, haciéndolo suponer que se trata de personas. Hemos publicado ya variantes de este tipo, lo que ha agotado la idea”.<sup>99</sup> Asimismo, constantemente exponen sus reservas respecto a los textos surrealistas por parecerles a veces indescifrables.

Además, en “Caja de sorpresas” es muy notoria la presencia de minicuentos con carácter oriental o árabe. Algunos de ellos son ficciones, pero otros parecen ser fragmentos de obras originales de estas culturas, como normas de comportamiento o sanciones y condenas. Asombra, así, la ficcionalización de textos no literarios, aun cuando éstos no se hayan modificado. La distancia entre aquellas culturas y la occidental es tanta, que sus textos resultan fantásticos, fuera de la realidad —occidental.

Como antes dije, aunque las temáticas no sean elementos definitorios de la minificción, identificarlas dará un panorama más amplio del género y de cómo funciona.

A partir de la información que aparece en “Correos del concurso” he podido armar una primera caracterización del género. Hasta el momento puedo decir que para *El Cuento* la minificción es un género narrativo y ficcional que se distingue, principalmente, por su brevedad —máximo una cuartilla— y por su final sorpresivo. Al ser un minicuento, respeta algunos de los principios del cuento, como la narración de una historia —a pesar de la vertiginosidad del texto—, la estructura planteamiento-nudo-desenlace, aunque ésta sólo se sugiera, y la presencia permanente de la acción y la intensidad, que lo diferencian de otros tipos de narrativa. En la ficción breve el desenlace sorpresivo se convierte en la parte más

---

<sup>98</sup> *EC*, mayo-junio 1985, núm. 93, p. 598.

<sup>99</sup> *EC*, mayo-junio 1985, núm. 93, p. 598.

importante de la estructura y, para conseguirlo, es indispensable el uso de la *malicia*, que se refiere al ingenio, la ironía, la sátira, el humor, etcétera.

La mayoría de los recursos del minicuento tienen, cada uno, diferentes funciones, ya que se utilizan tanto para hacer textos breves como para causar mayor impacto; por ejemplo la sugerencia, la elipsis o la precisión. En este mismo sentido, las minificciones se ocupan de un solo hecho y tienen un solo propósito; por eso, todo lo que está presente en ellas funciona como flechas precisas que se dirigen a un blanco, y en la medida que se alejen de ese objetivo perderán su impacto y su efecto.

Aunque la máxima extensión establecida es una cuartilla, cada texto demanda sus propias dimensiones. Antes que preocuparse por el número de palabras, vale más aplicar algunas estrategias para construir textos breves, como evitar la complicación de la anécdota, eliminar los detalles innecesarios y omitir aquello que el lector ya sabe o puede suponer solo. Al ser la acción lo que impera sobre lo demás, las descripciones puntuales de ambientes y personajes sobran.

### 3. LA REALIDAD DE LOS TEXTOS: LAS MINIFICIONES DEL CONCURSO DEL CUENTO

#### BREVÍSIMO Y DE “CAJA DE SORPRESAS”

La teoría literaria de cualquier género debe partir de los textos, sin embargo, esta investigación comenzó, antes que con las propias minificiones, con un rescate de la *teoría* o caracterización de la narrativa que me ocupa, pues al ser el *corpus* una suerte de antología, fue importante reconocer sus criterios de selección. Cuando en “Cartas y envíos” se juzgaban los minicuentos, no sólo se construía un *ideal* del género, sino que se establecían, también, las pautas bajo las que se conformaría la sección “Del concurso” y, tal vez, “Caja de sorpresas”.

Es de suponer que la elección de los cuentos breves que aparecerían en cualquiera de las secciones de la revista no era arbitraria, y al intentar rescatar una poética según *El Cuento* es necesario identificar los aspectos en los que se fundamentaban sus decisiones.

Así, en el capítulo anterior se establecieron las guías según las cuales se deben estudiar los cuentos breves. De este modo, el siguiente análisis confrontará los textos con la caracterización hecha previamente, lo que mostrará las coincidencias o divergencias entre las expectativas de la revista y la realidad de los minicuentos.

Dado que en “Correos del concurso” se comentaban solamente las minificiones correspondientes al certamen, cabe la posibilidad de que la representación del género hecha ahí no se ajuste a los textos de “Caja de sorpresas”. No obstante lo anterior, si la revista consideraba que ambas secciones atendían al mismo tipo de narrativa, los apuntes para una servirían igualmente para la otra. Sin embargo, será importante compararlas, pues mientras que *El Cuento* sí podía guiar y hasta *moldear* los textos de los concursantes, no tenía la misma libertad ni autoridad en los incluidos en “Caja de sorpresas”. Además, tomando en

cuenta que esta última sección se publicaba desde cinco años antes que el concurso, puede ser que el ideal que la revista se formó del género estuviera basado en ella y fueran esas características las que más tarde exigió a los concursantes.

El *corpus* del concurso está compuesto por los once ganadores entre 1969 y 1978. Cada uno de ellos será analizado y cotejado con los aspectos que *El Cuento* consideraba esenciales del género. Sin embargo, la selección de “Caja de sorpresas” es mucho más amplia (93 textos), por lo que no presentaré aquí el estudio de cada uno, sino los aspectos generales del conjunto y su relación con las exigencias de la revista.

Será importante identificar si los textos son consecuentes con la teoría e inclusive con las otras minificciones, pues es el reconocimiento de lo que sucede en la escritura la que tendrá la última palabra en cuanto a la definición del género.

He de comenzar por decir que algunos de los minicuentos ganadores procuraron ceñirse a la idea que la revista había transmitido en “Correos del concurso”, pero también hubo otros que se inclinaron por la experimentación, ignorando y hasta contradiciendo lo *establecido* en ella. Desde este momento, saber que se eligieron como ganadores textos que no se ajustaron plenamente a los criterios de *El Cuento* deja ver que hubo conflictos entre el proceso de definición y de creación. Estas minificciones se acercan a la estructura tradicional del cuento y se concentran, sobre todo, en los finales sorprendidos.

Por su parte, las minificciones de “Caja de sorpresas” son mucho más difíciles de clasificar, pues parece que no responden a ningún criterio fijo. Sus límites genéricos son más difusos, por lo que entran en mayor discusión con lo exigido por la publicación.

Sin embargo, debe haber algo que vincule los textos de las dos secciones y la teoría, pues a pesar de sus diferencias, la revista consideraba que todos se referían al mismo tipo de narrativa.

### 3.1 Ganadores del Concurso del Cuento Brevísimos

El Concurso del Cuento Brevísimos fue el espacio en el que varios intelectuales latinoamericanos pusieron a prueba su narrativa e ingenio, pues la mayoría de los once ganadores son reconocidos actualmente por su carrera en las letras, la academia o las artes en general. Seguramente, muchas de las minificciones enviadas fueron los primeros intentos de quienes más tarde se dedicarían a la literatura, al periodismo y a la investigación. Encontramos, por ejemplo, a Mariana Frenk, que además de ser traductora, fue autora de libros de aforismos y minicuentos, así como la narradora argentina Luisa Valenzuela, quien, a pesar de ser más reconocida por sus cuentos, ha publicado algunas reflexiones sobre la ficción breve a partir de sus textos,<sup>1</sup> y en los próximos meses será jurado del concurso de minificciones del sitio de internet *Ficticia*.<sup>2</sup> Tal vez sean ellas las más conocidas en México, pero encontramos también al cuentista venezolano Ednodio Quintero; el periodista, narrador, jefe de redacción de la revista argentina *Puro cuento* y amigo de Edmundo Valadés, el español Ignacio Xurxo, pseudónimo de Ignacio Gómez; el cineasta, periodista e historiador dominicano, entre otras profesiones, Julio Samuel Sierra, conocido como Jimmy Sierra; el escritor Eduardo Miguel Golduber; el barítono y escritor mexicano Roberto Bañuelas, y la traductora Elena Milán. Sin embargo, otros ganadores como Ana F. Aguilar, Manuel R. Campos Castro y Rosa Laura Montoya son recordados en el mundo de las letras sólo por su minitexto ganador en *El Cuento*.

Ya había mencionado que debido a las dimensiones de la minificción, todos los recursos trabajan unos sobre otros para dirigirse a distintos objetivos; por esta razón, en el

---

<sup>1</sup> Cf. Luisa Valenzuela, "Microrreflexiones en acción", en L. Valenzuela, R. Brasca y S. Bianchi (comps.), *op. cit.*, pp. 481-486.

<sup>2</sup> <<http://ficticia.com/>>. [Consulta: 3 de marzo, 2012.]

siguiente análisis utilizo solamente uno o dos textos ganadores para ejemplificar aspectos que, en realidad, son comunes a la mayoría de las minificciones del *corpus*.

Aunque los textos ganadores respetan casi todas las características mencionadas en el capítulo anterior, el resultado final parece no corresponder plenamente con la idea que la revista transmitía del género en “Correos del concurso”.

En general, es notorio que los autores dudaban de su conocimiento del nuevo género, ya que tomaban pocos riesgos al escribir, en el sentido de que la mayoría se apegaba estrictamente a la visión de la revista y no a sus experiencias de lectura de “Caja de sorpresas”. Los concursantes se ciñeron a las recomendaciones de “Correos del concurso” y crearon minitextos cercanos a la caracterización hecha por la publicación, en las que no siempre está presente la influencia de “Caja de sorpresas”, lo que desconcierta ya que fue justamente de esa sección que nació la inquietud por el género y se convocó al concurso.

Si bien todos los ganadores respetan el asunto de dar cuenta de una historia y de presentarla con la estructura habitual del cuento, con especial énfasis en el desenlace, algunos otros rasgos que la publicación reclamaba, como la concisión, la síntesis o la sugerencia no son tan explotados; a falta de ellos, los textos resultan, aunque breves, más extensos de lo que la revista proponía. Los ganadores no comparten esa idea de fugacidad, son textos en los que las acciones se desarrollan más puntualmente.

Aunque, como dije en el capítulo previo, la revista terminó sin establecer un número determinado de palabras, sus comentarios se inclinaban hacia la vertiginosidad de los

textos; sin embargo, las minificciones ganadoras tienen mayores desarrollos, se precipitan menos y, no obstante, fueron elegidas como las mejores del certamen.<sup>3</sup>

Si bien no es necesario que la narración comience por el planteamiento, ese es su lugar habitual, y por eso es siempre desconcertante comenzar una historia sin saber quién es el narrador, el personaje o cuál es el escenario. Varias de las minificciones del grupo usan esta falta de información para causar mayor efecto y sorpresa. A veces lo elidido no es verdaderamente importante, pero en otras, la revelación final de los datos perdidos es lo que le da sentido al cuento. Por ejemplo, en aquéllos que comienzan *in media res* —como “El pulpo”, “Visión de reojo”, “La llave de la centésima puerta” y “Sangre fría”— se aplazan los detalles que se debe dar en la presentación. En ocasiones estas dudas se esclarecen rápidamente, pero en otras se mantiene *oculta* la identidad de los personajes y el contexto, y es justamente ese *engaño* el que le da intensidad a la minificción.

### Sangre fría

Habían entrado en una zona más oscura y despoblada. Iba todavía detrás del incitante balanceo, detrás de ese cuerpo de hembra que lo había forzado a la persecución sin posibilidad de retroceso. Ahora lo principal era no acortar la distancia antes del momento preciso, de llegar al lugar solitario y favorable. Había registrado, alerta, hasta el más leve ondular de ese cuerpo, cada matiz de su marcha engañosamente desprevenida, sólo aparentemente indecisa. Alcanzaba a percibirla con los ojos, ya acostumbrados a la semipenumbra, pero su presencia le llegaba, aún más, a través de una corriente inefable que despertaba, viejos, imperativos mensajes en la frialdad de su sangre. Por un momento la vio desaparecer detrás de unas altas malezas que parecieron ondear al ritmo exacto, al mismo tortuoso vaivén que lo había fascinado. Apenas vaciló; aún sin verla, sentía que debía estar allí, escondida, y el mismo instinto que le había dictado el seguimiento ordenó el último avance. Rodeó las plantas sigilosamente y del otro

---

<sup>3</sup> Es cierto que la elección de ciertos textos como ganadores aunque no se ajustaran a las ideas de la revista puede deberse a la intención de no declarar desierto el premio. Pero a partir del estudio de la publicación pienso que la elección de estos ganadores radica en que el ideal del género que *El Cuento* tenía no se sostenía con seguridad en los textos; es decir, la creación literaria rebasaba la caracterización y por ello no siempre coincidían.

lado la encontró, esperándolo, sin nada en su actitud que delatase miedo, recelo o siquiera sorpresa. Todo comenzó entonces a suceder sin premuras ni turbulencia. Primero fue el encuentro de sus bocas y pronto, simplemente, naturalmente, la vio echarse hacia atrás ofreciéndole su vientre desnudo donde latía el pequeño y oscuro centro del misterio. Comenzaron a flotar en la intensidad de un contacto creciente en el que sus cuerpos se oprimieron, se entregaron y por fin, se desencadenaron. Sin urgencia, abandonaron el reparo del matorral, donde quedaban, eterna moneda del universo, pequeñas perlas traslúcidas de sangre y plata. Luego, se fueron juntos a nadar.

(Apuntes sobre el desove del *nannostomus eques*, conocido vulgarmente por los acuaristas como pez-lápiz).

El lector no duda estar frente a una escena de seducción entre dos personas, cuando en realidad se trata del ritual de apareamiento de unos peces. Al descubrir el verdadero referente caemos en la cuenta de las pistas que nos indican que se trata de seres acuáticos y no humanos: la frialdad de la sangre, las corrientes, el instinto, el ondular de los cuerpos, el nado. El autor logra llevarnos por el camino incorrecto ya que su cuento está construido precisamente para simular lo que no es. Sin embargo, al descubrir la verdad no nos sentimos engañados, pues la conclusión es verdaderamente consecuencia de lo que la precede, no es sólo una revelación inesperada.

En lugar de precipitarse sobre las acciones, “Sangre fría” reproduce con puntualidad un ambiente, sin temor a que ello afecte la extensión y concisión.

Este texto es ejemplo claro de que lo más importante en un cuento es la “unidad de impresión” o efecto, como advirtió Poe, y por ello todos los elementos de la narración están a su servicio, como la reserva de cierta información primordial para darle un vuelco a la historia cuando ésta se revele. El hecho de que éste, y otros textos, comiencen *in media res* contribuye a causar tal efecto, ya que se eliminan los planteamientos a través de los cuales se conocería a los personajes u otros datos esenciales. Además, la construcción de un solo

discurso con dos posibles referentes, así como la revelación final son muestras de enorme ingenio y malicia.

Si bien la primera parte de “Sangre fría” está construida como un cuento, la nota final necesariamente hace la fusión entre dos registros distintos: el científico y el literario, con lo que se deja ver la construcción tradicional de una historia, pero también la experimentación con técnicas narrativas distintas a las tradicionales.

Al contrario de aquellos inicios *in media res* que dejan algunos datos en suspenso, se encuentra “¿Demagogia a mí?”, en el cual se utiliza la más conocida fórmula introductoria, identificada principalmente en la narrativa oral: “Había una vez”:

#### ¿Demagogias a mí? (Cuento costumbrista)

Había una vez un hombre y una mujer que vivían felizmente enajenados en una estereotipada aunque hermosa zona residencial, enclavada entre los escombros cotidianos de la sociedad de consumo.

Él llevaba el pelo corto, se rasuraba todos los días y trabajaba de sol a sol, supervisando el diseño y fabricación de unos remotos objetos terriblemente útiles. Ella hacía dietas para adelgazar (justo cuando lo de Biafra) y compraba cosas y más cosas que se empezaba a gastar apenas pagaba por ellas y no servían cuando las trataba de usar.

Y, sin embargo, había armonía en su vida diaria, ambos se querían y se gustaban mucho y sabían gozar de su mutua compañía, a pesar del espíritu materialista de la época, de la estética oficial, del anquilosamiento del monopolio político, de la crisis de valores, de la despiadada presión de la competencia, del mercantilismo de los medios informativos, de la carencia de identidad, etc. etc. etc.

Condenados como mexicanos tipo a inventarse una máscara que los protegiera de la mirada ajena, vivían su soledad y desamparo aturdiéndose con la pedestre propaganda comercial y política, aferrados a los restos de un sistema inoperante por caduco. Ingenuos y optimistas creían estar gozando de los beneficios sociales de una Revolución sin darse cuenta que ésta blablabla para favorecer los blablabla de una burguesía decadente, motivada por la producción en serie y el culto al artefacto.

Leían sobre guerrillas urbanas, presos políticos o manifestaciones de protesta y como si nada, al rato andaban cantando un comercial de refrescos embotellados. Amaban, respetaban y admiraban la solidez, la higiene, la disciplina y los lugares comunes. Hablaban con los adolescentes a través de una ventana pero nunca

entendían nada. Se reían de los espejos y de la realidad ontológica y hasta dudaban que la abyección al hartazgo sobrepasara a la de la privación.

Murieron felizmente inconscientes cuando una noche, al regresar del cine, la brecha generacional se abrió ante ellos y se los tragó con todo y auto.

A pesar de su inicio, el minicuento de Ana F. Aguilar no es, de ningún modo, un texto de carácter tradicional, es decir, cuyo contenido corresponda al inicio clásico que se le dio, pues su temática es totalmente contemporánea. En realidad, parodia dos narrativas, por un lado, la oral, en el comienzo que ya mencionamos y, por el otro, la señalada en el subtítulo: “Cuento costumbrista”, pues se narran las costumbres de la vida del siglo XX, no del XIX, como esperaríamos de tal corriente.

Esta minificción explora el ingenio a través, no de nuevas formas narrativas, puesto que su estructura es muy tradicional, sino del humorístico juego de palabras.

“¿Demagogias a mí?” se aleja de las exigencias de concisión, precisión y puntualidad, ya que, más que desarrollar una historia, se concentra en hacer un retrato puntual de los personajes que sustente el juego de palabras; sin embargo, el exceso de acumulaciones y descripciones no resulta muy afortunado.

Independientemente de los inicios a los que recurran, en los ganadores es indudable la estructura tradicional del cuento y la presencia de una historia explícita, pues pocos detalles de ella están suprimidos. Son textos muy precisos en lo que se refiere al desarrollo de las acciones, pero también a la caracterización de los protagonistas y de los espacios. Sin embargo, esa puntualidad radica, no en la elección de las palabras exactas, sino en la constante reiteración de los hechos, haciendo con ello que los textos se alejen de la premisa de concisión.

“La mano izquierda”, por ejemplo, se ocupa de transmitir puntualmente el estado anímico del personaje:

## La mano izquierda

Ayer me levanté temprano. Sabes que ni siquiera pude dormir bien. Quise ver el reloj. Creo que eran las cinco. Desayuné. Después de todo, eso nada tiene que ver con el Concierto Pianoforte de Beethoven o con el Duetto de la Creación de Haydn.

Mi perro, tu lo conoces muy bien, casi choca su aliento con el mío. El tiempo avanza. Sabes lo que le temo a eso y mi cuerpo lo sintió.

Estaba solo. Vinculado a la vida del perro. Él quiso olvidarme. No lo hizo. El piano negro se lo impidió. Sentí deseos de tocarlo...

Sabes lo mal que me siento cuando toco ante el público. Recuerdo que hubiera sido mejor dedicarme a la composición o a la armonía. Pero el público me emociona. Mi madre dice que soy sensible. Solamente recuerda el día en que ingresé al conservatorio: Eugenio Morán... extraña capacidad (y luego, más adelante) genio musical.

Traté de mirar al piano todo el tiempo. Casi podía oír ¡qué extraño! La Sinfonía Patética. Era un sonido soberbio. Y pensé: así tocaré esta noche.

Bajé la cabeza y vi mis brazos apoyados en las piernas. Los levanté un poco. Mi mano derecha quedó colgando en el vacío. Miré la mano izquierda. ¿Sabes?, casi había llegado a olvidar que me la habían amputado.

Este texto busca conmover y perturbar al lector, no sorprenderlo a través de la risa, de ahí la creación de una atmósfera triste y angustiante a través del estado emocional del protagonista: constantemente habla de la soledad, el temor y la frustración. Sin embargo, el final, que pretende ser desconcertante, y que es posible según la historia, parece fuera de lugar porque resulta explicativo, como si no se hubiera encontrado la manera de unir la exposición con su conclusión; por ello apuntaba la revista: “procure que el desenlace sea parte integrante, consecuencia de lo narrado, sin aportar razonamientos que desde afuera del texto lleguen a completar su entendimiento”.<sup>4</sup>

Aunque según *El Cuento* las minificciones debía tener la mínima extensión posible sin que se perdiera ni el sentido ni el efecto, las ganadoras muestran historias que sin ser particularmente complejas, requieren de mucha información para funcionar; en ellas se

---

<sup>4</sup> *EC*, enero-marzo, 1995, núm. 128, p. XII.

acumulan acciones y descripciones para construir una idea clara de los personajes y de las circunstancias. Los escritores no se preocuparon por reducir sus textos; parece, más bien, que prefirieron mantener la narración y la esencia del cuento, antes que concentrarse únicamente en la brevedad.

Antes rescaté el énfasis que la revista hizo en la importancia de los finales sorprendidos. Como consecuencia de la enorme insistencia, estos textos se ocupan de impresionar al lector, invariablemente, con un *señalamiento* final, que en algunos casos es una revelación —“*Jus primae noctis*”, “Visión de reojo”, “La historia del hombre que amó todas las cosas”, “La llave de la centésima puerta”, “La mano izquierda” y “Sangre fría”—, otras veces se trata de un juego de palabras —“¿Demagogia a mí?” y “La raíz sagrada”—, y en ocasiones es la proposición de un final abierto —“Cosas de la vida”, “35 mms.” y “El pulpo”.

Aquellos textos con finales abiertos son los que más demandan una lectura atenta y activa, pues no se trata simplemente de imaginar un desenlace para el cuento, sino de analizar si verdaderamente se trata de un final abierto o de uno implícito; y en el caso de ser el primero, cuáles son las soluciones realmente posibles según las pistas dadas en el desarrollo. De los tres casos del *corpus*, el de Mariana Frenk es sin lugar a dudas un final abierto, pues deja una idea incompleta y sin elementos para resolverla, tal vez porque lo verdaderamente importante no es la conclusión como tal, sino el efecto que causa al romper el esquema que antes había construido.

#### Cosas de la vida

De vez en cuando la pieza donde trabajo se inunda. El agua sube unos diez o quince centímetros. Cuando empieza el gluglú, voy al comedor y allí me instalo

con todo y máquina. En el comedor, con cierta frecuencia, el piso se cubre de clavos. Como tengo la costumbre de levantarme cada rato, para caminar de pared a pared, porque así se me ocurren cosas, los clavos, es natural, estorban. Entonces cojo la máquina y voy a mi cuarto. Sucede que a veces mi cuarto se llena de plumas. Para decir la verdad: las plumas esas no son nada feas: pero apestan como si sus pájaros se hubieran vomitado en ellas. Así, hay que salir. Si sucede en la noche, agarro lo más pronto posible los cojines y cobijas y tiendo la cama en el suelo del comedor o de la pieza donde trabajo.

Todo esto no me es agradable. Un día hasta se lo reproché, claro que suavemente, al administrador del edificio. Él me contestó: “Mi querido señor, usted duerme con las ventanas abiertas. ¡Cómo quiere que no entren las plumas!” Creo que hasta cierto punto tiene razón. Además, no hay que exagerar las cosas. Después de todo, el agua no sube jamás arriba de diez o quince centímetros y los clavos desaparecen tan de repente como aparecen. Las plumas, sí. Pero salgo del cuarto, y ya. Y nunca, o casi nunca, ocurre al mismo tiempo lo de los clavos, las plumas y el agua. En fin, cosas de la vida.

Aunque de vez en cuando me entra el miedo de que algún día...

Aquí se narran una serie de fenómenos extraordinarios que el personaje acepta sin sorprenderse, pero concluye el minicuento hablando de *miedo*, sentimiento que no se menciona antes y que los lectores no concebimos en el protagonista, pues él no se inquietó por ninguna de sus otras experiencias sobrenaturales. Entonces, el efecto causado no radica en aquello a lo que le teme, sino en el hecho de que desestabiliza al lector por segunda vez al cancelar el universo que ahí se había creado. Sin embargo, cuando este texto se publicó en 1992 en el libro de Marian Frenk *Y mil aventuras*, se omitió la última frase. Finaliza: “En fin, cosas de la vida”,<sup>5</sup> lo que modifica el impacto considerablemente.

Además, este minicuento se diferencia de los otros por su sugerencia. En él se alude al proceso de creación y de escritura, pues se trata de un hombre que va buscando con su máquina —¿de escribir?— un lugar donde trabajar sin molestias; de este modo, los fenómenos extraordinarios pueden representar los obstáculos y distracciones al redactar.

---

<sup>5</sup> Mariana Frenk-Westheim, *Y mil aventuras*, p. 11.

Todos los ganadores apelan a alguna de las formas de la malicia. Ya vimos, por ejemplo, que “¿Demagogias a mí?” recurre a la parodia del cuento oral y del costumbrista, así como al juego de palabras, o que “Sangre fría” engaña al lector con un discurso doble, además de experimentar con nuevos modelos de narrativa; pero hay también otros, como “El pulpo”, en donde la malicia radica en ser un texto que, en lugar de precisar, sugiere, con lo que invita al lector a *indagar* en los hechos y a participar en la creación de posibles historias.

### El pulpo

El pulpo extendió sus brazos: era un pulpo multiplicado por sí mismo.

Carlota lo miró horrorizada y corrió a la puerta. ¡Maldita costumbre de encerrarse con llave todas las noches! ¿En dónde la habría dejado? Regresó a la mesita. La llave no estaba ahí. Se acercó al tocador. En ese momento se enroscó en su cuello el primer tentáculo. Quiso retirarlo pero el segundo atrapó su mano en el aire. Se volvió tratando de gritar, buscando a ciegas algo con qué golpear esa masa que la atraía, que la tomaba por la cintura, por las caderas. Sus pies se arrastraron por un piso que huía. El pulpo la levantaba. Carlota vio muy de cerca sus ojos enormes. Era sacudida, volteada, acomodada y recordó que entre aquella cantidad de brazos debía haber una boca capaz de succionarla.

Se refugió en su desmayo. Al volver a abrir los ojos se hallaba tendida en la cama. Un tentáculo ligero y suave le acariciaba las piernas, las mejillas. Otro jugaba con su pelo.

Carlota comprendió entonces y sonrió.

Éste no se trata exactamente de un final abierto, pues está claramente sugerido; sin embargo, el lector debe reconstruir la historia, pues en la última escena Carlota está en la cama siendo acariciada por el pulpo, lo que nos hace pensar en un encuentro sexual, y por la tranquilidad de Carlota, con consentimiento de ambas partes, entonces, ella “comprende y sonríe”. El trabajo del lector es averiguar qué es lo que ella comprende. Dadas las pistas en el cuento, pueden reconstruirse varias historias: es posible que el pulpo quisiera matarla y ella lo sedujera para evitarlo, o que en realidad el interés nunca haya sido mortal, sino

sexual, o puede ser, también, que no se trate de un texto fantástico y que entonces el pulpo no sea en realidad un pulpo, etcétera. Aunque lo que se debe reconstruir es el desarrollo y no el desenlace, permanece la sensación de que se trata de un final abierto porque la invitación a recuperar la verdadera historia es lo último que nos queda. Aquí, la conclusión se deriva de lo narrado, no es solamente un descubrimiento repentino. Aunque se trate de un final abierto, hay datos suficientes para relaborar varias posibles versiones.

Por su parte, “*Jus primae noctis*” es sorprendente y malicioso porque logra engañar al lector a pesar de dar algunas pistas sobre el final.

### *Jus primae noctis*

El señor feudal era un hombre alto, delgado, anguloso, de modales refinados. Los recién casados lo miraron azorados, con un pavor no exento de respeto.

“Vengo a reclamar mis derechos,” dijo el señor suavemente. “La primera noche me pertenece.” Los aldeanos no se atrevieron a replicar. El blanco caballo sin jinete que se encontraba junto al del barón piafó. El soldado que lo sujetaba de las riendas le acarició el pescuezo para calmarlo.

El señor feudal sonrió. “Vas a venir conmigo al castillo, pichoncito,” dijo, “verás que te va a gustar.” Acto seguido, obligó a su corcel a dar la media vuelta y se alejó en dirección del fuerte señorial, no sin antes haber hecho una señal a sus guardias.

Los soldados sujetaron al novio y lo montaron en el caballo blanco. La novia se quedó llorando en la aldea.

Son tan estrictos nuestros juicios sobre la sexualidad, que la idea de un señor feudal homosexual no es una posibilidad y, por ello, el desenlace nos parece asombroso y divertido.

Todavía en la línea de lo ocurrente y lo gracioso encontramos “La raíz sagrada”, que está muy cerca del chiste, de hecho, redactado de otra manera podría serlo, pero su introducción lo separa de él, aunque, el resultado del juego de palabras es totalmente humorístico:

## La raíz sagrada

A los lujos y excesos que ya no bastaban para colmar la felicidad del nuevo rico, un socio de fortuna mal habida le aconsejó la adquisición de títulos y blasones. Entusiasmado hasta el grado de padecer insomnio, contrató a un grupo de especialistas para que investigase su árbol genealógico.

Después de un año de escrutar archivos, los expertos le demostraron que era un auténtico hijo de puta.

Los anteriores son textos que apelan al humor y al guiño de complicidad si es que el lector logra captar sus juegos y sus sentidos ocultos, pero hay otras minificciones que buscan, más bien, conmoerlo, perturbarlo o inquietarlo sin recurrir a la risa, como es el caso de “La mano izquierda” y “La llave de la centésima puerta”, que desconcierta al lector con su juego de infinitos circulares:

## La llave de la centésima puerta

...Y una vez que el increíble y hermoso palacio se levantó delante suyo, con su mármol, su oro y su plata, el rey mandó encerrar al Gran Arquitecto que diseñara todo, de por vida, en la más oscura de las prisiones.

Pero cuando hubo recorrido los salones, los cuartos, los patios, los templos, las torres, las almenas y las cámaras, el rey se detuvo ante una puerta de oro de un centésimo cuarto, que no pudo abrir; e inclinándose, el rey vio por la cerradura un jardín maravilloso, tanto como nunca se había tenido memoria en su real dinastía.

Más y más desesperado cada minuto por entrar, el rey mandó llamar a Lug, el hábil cerrajero y le ordenó una llave para abrir esa puerta.

Así fue como todas las mañanas, durante mil días, Lug fue hasta el palacio, donde el rey languidecía de pena, ira y deseo.

Pero ninguna de las llaves que hizo Lug abría las puertas del magnífico jardín que esperaba al rey con todo su esplendor.

Entonces el rey le dijo a Lug que su cabeza dependía de aquella llave y de aquel último día.

Lug bajó del palacio hasta su casa y trabajó todo ese día. Al atardecer, el pueblo entero llegó hasta el taller de Lug, y los hombres duros y azules de frío y hambre, le amenazaron:

—Cúidate de hacer esa llave al rey. Guárdate de abrir su centésima puerta.

Lug trabajó la noche entera, y al salir el sol, abandonó su taller, pasó por el pueblo, y fue cerrando una por una las puertas de las casas y guardando las llaves en su bolsa, sin oír ni súplicas ni maldiciones ni amenazas.

El rey esperaba a Lug ya violáceo de ojeras y ansiedad. Le arrebató la llave y corrió por todos los cuartos del palacio. Lug lo siguió.

El rey, templando, cerraba detrás de él cada puerta. Al llegar al corredor que antecedió a la centésima, ordenó a Lug que se quedara allí; jadeante y desorbitado, corrió por el corredor hasta la puerta, probó la llave, ésta giró, las puertas se abrieron dócilmente y el rey se precipitó al vacío. Al vacío de un maravilloso jardín que tenía otra puerta trasera cuya llave poseía únicamente el Gran Arquitecto, encerrado en su prisión de por vida; encerrado como Lug por la mano del rey; encerrado como el pueblo por la mano de Lug; encerrados para siempre.

Además de no preocuparse por cumplir con la síntesis tan demandada por la revista, la sorpresa que este texto provoca en el lector no radica en la sonrisa cómplice ni en la risa explícita, sino en la conmoción y angustia generada por la conclusión circular y eterna de la historia.

Al nombrar ganador a este minicuento, la revista reconoció su “[...] bella imaginación nutrida sin duda de la fantasía oriental”.<sup>6</sup> Ya había mencionado que en “Caja de sorpresas” es muy notoria la aparición de textos de carácter oriental y árabe, que desde los *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy Casares se hizo presente.

En el capítulo anterior hablé de que no es de ningún modo válido engañar al lector, en el sentido de ofrecer resultados ilegítimos o ilógicos según la realidad del cuento, simplemente con el objetivo de asombrar; y no se trata necesariamente de dar pistas evidentes sobre el desenlace, sino de construir textos en los que el final que se elige sea una posibilidad real.

Aunque varias de estas minificciones logran despistar al lector y llevarlo por el camino equivocado, ninguna da la sensación de haber sido una estrategia inválida, sin embargo, algunas historias resultan más atinadas que otras porque el desarrollo sustenta mejor el final, y en ello radica en gran medida la calidad de los textos.

---

<sup>6</sup> *EC*, mayo-junio, 1980, núm. 81, p. 26.

Por su parte, “El pulpo”, “*Jus primae noctis*”, pero sobre todo “Sangre fría” son textos en los que la conclusión verdaderamente es consecuencia de lo narrado, no es simplemente una revelación inesperada. Exactamente a esto se refería la revista cuando decía que el autor de minificciones debía “[...] operar con un artilugio literario impecable, como el del mago que nos lo esconde, aunque lo supongamos y que aplaudimos porque nos hizo una trampa admirablemente”;<sup>7</sup> apelando con ello, en alguna medida, a la “historia secreta” de la que hablaba Piglia cuando afirmaba que todo cuento cuenta dos historias.

Por el contrario, “35 mms.” es un texto que resulta indescifrable, pues no ofrece elementos suficientes para comprenderlo.

35 mms.

Fue en los tiempos de la fiebre fotográfica, la cámara era mi inseparable compañera, cómplice de mis más sutiles aberraciones. Nunca me podré explicar cómo aquella mujer, increíblemente hermosa, apareció en mi improvisado estudio. Clic. Hablaba de un extraño viaje.

Lo desconocido no es el desenlace, sino un hecho anterior que le da sentido al cuento: ¿cómo llegó aquella mujer al estudio? ¿quién es? Uno de los preceptos de la revista era que los textos no debían oscurecerse por lo elidido en ellos, y, en este caso, es tal la elipsis que no se puede reconstruir una historia.

En general, los ganadores no son minicuentos que sugieran; en ellos casi todo es explícito. Ya he mencionado que en algunos casos se insinúa el final y en otro se alude al proceso de creación y de escritura; sin embargo, ninguno de ellos se vale de la sugerencia y de la elipsis como estrategias de la brevedad, para hacer la narración más breve, sino sorprender cuando lo elidido se revele.

---

<sup>7</sup>EC, marzo-abril, 1986, núm. 97, p. 238.

El interés de los participantes se enfocó más en el impacto de los cuentos que en su extensión. Aunque todos son textos breves, no existe la preocupación por experimentar con métodos que los hagan intencional y extremadamente pequeños. Es decir, no se interesaron en eliminar todas las digresiones y detalles que no fueran fundamentales en la narración. En lugar de seguir las recomendaciones de la revista para hacer textos más concretos, antepusieron su inclinación por narraciones cercanas al cuento tradicional, a pesar de que no fueran la mínima expresión posible de ese texto.

La revista dejó de respetar el principio que habían establecido sobre las dimensiones exactas del género y comenzó a juzgar los textos en función, ya no del número de palabras, sino de su realización y de las exigencias de extensión que el propio texto demandara. Por eso, dentro de los ganadores hay algunos que rebasan por mucho lo establecido en la convocatoria.<sup>8</sup>

El hecho de que se nombraran como ganadores textos que no coincidían plenamente con el ideal que se transmitía en la revista, deja ver los conflictos en el proceso de definición y esquematización del género, pues los textos muestran muchas excepciones a las reglas de *El Cuento*. Resulta, entonces, que los minicuentos se escapan a la teoría de la revista: aunque hay coincidencias, hay también muchas divergencias que la publicación aceptaba, pues no dejaron de darle un espacio al género.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “La llave de la centésima puerta”, por ejemplo, tiene 404 palabras.

<sup>9</sup> Raúl Brasca reflexiona sobre cómo el carácter narrativo de las minificciones ha dejado de ser la norma y lo que en principio se consideraba excepción, ahora ha ganado terreno: “¿qué sucede cuando la proporción de 'excepciones' crece sin tregua? ¿hasta qué punto pueden seguir considerándose excepciones? Si se diseña una canasta para contener exclusivamente objetos de determinada naturaleza y luego se verifica que de su conjunto solamente unos pocos se ajustan de manera estricta a la naturaleza supuesta, surgen sólo dos actitudes posibles: o bien se dejan afuera más objetos que los que entran, o se cambia el diseño de la canasta. Lo primero supone que es antes la canasta que los objetos. Lo segundo que primero son los objetos y luego la canasta. Dado que la canasta fue diseñada para contener los objetos, creo que no cabe duda de que la segunda es la actitud correcta. La analogía es obvia: los objetos son los textos y la canasta la definición genérica. (R. Brasca, “¿Es la minificción una modalidad narrativa?”, en *Cuentos y más* [en línea]. Argentina, 4 de enero, 2012. <http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=9327>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]

Todos los ganadores sustentan la premisa de que se trata de minicuentos y no de aforismos, fábulas o viñetas, pues respetan los principios del cuento. Sin embargo, es imposible dejar de notar la cercanía en algunos casos con el chiste, pues varios textos apelan al humor y a la risa, como “La raíz sagrada”, “*Jus primae noctis*” o “¿Demagogias a mí?”. Por su parte, en “La historia del hombre que amó todas las cosas” y “Sangre fría” se nota cierto lenguaje poético. A pesar de que estas minificciones tienen vasos comunicantes con los recursos típicos de otras narrativas, están contruidos con elementos que los acercan más al minicuento.

Pensar que el humor le corresponde únicamente al chiste, lo poético a la poesía, el diálogo al teatro, la incógnita a la adivinanza o la reflexión al ensayo, evidentemente nos hará concluir que la ficción breve, y cualquier otro, es un género híbrido; más bien, habría que considerar las anteriores como posibilidades de la narrativa y no cómo recursos exclusivos de un género. Aunque haya hibridez en ciertos casos específicos de minificción, pues algunos están contruidos como instrucciones, fábulas o definiciones de diccionario, hay textos que se han considerado híbridos o protéicos simplemente por apelar a ciertos recursos o lenguajes atribuidos a otros tipos de literatura, como la risa, el diálogo, la reflexión o el mito,<sup>10</sup> como si esas no fueran realidades del lenguaje en general, sino de un género literario en particular. En todo caso, vale la pena reconocer la intencionalidad del

---

<sup>10</sup> “[El minicuento] suele poseer lo que se llama 'estructura protéica', esto es, pueden participar de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una cantidad de otras formas literarias: reflexiones sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera de diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa, por no dar más que algunos ejemplos”, (V. Rojo, *op. cit.*, p. 22). “[...] Debido a su naturaleza protéica (es decir, a su hibridez genérica) es muy frecuente que un mismo texto de minificción sea incorporado, simultáneamente, a las antologías de poema en prosa, ensayo o cuento”, (L. Zavala, *Minificción mexicana*, p. 7). Como dije, todos los géneros literarios se valen de recursos y formas considerados *exclusivos* de otros géneros, sin embargo, no toma a la novela como un género híbrido por incluir en ella cartas o diálogos, por poner sólo un ejemplo. En cambio, en la minificción, debido a su brevedad y a la falta de identificación de características propias de ella, todo lo presente parece no pertenecerle, ya que está constantemente siendo comparado con otras literaturas.

texto, es decir, si pretenden ser chistes o poemas, o narraciones claramente cercanas al cuento, que comparten algunos recursos con aquéllos.

El *corpus* de ganadores no da motivos para pensar que el minicuento está en constante discusión sobre sus límites genéricos. Seguramente, la insistencia de la revista por no confundirlo con otros géneros nace de la influencia de “Caja de sorpresas”, donde se encuentran textos genéricamente más difusos.

Finalmente, es importante detenernos en algunas de las temáticas de los ganadores, pues, más que reflejar aspectos del género, muestran los intereses de la revista.

En el capítulo anterior destacué algunos temas que *El Cuento* reconocía como recurrentes en la minificción: el onírico, el consumismo y los problemas de las sociedades modernas. Sin embargo, estos no son tan patentes en el grupo de ganadores; en ellos no se encuentran textos que jueguen con la mancuerna sueño/realidad, y solamente un par critica el consumismo. No obstante, este último resulta ser de gran importancia para la revista, pues según sus lecturas, es el tema de más de uno de los minicuentos.

El anuncio de cada nuevo ganador del concurso iba acompañado de las breves razones por las que se le había elegido. Es gracias a estos comentarios que sabemos cuáles fueron las interpretaciones del jurado.

“¿Demagogias a mí?” fue elegido “por la agudeza, la crítica y el inconformismo que revela, con finísima ironía para aludir a problemas del hogar en la sociedad de consumo”,<sup>11</sup> hecho evidente en el minicuento; pero hay otros dos casos en los que tal lectura podría no estar plenamente justificada. De “*Jus primae noctis*” reconocen su “[...] frescura estilística, ironía, sentido crítico y alusiones agudas sobre cómo la vida moderna afecta al individuo y

---

<sup>11</sup> *EC*, diciembre 1971, núm. 50, p. 466.

al hogar”;<sup>12</sup> interpretación válida, pero un tanto forzada, pues más parece un texto plenamente humorístico que crítico. Finalmente, “La historia del hombre que amó todas las cosas” se “destacó por su incisiva sátira a la sociedad de consumo, en una válida extensión del absurdo, para probar cómo, con talento, se puede concretar una crítica a todo un sistema”;<sup>13</sup> análisis que resulta un tanto gratuito, pues nada en el texto, publicado como lo hizo la revista, la sugiere claramente. Aunque es una lectura posible, no es evidente tal denuncia. Sin embargo, el análisis del jurado se esclarece al que el texto no fue publicado con su título original: en lugar de “El hombre que amó todas las cosas”, como lo nombró la revista, se llama “El hombre que se convirtió en bien de consumo”, con lo cual cambia completamente el sentido y propone una lectura satírica en la que el título completa el significado del texto.

#### La historia del hombre que amó todas las cosas

Primero se enamoró de las montañas, las praderas, los bosques, los largos ríos y lagos. El verdor y los árboles.

Amó, más luego, al día: su claridad temprana, su luz y la mañana.

Y en una gris tarde se acostó con el arcoíris y la luz del relámpago.

En la noche invernal durmió con mil mujeres.

Amó también la paz, el sol, la lluvia suave, el tenue ruiseñor. Los niños, las palomas, los pétalos, la flor.

Quiso al aire y al mar, la luna, los colores y al hombre fraternal.

Besó la brisa pura, la piedra, los caminos, al sacristán y al cura.

Siguió amando las cosas apasionadamente, sin discriminar, con el pecho inflamado de amor universal.

Hasta que un día quiso amar a una serpiente de cascabel y tendió sus brazos al hermoso reptil que luego de ahogarlo lo devoró sin prisas, sencillamente, con la calma de aquel que nunca conoció la palabra amor.

---

<sup>12</sup> *EC*, enero-febrero, 1972, núm. 51, p. 604.

<sup>13</sup> *EC*, enero-marzo, 1976, núm. 71, p. 485.

Al cambiar el nombre y no dejar ninguna pista, la valoración que hizo la revista parece gratuita, resultado de una afición personal por el tema. Sustituir el título de las minificciones fue un ejercicio que *El Cuento* llevó a cabo con frecuencia en “Caja de sorpresas”, pues al *recortar* fragmentos de obras más amplias, el nombre original dejaba de ser coherente; además, al tomar detalles que no habían sido escritos como textos independientes, normalmente hacía falta proponer una nueva lectura —a través del título— que no estaba dada originalmente.

Entonces, de las dos líneas que rescato de “Correos del concurso”: derivación del cuento y la brevedad, las minificciones ganadoras se concentran más en cumplir la primera. La segunda está necesariamente presente, pues era una de las exigencias de la convocatoria, pero es notorio que no hubo demasiado interés por incursionar y jugar con sus estrategias. Los ganadores prefirieron mantener la cercanía con el cuento antes que crear textos *experimentales* de unas cuantas palabras.

### 3.2 “Caja de sorpresas”

“Caja de sorpresas” fue el espacio que desde el primer número de la segunda etapa en 1964 hasta el final de la revista en 1999 acogió textos de autores *reconocidos* —o por lo menos publicados— en aquellos “marquitos [...] [ilustrados] con aire de cuento [...]”.<sup>14</sup> Fue esta sección la que en 1969 dio pie al Concurso del Cuento Brevísimo y sirvió como modelo para los concursantes. En el primer comentario que la revista hizo después de lanzar la convocatoria apuntó: “[...] la serie de recuadros que recogen textos breves [“Caja de sorpresas”] —buena parte de ellos [son] precisos y extraordinarios como ejemplo de

---

<sup>14</sup> E. Valadés, “Las mil noches de *El Cuento*”, p. 96.

narración brevísima— guías que pueden servir de orientación precisa”.<sup>15</sup> Por ello sorprende que a pesar de que el concurso se creó para suplir, en alguna medida, a “Caja de sorpresas”, los textos ganadores muestran muchas diferencias con los que, se supone, eran sus paradigmas.

Ahí se publicaron miles de textos de muchos autores diferentes, algunos de los más recurrentes fueron Kafka, Bierce, Cortázar, Tario, Renard, Arreola; sin embargo, en la época que me ocupa fueron siete los que aparecieron más de diez veces:<sup>16</sup> Antonio Fernández Molina, *Las mil y una noches*, Jorge Luis Borges, Alfonso Alcalde, Henri Michaux, Juan José Arreola y Augusto Monterroso.<sup>17</sup>

Mientras que son pocos de ellos los que actualmente aparecen en antologías y estudios de minificción, Arreola y Monterroso siguen siendo los autores canónicos del género. Primero aparecieron en *El Cuento* como modelos, luego, en 1986, Dolores Koch presentó su tesis doctoral sobre minificción: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*,<sup>18</sup> y más tarde, Lauro Zavala en su antología *Minificción mexicana* establece el canon ATM (Arreola, Torri y Monterroso).<sup>19</sup> Tener en México a estos autores ha hecho que, en alguna medida, se nuble la presencia de otros grandes escritores de minificción, como Molina, que no es tan reconocido en México, por

---

<sup>15</sup> *EC*, marzo 1969, núm. 35, p. 348.

<sup>16</sup> Recuérdese que para conformar esta parte del *corpus* elegí aquellos autores con al menos 10 publicaciones entre 1969 y 1978, pues el mayor número de apariciones es 20. Incluí aquí a *Las mil y una noches* a pesar de no tratarse de un autor y a Augusto Monterroso, con sólo 6 minificciones en este periodo, por haber sido el primer modelo nombrado por *El Cuento* en su convocatoria.

<sup>17</sup> El índice completo de las minificciones de “Caja de sorpresas” se encuentra en las pp. 137-140.

<sup>18</sup> Koch, Dolores, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Nueva York, 1986. Tesis, The City University of New York.

<sup>19</sup> Éstas no son más que algunas muestras en las que se reconoce a tales autores como el canon de la minificción. A pesar de que estos textos abordan particularmente el género en México, su importancia e influencia, sobre todo la de Monterroso, en la minificción en general, no sólo nacional, ha sido reconocida por estudiosos de todas nacionalidades. Particularmente “El dinosaurio” es el texto al que más comentarios se le han dedicado; parece, como bien propuso *El Cuento* en su convocatoria, que es el texto que *mejor* representa al género.

no decir desconocido, como lo es en España. Del mismo modo Alfonso Alcalde y Henri Michaux, éste último con mayor desventaja ya que hay una tendencia importantísima a sólo reunir autores de habla hispana, pues ha sido en Latinoamérica, más que en España, donde mayor éxito ha tenido la minificción, tanto en la producción como en el consumo.

El *corpus* de esta sección es demasiado grande como para poder hablar aquí de las características de cada minificción, haré, entonces, apreciaciones generales sobre los autores o grupos de textos.

Antes aventuré la posibilidad de que la poética planteada por la revista se derivara de “Caja de sorpresas”, pues esta sección se publicó desde cinco años antes de que comenzara el *taller literario* de “Correos del concurso” y el certamen se creó para suplir la carencia de textos de “Caja de sorpresas”. Además, se usaron como modelos del género a algunos autores publicados en ella<sup>20</sup> y se usó el mismo diseño para ambas secciones. Sin embargo, a pesar de las similitudes y de que, efectivamente, algo de influencia hubo, “Caja de sorpresas” tampoco es fiel representante de las ideas de *El Cuento*, lo que demuestra que la caracterización dada en “Correos del concurso” no nació plenamente de esa sección.

Si bien hay algunos rasgos de la primera teoría presentes en este *corpus*, hay muchos otros imperceptibles, inclusive contradictorios. Evidentemente, al ser tantos textos y autores, hay unos cercanos al ideal de la revista y otros absolutamente alejados, como los de *Las mil y una noches* y algunos de Borges.

---

<sup>20</sup> Augusto Monterroso en la convocatoria del Concurso del Cuento Brevísimos, y más tarde Juan José Arreola y Julio Torri en “Correos del concurso”: “Gran maestro de este difícil arte [el minicuento] es Arreola, como lo es Torri. [...] Su lección de ingenio, ironía o humorismo es indispensable”. *EC*, marzo-abril, 1986, núm. 97, p. 238. Aunque no forman parte de este *corpus*, usaron también como ejemplos ilustrativos a Ramón Gómez de la Serna, Sacha Guitry y Thomas Bailey Aldrich, todos publicados en “Caja de sorpresas”. Cf. *EC*, noviembre-diciembre, 1985, núm. 95, p. 8.

Todos coinciden en la brevedad, casi siempre mucho menor a 250 palabras, pero los contenidos son de lo más variado, algunos son cuentos, otros, listas de objetos, mitos, sentencias o prosas sin historia.

Desde ahora sabemos que cada una de las secciones de la revista en las que la minificción estaba presente muestra una realidad distinta del género; vale la pena, entonces, identificar cuál o cuáles son los rasgos que vinculan a todos los textos.

En “Caja de sorpresas” es evidente el uso de los recursos de la brevedad que *El Cuento* proponía, pues son minificciones que se valen de la elipsis y la sugerencia para relatar sólo lo que es indispensable en la historia; son textos puntuales que pocas veces presentan desarrollos amplios. Parece que cada sección del *corpus* responde a una de las dos líneas consideradas por la revista: los ganadores a la derivación del cuento y “Caja de sorpresas” a la brevedad.

Mientras que en los primeros es indiscutible que se mantiene la estructura tradicional del cuento, en “Caja de sorpresas” encuentro algunos textos que desconocen todos los principios de aquel género: historia, acción, intensidad, final sorpresivo. En algunos caso no es tan dramática la distancia con el cuento, pues está presente algún rasgo que los vincula: tal vez el hecho de que haya una historia redonda o un remate impactante, pero en otros es muy notoria la lejanía ya que no hay elementos que los relacionen. La mayoría de los de *Las mil y una noches*, por ejemplo, se alejan totalmente de él ya que son largas enumeraciones poéticas de joyas, especias, torturas, territorios o textiles, que no cuentan ninguna historia; su valor está en la belleza de las descripciones y en su poder hipnótico.

Un barco cargado de...

¿De qué viene cargado el barco, capitán? Éste contestó: ¡Oh, señor! Además de los mercaderes pasajeros, llevamos en el sollado ricas telas, sederías de todos los países, bordados de terciopelo y brocados, telas pintadas, antiguas y modernas, de muy buen gusto, y otras mercancías de valor; llevamos medicamentos chinos e indios, drogas en polvo y en rama, dítamos, pomadas, colirios, ungüentos y bálsamos preciosos; llevamos pedrería, perlas, ámbar amarillo y coral; tenemos también perfumes de todas clases y especies selectas; almizcle, ámbar gris e incienso, almácigo en lágrimas transparentes, benjuí gurí y esencias de todas las flores; tenemos asimismo alcanfor, culantro, cardamomo, clavo, canela de Serendib, tamarindo y jengibre; finalmente, hemos embarcado en el último puerto aceitunas superiores, de las llamadas “de pájaro”, que tienen una piel muy fina y una pulpa dulce, jugosa, del color del aceite rubio.

En principio, “Caja de sorpresas” se formó con las lecturas de Edmundo Valadés, quien señaló que *Las mil y una noches* fue el libro que cuando niño despertó su tentación por el cuento;<sup>21</sup> así, se justifica la presencia de estos textos tan disímiles a los del resto de su sección. Aunque los otros minicuentos de “Caja de sorpresas” no responden a una sola caracterización, es notorio que los de *Las mil y una noches* son los más divergentes, sobre todo cuando se trata de enumeraciones como la que he citado.

En el mismo caso se encuentran alguno de los de Borges, ya que no hay en ellos una historia que se pueda rescatar, mucho menos un cuento. Algunos son más bien sentencias, máximas o aseveraciones sobre el universo, en ocasiones ficcionales, lo que no les da necesariamente entrada al género cuentístico. Otros comienzan a acercarse a la narración de historias, pero muchas veces son descripciones sin intensidad. Con frecuencia son retratos de seres fantásticos en los que a veces hay un destello sutil de ironía: el cien cabezas, el aplanador, los lamed wufniks, las ninfas, las sirenas. Otras veces estas descripciones van acompañadas de una pequeña historia que no pretende ser un cuento, pues el interés está en la presentación de la criatura, como los tomados del *Manual de zoología fantástica*.

---

<sup>21</sup> Cf. E. Valadés, “Las mil noches de *El Cuento*”, p. 94.

## Progresión

Chaung Tzu (Waley: *Three ways of thought in ancient China*, pág. 25) recurre al mismo interminable *regressus* contra los monistas que declaraban que las Diez Mil cosas (el Universo) son una sola. Por lo pronto —arguye— la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas; esas dos cosas y la declaración de su dualidad ya son tres cosas; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro...

## Sirenas

En el siglo VI, una sirena fue capturada y bautizada en el norte de Gales, y llegó a figurar como una santa en los almanaques antiguos, bajo el nombre de Murgan. Otra, en 1403, pasó por una brecha en un dique, y habitó en Haarlem hasta el día de su muerte. Nadie la comprendía, pero le enseñaron a hilar y veneraba como por instinto la cruz. Un cronista del siglo XVI razonó que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua.

Muy al estilo de Borges, la mayoría de los textos están impregnados de referentes históricos, muchos, irreales, que pretenden esconder la ficcionalidad; es a este tipo de *astucia* o de juegos a los que se refería la revista cuando hablaba de *malicia*; sin embargo, este es uno de los pocos rasgos en los que Borges coincide con la propuesta de *El Cuento*.

Como dije, no todos los textos de “Caja de sorpresas” son exactamente minicuentos, sin embargo, eso no impide que sean autónomos. La mayoría son textos completos es sí mismos, es decir, no exigen más información para comprenderlos que la dada. A pesar de eso, algunos, sobre todo de *Las mil y una noches* y de Borges, son fragmentos de obras mayores que pueden llegar a hacer sentido por sí mismos, pero que no son cuentos o historias redondas. En el sentido dado por Lauro Zavala, unos son fragmentos y otros son detalles: “El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece. El fragmento es una unidad narrativa que conserva su autonomía

literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece”.<sup>22</sup> Sin embargo, aquellos con relativa autonomía textual no se convierten automáticamente en minificciones por el simple hecho de constituir en sí mismos una unidad.

En los que son detalles o fragmentos sin independencia, el propósito no es claro, pues no es evidente dentro de ese pequeño recorte que se ha hecho; y en la medida que no están contruidos para funcionar aisladamente, los elementos que deberían dirigirse a una meta precisa y dar una conclusión para crear una minificción, no están presentes. En estos casos, las exigencias de la revista de apuntar a un objetivo preciso no se cumplen, pues originalmente el propósito final está fuera del corte hecho artificialmente; véanse, por ejemplo “Elegía musulmana” y “Un barco cargado de...”, de *Las mil y una noches*, “Progresión” y “Cielo inconcebible”, de Borges, y “El libro”, de Molina.

#### Cielo inconcebible

Plotino describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que “todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol”.

#### El libro

Cada pájaro que caía al suelo se hacía invisible. Cada piedra que ascendía del suelo se convertía en un pájaro.

En lugar de las piedras aparecieron letras.

Entonces unos hombres comenzaron a recogerlas y se oía decir que las estaban ordenando para hacer con ellas un libro...

Los anteriores son textos que desconciertan por su diferencia al resto de las minificciones de “Caja de sorpresas” y “Del concurso”, así como del ideal de la revista. Aunque se aproximan a ellas por la brevedad, no coinciden en su realización ni propósito.

---

<sup>22</sup> L. Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, p. 31.

En ocasiones, a aquellos fragmentos obtenidos de otras obras se les otorgó un nuevo título con más sentido que el original; pero, a veces, el *retitular* los textos no sólo buscaba darles un nombre más apropiado, sino proponer una nueva lectura. Al sacar fragmentos de su contexto original y darles un nombre se modifica la manera en la que los lectores se acercan a ellos y los leen. Con frecuencia los títulos provocan una lectura irónica, humorística o satírica que el primer texto no tenía. Por ejemplo, uno de *Las mil y una noches* que la revista titula, “Multiplicación”:

Y a una señal del rey, se adelantó el portaalfange, ¡y de un solo tajo hizo del persa dos persas!

Resulta, entonces, que la revista se tomaba la libertad de modificar y *moldear* no sólo a los concursantes, sino también a los textos ya publicados que se incluirían en “Caja de sorpresas”, pues encontraban minificciones donde no habían sido escritas originalmente: las presentaban no como fragmentos, sino como unidades, y les daban nuevos nombres que, entre otras cosas, proponían lecturas distintas a la inicial. Aunque en algunos textos no se vea con claridad, *El Cuento* seguramente elegía fragmentos de otras obras por parecerle que algo de minificación se podía rescatar en ellos. Pero, sin lugar a dudas, sería difícil que esos mismos *recortes* compartieran la mayoría de los rasgos presentes en los textos que sí fueron creados originalmente como ficciones breves.

Por su parte, los textos de Monterroso, Arreola, Alcalde, Michaux y Molina se aproximan más a la poética de la revista, sin embargo, tampoco llegan a coincidir plenamente con ella. En muchos es notoria la presencia de una historia, de personajes y de acción, pero se alejan de la estructura tradicional del cuento, por lo que resulta difícil vincularlo sin dudar con éste o cualquier otro género. A pesar de ello, son textos en prosa y

ficcionales que nunca se confunden, por ejemplo, con la poesía. En ocasiones cuentan una historia, pero otras veces son consejos, instrucciones o descripciones de criaturas.

A pesar de que no siempre se reconoce en ellos la estructura del cuento, hay otros rasgos de los señalados por la revista que sí están presentes en “Caja de sorpresas”, como el final asombroso, y con él la intensidad; lo que me hace pensar que *El Cuento* intentó definir este nuevo tipo de narrativa a partir de los esquemas literarios que le era familiares aunque no se ajustaran plenamente a los textos. Al haber algunas minificciones que podían considerarse cuentos muy breves, optaron por vincular a los dos géneros en lugar de problematizar, también, los casos que no coincidían.

En aquellos que más se acercan al minicuento, algunos datos están implícitos, inclusive, hay veces que se suprime tanto de la anécdota, que la historia queda muy atrás de lo redactado: lo único que permanece de ella son algunas acciones, las más impactantes. Con los datos presentes puede ser difícil reconstruir la historia, pero en realidad no es indispensable conocerla, pues lo que hay en la narración es lo pertinente para transmitir una idea y causar efecto. Con esto, parece que los escritores no sólo se limitan a crear cuentos muy breves, sino a extraer de ellos algunas pocas acciones que en sí mismas sean redondas y suficientes para impactar: “estos textos [los cuentos ultracortos] difícilmente cuentan una historia, sino que utilizan el esbozo de una situación como pretexto para jugar con las reglas narrativas”.<sup>23</sup>

Los autores de “Caja de sorpresas” hacen narraciones que se ocupan de un único incidente de una historia, no de la historia completa: no desarrollan grandes planteamientos ni describen puntualmente los ambientes para crear atmósferas. “Cada noche”, de A. F.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 86.

Molina, pero sobre todo “El salto cuantitativo” y “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, son ejemplos claros de este tipo de realizaciones.

#### El salto cuantitativo

—¿No habrá otra especie aparte de la humana —dijo ella enfurecida arrojando el periódico al bote de la basura— a la cual poder pasarse?  
—¿Y por qué no a la humana? —dijo él.

#### Cada noche

Cuando me desnudo para acostarme, con los calcetines salen algunas uñas.

La barba y la peluca se van tras el sombrero. Al sacarme los guantes quedan dentro las manos. Mis ojos caen al suelo, mis brazos se desprenden, mis dientes se mueven. Por la nariz se asoma mi intestino, avanza y se arrastra por la alfombra como un reptil.

Estos textos son muestra de puntualidad y de la eliminación de los detalles innecesarios, pues prescinden de casi todos los planteamientos y se concentran en un solo suceso, ya sea un diálogo ingenioso e hiriente o la desarticulación de un cuerpo. Quizás es en “Salto cuantitativo” donde más notoriamente hay una historia que no se desarrolla y aun así se deja ver. De esta manera, se presenta un solo evento de una circunstancia mayor que, implícitamente, comunica algunos datos y que en sí mismo es redondo e impactante. “Cada noche”, por su parte, entra directo a la acción sin hacer ninguna presentación ni cierre.

Si bien he dicho que el cuento se ocupa de un solo hecho, los textos anteriores, a pesar de dar cuenta de un único evento, no se perciben plenamente como historias o cuentos, sino como escenas autónomas de eventos mayores. El conocimiento de la historia que se ha suprimido suele resultar innecesario ya que la narración de ese solo hecho tiene sentido y efecto por sí misma. No quiere decir que éste sea ni el mejor ni el único modo de

hacer minificciones; hay también algunas en las que la historia es explícita, y aun así son excelentes ejemplos de puntualidad y síntesis.

Al dejar en el fondo todos los planteamientos y gran parte de los desarrollos de la gran historia, los textos son considerablemente pequeños, pues no presentan más que una escena.

Por otro lado, se encuentran aquellos que sí se pueden considerar cuentos debido, tanto a su estructura, como a su realización; tal es el caso de “Gritar” y “En el lecho”, de Michaux, “Sueño borgiano” y “Animales de los espejos”, de Borges, “Los cuervos bien criados”, de Monterroso, “Epitalamio” y “Caballero desarmado”, de Arreola, la mayoría de los de Alcalde, “El túnel del tiempo”, de Molina, y muchos más.

### Gritar

El panadizo es un sufrimiento atroz. Pero lo que me hacía sufrir más, era que no podía gritar, porque me encontraba en el hotel. Era de noche y mi habitación estaba entre otras dos donde se dormía.

Me puse entonces a extraer de mi cráneo grandes cajas, metales y un instrumento que resonaba más que un órgano. Y valiéndome de la fuerza prodigiosa que me daba la fiebre, formé una orquesta ensordecedora. Todo temblaba de vibraciones.

Entonces, al fin asegurado de que en ese tumulto mi voz no sería oída, me puse a aullar durante horas, y logré aliviarme poco a poco.

### Epitalamio

La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos. Adornos y pétalos marchitos, restos de vino y esencias derramadas. Sobre el lecho revuelto, encima de la profunda alteración de las almohadas, como una nube de moscas flotan palabras más densas y cargadas que el áloe y el incienso. El aire está lleno de te adoro y de paloma mía.

Mientras aseo y pongo en orden la alcoba, la brisa matinal orea con su lengua ligera pesadas masas de caramelo. Sin darme cuenta he puesto el pie sobre la rosa en botón que ella llevaba entre sus pechos. Doncella melindrosa, me parece que la oigo cómo pide mimos y caricias, desfalleciente de amor. Pero ya vendrán otros días en que se quedará sola en el nido, mientras su amado va a buscar la novedad de otros aleros.

Lo conozco. Me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya. Como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera.

Estos textos se acercan al cuento en tanto que narran una historia respetando sus estructuras típicas, a diferencia de algunos otros de la misma sección; por ello, se apegan más a la propuesta de la revista. Además, se valen de la elipsis y la sugerencia, sobre todo el de Arreola; del final sorprendente, en el caso de “Epitalamio”, y del absurdo, que es también asombroso, en “Gritar”.

Por el contrario, se encuentran aquellos textos difíciles de clasificar genéricamente, pues, como dijimos, son ficciones, la mayoría de las veces con personajes y acción, pero no son cuentos. Unos se presentan a manera de consejo, —“Receta casera”, “Sansón y los filisteos” y “Noche de bodas”, de Arreola, Monterroso y Michaux, respectivamente—, otros son reflexiones —“El sueño de alguien”, de Borges, “El lago”, de Michaux, y “La vida en común” y “El mundo”, de Monterroso—, y algunos más dan cuenta de una historia, un suceso, una criatura e incluso del argumento de un libro de Flaubert o de la prosa oral de Arreola, pero sin pretensiones cuentísticas —“Sirenas”, “Las ninfas”, “Bouvard et Pecuchet”, “El aplanador” y “Paradoja de Zenón”, de Borges, “Escalones”, de Molina, y “La última camiseta”, de Arreola.

#### Noche de bodas

Si al entrar en vuestra casa el día de vuestra boda ponéis a vuestra mujer en remojo en un pozo y la dejáis en el durante toda la noche, la encontraréis atolondrada. Nada le valdrá el haber tenido siempre una vaga inquietud...

“¡Vaya, vaya!”

“¡Vaya, Vaya!, dirá luego, ¿es eso el casamiento? ¿Esa es la razón por la cual se mantenía tan secreta su práctica? ¡Cómo he caído en la trampa!”

Pero sintiéndose vejada, no dirá nada. Razón para que podáis sumergirla largamente y muchas veces, sin provocar ningún escándalo en la vecindad.

Si ella no comprendiera la primera vez, poca probabilidad tendrá de comprender ulteriormente, lo cual os proporcionará la suerte de poder continuar esta práctica sin incidentes (excepto la bronquitis), siempre que eso os interese.

En cuanto a mí, que experimento siempre más malestar en el cuerpo de los otros que en el mío propio, he debido renunciar a ella rápidamente.

### El mundo

Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso.

### Escalones

Llega al portal de la casa de un amigo. Para visitarle tiene que subir cuarenta y siete escalones. Sube el primero y desciende. Ascende dos escalones y vuelve a bajar. Luego cuatro y baja de nuevo... Y así, después de cada descanso, va subiendo hasta alcanzar un escalón más.

Cuando ha descendido desde el escalón cuarenta y seis decide no hacer el último esfuerzo aunque no siente el menor cansancio.

### Las ninfas

Paracelso limitó su habitación a las aguas, pero los antiguos las dividieron en ninfas de las aguas y de las tierras. De éstas últimas, algunas presidían sobre los bosques. Las *hamadriadas* moraban invisiblemente los árboles y perecían en ellos; de otras se creyó que eran inmortales o que vivían miles de años. Las que habitaban en el mar se llamaban ocreánidas o nereidas; las de los ríos, náyades. Su número preciso no se conoce; Hesíodo aventuró la cifra de tres mil. Eran doncellas graves y hermosas; verlas podía provocar la locura y, si estaban desnudas, la muerte. Una línea de Propercio así lo declara.

Los antiguos les ofrendaban miel, aceite y leche. Eran divinidades menores; no se erigieron templos en su honor.

Los anteriores son textos de lo más variados, cada uno se acerca a un género literario o tipo de narrativa o prosa distinto: desde recomendaciones hasta cavilaciones sobre la vida y el universo, pasando por testimonios y descripciones de criaturas fantásticas y mitológicas; sin embargo, casi todos están vinculados por la malicia de la que hablaba la revista. A pesar de que no coinciden en un solo género, se puede percibir en ellos cierto

sentido de unidad, en principio, por la brevedad, pero también por el ingenio que en cada uno se manifiesta de distintas maneras. Los consejos o *recetas* y algunas reflexiones, por ejemplo, son humorísticos, irónicos, satíricos, sarcásticos, hirientes; en otras meditaciones, en cambio, el ingenio radica en la *reducción* de la existencia y el mundo a un juego de creaciones y destrucciones infinitas dentro del sueño, cuestionando el concepto de realidad. Por el contrario, hay algunos que parecen carecer de malicia u ocurrencia, como las descripciones de los seres inexistentes o los relatos sin impacto. Estos últimos no apelan al final sorprendente ni a las formas experimentales de narrativa, simplemente dan cuenta de un hecho. De este modo, se vinculan al resto de los textos por su brevedad, su estructura y su forma, pero no por su propósito, pues no buscan sorprender al lector. Este tipo de textos son los menos, en general es evidente la malicia al escribir.

En todos estos escritos la premisa de que las minificciones son siempre minicuentos no opera; más bien muestran el demonio con el que más peleó la revista: la confusión de la ficción breve con otros géneros y formas de la narrativa. En estos casos, a diferencia de los ganadores, la conservación de la estructura del cuento no es más importante que la construcción con ingenio y malicia. Por ello *experimentan* con distintos modos de narrar que en sí mismos son ocurrentes, sin la preocupación por la estandarización de una forma. En esto se adivina el impulso experimental y lúdico del género, pues se encamina siempre al cambio y a la sorpresa, y por eso mismo parece escaparse de la teoría, de la definición, pues si dejara de ser escurridizo se volvería, de algún modo, predecible.

Son muchas las minificciones de “Caja de sorpresas” que ensayan con formas muy variadas de la escritura, lo que actualmente ha dado en llamarse hibridez genérica o carácter protéico. A diferencia de lo que mencioné antes, en estos textos es clara la fusión con otros

géneros, y no sólo el uso de recursos que se consideran típicos de ellos, como la risa, el lenguaje poético, el diálogo.

Los límites genéricos de estas minificciones son difusos, y a pesar de ello la publicación insistió en que se trataba de cuentos breves sin confusión con otros tipos de narrativa. A este hecho me refería cuando hablaba de que *El Cuento* había podido moldear a los participantes del concurso exigiéndoles crear minicuentos y eligiendo sólo a los que cumplieran tal requisito, pero no tenía la misma autoridad sobre los de “Caja de sorpresas”, pues éstos se crearon fuera del marco del certamen; aunque, como vimos, sí *creaban* minificciones al tomar fragmentos de textos mayores y darles un título.

El propio nombre de la sección: “Caja de sorpresas”, dejaba adivinar la variedad de textos que ahí se encontrarían, ninguno predecible. Asombra, entonces, la obstinación por definir el género únicamente como “cuentos brevísimos”. Aparentemente, entonces, se trata de un género tan diverso que se escapa de los intentos por esquematizarlo, por acotarlo a una sola estructura. Más bien parece que el ingenio lo alimenta, y por ello lo busca siempre, ya sea a través de la forma o del contenido.

Por otro lado, debo atender al remate sorpresivo, pues parece ser un rasgo constante en las tres secciones que se ocupan de la minificción. En “Caja de sorpresas” a veces es notoria la presencia de los remates justamente como los describía *El Cuento*, pero en ocasiones los textos se resuelven de manera distinta, sobre todo, diferente a los desenlaces de los ganadores. En esta sección del *corpus* aparece la línea humorística tan presente en los ganadores, pero muchos textos se acercan más a la sonrisa cómplice de la ironía. Frecuentemente, también, su impacto radica en la crueldad o en el sentimiento de soledad o infinitud que conmueve y abruma al lector, pero no en la risa. Además, el final abierto casi no aparece, excepto en algunos de los casos que son fragmentos de obras mayores o en

textos que son meras descripciones que, al no tener una conclusión por sí mismos, dan la impresión de ser abiertos

En general, son minificciones redondas porque logran crear una atmósfera en toda la unidad, es decir, no se apoyan en un único destello final de ingenio, y por eso, frente a los ganadores, las sorpresas, las ironías y otros elementos, son más sutiles, pues están insertos en los textos y no se perciben siempre y solamente como rupturas. Tal es el caso de “Receta casera”, de Arreola, “La simplicidad”, “Un hombre apacible” y “Noche de bodas”, de Michaux, o “Sansón y los filisteos”, de Monterroso; en ellos el tono es siempre el mismo, la ironía o el sarcasmo están presentes desde la primera línea, es decir, no aparecen sólo en la última oración cancelando lo que antes se había dicho.

#### Receta casera

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígale a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que no lo oigan las demás hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.

Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.

#### La simplicidad

Lo que ha faltado sobre todo hasta el presente de mi vida, ha sido simplicidad. Poco a poco comienzo a cambiar.

Ahora, por ejemplo, siempre que salgo, llevo mi cama conmigo, y cuando una mujer me agrada, la tomo y me acuesto con ella al instante.

Si sus orejas o su nariz son feas y grandes, se las quito juntamente con la ropa y las pongo debajo de la cama. Allí las encontrará ella al partir. Sólo guardo lo que me agrada.

Si su ropa interior ganara al ser cambiada, la cambio enseguida. Ese será mi regalo. Si entretanto veo a otra mujer más agradable que pasa, me excuso ante la primera y la hago desaparecer inmediatamente.

Personas que me conocen sostienen que no soy capaz de hacer eso que digo; que no tengo suficiente temperamento para ello. Yo también lo creía así, pero era porque no hacía todo *como se me antojaba*.

Ahora paso siempre muy lindas tardes. (Por la mañana trabajo).

Estas minificciones son desconcertantes desde el inicio, pero al mantener el tono y ser consecuentes con la primera actitud que mostraron, los lectores se acostumbran rápidamente a ellas y el final, entonces, no es un quiebre, sino una consecuencia lógica, lo que muestra una intensidad, un efecto y una sorpresa distinta a la que leímos en los ganadores, pero que concuerda, también, con los principios de redondez, malicia e impacto que consideraba *El Cuento*.

Por su parte, Molina y Alcalde sí se valen de esta última ruptura para sorprender y darle un vuelco a la narración. Tal vez son estos dos autores, junto con Arreola, los que más se acercan a la caracterización de la revista, pues en sus textos suele contarse una historia de manera más o menos cercana a la estructura del cuento tradicional y, además, tienen un final ingenioso. Sin embargo, los textos de “Caja de sorpresas” no sólo recurren a la revelación final como estrategia para impresionar, también apelan con frecuencia a los desenlaces ocurrentes que no necesariamente develan esa historia secreta de la que tanto se habla en las teorías del cuento y que fue muy empleada por los ganadores, por ejemplo, en “Sangre fría” o “*Jus primae noctis*”.

“Bíblica” y “Epitalamio”, de Arreola, “Una discusión”, “La lluvia” y “Distintos usos”, de Molina, y “Novia inconclusa”, de Alcalde, son ejemplos de finales sorpresivos en los que se revela algo que había estado oculto.

### Bíblica

Levanto el sitio y abandono el campo... La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama

en tu cuerpo la mirra y el incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de vino, con la mesa de manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.

### La lluvia

Se habían pronosticado épocas de grandes lluvias y, efectivamente, en el momento previsto comenzó a llover.

La lluvia tenía un ritmo acostumbrado y no le prestamos demasiada atención. Nos recogimos al resguardo de su intimidad. Llamaron a la puerta, abrimos y el aspecto de nuestros amigos nos turbó.

Antes de empezar a hablar, supimos que la lluvia caía hacia arriba.

### Novia inconclusa

La modista, de acuerdo con su larga experiencia, necesitaba dos carretes de hilo blanco para terminar el vestido de la novia. Salvo en los casos en que la hermosa mujer estuviera esperando familia, la misma cantidad servía para unir los flotantes velos. Pero en el último tiempo, sin que mediara ninguna explicación, sigue comprobando que necesita un tercer carrete. La nueva cantidad de hilo se enreda entre los pliegues con un placer sardónico, como si fuera cerrando puertas en el albo laberinto dejando ciertas señales sospechosas. Por último, cuando el novio se dirige al dormitorio siguiendo la interminable huella del hilo untado con pérfido vidrio molido (el mismo que se usa en el juego de volatín cortado) comprende que es demasiado tarde para retroceder y termina ahorcado una vez que cumple con el deber establecido estrictamente por la ley de la luna de miel.

Pero, por otro lado, la mayoría se vale de desenlaces ingeniosos que no son reveladores a la manera de los anteriores, por ejemplo, “El salto cuantitativo”, “Los cuervos bien criados” y “Sansón y los filisteos”, de Monterroso, “Mi salud”, de Molina, “Una madre, gracias a Dios, puede elegir el futuro de sus hijos”, “Una verdadera herramienta de trabajo” y “El ahorro siempre beneficia a los moribundos”, de Alcalde, “La simplicidad”, “Noche de bodas” y “Extraer el *pshi* de una mujer”, de Michaux, y “Receta casera”, de Arreola.

### Los cuervos bien criados

Cerca del Bosque de Chapultepec vivió hace tiempo un hombre que se enriqueció y se hizo famoso criando cuervos para los mejores parques zoológicos del país y del mundo y los cuales resultaban tan excelentes que a la vuelta de algunas generaciones y a fuerza de buena voluntad y perseverancia ya no intentaban sacar los ojos a los criadores sino que por el contrario se especializaron en sacárselos a los mirones que invariablemente y dando muestras del peor gusto repetían delante de ellos la vulgaridad de que no había que criar cuervos porque le sacaban a uno los ojos.

### Mi salud

El pelo me crecía de prisa por la noche y yo amanecía envuelto en él como dentro de un nido. Pero una mañana desperté calvo. Al día siguiente comenzó a levantárseme la piel. Cada día pierdo un dedo, un diente, una oreja... y así sigo. Esto no puede durar mucho, pero mi salud es perfecta.

### El ahorro siempre beneficia a los moribundos

En un mismo tren van dos pasajeros desconocidos que tienen igual identidad, la misma cantidad de vivencias y pavores, similar estatura y rostro. Cuando se produce el choque a la altura de la estación Las Tralcas, las dos imágenes —como es obvio— se juntan. Sólo el pasajero que venía en primera clase queda un poco descentrado del molde original. El resto coincide en todo de tal manera que el sacerdote al darles la extremaunción se ahorra una hostia, lo que no es poco decir.

Este *corpus* muestra un panorama amplio en lo que se refiere al remate sorpresivo, pues son textos que logran asombrar de muchas maneras distintas. No sólo basan su impacto en una revelación final —en el sentido de mostrar algo que estaba oculto— que cambia el sentido y el entendimiento del texto, sino que también logran sorprender con conclusiones ingeniosas que parecen, más bien, apreciaciones inesperadas del narrador, o al construir y presentar situaciones fantásticas, absurdas, sarcásticas o irónicas como si fueran ordinarias. El desconcierto, entonces, no radica sólo en el final, sino en todo el tratamiento de la minificción.

Al igual que en los ganadores, el ingenio en “Caja de sorpresas” recurre, sobre todo, al humor y a la ironía, pero hay también algunos textos que conmueven, inquietan, hieren o incomodan al lector.

“Caja de sorpresas” muestra una realidad de la minificción distinta, tanto a la de los ganadores, como a la de la revista. Ésta es una sección consecuente con su nombre, pues es verdaderamente una caja de sorpresas. Los textos encontrados en ella se relacionan entre sí, en primer lugar, por la brevedad, pero también por el ingenio del que hacen gala. A pesar de tomar formas distintas, que apelan a diferentes tipos de narrativa, la *malicia* las vincula. De este modo, la premisa de que las minificciones son cuentos brevísimos, no opera. Los límites genéricos de estas minificciones son claramente difusos. Aunque es frecuente la narración de historias con personajes y finales asombrosos, no necesariamente responden a la estructura del cuento, por lo que emparentarlo solamente con ese género resulta insuficiente.

La búsqueda de las distintas formas narrativas con que se construyen estos textos es la respuesta a la exploración del ingenio; éste es, tanto su punto de partida, como su objetivo; por ello en algunos casos la sorpresa no aparece sólo en el final, sino que está presente todo el tiempo.

En general no se detienen en desarrollos y descripciones de circunstancias, espacios o personajes; los planteamientos son esquemáticos y puntuales, por ello son textos muy breves, más que los ganadores; por eso decía que cada sección de la revista responde a una línea distinta de la caracterización hecha por la publicación: los ganadores prefieren respetar la estructura del cuento y favorecer la narrativa, aunque con ello los textos no sean tan concisos, mientras que los de “Cajas de sorpresas”, al perseguir el ingenio y la brevedad

ante todo, exploran formas narrativas que se alejan del cuento, pero que dan lugar a la malicia y a las estrategias de lo mínimo.

Esta sección muestra lo que se escribió o se estaba escribiendo fuera del marco y de la caracterización de *El Cuento*. Estos resultan ser textos que se escapan a la definición y a la esquematización, sobre todo a una tan estricta como la de la revista, pues en muchos casos lo único que los vincula es la brevedad.

### 3.2.1 *El no canon en “Caja de sorpresas”*

Es posible pensar que la selección hecha de “Caja de sorpresas” representa, de algún modo, un canon propuesto por la revista, pues está formada por los autores más publicados en la década estudiada. Su reiterada aparición demuestra, por un lado, la dedicación de los escritores al género, ya que tienen suficientes minificciones para ser publicadas constantemente, y, por el otro, la calidad e integración al concepto que del género tenía la revista.

Sin embargo, la conformación de este *corpus* se basa en un criterio elegido por mí y no en una declaración explícita de *El Cuento*. Esto muestra que, aunque la revista quiso dar a conocer su idea de minificción, su intención no fue establecer ni publicar un modelo único y reducido en autores.

En un sentido muy amplio, un canon es “[...] una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”;<sup>24</sup> esto implica que “no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria, que otras, y sólo las que muestran la necesaria calidad, estética o

---

<sup>24</sup> Enric Sullà, “El debate sobre el canon literario”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*, p. 11.

de otro tipo, deben ser conservadas, mientras que el resto cae en el olvido”.<sup>25</sup> Partiendo de este concepto, *El Cuento* no se ocupa de construir un canon, pues en lugar de seleccionar una lista de autores y obras que fueran paradigma de un género, se dieron a la tarea de no olvidar a la mayoría,<sup>26</sup> incluyendo a tantos integrantes como fue posible. Pretendieron, más bien, dar un panorama muy amplio de la minificción, antes que concentrarse en unos pocos casos.

La revista, en realidad, se encargó de la labor previa a la conformación de un canon: el reconocimiento de un nuevo ejercicio que rompe con las otras tradiciones literarias. En “Caja de sorpresas” se reunió un grupo de textos con ciertas características que los vinculaban y que no pertenecía plenamente a ningún otro género. La primera contribución de *El Cuento* a la formación de un canon fue la construcción de una enorme compilación con textos *similares*.

Así, las lecturas y la selección de la revista fueron marcando las pautas para la caracterización del microrrelato, pues “[...] es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos”;<sup>27</sup> es decir, lo que se valora son determinadas lecturas. En este mismo sentido Lauro Zavala señala que “la historia de la literatura la escriben las sucesivas generaciones de lectores, precisamente al reconocer aquello que les resulta significativo en su contexto de lectura”.<sup>28</sup>

*El Cuento* comenzó a reunir minificciones cuando el género todavía no era tal, cuando ni siquiera había un nombre *oficial* con el que se les reconociera, y, sin embargo,

---

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> “Como es lógico en toda operación canónica, los autores incluidos son una minoría ante la mayoría de excluidos”. (*Ibid.*, p. 13).

<sup>27</sup> Wendell V. Harris, “Canonicidad”, en E. Sullà (comp.), *op. cit.*, p. 56.

<sup>28</sup> L. Zavala, *op. cit.*, p. 22.

las decisiones que tomó, aunque al principio parecían arbitrarias, fueron marcando las pautas para construir un concepto de minificción: “una antología [en este caso “Caja de sorpresas” y después “Del concurso”] crea una tradición, la define y la conserva, pero al tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon”.<sup>29</sup>

La ausencia de un canon dictado por la revista tiene que ver, por una parte, con la contradicción de sus principios, pues tenían la pretensión de abrir su espacio a cuantos autores fuera posible;<sup>30</sup> y por la otra, con la dificultad de establecer un paradigma de un género tan diverso y escurridizo a la definición. Debido a su carácter experimental, es difícil, por no decir imposible, que un grupo pequeño de textos y autores represente y sea modelo de las muchas posibilidades con que juega la minificción. Por ello la publicación reconocía a ciertos escritores o textos como grandes representantes de algún rasgo o alguna estrategia, puesto que “[...] no hay una formación del canon sino, más bien, procesos constantes de selección de textos [...]; no hay una selección basada en un criterio único [...]”;<sup>31</sup> de ahí que valoraran y publicaran textos en “Caja de sorpresas” que no coincidían con el esquema cerrado con el que guiaban a los concursantes. Finalmente, la revista pudo prescindir de la construcción de un canon ya que nunca se dedicó al estudio de éste ni de ningún otro género, por lo que no tuvo que crear marcos de referencia comunes.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> E. Sullà, *op. cit.*, p. 27.

<sup>30</sup> Su selección incluía autores de todas nacionalidades, lo que dificulta aun más la unificación de un solo modelo.

<sup>31</sup> W. V. Harris, *op. cit.*, p. 57.

<sup>32</sup> La interpretación depende de estrategias compartidas. “El estudio institucional de [la literatura] resulta inconcebible sin un canon. Sin un canon, un corpus con muestreo de textos ejemplares, no puede existir una comunidad interpretativa, del mismo modo que no puede haber una comunidad de creyentes sin una doctrina”, (H. Felperin, *Beyond deconstruction: The uses and abuses of literary theory*. Oxford, Clarendon-Oxford UP, 1985, p. 46, *apud* W. V. Harris, *op. cit.*, p. 52).

Sin embargo, llama la atención que Augusto Monterroso, quien fuera el único autor que la revista uso como modelo, sea el más reconocido del canon actual, por lo menos en México, junto con Juan José Arreola y Julio Torri.<sup>33</sup>

Más tarde, en “Ronda por el cuento brevísimo”, Valadés recuerda a grandes representantes de la minificción pretendiendo, más que nombrar un canon, hacer un recorrido por el género. Muchos de ellos no están considerados, no se diga en el canon, ni siquiera en las antologías, pues como habíamos dicho, en Latinoamérica hay una marcada tendencia a sólo recopilar textos en español.

*El Cuento*, entonces, no pretendió fijar un canon, puesto que esto no coincidía con sus aspiraciones; sin embargo, el enorme trabajo que hizo de selección sí contribuyó a delimitar y ubicar el género, lo que dio las pautas para la futura conformación de un canon. Además, en la tarea de elegir a los ganadores del concurso, la revista se estaba convirtiendo a sí misma en la autoridad, es decir, en la instancia de reconocimiento de lo que era y no minificción.

---

<sup>33</sup> Cf. nota 20 de este capítulo.

## *Conclusiones*

Uno de los propósitos de este trabajo era rescatar, si existía, la unidad en el concepto de minificción; ahora, una vez que me he ocupado de las tres secciones de *El Cuento* que se dedicaron a ella, sé que cada una muestra una realidad diferente del género. Sin embargo, efectivamente, existen algunos puntos de convergencia.

El interés de este trabajo era recuperar las apreciaciones de la propia revista; el reconocimiento de que en ella había minificciones es resultado de un concepto creado desde la experiencia de lectura de textos similares y no desde un concepto teórico actual.

“Caja de sorpresas” fue el primer espacio destinado a la ficción breve, es por ello que hubo una primera suposición de que el concepto que la revista tenía del género coincidiría con los textos publicados en ella, y que sería esa poética la que se transmitiría a los participantes del concurso en el taller literario. Sin embargo, los apartados construyen caracterizaciones distintas que, si bien coinciden en algunos aspectos, valoran y exploran, cada una, rasgos disímiles.

Más allá de las divergencias entre las tres realidades, lo que por el momento vale la pena rescatar es el conflicto que hubo entre la creación literaria y la definición del género. He de empezar por reconocer que *El Cuento* no fue una revista dedicada a la investigación académica, sino a la difusión literaria y, por lo tanto, su interés nunca se dirigió al estudio o definición de la ficción breve, pero se vio forzada a establecer algunas líneas características de la minificción que sirvieran de guías a los participantes del concurso del Cuento Brevísimo. Sin embargo, estas guías no fueron resultado de un análisis detallado, sino de unas apreciaciones generales que dejaban fuera a muchos de los textos que hasta el momento ya habían publicado.

Al ser el concurso una propuesta que surgió porque se estaban *acabando* los textos de “Caja de sorpresas”, es lógico suponer que aquéllos continuarían con la línea de estos últimos, pero al formular la revista una caracterización escueta —que no representaba la variedad de la primera sección—, el resultado del concurso fue un grupo de textos más bien homogéneos y más cómodamente esquematizables que aquéllos que en teoría los habían influido y de los que supuestamente nació la declaración del género. Pareciera que los ganadores se apoyaron en los juicios de la revista más que en sus experiencias de lectura de “Caja de sorpresas”.

Entonces, *El Cuento* definió unos rasgos propios de la minificción que son, en realidad, un ideal y no una representación fiel del género, sino solamente de los textos más fácilmente clasificables. La publicación optó por incluir a todas las minificciones dentro de un género literario familiar —el cuento—, antes que problematizar también los casos *incómodos* por escurridizos.

Su interés estuvo siempre en la difusión. Su propósito era dar un espacio a cuantos autores y minicuentos fuera posible, por lo que su primera labor se enfocó, antes que en el estudio, en la agrupación de textos similares: breves y, en general, narrativos. Al tratarse de escritos que de algún modo contaban historias y en los que solía haber juegos de ingenio, lo más sencillo fue relacionarlos con el cuento, ya que él es también narrativo y se caracteriza por sus finales sorpresivos. Entonces, uno de los valores de la revista radica en haber construido, como lo han hecho siempre los lectores, grupos de textos según sus intereses; dicho de otra manera, lo que prefieren leer. De este modo, se comenzaron a rescatar, tanto textos breves, como fragmentos que se separan de las tradiciones literarias anteriores, formando así una nueva tradición. Las decisiones tomadas, aunque al principio parecían

arbitrarias, fueron marcando las pautas para, más tarde, construir un concepto de minificción.

Al no interesarse en el estudio del género, la revista nunca se vio en la necesidad de construir un canon, más bien se dio a la tarea anterior: identificar los textos que se desviaban de la literatura ya reconocida y catalogada.

Por otro lado, la publicación nunca se enfrentó a la problemática que tanto ocupa y preocupa a los estudiosos contemporáneos: el asunto de la nomenclatura. En ella se usaba indistintamente *minicuento*, *minificción*, *cuento brevísimo* y varios nombres más, sin importar que cada uno caracterizara a los textos de distinta manera.

La diversidad de nombres utilizados tiene que ver con la falta de interés académico, pues la elección de un solo título oportuno y representativo requiere un estudio detallado del género, tarea a la que nunca se abocó *El Cuento*.

En principio prefirieron *minicuento*, pero rápidamente comenzaron a inventar términos que describían otras facetas de los textos, no sólo la vinculada con el cuento. Así, la variedad léxica es representación de la variedad textual.

La definición estricta y puntual de un género se arriesga siempre a dejar fuera más casos de los que incluye. A menos que se trate de un género homogéneo, siempre se encontrarán excepciones a la regla. Por ello vale la pena intentar rescatar aquello que verdaderamente es común a todos los textos y no confundir los rasgos circunstanciales con los fundamentales.

Lo interesante es que, a pesar de los diferentes rumbos que tomó la revista, en las tres secciones prevalecen algunos rasgos. El primero es, indudablemente, la *brevedad*, que no responde a números determinados de palabras, sino a anécdotas y objetivos precisos. La revista terminó por aceptar que no se trataba de tantos o cuantos caracteres, sino de que

cada texto funcionara individualmente, que tuviera las dimensiones exigidas por su propia realización. Su interés se enfocó más en cómo conseguir la brevedad, que en problematizar sus límites.

Para *El Cuento* la brevedad es uno más de los elementos necesarios de la ficción breve, pero su presencia no garantiza la pertenencia al género.

El segundo rasgo característico es el *ingenio*, que siempre busca escaparse a la previsibilidad, ya sea a través del contenido o de la forma. Este rasgo es el origen del carácter lúdico y experimental del género, pues se encamina siempre al cambio y a la sorpresa, y por eso mismo parece escaparse de la teoría, de la definición, ya que si dejara de ser escurridizo se volvería predecible. De ahí la presencia de finales asombrosos que desestabilizan al lector y de la hibridez genérica; la pretensión es encontrar distintos modos de narrar que por sí mismos sean ocurrentes, sin la preocupación por la estandarización de una forma.

Finalmente, se encuentra la *narratividad*. La mayoría son textos que dan cuenta de una historia o un hecho, aunque no siempre sea a través de las formas tradicionales, esquematizadas y reconocidas de la narrativa, como la del cuento. Con frecuencia narran un solo instante o evento, y no una historia completa, por lo que comienzan directamente en la acción, sin preámbulos; así, es difícil vincularlos con otros géneros. Es decir, a pesar de que no hay una estructura narrativa que se repita sistemáticamente, los textos, en cualquiera de las formas que usan, dan cuenta de un asunto.

Las diferencias entre las tres secciones de la revista, más que representar un problema para la definición del género, ofrecen la posibilidad de reconocer las muchas facetas de la minificción, pues cada una valora características que las otras dos pasan por alto, pero que siguen perteneciendo al mismo género. Con ello advierto que la ficción breve

es un terreno poco homogéneo que en su *pequeñez* es capaz de explorar formas y juegos muy variados. Además, es gracias a la comparación de las tres caracterizaciones que logré identificar los rasgos esenciales del género. A pesar de los cambios, las minificciones se vinculan por aquello que permanece en ellas y que es, entonces, lo elemental. En el sentido contrario, pude ubicar, también, aquellos rasgos aparentemente fundamentales por presentarse reiteradamente, pero que en realidad son una de las muchas posibilidades de un aspecto mayor que sí es esencial, como la ironía, que es una posibilidad de la malicia, o la hibridez genérica, que responde al ingenio.

Finalmente, esta investigación pretende haber rescatado una publicación que brinda información valiosa en lo referente a la construcción, problematización, definición y difusión de la ficción breve en México.

## APÉNDICE 1: GANADORES

### COSAS DE LA VIDA

De vez en cuando la pieza donde trabajo se inunda. El agua sube unos diez o quince centímetros. Cuando empieza el gluglú, voy al comedor y allí me instalo con todo y máquina. En el comedor, con cierta frecuencia, el piso se cubre de clavos. Como tengo la costumbre de levantarme cada rato, para caminar de pared a pared, porque así se me ocurren cosas, los clavos, es natural, estorban. Entonces cojo la máquina y voy a mi cuarto. Sucede que a veces mi cuarto se llena de plumas. Para decir la verdad: las plumas esas no son nada feas: pero apestan como si sus pájaros se hubieran vomitado en ellas. Así, hay que salir. Si sucede en la noche, agarro lo más pronto posible los cojines y cobijas y tiendo la cama en el suelo del comedor o de la pieza donde trabajo.

Todo esto no me es agradable. Un día hasta se lo reproché, claro que suavemente, al administrador del edificio. Él me contestó: “Mi querido señor, usted duerme con las ventanas abiertas. ¡Cómo quiere que no entren las plumas!” Creo que hasta cierto punto tiene razón. Además, no hay que exagerar las cosas. Después de todo, el agua no sube jamás arriba de diez o quince centímetros y los clavos desaparecen tan de repente como aparecen. Las plumas, sí. Pero salgo del cuarto, y ya. Y nunca, o casi nunca, ocurre al mismo tiempo lo de los clavos, las plumas y el agua. En fin, cosas de la vida.

Aunque de vez en cuando me entra el miedo de que algún día...

Mariana Frenk

[septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 622]

### ¿DEMAGOGIAS A MÍ? (CUENTO COSTUMBRISTA)

Había una vez un hombre y una mujer que vivían felizmente enajenados en una estereotipada aunque hermosa zona residencial, enclavada entre los escombros cotidianos de la sociedad de consumo.

El llevaba el pelo corto, se rasuraba todos los días y trabajaba de sol a sol, supervisando el diseño y fabricación de unos remotos objetos terriblemente útiles. Ella hacía dietas para adelgazar (justo cuando lo de Biafra) y compraba cosas y más cosas que se empezaba a gastar apenas pagaba por ellas y no servían cuando las trataba de usar.

Y, sin embargo, había armonía en su vida diaria, ambos se querían y se gustaban mucho y sabían gozar de su mutua compañía, a pesar del espíritu materialista de la época, de la estética oficial, del anquilosamiento del monopolio político, de la crisis de valores, de la despiadada presión de la competencia, del mercantilismo de los medios informativos, de la carencia de identidad, etc. etc. etc.

Condenados como mexicanos tipo a inventarse una máscara que los protegiera de la mirada ajena, vivían su soledad y desamparo aturdiéndose con la pedestre propaganda comercial y política, aferrados a los restos de un sistema inoperante por caduco. Ingenuos y optimistas creían estar gozando de los beneficios sociales de una Revolución sin darse cuenta que ésta blablabla para

favorecer los blablabla de una burguesía decadente, motivada por la producción en serie y el culto al artefacto.

Leían sobre guerrillas urbanas, presos políticos o manifestaciones de protesta y como si nada, al rato andaban cantando un comercial de refrescos embotellados. Amaban, respetaban y admiraban la solidez, la higiene, la disciplina y los lugares comunes. Hablaban con los adolescentes a través de una ventana pero nunca entendían nada. Se reían de los espejos y de la realidad ontológica y hasta dudaban que la abyección al hartazgo superara a la de la privación.

Murieron felizmente inconscientes cuando una noche, al regresar del cine, la brecha generacional se abrió ante ellos y se los tragó con todo y auto.

Ana F. Aguilar

[septiembre-octubre, 1970, núm. 45, 715]

### *JUS PRIMAE NOCTIS*

El señor feudal era un hombre alto, delgado, anguloso, de modales refinados. Los recién casados lo miraron azorados, con un pavor no exento de respeto.

“Vengo a reclamar mis derechos,” dijo el señor suavemente. “La primera noche me pertenece.” Los aldeanos no se atrevieron a replicar. El blanco caballo sin jinete que se encontraba junto al del barón piafó. El soldado que lo sujetaba de las riendas le acarició el pescuezo para calmarlo.

El señor feudal sonrió. “Vas a venir conmigo al castillo, pichoncito,” dijo, “verás que te va a gustar.” Acto seguido, obligó a su corcel a dar la media vuelta y se alejó en dirección del fuerte señorial, no sin antes haber hecho una señal a sus guardias.

Los soldados sujetaron al novio y lo montaron en el caballo blanco. La novia se quedó llorando en la aldea.

Manuel R. Campos Castro

[octubre-noviembre, 1971, núm. 49, p. 404]

35 MMS.

Fue en los tiempos de la fiebre fotográfica, la cámara era mi inseparable compañera, cómplice de mis más sutiles aberraciones. Nunca me podré explicar como aquella mujer, increíblemente hermosa, apareció en mi improvisado estudio. Clic. Hablaba de un extraño viaje.

Ednodio Quintero

[diciembre, 1972-enero, 1973, núm. 56, p. 371]

## EL PULPO

El pulpo extendió sus brazos: era un pulpo multiplicado por sí mismo.

Carlota lo miró horrorizada y corrió a la puerta. ¡Maldita costumbre de encerrarse con llave todas las noches! ¿En dónde la habría dejado? Regresó a la mesita. La llave no estaba ahí. Se acercó al tocador. En ese momento se enroscó en su cuello el primer tentáculo. Quiso retirarlo pero el segundo atrapó su mano en el aire. Se volvió tratando de gritar, buscando a ciegas algo con qué golpear esa masa que la atraía, que la tomaba por la cintura, por las caderas. Sus pies se arrastraron por un piso que huía. El pulpo la levantaba. Carlota vio muy de cerca sus ojos enormes. Era sacudida, volteada, acomodada y recordó que entre aquella cantidad de brazos debía haber una boca capaz de succionarla.

Se refugió en su desmayo. Al volver a abrir los ojos se hallaba tendida en la cama. Un tentáculo ligero y suave le acariciaba las piernas, las mejillas. Otro jugaba con su pelo.

Carlota comprendió entonces y sonrió.

Elena Milan

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 750]

## VISIÓN DE REOJO

La verdad, la verdad, que me plantó la mano en el trasero y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi persignarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo esté haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignora lo que su izquierda hace o. Traté de correrme al interior del coche —porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear—pero cada vez subían más pasajeros y mis esguinces sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie. Yo me moví nerviosa. Él también. Pasamos frente a otra iglesia pero ni se dio cuenta y se llevó la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reajo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mi vez le planté la mano en el trasero a él. Pocas cuerdas después una oleada de gente me sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había 7.400 pesos de los viejos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso y muy desprendido.

Luisa Valenzuela

[abril-junio, 1975, núm. 69, p. 293, 293]

## LA HISTORIA DEL HOMBRE QUE AMÓ TODAS LAS COSAS

Primero se enamoró de las montañas, las praderas, los bosques, los largos ríos y lagos. El verdor y los árboles.

Amó, más luego, al día: su claridad temprana, su luz y la mañana.

Y en una gris tarde se acostó con el arcoíris y la luz del relámpago.

En la noche invernal durmió con mil mujeres.  
Amó también la paz, el sol, la lluvia suave, el tenue ruiseñor. Los niños, las palomas, los pétalos,  
la flor.

Quiso al aire y al mar, la luna, los colores y al hombre fraternal.

Besó la brisa pura, la piedra, los caminos, al sacristán y al cura.

Siguió amando las cosas apasionadamente, sin discriminar, con el pecho inflamado de amor universal.

Hasta que un día quiso amar a una serpiente de cascabel y tendió sus brazos al hermoso reptil que luego de ahogarlo lo devoró sin prisas, sencillamente, con la calma de aquel que nunca conoció la palabra amor.

Jimmy Sierra  
[abril-junio, 1975, no. 69, p. 295]

#### LA MANO IZQUIERDA

Ayer me levanté temprano. Sabes que ni siquiera pude dormir bien. Quise ver el reloj. Creo que eran las cinco. Desayuné. Después de todo, eso nada tiene que ver con el Concierto Pianoforte de Beethoven o con el Dueto de la Creación de Haydn.

Mi perro, tu lo conoces muy bien, casi choca su aliento con el mío. El tiempo avanza. Sabes lo que le temo a eso y mi cuerpo lo sintió.

Estaba solo. Vinculado a la vida del perro. Él quiso olvidarme. No lo hizo. El piano negro se lo impidió. Sentí deseos de tocarlo...

Sabes lo mal que me siento cuando toco ante el público. Recuerdo que hubiera sido mejor dedicarme a la composición o a la armonía. Pero el público me emociona. Mi madre dice que soy sensible. Solamente recuerda el día en que ingresé al conservatorio: Eugenio Morán... extraña capacidad (y luego, más adelante) genio musical.

Traté de mirar al piano todo el tiempo. Casi podía oír ¡qué extraño! La Sinfonía Patética. Era un sonido soberbio. Y pensé: así tocaré esta noche.

Bajé la cabeza y vi mis brazos apoyados en las piernas. Los levanté un poco. Mi mano derecha quedó colgando en el vacío. Miré la mano izquierda. ¿Sabes?, casi había llegado a olvidar que me la habían amputado.

Rosa Laura Montoya  
[julio-septiembre, 1976, núm. 73, p. 789]

#### LA LLAVE DE LA CENTÉSIMA PUERTA

...Y una vez que el increíble y hermoso palacio se levantó delante suyo, con su mármol, su oro y su plata, el rey mandó encerrar al Gran Arquitecto que diseñara todo, de por vida, en la más oscura de las prisiones.

Pero cuando hubo recorrido los salones, los cuartos, los patios, los templos, las torres, las almenas y las cámaras, el rey se detuvo ante una puerta de oro de un centésimo cuarto, que no pudo abrir; e inclinándose, el rey vio por la cerradura un jardín maravilloso, tanto como nunca se había tenido memoria en su real dinastía.

Más y más desesperado cada minuto por entrar, el rey mandó llamar a Lug, el hábil cerrajero y le ordenó una llave para abrir esa puerta.

Así fue como todas las mañanas, durante mil días, Lug fue hasta el palacio, donde el rey languidecía de pena, ira y deseo.

Pero ninguna de las llaves que hizo Lug abría las puertas del magnífico jardín que esperaba al rey con todo su esplendor.

Entonces el rey le dijo a Lug que su cabeza dependía de aquella llave y de aquel último día.

Lug bajó del palacio hasta su casa y trabajó todo ese día. Al atardecer, el pueblo entero llegó hasta el taller de Lug, y los hombres duros y azules de frío y hambre, le amenazaron:

—Cuidate de hacer esa llave al rey. Guárdate de abrir su centésima puerta.

Lug trabajó la noche entera, y al salir el sol, abandonó su taller, pasó por el pueblo, y fue cerrando una por una las puertas de las casas y guardando las llaves en su bolsa, sin oír ni súplicas ni maldiciones ni amenazas.

El rey esperaba a Lug ya violáceo de ojeras y ansiedad. Le arrebató la llave y corrió por todos los cuartos del palacio. Lug lo siguió.

El rey, templando, cerraba detrás de él cada puerta. Al llegar al corredor que precedía a la centésima, ordenó a Lug que se quedara allí; jadeante y desorbitado, corrió por el corredor hasta la puerta, probó la llave, ésta giró, las puertas se abrieron dócilmente y el rey se precipitó al vacío. Al vacío de un maravilloso jardín que tenía otra puerta trasera cuya llave poseía únicamente el Gran Arquitecto, encerrado en su prisión de por vida; encerrado como Lug por la mano del rey; encerrado como el pueblo por la mano de Lug; encerrados para siempre.

Eduardo M. Golduber

[octubre-diciembre, 1976, no. 74, p. 98]

## LA RAÍZ SAGRADA

A los lujos y excesos que ya no bastaban para colmar la felicidad del nuevo rico, un socio de fortuna mal habida le aconsejó la adquisición de títulos y blasones. Entusiasmado hasta el grado de padecer insomnio, contrató a un grupo de especialistas para que investigase su árbol genealógico.

Después de un año de escrutar archivos, los expertos le demostraron que era un auténtico hijo de puta.

Roberto Bañuelas

[octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 38]

## SANGRE FRÍA

Habían entrado en una zona más oscura y despoblada. Iba todavía detrás del incitante balanceo, detrás de ese cuerpo de hembra que lo había forzado a la persecución sin posibilidad de retroceso. Ahora lo principal era no acortar la distancia antes del momento preciso, de llegar al lugar solitario y favorable. Había registrado, alerta, hasta el más leve ondular de eso cuerpo, cada matiz de su marcha engañosamente desprevenida, sólo aparentemente indecisa. Alcanzaba a percibirla con los ojos, ya acostumbrados a la semipenumbra, pero su presencia le llegaba, aún más, a través de una corriente inefable que despertaba, viejos, imperativos mensajes en la frialdad de su sangre. Por un momento la vio desaparecer detrás de unas altas malezas que parecieron ondear al ritmo exacto, al mismo tortuoso vaivén que lo había fascinado. Apenas vaciló; aún sin verla, sentía que debía estar allí, escondida, y el mismo instinto que le había dictado el seguimiento ordenó el último avance. Rodeó las plantas sigilosamente y del otro lado la encontró, esperándolo, sin nada en su actitud que delatase miedo, recelo o siquiera sorpresa. Todo comenzó entonces a suceder sin premuras ni turbulencia. Primero fue el encuentro de sus bocas y pronto, simplemente, naturalmente, la vio echarse hacia atrás ofreciéndole su vientre desnudo donde latía el pequeño y pequeño y oscuro centro del misterio. Comenzaron a flotar en la intensidad de un contacto creciente en el que sus cuerpos se oprimieron, se entregaron y por fin, se desencadenaron. Sin urgencia, abandonaron el reparo del matorral, donde quedaban, eterna moneda del universo, pequeñas perlas traslúcidas de sangre y plata. Luego, se fueron juntos a nadar.

(Apuntes sobre el desove del *nannostomus eques*, conocido vulgarmente por los acuaristas como pez-lápiz).

Ignacio Xurxo  
[abril-septiembre, 1978, núm. 80, p. 769 ]

## APÉNDICE 2: “CAJA DE SORPRESAS”

Aquí se incluyen solamente los textos citados o referidos en los capítulos anteriores, no el *corpus* completo de “Caja de sorpresas”.

### ALFONSO ALCALDE

#### NOVIA INCONCLUSA

La modista, de acuerdo con su larga experiencia, necesitaba dos carretes de hilo blanco para terminar el vestido de la novia. Salvo en los casos en que la hermosa mujer estuviera esperando familia, la misma cantidad servía para unir los flotantes velos. Pero en el último tiempo, sin que mediara ninguna explicación, sigue comprobando que necesita un tercer carrete. La nueva cantidad de hilo se enreda entre los pliegues con un placer sardónico, como si fuera cerrando puertas en el albo laberinto dejando ciertas señales sospechosas. Por último, cuando el novio se dirige al dormitorio siguiendo la interminable huella del hilo untado con pérfido vidrio molido (el mismo que se usa en el juego de volatín cortado) comprende que es demasiado tarde para retroceder y termina ahorcado una vez que cumple con el deber establecido estrictamente por la ley de la luna de miel.

[agosto-septiembre, 1974, núm. 66, p. 751]

#### UNA MADRE, GRACIAS A DIOS, PUEDE ELEGIR EL FUTURO DE SUS HIJOS

La Flaca al ver por primera vez un preservativo asoció la idea a un acuario con pequeños peces.

Su sentido del humor llegaba a tales extremos que se permitía cortarle la punta sin que el galán la sorprendiera de modo que todos sus hijos eligieron la carrera del mar cuando llegó el momento de ganarse la vida por su propia cuenta.

[octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 64]

#### UNA VERDADERA HERRAMIENTA DE TRABAJO

Los que conocieron al cerrajero Petit Lorrain alababan su genialidad. Había nacido para hacer manos postizas perfectas; eran herramientas prodigiosas; tenían en su interior mecanismos que fueron precursores del reloj. Si el usuario iba a entrar en combate, antes de empuñar la espada le bastaba darle cuerda al pequeño motor y dejar una pequeña flecha frente a un número determinado. Sus movimientos más famosos eran: 1) posición antojadiza para abarcar el seno completo de una adolescente. 2) posición correcta para orinar sin peligro de mancharse la ropa. 3) posición flexible para subirse los pantalones antes de que llegara el marido de la señora del admirador del héroe.

[enero-marzo, 1975, núm. 68, p. 143]

#### EL AHORRO SIEMPRE BENEFICIA A LOS MORIBUNDOS

En un mismo tren van dos pasajeros desconocidos que tienen igual identidad, la misma cantidad de vivencias y pavores, similar estatura y rostro. Cuando se produce el choque a la altura de la estación Las Tralcas, las dos imágenes —como es obvio— se juntan. Sólo el pasajero que venía en primera clase queda un poco descentrado del molde original. El resto coincide en todo de tal manera que el sacerdote al darles la extremaunción se ahorra una hostia, lo que no es poco decir.

[enero-marzo, 1975, núm. 68, p. 179]

#### JUAN JOSÉ ARREOLA

##### CABALLERO DESARMADO

Yo no podía quitarme semejantes ideas de la cabeza. Pero un día mi amigo el arcángel, al doblar una esquina y sin darme tiempo siquiera de saludarlo, me cogió por los cuernos y levantándose del suelo con sinceridad de atleta, me hizo dar en el aire un salto de carnero. Las astas se rompieron al ras de la frente (*tour de force magnifique*), y yo caí al suelo de bruces, cegado por la doble hemorragia. Antes de perder el conocimiento esboqué un gesto de gratitud hacia el amigo que se escapaba corriendo, gritándome excusas.

El proceso de cicatrización fue lento y doloroso, aunque yo traté de acelerarlo lavándome a diario las heridas con un poco de sosa cáustica en aguas del Leteo.

Volví a ver hoy al arcángel, en ocasión de mi cuadragésimo cumpleaños. Con un gesto exquisito me trajo mis cuernos de regalo, montados ahora en un hermoso testuz de terciopelo. Instintivamente los coloqué en la cabecera de mi lecho como un símbolo práctico y funcional: de ellos he colgado esta noche, antes de acostarme, todos mis arreos de juventud.

[abril, 1969, núm. 35, p. 300]

##### EPITALAMIO

La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos. Adornos y pétalos marchitos, restos de vino y esencias derramadas. Sobre el lecho revuelto, encima de la profunda alteración de las almohadas, como una nube de moscas flotan palabras más densas y cargadas que el áloe y el incienso. El aire está lleno de te adoro y de paloma mía.

Mientras aseo y pongo en orden la alcoba, la brisa matinal orea con su lengua ligera pesadas masas de caramelo. Sin darme cuenta he puesto el pie sobre la rosa en botón que ella llevaba entre sus pechos. Doncella melindrosa, me parece que la oigo cómo pide mimos y caricias, desfalleciente de amor. Pero ya vendrán otros días en que se quedará sola en el nido, mientras su amado va a buscar la novedad de otros aleros.

Lo conozco. Me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya. Como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera.

[julio-agosto, 1971, núm. 47, p. 164]

#### RECETA CASERA

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígale a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que no lo oigan las demás hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.

Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.

[diciembre, 1971, núm. 50, p. 506]

#### BÍBLICA

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

[enero-febrero, 1972, núm. 51, p. 622]

#### LA ÚLTIMA CAMISETA

Pertenezco al género confesional. Soy un hombre que siempre busca confidente. Muchas veces a una persona que acabo de conocer le arrojé el tonelaje como un camión de volteo. Quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones. Entre sacerdotes de la infancia y médicos de la juventud, hasta amigos y amigas de todas las épocas, está mi vida hasta en lo más vergonzoso. Todavía me queda esta última camiseta... hasta el hueso, pues.

[julio-septiembre, 1976, núm. 73, p. 784]

#### JORGE LUIS BORGES

##### PROGRESIÓN

Chang Tzu (Waley: *Three ways of thought in ancient China*, pág. 25) recurre al mismo interminable *regressus* contra los monistas que declaraban que las Diez Mil cosas (el Universo) son

una sola. Por lo pronto —arguye— la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas; esas dos cosas y la declaración de su dualidad ya son tres cosas; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro...

[abril, 1969, núm. 35, p. 260]

#### SIRENAS

En el siglo VI, una sirena fue capturada y bautizada en el norte de Gales, y llegó a figurar como una santa en los almanaques antiguos, bajo el nombre de Murgan. Otra, en 1403, pasó por una brecha en un dique, y habitó en Haarlem hasta el día de su muerte. Nadie la comprendía, pero le enseñaron a hilar y veneraba como por instinto la cruz. Un cronista del siglo XVI razonó que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua.

[abril, 1969, núm. 35, p. 299]

#### EL SUEÑO DE ALGUIEN

...Si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido.

[mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 417]

#### CIELO INCONCEBIBLE

Plotino describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que “todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol”.

[septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 624]

#### SUEÑO BORGIANO

Soñé que salía de otro —populoso de cataclismos y de tumultos—y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una determinada luz general definía el pie de la cama de hierro, la silla estricta, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿quién soy? Y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: esta vigilia desconsolada ya es el infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando.

[diciembre, 1971, núm. 50, p. 503]

## LAS NINFAS

Paracelso limitó su habitación a las aguas, pero los antiguos las dividieron en ninfas de las aguas y de las tierras. De éstas últimas, algunas presidían sobre los bosques. Las *hamadriadas* moraban invisiblemente los árboles y perecían en ellos; de otras se creyó que eran inmortales o que vivían miles de años. Las que habitaban en el mar se llamaban ocreánidas o nereidas; las de los ríos, náyades. Su número preciso no se conoce; Hesíodo aventuró la cifra de tres mil. Eran doncellas graves y hermosas; verlas podía provocar la locura y, si estaban desnudas, la muerte. Una línea de Propercio así lo declara.

Los antiguos les ofrendaban miel, aceite y leche. Eran divinidades menores; no se erigieron templos en su honor.

[mayo-abril, 1974, núm. 64, p. 533]

## EL APLANADOR

Entre los años 1840 y 1864, el padre de la Luz (que también se llama la Palabra Interior) deparó al músico pedagogo Jakob Lorber una serie de prolijas revelaciones sobre la humanidad, la fauna y la flora de los cuerpos celestes que constituyen el sistema solar. Uno de los animales domésticos cuyo conocimiento debemos a esa revelación es el aplanador o apisonador (Bodendrucker) que presta incalculables servicios en el planeta Miron, que el editor actual de la obra de Lorber identifica como Neptuno.

El aplanador tiene diez veces el tamaño del elefante al que se parece muchísimo. Está provisto de una trompa algo corta y de colmillos largos y rectos; los pies son de un color verde pálido. Las patas son cónicas y muy anchas; las puntas de los conos parecen encajarse en el cuerpo. Este plantígrado va aplanando la tierra y precede a los albañiles y constructores. Lo llevan a un terreno quebrado y lo nivela con las patas, con la trompa y con los colmillos.

Se alimenta de hierbas y de raíces y no tiene enemigos, fuera de algunas variedades de insectos.

[diciembre, 1973, enero, 1974, núm. 62, p. 285]

## ANIMALES DE LOS ESPEJOS

En algún lugar de las *Cartas edificantes y curiosas* que aparecieron en París durante la primera mitad del siglo XVIII, el P. Zallinger, de la Compañía de Jesús, proyectó un examen de las ilusiones y errores del vulgo de Cantón; en un censo preliminar anotó que el Pez era un ser fugitivo y resplandeciente que nadie había tocado, pero que muchos pretendían haber visto en el fondo de los espejos. El P. Zallinger murió en 1736 y el trabajo iniciado por su pluma quedó inconcluso; ciento cincuenta años después Herbert Allen Giles tomó la tarea interrumpida.

Según Giles, la creencia del Pez es parte de un mito más amplio, que se refiere a la época legendaria del Emperador Amarillo.

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, comunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz, se entraba y se salía de los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los

encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.

El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas. Junto a las criaturas de los espejos combatirán las criaturas del agua.

En el Yunnan no se habla del Pez sino del Tigre del Espejo. Otros entienden que antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas.

[diciembre, 1973, enero, 1974, núm. 62, p. 307]

#### BOUVARD ET PECUCHET

La historia de Bouvard et Pecuhet es engañosamente simple. Dos copistas —cuya edad, como la de Alonso Quijano, frisa con los cincuenta años— traban una estrecha amistad: una herencia les permite dejar su empleo y fijarse en el campo; ahí ensayan la agronomía, la jardinería, la fabricación de conservas, la historia, la mnemotecnia, la literatura, la hidroterapia, el espiritismo, la gimnasia, la pedagogía, la veterinaria, la filosofía y la religión: cada una de estas disciplinas heterogéneas les depara un fracaso; al cabo de veinte o treinta años, desencantados..., encargan al carpintero un doble pupitre, y se ponen a copiar, como antes.

[mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 398]

#### PARADOJA DE ZENÓN

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro; la tortuga corre un centímetro: Aquiles corre ese centímetro, la tortuga décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla.

[mayo-junio, 1977, núm. 77, p.413]

#### *LAS MIL Y UNA NOCHES*

#### MULTIPLICACIÓN

Y a una señal del rey, se adelantó el portaalfange, ¡y de un solo tajo hizo del persa dos persas!

[abril, 1969, núm. 35, p. 282]

## ELEGÍA MUSULMANA

El mandadero vio entonces que había abierto la puerta otra joven, cuyo talle, elegante y gracioso, era un verdadero modelo, especialmente por sus pechos redondos y salientes, su gentil postura, su belleza, y todas las perfecciones de su talle y de todo lo demás. Su frente era blanca como la primera luz de la luna nueva, sus ojos como los ojos de las gacelas, sus cejas como la luna creciente del Ramadán, sus mejillas como anémonas, su boca como el sello de Soleimán, su rostro como la luna llena al salir, sus dos pechos como granadas gemelas. En cuanto a su vientre, juvenil, elástico y flexible, se ocultaba bajo la ropa como una carta preciada bajo el rollo que la envuelve... y en el lecho había una joven de maravillosa hermosura, con ojos babilónicos, un talle esbelto como la letra *aleph*, y un rostro tan bello, que podía envidiarlo el sol luminoso. Era una estrella brillante, una noble hermosura de Arabia.

[abril, 1969, núm. 35, p. 297]

## UN BARCO CARGADO DE...

¿De qué viene cargado el barco, capitán? Éste contestó: ¡Oh, señor! Además de los mercaderes pasajeros, llevamos en el sollado ricas telas, sederías de todos los países, bordados de terciopelo y brocados, telas pintadas, antiguas y modernas, de muy buen gusto, y otras mercancías de valor; llevamos medicamentos chinos e indios, drogas en polvo y en rama, dicitamos, pomadas, colirios, ungüentos y bálsamos preciosos; llevamos pedrería, perlas, ámbar amarillo y coral; tenemos también perfumes de todas clases y especies selectas; almizcle, ámbar gris e incienso, almácigo en lágrimas transparentes, benjuí gurí y esencias de todas las flores; tenemos asimismo alcanfor, culantro, cardamomo, clavo, canela de Serendib, tamarindo y jengibre; finalmente, hemos embarcado en el último puerto aceitunas superiores, de las llamadas “de pájaro”, que tienen una piel muy fina y una pulpa dulce, jugosa, del color del aceite rubio.

[mayo-junio, 1969, núm 36, p. 420]

## HENRI MICHAUX

### GRITAR

El panadizo es un sufrimiento atroz. Pero lo que me hacía sufrir más, era que no podía gritar, porque me encontraba en el hotel. Era de noche y mi habitación estaba entre otras dos donde se dormía.

Me puse entonces a extraer de mi cráneo grandes cajas, metales y un instrumento que resonaba más que un órgano. Y valiéndome de la fuerza prodigiosa que me daba la fiebre, formé una orquesta ensordecedora. Todo temblaba de vibraciones.

Entonces, al fin asegurado de que en ese tumulto mi voz no sería oída, me puse a aullar durante horas, y logré aliviarme poco a poco.

[julio-agosto, 1969, núm. 37, p. 541]

## EN EL LECHO

La enfermedad que tengo me condena a la inmovilidad absoluta en el lecho, cuando mi malestar adquiere proporciones excesivas que van a desequilibrarme, he aquí lo que hago: aplasto mi cráneo y lo extiendo ante mí, lo más lejos posible, y cuando está bien aplanado, saco mi caballería. Los cascos golpean fuerte sobre el suelo firme y amarillento. Los escuadrones toman inmediatamente el trote, y piafan y cocean. Y ese ruido, ese ritmo claro y múltiple, ese ardor que respira el combate y la Victoria, encantan el alma del que está clavado al lecho y no puede hacer ni un movimiento.

[julio-agosto, 1969, núm. 37, p. 542]

## LA SIMPLICIDAD

Lo que ha faltado sobre todo hasta el presente de mi vida, ha sido simplicidad. Poco a poco comienzo a cambiar.

Ahora, por ejemplo, siempre que salgo, llevo mi cama conmigo, y cuando una mujer me agrada, la tomo y me acuesto con ella al instante.

Si sus orejas o su nariz son feas y grandes, se las quito juntamente con la ropa y las pongo debajo de la cama. Allí las encontrará ella al partir. Sólo guardo lo que me agrada.

Si su ropa interior ganara al ser cambiada, la cambio enseguida. Ese será mi regalo. Si entretanto veo a otra mujer más agradable que pasa, me excuso ante la primera y la hago desaparecer inmediatamente.

Personas que me conocen sostienen que no soy capaz de hacer eso que digo; que no tengo suficiente temperamento para ello. Yo también lo creía así, pero era porque no hacía todo *como se me antojaba*.

Ahora paso siempre muy lindas tardes. (Por la mañana trabajo).

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 735]

## UN HOMBRE APACIBLE

Extendiendo las manos fuera del lecho, Pluma se extrañó al no encontrar la pared, “Bueno, pensó, las hormigas se la habrán comido”... y se volvió a dormir.

Poco tiempo más tarde su mujer lo tomo entre sus manos y lo sacudió: “Mira haragán, le dije, mientras tú dormías, nos han robado la casa”. En efecto, un cielo intacto extendíase por todos los costados. “Bah, respondió aquel, es cosa hecha”.

Poco después se oyó un ruido. Era un tren que se les venía encima a toda velocidad. “Por lo apurado que viene, pensó, llegará seguramente antes que nosotros”, y se volvió a dormir.

De pronto el frío lo despertó. Estaba todo bañado en sangre. Algunos trozos de su mujer yacían junto a él. “Con la sangre, pensó, siempre surgen infinidad de contrariedades; si ese tren no hubiera pasado, quizá fuese dichoso. Pero ya que ha pasado...” y se volvió a dormir.

—Veamos —decía el juez—, cómo explica usted que su mujer se haya herido al punto de haberle encontrado seccionada en ocho trozos, sin que usted, que estaba a su lado, hay podido hacer un gesto para impedirlo, y sin haberse dado cuenta de ello. He ahí el misterio. Todo el asunto reside en esto.

“sobre esa pista, no puedo ayudarlo”, pensó Pluma y se volvió a dormir.

—La ejecución tendrá lugar mañana. Acusado, ¿tiene usted algo que agregar?

—Excúseme usted —dijo—, no he seguido el desarrollo del proceso y se volvió a dormir.

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 741]

#### NOCHE DE BODAS

Si al entrar en vuestra casa el día de vuestra boda ponéis a vuestra mujer en remojo en un pozo y la dejáis en él durante toda la noche, la encontraréis atolondrada. Nada le valdrá el haber tenido siempre una vaga inquietud...

“¡Vaya, vaya!”

“¡Vaya, Vaya!, dirá luego, ¿es eso el casamiento? ¿Esa es la razón por la cual se mantenía tan secreta su práctica? ¡Cómo he caído en la trampa!”

Pero sintiéndose vejada, no dirá nada. Razón para que podáis sumergirla largamente y muchas veces, sin provocar ningún escándalo en la vecindad.

Si ella no comprendiera la primera vez, poca probabilidad tendrá de comprender ulteriormente, lo cual os proporcionará la suerte de poder continuar esta práctica sin incidentes (excepto la bronquitis), siempre que eso os interese.

En cuanto a mí, que experimento siempre más malestar en el cuerpo de los otros que en el mío propio, he debido renunciar a ella rápidamente.

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 742]

#### EXTRAER EL *PSHI* DE UNA MUJER

El mago Ani pretende poder extraer el pshi de una mujer que ansía (el pshi no es el doble) y atraerlo hacia sí. Es posible abstenerse del pshi durante algún tiempo; la mujer no repara desde luego en esa privación. El mago entonces acaricia el pshi y poco a poco y aunque no sintiendo más que cosas vagas, la mujer se aproxima al lugar donde se encuentra el pshi. Y cuando más adelanta, mejor se siente, hasta que coincide, sin saberlo, con él. En tal circunstancia, el amor del hombre ha penetrado ya en ella.

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 779]

#### EL LAGO

Por mucho que se aproximen al lago, los hombres no se volverán por eso ranas o lucios.

Construyen sus viviendas a su alrededor, se meten en el agua constantemente, se vuelven nudistas... No importa. El agua traidora e irrespirable para el hombre, fiel y nutricia para los peces, continuará tratando a los hombres como hombres y a los peces como peces. Y hasta el presente ningún deportista ha podido vanagloriarse de haber sido tratado de un modo diferente.

[junio-julio, 1973, núm. 59, p. 775]

## ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA

### EL TÚNEL DEL TIEMPO

Aquel escritor ambicionaba, más que otra cosa, que le dedicaran una calle en el pueblo de su mujer, el gran amor de su vida. En aquel pueblo había pasado la orfandad de su niñez.

Nadie en el pueblo tenía la menor idea de la real importancia de su obra y, sólo cuando ya muy anciano la evidencia se impuso, le dedicaron una calle.

En aquel momento el escritor estaba lejos. Pasaba una temporada con un amigo científico. Ese amigo consiguió crear el túnel del tiempo. Un túnel individual que sólo servía para una vez. Le invitó a que entrara en el túnel y se transportara a la época deseada. Entró el escritor y convertido en niño recorría las calles de su infancia en el pueblo de su mujer, y allí apedreaba la placa de la calle que le dedicarían pasado el tiempo.

[abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 509]

### UNA DISCUSIÓN

Además de discutir estúpidamente, aquel hombre me insultó.

Calculé que era más débil e intenté golpearle. Pero mis puños no le alcanzaban y él se reía delante de mí.

Cuando me agotó el inútil esfuerzo, él me volvió las espaldas y en ellas vi escrito mi nombre.

[abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 522]

### MI SALUD

El pelo me crecía de prisa por la noche y yo amanecía envuelto en él como dentro de un nido. Pero una mañana desperté calvo. Al día siguiente comenzó a levantárseme la piel. Cada día pierdo un dedo, un diente, una oreja... y así sigo. Esto no puede durar mucho, pero mi salud es perfecta.

[abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 523]

### EL LIBRO

Cada pájaro que caía al suelo se hacía invisible. Cada piedra que ascendía del suelo se convertía en un pájaro.

En lugar de las piedras aparecieron letras.

Entonces unos hombres comenzaron a recogerlas y se oía decir que las estaban ordenando para hacer con ellas un libro...

[abril-mayo, 1974, núm. 64 p. 553]

## LA LLUVIA

Se habían pronosticado épocas de grandes lluvias y, efectivamente, en el momento previsto comenzó a llover.

La lluvia tenía un ritmo acostumbrado y no le prestamos demasiada atención. Nos recogimos al resguardo de su intimidad. Llamaron a la puerta, abrimos y el aspecto de nuestros amigos nos turbó.

Antes de empezar a hablar, supimos que la lluvia caía hacia arriba.

[abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 559]

## CADA NOCHE

Cuando me desnudo para acostarme, con los calcetines salen algunas uñas.

La barba y la peluca se van tras el sombrero. Al sacarme los guantes quedan dentro las manos. Mis ojos caen al suelo, mis brazos se desprenden, mis dientes se mueven. Por la nariz se asoma mi intestino, avanza y se arrastra por la alfombra como un reptil.

[octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 69]

## DISTINTOS USOS

Cuando caminaba juguetona<sup>1</sup> la pata coja la usaba de zapato. En ocasiones también le servía de sombrero, o de bacín.

Todo ello le comunicaba a la pipa un sabor dulzón que al fumar no era completamente desagradable.

[octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 96]

## ESCALONES

Llega al portal de la casa de un amigo. Para visitarle tiene que subir cuarenta y siete escalones. Sube el primero y desciende. Ascende dos escalones y vuelve a bajar. Luego cuatro y baja de nuevo... Y así, después de cada descanso, va subiendo hasta alcanzar un escalón más.

Cuando ha descendido desde el escalón cuarenta y seis decide no hacer el último esfuerzo aunque no siente el menor cansancio.

[abril-septiembre, 1978, núm. 80, p. 740]

---

<sup>1</sup> La transcripción de la revista dice: “Cuando caminaba juguetón a la pata coja la usaba de zapato [...]”. Sin embargo esto parece ser un error puesto que tal versión indica justamente el sentido contrario —que la pipa usa a la pata coja de zapato—.

## AUGUSTO MONTERROSO

### LOS CUERVOS BIEN CRIADOS

Cerca del Bosque de Chapultepec vivió hace tiempo un hombre que se enriqueció y se hizo famoso criando cuervos para los mejores parques zoológicos del país y del mundo y los cuales resultaban tan excelentes que a la vuelta de algunas generaciones y a fuerza de buena voluntad y perseverancia ya no intentaban sacar los ojos a los criadores sino que por el contrario se especializaron en sacárselos a los mirones que invariablemente y dando muestras del peor gusto repetían delante de ellos la vulgaridad de que no había que criar cuervos porque le sacaban a uno los ojos.

[septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 619]

### EL SALTO CUANTITATIVO

—¿No habrá otra especie aparte de la humana —dijo ella enfurecida arrojando el periódico al bote de la basura— a la cual poder pasarse?  
—¿Y por qué no a la humana? —dijo él.

[julio-agosto, 1970, núm. 44, p. 661]

### LA VIDA EN COMÚN

Alguien que a toda hora se queja con amargura de tener que soportar su cruz (esposo, esposa, padre, madre, abuelo, abuela, tío, tía, hermano, hermana, hijo, hija, padrastro, madrastra, hijastro, hijastra, suegro, suegra, yerno, nuera) es a la vez la cruz de otro, que amargamente se queja de tener que sobrellevar a toda hora la cruz (nuera, yerno, suegra, suegro, hijastra, hijastro, madrastra, padrastro, hija, hijo, hermana, hermano, tía, tío, abuela, abuelo, madre, padre, esposa, esposo) que le ha tocado cargar en esta vida, y así, cada quien según su capacidad y a cada quien según sus necesidades.

[abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 519]

### EL MUNDO

Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso.

[junio-julio, 1974, núm. 65, p. 631]

### EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

[mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 417]

## ÍNDICE COMPLETO DE “CAJA DE SORPRESAS”

Aquí se incluyen todos los textos publicados entre marzo de 1969 y septiembre de 1978 [núms. 35-80] de los siete autores que conforman el *corpus* de “Caja de sorpresas”. Están organizados de mayor a menor número de textos, y entre corchetes se indican los datos del volumen en el que aparecen.

### ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA

- “El túnel del tiempo” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 509]
- “Una discusión” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 522]
- “Mi salud” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 523]
- “El libro” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 553]
- “La lluvia” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 559]
- “A veces estoy muy cansado” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 596]
- “El huevo cascado” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 609]
- “La bofetada” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 613]
- “La vieja máquina” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 641]
- “El mejor uso” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 647]
- “Otro” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 648]
- “Hay cosas que molestan” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 651]
- “La carta” [julio-diciembre, 1975, núm. 70, p. 416]
- “El pueblo idiota” [julio-diciembre, 1975, núm. 70, p. 454]
- “En forma de v” [octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 54]
- “Cada noche” [octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 69]
- “Distintos usos” [octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 96]
- “Strip-tease” [marzo-abril, 1977, núm. 76, p. 245]
- “Escalones” [abril-septiembre, 1978, núm. 80, p. 470]
- “Los ojos” [abril-septiembre, 1978, núm. 80, p. 753]

## **LAS MIL Y UNA NOCHES**

- “De haremes equitativos” [abril, 1969, núm. 35, p. 259]  
“El hombre de oro” [abril, 1969, núm. 35, p. 273]  
“Multiplicación” [abril, 1969, núm. 35, p. 282]  
“Elegía musulmana” [abril, 1969, núm. 35, p. 297]  
“Irrebatible” [abril, 1969, núm. 35, p. 298]  
“El anillo de Soleiman” [abril, 1969, núm. 35, p. 313]  
“Abluciones adecuadas” [abril, 1969, núm. 35, p. 335]  
“Montaña marina de la madre” [abril, 1969, núm. 35, p. 341]  
“Sibaritismo árabe” [abril, 1969, núm. 35, p. 344]  
“El separador” [mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 405]  
“Un ghul” [mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 416]  
“Un barco cargado de...” [mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 420]  
“El árbol de las joyas” [mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 421]  
“Esperanza” [septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 629]  
“¿Estimulante exagerado?” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 785]  
“Infierno de siete pisos” [mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 366]

## **JORGE LUIS BORGES**

- “Progresión” [abril, 1969, núm. 35, p. 260]  
“Sirenas” [abril, 1969, núm. 35, p. 299]  
“El sueño de alguien” [mayo-junio, 1969, núm. 36, p. 417]  
“Cielo inconcebible” [septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 624]  
“Principio del hombre” [septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 624]  
“Sueño borgiano” [diciembre, 1971, núm. 50, p. 503]  
“El cien cabezas” [diciembre, 1973-enero, 1974, núm. 62, p. 255]  
“El aplanador” [diciembre, 1973-enero, 1974, núm. 62, p. 285]  
“Animales de los espejos” [diciembre, 1973-enero, 1974, núm. 62, p. 307]  
“Los lamed wufniks” [febrero-marzo, 1974, núm. 63, p. 380]  
“Las ninfas” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 533]  
“El puñal” [abril-junio, 1975, núm. 69, p. 270]

- “Epílogo” [octubre-diciembre, 1976, núm. 74, p. 86]  
“Bouvard el Pecuchet” (en *Discusión*) [mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 398]  
“Paradoja de Zenón” (en *Otras inquisiciones*) [mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 413]

#### **ALFONSO ALCALDE**

- “Novia inconclusa” [agosto-septiembre, 1974, núm. 66, p. 751]  
“Si el placer se midiera por las apariencias” [agosto-septiembre, 1974, núm. 66, p. 715]  
“Se supone que el sistema nervioso es culpable de torcidas maquinaciones” [octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 41]  
“Una madre, gracias a Dios, puede elegir el futuro de sus hijos” [octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 64]  
“Algo insólito sobre la moral pública” [octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 65]  
“Bautizar las palabras resulta un verdadero rompecabezas” [octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 73]  
“Los cirujanos también son víctimas de tentaciones” [octubre-diciembre, 1974, núm. 67, p. 77]  
“Una verdadera herramienta de trabajo” [enero-marzo, 1975, núm. 68, p. 143]  
“El ahorro siempre beneficia a los moribundos” [enero-marzo, 1975, núm. 68, p. 179]  
“El espectador siempre tiene la razón” [enero-marzo, 1975, núm. 68, p. 189]  
“Cuadro de costumbres” [abril-junio, 1975, núm. 69, p. 279]  
“El origen de la vida determinó el tira y afloja contra la muerte” [julio-diciembre, 1975, núm. 70, p. 377]  
“No sólo el alma recoge sensaciones, placeres y hechos de sangre” [julio-diciembre, 1975, núm. 70, p. 391]  
“Peripecias del soldado” [julio-diciembre, 1975, núm. 70, p. 415]

#### **HENRI MICHAUX**

- “Gritar” [julio-agosto, 1969, núm. 37, p. 541]  
“En el lecho” [julio-agosto, 1969, núm. 37, p. 542]  
“La simplicidad” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 735]  
“Un hombre apacible” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 741]

“Noche de bodas” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 742]  
“El horizonte retirado” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 748]  
“Caída” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 760]  
“Pisoteado” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 764]  
“Mis ocupaciones” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 774]  
“El lago” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 775]  
“Extraer el *pshi* de una mujer” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 779]  
“Empuñar el paisaje” [junio-julio, 1973, núm. 59, p. 781]

### **JUAN JOSÉ ARREOLA**

“Caballero desarmado” [abril, 1969, núm. 35, p. 300]  
“Epitalamio” [julio-agosto, 1971, núm. 47, p. 164]  
“Duermevela” [diciembre, 1971, núm. 50, p. 491]  
“Receta casera” [diciembre, 1971, núm. 50, p. 507]  
“Bíblica” [enero-febrero, 1972, núm. 51, p. 622]  
“La lengua de Cervantes” [febrero-marzo, 1973, núm. 57, p. ]  
“La trampa” [febrero-marzo, 1973, núm. 57, p. ]  
“La última camiseta” [julio-septiembre, 1976, núm. 73, p. 784]  
“De Chuluapan” [mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 378]  
“Cuento infantil” [julio-agosto, 1977, núm. 78, p. 478]

### **AUGUSTO MONTERROSO**

“Los cuervos bien criados” [septiembre-octubre, 1969, núm. 38, p. 619]  
“Sansón y los filisteos” [mayo, 1970, núm. 42, p. 411]  
“El salto cuantitativo” [julio-agosto, 1970, núm. 44, p. 661]  
“La vida en común” [abril-mayo, 1974, núm. 64, p. 519]  
“El mundo” [junio-julio, 1974, núm. 65, p. 631]  
“El dinosaurio” [mayo-junio, 1977, núm. 77, p. 417]

## BIBLIOGRAFÍA

ASCENCIO, Juan Antonio, “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*”, en *El Cuento*.

Octubre-diciembre, 1995, tomo XXV, año XXXI, núm. 131.

BIOY CASARES, Adolfo y Jorge Luis Borges. *Cuentos Breves y extraordinarios*. Buenos Aires, Losada, 1973.

BORGES, Jorge Luis, “María Esther Vázquez: *Los nombres de la muerte*”, en *Obras completas 4*. Buenos Aires, Emecé editores, 2005.

BOSCH, Juan, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 2008. (El estudio)

BRASCA, Raúl, “¿Es la minificción una modalidad narrativa?”, en *Cuentos y más* [en línea]. Argentina, 4 de enero, 2012. <<http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=9327>>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]

CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 2008. (El estudio)

[DÍAZ] PERUCHO, Javier, *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*. México, Ficticia / Universidad Veracruzana, 2006.

\_\_\_\_\_, *Microficciones. Panorama del microrrelato mexicano, siglo XX*. México, 2003. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

\_\_\_\_\_, *Yo no canto, Ulises, cuento*. México, Fósforo, 2009.

*El Cuento*. México, núms. 34-80 (1969-1978); 89, 91, 92 (1984); 93, 95 (1985); 96-100 (1986); 111-112 (1989); 116 (1990); 117 (1991); 123-124 (1992); 128, 131 (1995) y 142 (1999).

- EPPLE, Juan Armando, “Fronteras de la minificción”, en Francisca Noguero (comp.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
- FRENK-WESTHEIM, Mariana, *Y mil aventuras*. México, Joaquín Mortiz, 1992.
- HARRIS, Wendell V., “Canonicidad”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco/libros, 1998. (Lecturas)
- KOCH, Dolores, “El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”, en *El cuento en red* [en línea]. México, otoño, 2011, núm. 24. <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php>>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]
- \_\_\_\_\_, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, en *El cuento en red* [en línea]. México, otoño, 2009, núm. 20. <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php>>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]
- \_\_\_\_\_, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Nueva York, 1986. Tesis, The City University of New York.
- LAGMANOVICH, David, *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menos cuarto, 2006. (Cristal de cuarzo)
- MONTERROSO, Augusto, *Lo demás es silencio*. Madrid, Cátedra, 2001.
- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 2008. (El estudio)
- POE, Edgar Allan, “El objetivo y la técnica del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 2008. (El estudio)
- RODRÍGUEZ GÁNDARA, Frida, “El Cuento. Revista de imaginación de Edmundo Valadés”, en *Asfáltica*, México, Nueva Época, invierno-primavera, 2009-2010, núm. 1.

- ROJO, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Equinoccio, 2009.
- SHUA, Ana María, “Once consejos para autores de cuentos brevísimos”, en Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (comps.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1<sup>er</sup> Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- SULLÀ, Enric, “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco/libros, 1998. (Lecturas)
- VALADÉS, Edmundo, “Las mil noches de *El Cuento*”, en *Memoria de papel. Crónicas de la cultura en México*. México, Conaculta, septiembre, 1993, núm. 7.
- \_\_\_\_\_, “Ronda por el cuento brevísimo”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *El cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Montes Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- VALENZUELA, Luisa, “Microrreflexiones en acción”, en Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (comps.), *La pluma y el bisturí. Actas del 1<sup>er</sup> Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- ZAVALA, Lauro (selec.), *Minificción mexicana*. México, UNAM, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La minificción bajo el microscopio*. México, UNAM, 2006. (El Estudio)