NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA MINIFICCIÓN: LECTURA E INTERPRETACIÓN DE TEXTOS BREVES EN COLOMBIA

RIGOBERTO PEÑUELA LEÓN

DIRECTOR

PEDRO JOSÉ VARGAS MANRIQUE

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA

BOGOTÁ D.C., COLOMBIA

2021

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA MINIFICCIÓN: LECTURA E INTERPRETACIÓN DE TEXTOS BREVES EN COLOMBIA

RIGOBERTO PEÑUELA LEÓN

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Humanidades y Lengua Castellana

DIRECTOR

PEDRO JOSÉ VARGAS MANRIQUE

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

BOGOTÁ D.C., COLOMBIA

2021

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a la maestra Lucila Herrera Sánchez por compartir conmigo, en un pequeño salón del anexo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en México en su magistral clase *Aproximación teórica a la literatura breve*, parte de sus conocimientos y su amor por la brevedad como género emergente.

A mi maestro y director de trabajo de grado, el Doctor Pedro José Vargas Manrique, quien me oriento y ayudo a superar las adversidades que tuvieron lugar en el proceso de escritura de esta monografía.

Agradezco a mi familia y amigos por acompañarme en este largo camino, por las siempre gratas charlas y la motivación para continuar hasta el final.

Extiendo también un agradecimiento a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a la Facultad de Ciencias y Educación, a la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana, por ser mí casa de estudios en estos últimos años. Asimismo, y especialmente, a la Universidad Autónoma Nacional de México, a la Faculta de Filosofía y Letras y a la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas por ampliar mi visión del mundo y la *cultura*, y por formar parte de mi vida profesional y personal.

A *Ella,* como prometí.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN **11**

CAPÍTULO 1. PROBLEMATIZACIÓN **16**

1.1 Planteamiento del problema **17**

1.2 Antecedentes del problema **18**

1.2.1. Del cuento a la minificción en Colombia: hacia una posible historia 19

1.2.2 Las raíces de una crítica en Colombia 25

1.3 Delimitación del problema **29**

1.5 Justificación del problema **30**

1.6 Objetivos **30**

CAPÍTULO 2. REFERENTES TEÓRICOS: CATEGORÍAS CONCEPTUALES **32**

2.1 La brevedad **32**

2.2 Cuento, relato y ficción **35**

2.3 Aproximación a la literatura breve: minicuento, microrrelato y minificción **39**

2.3.1 El minicuento 40

2.3.2 El microrrelato 42

2.3.3 La minificción 43

2.4 Las lexías y el código cultural **45**

2.5 El lector implícito y los espacios de indeterminación **46**

CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO **49**

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS: APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DE TEXTOS BREVES EN COLOMBIA **55**

4.1 Minicuentos **55**

El muerto 56

Una vez un gringo aventurero 58

Esta es la triste historia 61

Morir último 62

No 64

La cena 67

Los tiempos cambian 69

Historia de un caballo y un hstrburst 70

Al pie de la letra 73

Dos contra uno 74

4.2 Microrrelatos **75**

Soledad 75

Pensamiento Luctuoso 78

Expatriados 80

El sentido del humor 82

Espejo 85

La sal de Lot 87

4.3 Minificciones **89**

Super-ciencia 90

Reencuentro 91

Fábula..... 93

CAPITULO 5. RESULTADOS Y DISCUSIONES 96

5.1 ¿Es este el fin del autor? 100

5.2 La brevedad ¿una crisis del arte narrativo? 101

5.3 Una propuesta de lectura al margen..... 102

CONCLUSIONES 105

REFERENCIAS 109

LISTA DE TABLAS

TABLA 1. ELEMENTOS DISTINTIVOS DEL CUENTO CLÁSICO, MODERNO Y POSMODERNO 36

RESUMEN

Pocos son los estudios hechos en Colombia sobre la minificción, el microrrelato y el minicuento que den cuenta de la diversidad textual de las producciones nacionales, muchos de los trabajos hechos alrededor del tema suelen centrar su atención en un solo término como sinónimo de otro o como concepto englobante. El presente trabajo tiene como propósito establecer una diferencia entre un término y otro desde una perspectiva semiótico-hermenéutica a los mecanismos estético-narrativos que configuran la producción de textos breves en el país, desde un ejercicio de lectura e interpretación en el que entran en consideración diversas posturas y conceptos de la teoría literaria.

Palabras Clave: minicuento, microrrelato, minificción, mecanismos estético-narrativos.

ABSTRACT

Few are the studies done in Colombia on the minifiction, the micro-story and the mini-story that account for textual diversity of national productions, many of the works done around the subject usually focus their attention on a single term as a synonym for another or as an encompassing concept. The purpose of this paper is to establish a difference between one term and another from a semiotic-hermeneutic perspective to the aesthetic-narrative mechanisms that shape the production of short texts in the country, from an exercise of reading and interpretation, in which various positions and concepts of literary theory come into consideration.

Keywords: mini-story, micro-story, minifiction, aesthetic-narrative mechanisms.

INTRODUCCIÓN

Hacia 1597 William Shakespeare se cuestionó a través de los labios de Julieta, << *¿qué hay en un nombre? >>; <<Lo que llamamos rosa>>*, dice: *<<por cualquier otro nombre aromaría igual de dulcemente>>*. De lo que se entiende que no es la rosa por su nombre una rosa, sino –más bien– por su *esencia*. La metáfora empleada aquí por Shakespeare para referirse al problema de la nomenclatura, funciona a su vez para referirnos a un problema ampliamente discutido entre los críticos de la minificción, o mejor, de la literatura breve en Hispanoamérica.

¿Qué son el minicuento, el microrrelato y la minificción?, ¿un nombre dado a un tipo de texto en específico? La justificación más certera para que algún autor o estudioso del género, se incline por uno u otro término se debe sobre todo a sus rasgos distintivos, a "la alusión a la extensión y la alusión al género dominante" (Bustamante, 2014, p. 192).

Esta preocupación tan debatida en México, Argentina y España sobre los principales rasgos de este "género des-generado" y su posible nomenclatura, no parece ser un asunto trascendental para los autores y críticos en Colombia, quienes aceptan sin más, las distintas acepciones que versan sobre él, englobando en uno sólo –la mayoría de las veces– toda la producción de textos, sin hacer una precisión sobre sus diferencias estéticas y narrativas. Llegados a este punto, más valdría preguntarse *¿Qué hay detrás de un nombre?*

Estudios más reflexivos sobre este género emergente, como el realizado por García (2017), demuestran que: "El vínculo que se establece entre las distintas formas de nombrar a un género determina el proceso de lectura, casi como una programación del sentido y la estructura, según las cualidades en las que está inscrito tal o cual texto." (García, 2017, p.

94); es decir, que el proceso de lectura está determinado, de una u otra manera, por la configuración taxonómica y la nomenclatura que le ha sido otorgada. Con esto, además de plantear una distinción más concreta que la provista por Lauro Zavala en *La minificción bajo el microscopio* (2004), cuyo principal argumento para clasificar o distinguir un nombre del otro se centra en la alusión a la extensión, se abre la discusión sobre lo que se oculta tras de un nombre.

La cuestión, entonces, va más allá de saber *¿qué hay en un nombre?*, y se centra en el valor que dicho nombre le otorga al acto de lectura. "La relación existente entre el nombre y el fenómeno siempre presupone un análisis inductivo: se parte de la individualidad del objeto para llegar a su aspecto más generalizado, así, la correspondencia que existe entre el nombre y su composición está subordinada" (García, 2017, p. 92). Pero este es un tema que será tratado con más profundidad en los posteriores capítulos y apartados de la presente monografía mediante un ejercicio de lectura y análisis interpretativo; por ahora, basta con dejar en entredicho uno de los principales problemas por los que atraviesa el género de lo breve, pese a consolidarse hace más de treinta años dentro del campo de los estudios literarios en Hispanoamérica.

Por tanto, consideramos que usar un único término para referirse tanto al minicuento, el microrrelato y la minificción, es aceptar que la literatura o narrativa breve puede ser encasillada o abordada desde un solo punto de vista crítico, es decir, que no exige un estudio a fondo de sus formas y estéticas que permitan su diferenciación y con ello aceptación dentro del campo literario. Para ello, los planteamientos de algunos teóricos y críticos han sido fundamentales, pues han develado en estos últimos años aquello que era vedado desde el campo editorial (más no el académico): las diferencias estético-narrativas de los términos

minicuento, microrrelato y minificción (que suelen ser los más usuales, junto a microficción, que es más usado en países como Chile y Perú). Por supuesto, que en lo que respecta a este trabajo, se trata simplemente de una aproximación crítica y un acercamiento a las formas breves (narrativas o aquellas que diluyen la narración aprovechando otros textos o contextos para hacerlo) que son más comunes y que tienen lugar en el país.

El presente trabajo entonces, resulta del interés por las nuevas formas de narrar que han tenido lugar en Hispanoamérica y la configuración de las mismas dentro del contexto nacional, siendo así que el primer capítulo parte de la problematización del género de lo breve desde un acercamiento a su historia y crítica en Colombia e Hispanoamérica. El siguiente capítulo se propone un abordaje de las categorías conceptuales que dan soporte al análisis: la alusión a la extensión y la alusión al género, las características propias entre una crítica y otra de la configuración textual desde sus nomenclaturas más populares, la noción de lexía y el código cultural propuestos por Barthes (2004), para la identificación de las estructuras sintáctico y semántica de los textos; y de igual manera, la idea de lector implícito y los espacios vacíos de Iser (1987), que permitirán advertir el funcionamiento del lector de textos breves, cuyo acto de lectura se entiende como co-creador.

En el tercer capítulo se presenta brevemente el paradigma y el enfoque metodológico que lejos de afiliarse a un movimiento o teoría literaria y sus posturas metodológicas, busca a través de un ejercicio de lectura e interpretación la distinción de los mecanismos estético-narrativos de los textos breves escritos en el país desde una perspectiva semiótico-hermenéutica; el análisis parte así de la interpretación de una muestra de veinte textos seleccionados de la antología *La minificción en Colombia* (2002) hecha por el crítico Henry González, , que en el capítulo cuatro sobre el análisis y la interpretación de los textos, se ve

reflejado en una “clasificación” que parte de un ejercicio previo de lectura de las estructuras según la cartografía propuesta por Zavala (2004) para el estudio de la estética clásica, moderna y posmoderna del cuento.

El capítulo cinco presenta brevemente los resultados obtenidos a partir de la interpretación de los textos, en donde se detalla que el principio que impera en la lógica del texto breve escrito en Colombia gira en torno a una fusión de elementos de la estética clásica, moderna y posmoderna, cuyo predominio se encuentra en la estructura narrativa clásica; de igual manera, se ponen en discusión las problemáticas más recientes que ha suscitado este género emergente, así como la propuesta de un ejercicio de lectura basado en una de las principales características del escritor de minificciones: la re-escritura, que busca poner de manifiesto una propuesta pedagógica de lectura de los textos breves en el país.

Múltiples han sido los retos que enfrenta hoy en día la compresión de las formas literarias breves en Colombia e Hispanoamérica, su estudio se debe en gran medida a los intereses –en su mayoría particulares– por demostrar que la implicación de estas formas se deben a los ritmos acelerados de la vida contemporánea, otros, sin embargo, cuestionan dicha hipótesis y centran su razón en el hecho indiscutible de que formas breves de escritura han existido desde el principio mismo de la escritura e incluso son anteriores a la escritura misma. El problema que enfrenta este género emergente, que algunos se inclinan por llamar minicuento, otros tantos microrrelato y otros minificción, tiene que ver con que se tratado de encerrar en un solo “recipiente” conceptual toda la variedad de textos breves escritos.

Bajo el presupuesto de que todo intento por nombrar un género aún inclasificable, sin detenerse en el estudio textual de sus formas y mecanismos, es un despropósito que debe ponerse en consideración desde la academia y fuera de ella, se presentan así las conclusiones

del presente trabajo. Sin embargo, ¿acaso puede llegarse a una conclusión frente a algo que después de treinta años sigue siendo objeto de estudio?

CAPÍTULO 1. PROBLEMATIZACIÓN

El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y, por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve para lo que serviría un mapa memorizado al transeúnte extraviado en la niebla.

Marco Tulio Aguilera

Al igual que con cualquier género literario, antiguo o reciente, existe cierta discrepancia sobre su origen, y el caso del cuento y la minificción no son una excepción; algunos consideran que sus orígenes son tan antiguos como la misma humanidad y que se remontan a la necesidad implícita de contar en la tradición oral de las culturas antiguas. Sobre el cuento, por ejemplo, se conoce a ciencia cierta el nombre de sus precursores, como es el caso del escritor y poeta estadounidense, Edgar Allan Poe, maestro del cuento corto y de terror; o del escritor y médico ruso, Antón Pávlovich Chéjov, maestro del relato corto, reconocido por el uso del monólogo y su rechazo por la moralidad presente en la estructura de las obras tradicionales.

En el caso de la minificción sus orígenes son difusos, algunos teóricos como Rojo (2015) consideran que el origen de la minificción puede remitirse a "textos brevísimos en las Misceláneas griegas y romanas, los Makura no Sōshi (Libros de la almohada) japoneses, los Commonplace book medievales y renacentistas ingleses; los Hodgepodge (miscelánea) ingleses, los Gemeinplätze alemanes, los Lieux Communs franceses y los Zibaldone italianos del siglo XIX." Por su parte, Noguerol (2009), considera que su origen está vinculado a los dietarios españoles, cuya tradición se remonta al siglo XV. Otros teóricos y críticos como

Lagmanovich (1996), Rodríguez y González (2002), sitúan su inicio en los Haikus japoneses, y la milenaria tradición oriental.

Y ni hablar, por otro lado, de los precursores, de los cuales algunos críticos y teóricos han sembrado dudas como menciona, por ejemplo, Rojo (2018) sobre Venezuela "Si en Venezuela tenía por cierto que nace con José Antonio Ramos Sucre a principios del XX, ahora no puedo sino tomar en cuenta al Fraile Juan Antonio Navarrete a mediados del XIX, y estoy segura de que ulteriores investigaciones desentrañarán nuevos ejemplos primigenios" (p. 4).

No obstante, y pese a que no se conoce con exactitud sobre el origen de ninguno de estos dos géneros, podemos estar de acuerdo con el poeta y ensayista alemán, Hans Magnus Enzensberger, en que "el analfabeto primero, clásico, no sabía leer ni escribir, pero sabía contar. Era el depositario y transmisor de la tradición oral y, por lo tanto, el inventor de los mitos y leyendas (Enzensberger, citado por Montoya, 2002), y su descendiente moderno, después, el inventor de poemas, cuentos y minificciones.

1.1 Planteamiento del problema

Distintos han sido los estudios que sobre la literatura breve se han hecho en Hispanoamérica desde los años ochenta, y de esa variada gama de estudios, que comenzaron a gestarse a raíz de la diversa y prolífica narrativa de autores como Jorge Luis Borges, Julio Torri, Enrique Anderson-Imbert, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Augusto Monterroso, Jairo Aníbal Niño, entre muchos otros, ninguno ha logrado ponerse de acuerdo en torno a la nomenclatura más "adecuada" para nombrar este nuevo género experimental, limítrofe e híbrido de la literatura contemporánea.

Aunque existe una multiplicidad de estudios sobre narrativa breve, conocida mejor como minificción o microrrelato en Hispanoamérica (o minicuento, como suele ser denominado por varios críticos y teóricos que han puesto su interés sobre el tema desde el renombrado manifiesto de la revista *Zona* de Barranquilla), esta ha sido poco estudiada en Colombia a raíz de la falta de una definición concreta del género (Rojo, 2016), y además de una notable carencia en el estudio crítico de su historia, o mejor, de una teorización de su historia, que pueda brindar solidez y una base de estudio a la literatura breve en el país.

1.2 Antecedentes del problema

Vale la pena mencionar en este punto, que no es pretensión de este trabajo desvirtuar la crítica y la teoría que alrededor del tema ha surgido en las últimas décadas, sino, por el contrario, contribuir a su estudio y difusión en Colombia e Hispanoamérica, poniendo en debate la concepción de que su principal característica sea, en términos cuantitativos, la brevedad. Asimismo, no es pretensión abordar la gran variedad de estudios que de la minificción, microcuento, minitexto, minicuento, microrrelato o cualesquiera de la treintena de nombres que existen —y que fueron descritos por Rojo en *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997, p. 13) en un orden alfabético que esconde tras de sí cierta poética (tema que sería interesante trabajar en otro momento)—; no obstante, sí se reconocen los principales aportes y estudios, tanto pasados como recientes sobre el tema que sirven como punto de partida para reflexionar sobre su historia y la función actual en la literatura breve en Colombia, tanto en los campos de estudio académicos como en los no académicos.

Pero entender el minicuento, el microrrelato o la minificción en Colombia supone un reto mayor, sobre todo para el lector—y esto vendrá siendo objeto de estudio en adelante—,

por la falta de estudios rigurosos sobre el tema en las aulas (e incluso fuera de ellas), que fije su atención en "el mecanismo que impera en la lógica de este tipo de narrativa —y en— su función en la literatura, es decir, cuál es su principio estético-narrativo que lo distingue o particulariza de los demás géneros breves". (Ramírez, 2020, p. 30).

En los apartados siguientes se presenta de forma abreviada el surgimiento e historia del minicuento y la minificción en Colombia, pues resulta imprescindible para la compresión de este género emergente realizar un acercamiento a su contexto en las letras colombianas, que permite entender, en cierto modo, el viraje de las formas estéticas y narrativas a las que se ve aproximada la producción de textos breves que serán objeto de análisis en el presente trabajo.

1.2.1. Del cuento a la minificción en Colombia: hacia una posible historia

A diferencia de la minificción, la historia del cuento en Colombia se encuentra enfrentada y existe aún cierta discrepancia sobre su origen; la tarea no es nada sencilla, aunque algunos estudiosos y teóricos –con facilidad– suelen situarlo en los antiguos relatos aborígenes de América, pese a que no existen registros de su fuente primigenia. Lo que nos lleva a pensar, como bien menciona Agudelo Ochoa, que: "Un estudio histórico del cuento colombiano es una tarea pendiente de los estudiosos de la literatura del país" (Agudelo, 2015, p. 147).

No obstante, algunos autores y estudiosos como Eduardo Pachón Padilla, sitúan en el siglo XIX el antecedente más antiguo del cuento en Colombia con

> (…) las anécdotas, aventuras, amoríos y crímenes, que Juan Rodríguez Freile (1566-1640?) recoge en *El carnero* (escrito en 1638 y editado en 1859), y cuyos espeluznantes episodios fueron la fuente de donde emanaron algunas novelas históricas y cuadros de

costumbres de la centuria pasada, aun antes de que fuera publicado, ya que el manuscrito circuló privadamente durante más de doscientos años (Pachón, 1965, p. 181).

Pero en realidad, como lo afirma el mismo Pachón, es con *María Dolores o la historia de mi casamiento* escrita en 1836 por el poeta José Joaquín Ortiz (1814-1892), que se inicia la narración propiamente colombiana.

Sin embargo, los alcances de los estudios realizados en torno al origen del cuento, poco o nada nos dicen de la historia, y es por esto que "a falta de historias que se concentren específicamente en el cuento colombiano, contamos con una importante cantidad de antologías del género: entre 1900 y 2011 se publicaron 119" (Agudelo, 2015, p. 149), siendo la primera de ellas, dedicada exclusivamente al género, la intitulada justamente como *Cuentos,* publicada en 1925 por Ediciones Colombia.

Ahora bien, con el fin de sintetizar la idea expuesta por Pachón Padilla (1959, 1988) y otros estudiosos del cuento[1], bien podría decirse que la historia del cuento en Colombia puede reducirse a tres grandes momentos (aunque ciertamente son más): 1) el cuadro de costumbres o costumbrismo vinculado a la *Escuela Antioqueña* de mediados del siglo XIX, 2) la renovación Caldense de los años treinta y cuarenta, 3) y, por último, al grupo de Barranquilla, de la que Germán Vargas en el artículo "Notas sobre el cuento colombiano", publicado en la revista Sábado en 1949, argumenta "son nueva generación de cuentistas, cuya acción puede ser de vastas proyecciones […] Están escribiendo cuentos con un claro sentido universalista, ya que no aspiran a ser leídos en el brevísimo marco parroquial" (Vargas, 1985, 12 y 16) y

[1] Algunos de estos teóricos son: Garcés Larrea, (1974); Schultze-Kraft (1969); Hernández y Mejía, (1999) y Jacques Gilard, (1983); entre otros.

cuyos máximos exponentes son autores transcendentales de la narrativa colombiana e hispanoamericana como Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez.

Un cuarto momento se halla "vinculado a lo que han denominado narrativa de la violencia (Garcés Larrea, 1974; Mercado, 1998)". (Agudelo, 2015, p. 153). Existen incluso un quinto y sexto momento de la cuentística colombiana que tienen su lugar, primero, en la renovación narrativa provocada por el grupo de Barranquilla, que pasa de temas locales a temas universales; y por último, la generación posterior a Gabriel García Márquez[2], que apunta al abordaje de temas urbanos.

Giraldo (2002) en su prólogo de *Cuentos caníbales*. *Antología de narradores colombianos,* refiriéndose a las formas más actuales agrega que:

> Iniciado el siglo XXI, las expresiones culturales, sociales y artísticas manifiestan el resultado de cambios vertiginosos que, en el caso de nuestra literatura, se presenta en la simultaneidad de varias promociones de escritores cuyas tendencias no corresponden única y necesariamente a las nociones tradicionales de generación. (Giraldo, 2002, p. 9)

Dicho lo anterior, es posible establecer un canon potencial de autores del cuento en Colombia, que bien podría comenzar por Tomás Carrasquilla, Adel López Gómez, Pedro Gómez Valderrama; hasta autores más reconocidos como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Espinosa, Óscar Collazos, Manuel Mejía Vallejo, Luis Fayad, entre otros.

[2] Garcés Correa (1974), se refiere a ella como "La Generación del bloqueo o del estado de sitio". Citado por Agudelo Ochoa (2015), en "Hacia una historia del cuento colombiano". *Revista de literatura hispánica*, Vol. 1 (81).

Pero, ¿y en qué lugar, de todo lo mencionado atrás, queda la minificción, el microrrelato y el minicuento? ¿Han olvidado los historiadores del cuento en Colombia y lo estudiosos del tema, abrir un espacio a estas formas brevísimas de narrar? La verdad es que sí, los diversos autores que se han dedicado al estudio del cuento han olvidado mencionar, siquiera, los límites o semejanzas entre un fenómeno literario y el otro. Las explicaciones para este caso suelen ser diversas, aun en otros países de Hispanoamérica. Una de ellas se debe –quizá– a los mismos orígenes del minicuento –como se le conoce inicialmente en Colombia a este género–, cuya historia está llena de virajes y vacíos que aún están por concretarse[3]; sin embargo, si algo cierto pudiera decirse sobre el minicuento es que:

> No se puede hablar de una tradición en la escritura del minicuento en Colombia, como sí ha existido en países como México, Venezuela y Argentina, con representantes como Monterroso, Cortázar, Borges, Julio Torri, Arreola, Marco Denevi, René Avilés Fabila, Ednodio Quintero, Edmundo Valadés, Ana María Shua, entre muchos otros. Podríamos hablar de una producción diaspórica, recogida la mayoría de las veces en revistas, periódicos, antologías y publicaciones marginales. (Rodríguez, 2006, p. 47)

La historia de la minificción en Colombia se sitúa en la marginalidad de las páginas de la historia del cuento y la literatura, pese a su reciente *boom* en ambientes hipermediales (Gónzalez, 2014, pp. 210-222) y su consideración hipertextual destacada por el teórico Lauro Zavala (2004) en *Seis propuestas para un género del tercer milenio*.

[3] Autores como Guillermo Bustamante y Harold Kremer (2007), afirman que los primeros minicuentos escritos en el país, corresponden a Efe Gómez y a Alfonso Castro, con los textos: "El gallo" y "Abejas", respectivamente. Esta afirmación pone en entredicho la ya sustentada tesis de Luis Vidales como fundador de la minificción en Colombia, presentada por el grupo de investigación Himini (2014), en cabeza de su fundador, el teórico Henry González.

Esto se debe en gran medida porque su origen no se encuentra en el cuento. Es a través del poeta Luis Vidales y de su libro *Suenan timbres* (1926), que la minificción encuentra un espacio en Colombia. Pero no será sino hasta su segunda edición[4], cincuenta años más tarde e incluso tiempo después con el estudio de autores como González (2001, 2002, 2014) y Rodas (2012), que este libro –fundacional del género de lo breve en el país– halla un lugar y reconocimiento entre las letras colombianas. De modo que, el minicuento en Colombia, no tiene sus raíces en un autor de la narrativa propiamente hablando, sino en un poeta; tal y como lo señalan Lagmanovich (1996) y Siles (2007) al referirse a los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica cuyos antecedentes responden al modernismo: "En Rubén Darío y Leopoldo Lugones se halla el germen de estas formas de escritura –en las composiciones de Azul (1888) como «Naturaleza muerta» y en otras posteriores como «El nacimiento de la col»–" (Siles, 2007, p. 64-65).

Dicho de otra manera, el minicuento en Colombia encuentra sus raíces, no en la anquilosada tradición regionalista del cuento en el país, sino en la ruptura de una tradición poética acostumbrada al verso. Luis Vidales en Colombia, al igual que Rubén Darío en Nicaragua, Leopoldo Lugones en Argentina, y Julio Torri en México (por poner algunos ejemplos), significaron una renovación a las letras de sus países, una ruptura a la tradición virreinal, el germen de un nuevo y renovado movimiento, en lo poético y en lo narrativo,

[4] Pocas han sido las ediciones que ha merecido un texto tan relevante para el estudio de la poesía y la minificción en Colombia. La primera edición de 1926 publicada por Editorial Minerva, no contaba sino apenas con tres partes: "Poemas de Yolatria", "Curva" y "Estampillas"; la segunda de 1976 publicada por el Instituto Colombiano de Cultura, ya incluía como parte del estilo vanguardista del poeta y de su horizonte de experimentación artística y su postura narrativa breve, tres prólogos, un nuevo capítulo titulado "Los importunos" compuesto de cuentos breves, y varias añadiduras a los capítulos "Curvas" y "Estampillas"; la tercera edición, publicada una década después por la Editorial Plaza y Janés; la cuarta en 2004 por la Colección de Poesía de la Universidad Nacional de Colombia, y la quinta editada y publicada por la Editorial Letra a Letra en 2017, presenta al lector una versión ampliada con trece textos testimoniales y una introducción titulada: *Quinto llamado*, escrita por el poeta Juan Manuel Roca.

cuyos frutos más allá de las vanguardias, instauraron, a través de la minificción o microrrelato, una teoría propiamente hispanoamericana[5].

No es sino hasta entrados los años sesenta y setenta, justamente cuando se produce en Colombia una renovación a nivel narrativo,

> Más de veinte años después, Eduardo García Aguilar (…) en los prólogos de sus antologías no puede dejar de argumentar que durante las décadas de los años cincuenta y sesenta se da el periodo de ruptura en el panorama literario latinoamericano y colombiano, lo cual explica a partir de fenómenos como el auge editorial, la creación de nuevos medios de divulgación, la violencia partidista y el fenómeno de desplazamiento hacia las ciudades, la necesidad de expresión de jóvenes de provincia y el conocimiento de la obra de otros autores latinoamericanos por parte de los escritores nacionales. (Agudelo, 2015, p. 153)

González (2001), por su parte, ubica la consolidación del minicuento[6] en cuatro momentos: el primero, como un momento fundacional cuyo origen se da con la publicación de *Suenan timbres* en 1926; el segundo, una etapa de maduración entre los años cuarenta y setenta, en donde se superan las limitaciones de difusión que situaban la narrativa breve en los marginales espacios de revistas y periódicos hacia antologías y páginas de libros; el tercer momento puede valorarse como una etapa de plena madurez, en los años setenta y ochenta, en el que participan importantes figuras de las letras en Colombia y por la creación de la

[5] Lauro Zavala (2009), plantea en varios de sus estudios sobre la minificción, que este género breve y reciente en la literatura hispanoamericana, sólo ha tenido sustento teórico en el continente americano y la península ibérica, consolidando a la minificción como una teoría eminentemente hispanoamericana y, por lo tanto, escrita en español.

[6] Con el fin de no entrar en polémicas sobre la tipología del género, González (2001, 2002), opta por el término *minicuento* como equivalente de *minificción.*

revista *Ekuóreo*, especializada en el género; por último, un cuarto momento, que al decir del autor:

> (…) estaría caracterizado por el reconocimiento y aceptación que ha adquirido la creación breve en nuestros días y los múltiples canales de difusión que se emplean para ponerla al alcance del lector como los textos escolares, las ventas ambulantes, las filas de los cineclubes, los concursos en periódicos y revistas, los vehículos de servicio público, la radio, las antologías o libros individuales, por nombrar algunos espacios. (González, 2001)

Siendo así, que el fenómeno de la narrativa breve empieza a cobrar fuerza en el país, a la par que se inicia, desde diversos puntos de vista y desde distintos puntos cardinales a lo largo y ancho de todo el continente, a consolidar una teoría alrededor de la misma.

1.2.2 Las raíces de una crítica en Colombia

Existen diferencias, en su mayoría estructurales y semánticas (pero también pragmáticas), para comprender la minificción, el microrrelato y el minicuento como parte de un mismo género; algunos teóricos incluso ni siquiera sitúan a estos como un género reciente en el campo literario, sino como un divertimento o un juego experimental cultivado, en mayor o menor medida, por algunos autores de otros géneros ya consolidados como el cuento, el ensayo y la poesía.

En Colombia el origen de la minificción tiene sus raíces en la poesía, con el poeta Luis Vidales, quien se denominó a sí mismo como "descubridor de un nuevo género", y no en la tradición cuentística que hasta entrados los años cuarenta y cincuenta encuentra un lenguaje renovador a través del grupo de Barranquilla; no existe como tal una teoría sobre los autores

del género en Colombia, ya que, por un lado, la producción del minicuento y la minificción ha sido diacrónica y dispersa; y por otra parte, no se ha tomado tan en serio ni de forma rigurosa su estudio en el país.

Es hasta principios del siglo XXI, con las antologías de Henry González (2002)[7], Guillermo Bustamante y Harold Kremer (1994 y 2007)[8], que se empieza a consolidar una especie de crítica y orden alrededor del minicuento, el microrrelato y la minificción en el país.

La acuñación del término *minicuento*, término primigenio de la crítica actual de la literatura breve, es el primero en emplearse en Colombia. De este término que se da a conocer a través de la revista *Zona* de Barranquilla, como menciona Valadés (citado por Rojo, en *Breve manual para reconocer minicuentos, 1996)*, y al que Rojo (2016) sitúa en una esfera más cercana a la del cuento en estructura y estética, se expresa lo siguiente:

> (...) concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura (...) La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. (...). El minicuento está

[7] González, H. (2002) *La minificción en Colombia. Antología.* Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.
[8]Bustamante, Z, y Kremer, H. (1994). *Antología del cuento corto colombiano*. 1era. Edición. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional. Y Bustamante, Z, y Kremer, H. (2007). *Segunda antología del cuento corto colombiano*. 1era. Edición. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.

> llamado a liberar las palabras de toda atadura, Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos. (Revista *Zona*, de Barranquilla, s.f.)

Por otro lado, hacia 1980 en la ciudad de Cali, Kremer y Bustamante –un par de jóvenes universitarios para ese entonces–, fundan la revista *Ekuóreo*, dedicada completamente al género de lo breve en la que se reúnen una serie de textos que a la luz de hoy podrían bien rondar entre el minicuento, el microrrelato y la minificción, aunque los límites entre una y otra crítica son aún un tanto difusos[9].

> El concepto de minificción es reciente, tanto así que podemos pensar que la forma literaria a la que damos tal nombre fue creada por los estudiosos del área que, al darle configuración teórica, hemos ido conformando en un género literario lo que antes eran diversas escrituras mínimas que los escritores desarrollaban sin preocuparse de la taxonomía. (Rojo, 2015, p. 16)

Y, sin embargo, la taxonomía de la minificción sigue siendo todavía dispersa, y su concepto suele asociarse indiscriminadamente con uno u otro término, cuyas diferencias a nivel crítico y teórico son, gracias a la preocupación de ciertos autores (Zavala, Rojo, García Medina, Ramírez Fermín *et al.*), ampliadas y explicadas cada una desde un enfoque y metodología distinta –aunque ciertamente muchos de los autores y teóricos parecen centrar sus análisis en el problema de la nomenclatura del género–.

Ahora bien, si tratamos –con el fin de ser sintéticos– de trazar una línea del tiempo sobre la crítica de este género emergente en Colombia, nos podremos dar cuenta que el rumbo de la misma empieza con Vidales, quien consciente de su particular forma de escritura,

[9] Véase especialmente el Capítulo 2 y Capitulo 4 de la presente monografía.

manifiesta hacia 1976 (con la segunda edición de *Suenan timbres* editada por Colcultura) lo siguiente:

> Contra lo que pueda creerse, mi renovación poética comenzó con la prosa. Eran unos cuadros macabro-humoristas de las dos fases del mundo, la habitual y la misteriosa. Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género, pero sin semejantes pretensiones de serlo. (Vidales, 1976, p. 19)

Y que se sigue con el ya mencionado manifiesto de la revista *Zona*; la publicación de *Ekuóreo, Revista de minicuentos* (1980-1992) cuyos 37 números destacan algunas de la características propias de la minificción según Zavala (2004) como la Brevedad y la Fractalidad[10]; los posteriores estudios de la investigadora y autora Luz Marina "Nana" Rodríguez (1996); las antologías: *Antología del cuento corto colombiano* (Bustamante y Kremer, 1994), *La minificción en Colombia* (2002), a cargo del maestro e investigador Henry González, *Los minicuentos de Ekuóreo* (Bustamante y Kremer, 2003), y la *Segunda antología del cuento corto colombiano* (Bustamante y Kremer, 2007), en la que se reúnen más de cien textos breves, no sólo de los primeros cultores del género, sino de las nuevas voces que se iban sumando al proyecto estético de la minificción. De igual manera, se empiezan a conformar redes de investigación como el *Grupo de Investigación en Hipermedia, Minificción, Literatura y Lenguaje* (Himini) en Bogotá, El VI Congreso Internacional de Minificción realizado en Bogotá en 2010, y en la parte inventiva a una larga lista de

[10] Otras de las características señaladas por Zavala son: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fugacidad y Virtualidad. Véase especialmente para ampliar esta información sobre la minificción "Seis propuestas para un género del tercer milenio" (2004). En *Cartografías del cuento y la minificción.* España: Editorial Renacimiento. pp. 69-82

personalidades dedicadas desde mediados del siglo XX y con más vigor en los setenta a escribir minicuento, microrrelato y minificción:

> Jairo Aníbal Niño, David Sánchez Juliao, Celso Román, Triunfo Arciniegas, Elkin Restrepo, Jaime Castaño, Guillermo Velásquez, Juan Carlos Botero, Carlos Flaminio Rivera, Nicolás Suescún, Luis Fayad, Marco Tulio Aguilera, Juan Carlos Moyano, Jaime Alberto Vélez, Javier Tafur, Andrés Elías Florez, Harold Kremer, Fernando Ayala, Germán Santamaría, Carmen Cecilia Suárez y Fanny Buitrago, entre otros, quienes continúan en plena actividad, a la par de los cuales se encuentran autores de publicación reciente como Nana Rodríguez, Pablo Montoya, Guillermo Bustamante, Gabriel Pabón, Juan Federico Torres, Carlos Arturo Ramírez, César Jair Ariza y muchos más, que harían esta lista sumamente amplia. (González, 2001)

1.3 Delimitación del problema

Por lo anterior, el presente trabajo se propone a través de un ejercicio de lectura e interpretación, hacer una revisión de las diversas posturas de abordaje de este género emergente (o sub-género, según las consideraciones de algunos críticos) desde distintos críticos y autores que han hablado del género de lo breve en Colombia e Hispanoamérica; y, asimismo, se pretende presentar al lector de estas líneas una serie de postulados que buscan enriquecer el estudio de este género tan proteico de la literatura contemporánea, partiendo de una (re) lectura al variado *corpus* de la brevedad en el país.

1.4. Formulación del problema

Esto nos lleva a formularnos una serie de cuestiones en donde lo que prima, no es sobre todo el porqué no se ha planteado una nueva y diferente definición o estudio sobre la literatura

breve en Colombia o en Hispanoamérica, sino en el cómo lo que se ha dicho hasta ahora influye en la concepción de este género emergente, que nos lleva a la pregunta de investigación sobre si ¿es posible diferenciar a través de un ejercicio de lectura e interpretación los mecanismos estético-narrativos que operan en la producción de textos breves en el país?, así como ¿cuáles son las diferencias y similitudes que se han planteado a nivel crítico sobre la minificción, el microrrelato y el minicuento?, y en ese sentido comprender ¿qué principios estético-narrativos operan en la literatura breve en Colombia, y cuál es la importancia de su estudio?

1.5 Justificación del problema

El propósito del presente trabajo se sustenta, en primer lugar, en adoptar la postura contemplada recientemente por los teóricos García (2017) y Ramírez (2020), sobre la crítica de la historia de la minificción y el microrrelato para la comprensión, estudio y divulgación del género, pero desde un punto de vista más amplio, en el que no se soslaya la posibilidad narrativa de la minificción, pese a su —visible en ocasiones— carencia narrativa y causal (García, 2017), que suple el lector a través de las *indeterminaciones* o espacios vacíos planteados por W. Iser (1987); y en segundo lugar, demostrar la importancia del estudio de este género emergente como una posibilidad enriquecedora dentro del campo de los estudios literarios en la academia colombiana a partir de una lectura e interpretación de textos breves producidos en el país.

1.6 Objetivos

En ese sentido, el objetivo general se centrará en:

- Establecer una diferenciación los mecanismos estético-narrativos de una muestra de textos breves producidos en Colombia a través de un ejercicio de lectura e interpretación y proponer por medio de ello una diferenciación crítica del género.

Así como en los objetivos específicos que buscan

- Recopilar la crítica en torno al concepto de minificción, microrrelato y minicuento, en busca de entender las diferencias y similitudes que los conforman.
- Comprender cuáles han sido los mecanismos que operan en la lógica de la narrativa breve en Colombia;

Y por último

- Señalar la importancia del estudio de la literatura breve en Colombia a partir de la identificación e interpretación de sus formas en el contexto actual.

CAPÍTULO 2. REFERENTES TEÓRICOS: CATEGORÍAS CONCEPTUALES

A continuación se presentan como parte de la fundamentación teórica las categorías conceptuales discutidas en torno a los estudios del minicuento, el microrrelato y la minificción, de la mano de los principales referentes teóricos de la literatura breve y, también, los aportes hechos desde la Teoría de la Recepción, así como de las nociones de análisis textual propuestas desde el ejercicio interpretativo, de los que se vale la presente investigación como parte de la metodología propuesta para este estudio, partiendo del hecho de que la crítica histórica de las formas brevísimas, sumado a un ejercicio de (re) lectura e interpretación nos permite reconocer los mecanismos estético-narrativos del género en el país.

2.1 La brevedad

"What's in a name? that which we call a rose

By any other name would smell as sweet;"

Romeo and Juliet

(*Act II, Scene II, verses 47-48*).

William Shakespeare.

"Retórica final: Decir lo más, en menos, lo mejor posible"

Max Aub[11]

Hacia 1597 William Shakespeare se cuestionó a través de los labios de Julieta, << *¿qué hay en un nombre? >>; <<Lo que llamamos rosa>>*, dice: *<<por cualquier otro nombre*

[11] Aub, 2003, p. 472, citado en Valls 2008, p. 126.

aromaría igual de dulcemente>>. De lo que se entiende que no es la rosa por su nombre una rosa, sino –más bien– por su *esencia*. La metáfora empleada aquí por Shakespeare para referirse al problema de la nomenclatura, funciona a su vez para referirnos a un problema ampliamente discutido entre los teóricos de la minificción, o mejor, de la literatura breve en Hispanoamérica. ¿Qué son el minicuento, el microrrelato y la minificción?, ¿un nombre dado a un tipo de texto en específico? La justificación más certera para que algún autor o estudioso del género se incline por uno u otro término se debe sobre todo a sus rasgos distintivos, a "la alusión a la extensión y la alusión al género dominante" (Bustamante, 2014, p. 192). Lo que trataremos en este primer apartado, como categoría conceptual para la compresión de textos breves, es quizá su principal cualidad: la brevedad explícita de todas sus producciones, abordando está cuestión a la luz de las posturas críticas de diversos autores que hallan en su haber una marca de distinción en principio cuantitativa, y luego cualitativa. Autores como Zavala (2004) entre otros, que por su interés particular, se ciernen sobre el estudio e importancia de la nomenclatura del género de lo brevísimo, ponen de relieve el problema que supone nominalizar un género cuya principal característica es la brevedad, aludiendo a su extensión relativa como un factor determinante en su clasificación, de modo que en principio es este mismo autor quien propone en *La minificción bajo el microscopio*, una clasificación en términos cuantitativos para la narrativa breve en Hispanoamérica: cuento corto (1000 a 2000 palabras), cuentos muy cortos (200 a 1000 palabras) y el cuento ultracorto (1 a 200 palabras). Que en la literatura Norteamericana se comprende en:

1. Short Story (cuento): relato de entre 2000 y 20000 mil palabras.
2. Sudden Fiction (ficción súbita): entre 1000 y 2000 mil palabras.
3. Microfiction (micro ficción): alrededor de 300 palabras.

4. Drabble: exactamente 100 palabras[12]
5. Nanofiction (nano ficción): 55 palabras o menos (González, 2013, p. 361)

En otro estudio Zavala (2004) replantea su postura cuantitativa de este género emergente al comentar que la brevedad no es una cuestión determinante de la condición genérica en términos cuantitativos sino cualitativos; pero sin abandonar la idea que la minificción (como concepto englobante) debe ocupar el espacio máximo de una página escrita.

Otros autores como Lagmanovich (1996) se inclinan a considerar a la brevedad como un rasgo propio de este tipo de "constricciones narrativas", cuya tendencia a suprimir la redundancia, el exceso y la ornamentación innecesaria en la escritura deben estar contenida en el espacio máximo de dos páginas de extensión.

En la alusión a la extensión, como menciona Bustamante (2014), las variantes van desde *micro-*, *mini-*, *breve*, *brevísimo*, *ultracorto*, entre otras; las más usuales son aquellas que están asociadas como partículas o elementos prefijales aunados al segundo caso, el género, cuyas denominaciones más comunes suelen ser: *cuento*, *relato* y *ficción*. La inclinación de una u otra depende en gran medida de los rasgos distintivos estructurales y textuales que supone su estudio[13].

Con fines prácticos entenderemos a la brevedad aquí como una implicación y no como una condición necesaria de la minificción, el microrrelato o el minicuento, sin embargo, lo

[12] Nótese al respecto del *Drabble*, que es la medida por excelencia en concursos de minificción en gran parte del país. Uno de los concursos más conocidos en adoptar esta postura cuantitativa de la brevedad como una condición irrefutable es *Bogotá en 100 palabras*, concurso de escritura breve cuyo inicio se da en Chile y que se extiende a las principales ciudades de Latinoamérica.
[13] Ver apartado 2.3 Aproximación al minicuento, el microrrelato y la minificción.

cierto es que dado las caracterizaciones recientes, estructurales y textuales hechas de una y otra forma breve, se puede afirmar que aquellas formas en las que la narración es una condición necesaria y no se encuentra en gran medida diluida por una serie de elementos transtextuales, si se quiere, el espacio escrito que ocupa será, por razones como la creación de espacios, tiempos y personajes, mucho mayor; lo contrario sucede, por supuesto, con aquellas formas en donde la trama se fragmenta y es necesaria una amplia participación del lector.

2.2 Cuento, relato y ficción

En cuanto a la alusión al género, es importante mencionar, como parte del marco conceptual, a uno de los autores más representativos en la teoría y la crítica dentro de los estudios de la minificción en México e Hispanoamérica: Lauro Zavala (2004), quien a través de un estudio sobre los elementos estéticos[14] a los que denomina estrategias y que diferencia entre: clásicas, modernas y posmodernas, nos ayuda a distinguir entre los referentes a la alusión del género entre la literatura breve, entiéndase con ello: el cuento, el relato y la ficción. Para el propósito del actual trabajo, expongo a continuación una tabla que ilustra en síntesis lo expuesto por el autor:

[14] Zavala (2004), en su estudio sobre *Los paradigmas de la ficción contemporánea* en *Cartografías del cuento y la minificción* (pp. 15-26), distingue entre el cuento, el relato y la ficción, a partir de una serie de seis elementos formales entre la estética clásica, moderna y posmoderna del cuento, esta serie de elementos se constituye de las siguientes estrategias: contextos, laberintos, representación, estructura y deconstrucción, tiempo y espacio, y suspenso. Vale destacar aquí, que los primeros tres elementos hacen referencia "a todas las manifestaciones estéticas, mientras los otros tres son propios de las manifestaciones narrativas." (2004, p. 19)

Tabla 1. Elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno

Estética / Elementos	Clásicas (cuento)	Modernas (relato)	Posmodernas (ficción)
Contextos	A → Reproducción de códigos establecidos de antemano.	No A (-A) → Suspensión o negación de A.	Σ (ΣA, Σ-A) → Sumatoria de elementos. Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos.
Laberintos	Circular → Está organizada alrededor del concepto de verdad, o sea, que tiene un centro y sólo admite una interpretación.	Arbóreo → Admite, como ramificaciones, más de un concepto de verdad y más de una interpretación (es polisémica).	Reticular → Admite en su interior una lógica circular y la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.
Representación	Metonímica → Es posible representar la realidad a partir de convenciones genéricas. (Representación y/o Realismo)	Metafórica → Cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, de contextos que preexisten al lector. (Anti-representación y/o Anti-realismo)	Itinerante → Suspende la suspensión de incredulidad y de credibilidad de cualquier código particular cuyo fin sea representar la realidad. Tiene sentido profundamente irónico. Se pasa de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad) a la creación de realidades auto-referenciales, y

			en ese sentido a la presentación de textos con su propia lógica de sentido (textos metaficcionales, híbridos o polifónicos, aunque no en todos los casos suceda con este tipo de textos).
Estructura y Deconstrucción (organización del discurso)	Es un proceso sintagmático en cuyo interior coincide la organización y la exposición de los elementos del relato, entendiéndose con ello que toda historia tiene un inicio y un fin (secuencial).	Es un proceso paradigmático, la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático (metafórico).	Lógica Itinerante → Es tanto secuencial como metafórica, y por tanto ninguna de ellas exclusivamente, esto produce un tipo de ficción itinerante o fronteriza. (Su sentido cambia de un contexto a otro de interpretación y su significación depende del contexto producido por el lector).
Tiempo y Espacio	Secuencial → La lógica narrativa y la construcción del espacio, son organizados desde el punto de vista de un observador particular y confiable (testigo de conocimiento de causa).	Espacialización del tiempo → Introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas. (Forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana).	Textualización del espacio → Existencia simultanea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma.
Suspenso	Epifanía → Organización textual orientada hacia la revelación final de una	Epifanías sucesivas → Epifanías neutralizadas o implícitas.	Epifanías textuales o intertextuales → Su presencia es responsabilidad del lector, el contexto histórico de

	verdad social, personal o epistémica.		interpretación, entre otras, de cada lector en cada proceso de lectura.

Fuente: elaboración propia.

Nota. Elementos o estrategias estéticas para distinguir el cuento, el relato y la ficción según la caracterización del cuento clásico, moderno y posmoderno.

Con la anterior tabla se busca generar una visión más o menos clara de lo que se produce en Colombia en términos estéticos y narrativos, es decir, comprender hacia qué forma está más próxima la creación de textos breves en el país: al cuento, al relato o la ficción; o en otros términos: al minicuento, al microrrelato o la minificción. Asimismo se pretende romper con ello el paradigma infundado de este último término como hiperónimo o concepto paraguas en el que se ven contenidos los demás. De ahí la importancia sustancial de considerar el estudio de sus formas y la lógica textual operativa de los textos como una aproximación crítica a la brevedad en el país.

Lejos de lo que pudiera pensarse con la esquematización de la tabla 1. *Sobre los elementos de las estéticas clásicas, modernas y posmodernas del cuento*, no se trata en ningún sentido de un marco referencial por el cual es posible evaluar un texto sobre otro excluyendo o incluyendo, según una norma fija, las características que componen una creación literaria de otra(s), sino que se trata de un marco operacional en el que es posible, gracias a un ejercicio minucioso de lectura, interpretar los posibles elementos que constituyen el mecanismo operativo de la estética y la narrativa breve en Colombia. De modo que, lejos de ser un sistema fijo de normas, se trata de un sistema de análisis que permite desentrañar algunas características que pueden serles (o no) propias a un tipo de texto u otro.

2.3 Aproximación a la literatura breve: minicuento, microrrelato y minificción

"Conoces el nombre que te dieron.

No conoces el nombre que tienes."

LIBRO DE LAS EVIDENCIAS[15]

La tarea propuesta aquí ya fue hecha, estudiada y ampliada a lo largo de los últimos años, aunque con un enfoque distinto al propuesto, por la autora y teórica venezolana, Violeta Rojo (2020); quien en *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997), ya nos presentaba de forma concisa una compilación de los distintos nombres que ha adquirido el "género" en su reciente historia (p. 13); la lista, que se limita a nombrar treinta de los diferentes calificativos que ha recibido –algunos de los cuales se precian de ser despectivos–, es una muestra de la diversidad y lucha que se gesta al interior de la crítica y la teoría.

En ese sentido "instaurar una nomenclatura, ya sea minicuento, microrrelato o minificción exige una justificación estructural, sin duda alguna, así como identificar ciertas particularidades receptivas –como–: la intervención de un lector co-creador del texto." (García, 2017, p. 94). El que se acuda a un término u otro para categorizar el género de lo breve en Hispanoamérica implica de antemano condicionar los parámetros textuales utilizados (el corpus), de modo que si se opta, por ejemplo, por la nomenclatura minificción se debe condicionar el corpus textual que la comprende para ser congruentes con el programa de lectura que propone dicha nomenclatura.

[15] Esta cita corresponde al epígrafe de la novela *Todos los nombres* del escritor José Saramago. Una suerte de invención del mismo autor, al estilo borgiano, para hacer referencia al problema de la alteridad: ¿quién es el otro?

Para comprender un poco esta problemática, es necesario hacer una pequeña revisión de las definiciones y posturas adoptadas por los principales críticos y teóricos de lo breve en Hispanoamérica y Colombia. No sin antes mencionar, aquello que afirmaba ya Irene Andrés Suárez (2008):

> En Hispanoamérica se advierte una tendencia bastante generalizada a emplear indistintamente minicuento, microrrelato y minificción (o microficción) como sinónimos, como atestiguan los trabajos de David Lagmanovich, quien declara, sin embargo, preferir la segunda denominación. Durante los últimos años, los críticos de los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos, es decir: Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Colombia, se han ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina, se ha impuesto la denominación de microrrelato, posiblemente por influencia de D. Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia, parecen preferir el término de minicuento; en Chile, alternan microcuento y minicuento, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de minificción, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala. (p. 16)

2.3.1 El minicuento

Para empezar con el recorrido antes propuesto, el término minicuento es ideal, sobre este Rojo (1997) afirmaba 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 y por tanto puede incluirse dentro del género" (p. 15). Otros autores como Alba Omil y Raúl Piérola (1981), Domingo Miliani (1987), e incluso la revista *Zona* de Barranquilla (citados por Rojo, 1997, pp. 21-24), describen el minicuento de forma

impresionista destacando su estructura condesada, su carácter proteico, la destreza en el uso del lenguaje, su relación anecdótica, entre otros rasgos asociados, casi todos, a las características taxonómicas del cuento[16].

En Colombia, por su parte, autores e investigadores como Rodríguez (2006) y González (2001), sitúan al minicuento (y la minificción) como próximo a otros géneros, aun dentro de lo breve, como el cuento, la poesía, el relato; y a otros considerados géneros menores como la fábula, el aforismo, la anécdota, etc., pero sin discutir sobre los rasgos distintivos entre unos y otros, sino que se limitan a hacer mención a los estudios hechos por otros teóricos como Koch (1986), Rojo (1997), Zavala (2004) *et al.*, para delimitar, valga aquí la redundancia, los límites entre una crítica y otra; usando de ejemplo la diversidad de textos breves escritos por todo tipo de autores a nivel nacional.

No obstante, y con el fin de abreviar el asunto, en palabras de Gónzalez (2013), podemos entender al minicuento como "una narración sumamente breve, de personajes y desarrollo accional condensados y lenguaje preciso." (p. 370) cuyas tres principales características, aparte de ser la forma más próxima al cuento en su estructura, es la brevedad (como condición de coherencia lectora), la transtextualidad (intertextualidad no-literaria en la mayoría de los casos) y la "incompletitud" (rasgo asociado a los espacios vacíos propuestos por Iser a partir de las indeterminaciones de Ingarden)

[16] Vale destacar en este punto que algunos de dichos rasgos "distintivos" del minicuento han sido utilizados con frecuencia para referirse tanto al microrrelato como a la minificción; de manera que es posible pensar que aunque existen discrepancias frente a su nomenclatura, los puntos en común entre una y otra postura son notables. Sin embargo, es por esto mismo que el lector de estos textos, no logra hacer una distinción precisa (o por lo menos una distinción aproximada), de la diversidad de textos asociados al género de lo breve. Dicho de otra forma: el lector no puede distinguir, por desconocimiento teórico, si al texto al que se enfrenta en el acto de lectura es en realidad un minicuento, un microrrelato o una minificción; o por lo menos no distingue a cuál de estas formas breves se aproxima.

2.3.2 El microrrelato

Por otro lado, autores como Lagmanovich (2006), se asientan sobre el término microrrelato, al igual que la teórica cubana, Dolores Koch (2003) situándolo en una esfera más alta que la minificción, y por supuesto el minicuento; basta nomás con ver la definición que esta maneja para comprender dicha postura:

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

Otros autores, como Ramírez Fermín (2020), apoyan la visión de Lagmanovich y Koch alegando que el rasgo más característico del microrrelato, a diferencia de la minificción, se halla en el grado de narratividad que este contiene; sobre este respecto, Lagmanovich concluye que: "cuando un microtexto[17] es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en presencia de un microrrelato" (Lagmanovich, 2006, p. 26), esta propuesta ya vislumbra como afirma Ramírez (2020) "una respuesta lógica acerca de las diferencias compositivas y estructurales entre la minificción y el microrrelato" (p. 37).

Si atendemos entonces a este respecto, es decir, el de la narratividad como elemento esencial del microrrelato (en contraste con la minificción y en distinción con el minicuento)

[17] Para Lagmanovich los microrrelatos son una categoría inferior que se encuentra contenida en una gran categoría englobante: los microtextos.

nos encontraremos con que algunas de sus principales rasgos o características son, según Koch:

> (…) hibridez genérica, desenlace ambivalente o elíptico, alusiones literarias (o bíblicas, míticas, históricas, etc.), rescate de fórmulas de escritura antigua (como fábulas o bestiarios) y la inserción de formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y de los medios modernos de comunicación. (…) Si bien la brevedad parece ser la característica primordial del minicuento, no lo es así del micro-relato, que es más complejo y literario, aunque la brevedad le sea esencial y de fácil distinción. Tan importantes como la brevedad resultan la lucidez y la eficacia de lenguaje (…) La mayor distinción entre el minicuento y el micro-relato es que el desenlace del micro-relato no depende de una acción o suceso concreto sino de una idea. (Koch, 2000, pp. 23-28)

2.3.3 La minificción

Por su parte, Rojo (2016) plantea el término de minificción –con más dudas que certezas– como aquel con más amplitud para recoger la multiplicidad de textos mínimos escritos durante su historia pasada y reciente, pero sin hacer una precisión del porqué de su elección, su postura frente a este u otro nombre no es del todo diferenciada, no obstante menciona:

> El término minificción (y sus múltiples variaciones) comenzó a utilizarse hace poco tiempo, lo que implica que la forma literaria a la que damos tal nombre se puede pensar que fue creada por los estudiosos del área, que le hemos dado forma teórica, conformando en un género literario lo que antes eran distintas formas mínimas que los escritores desarrollaban sin preocuparse de la taxonomía. (Rojo, 2016, p. 51)

Hay que considerar, según lo anterior, que: “En otras palabras, los cambios de un género, o el surgir de otros, se deben a las transformaciones configurativas: las dimensiones textuales que lo componen, su sintaxis, su semántica y su recepción” (García, 2017, p. 90)

> Si bien se ha considerado que la forma sólo es factible si se narra una historia, hasta en eso hay dudas. Las historias en la minificción no están necesariamente explicitadas, sino que la participación del lector es la que completa lo propuesto por el autor. (Rojo, 2020, p. 52)

Para diferenciar los aspectos antes mencionados sobre la minificción de aquellos que son comunes al microrrelato y al minicuento (el carácter de narratividad es fundamental en ambos), García (2017), propone a la minificción como una descomposición arquitectónica que da “cabida a la cooperación del leyente, en otras palabras, no se emancipa de la narratividad, sino que la diluye para fragmentar su trama” (p. 94).

> Se supone que la minificción es narrativa. Por eso muchos de sus apelativos implican el relato, o el cuento. El problema es que el relato puede estar presente en muchos géneros como la poesía y el ensayo. El otro problema es que el cuento ya no sólo relata. (Rojo, 2020, p. 57)

Los apelativos que hacen mención al género dominante aludiendo a su carácter narrativo son el minicuento y el microrrelato, de los que se desprenden una serie de características que los aproximan más al cuento como género, que a otro que pudiera considerarse “nuevo” en el campo de los estudios literarios. Quizás, lo único que mantiene el lazo de unión entre un término y otro, minicuento, microrrelato y minificción, sea su rasgo más evidente: la brevedad.

> No obstante, ninguna de estas formas breves puede incluirse en un solo nombre sin afectar su estado como tejido sígnico y genérico; por ello, establecer un término único para enfatizar su rasgo más evidente: la brevedad, dificulta su estudio como fenómenos individuales (a nivel semántico y pragmático) y los vuelve únicamente textos pequeños que se rigen por una sintaxis lacónica. (García, 2017, p. 91)

La diferencia de la minificción se encuentra entonces en tres puntos clave: primero, la utilización del sistema literario como referente principal (la re-escritura de ficciones ya escritas); segundo, la desarticulación intencionada de la trama que requiere del lector para completar la narración (completar los espacios vacíos o *indeterminaciones* planteadas en el texto); y tercero, "el uso estratégico de informaciones que remite al leyente a relaciones transtextuales y que le permite reactivar el proceso significante constituido por el texto." (García, 2017, p. 101)

2.4 Las lexías y el código cultural

Los aportes del estudio de las lexías o unidades de lectura, utilizados por Roland Barthes para interpretar los códigos de sentido de la obra de Balzac, *Sarrasine*, son considerados aquí por la importancia que suponen para un ejercicio de interpretación, en donde "lo que se busca no es el sentido más o menos fundado de un texto, sino la apreciación del plural del que está hecho" (Barthes, 2004, p. 3). Con el estudio de las lexías, lo que se busca aquí no es encoger el texto o reducirlo a su estructura, sino esparcirlo, "hallar" las unidades de sentido que pudiesen estar presentes en el mismo.

De igual forma, entra en consideración como parte de las categorías conceptuales que soportan el análisis el código cultural, uno de los cinco códigos o sistemas de significación

propuestos por Barthes para el análisis del relato de *Sarrasine* de Balzac; códigos que mencionaremos aquí brevemente para despejar las posibles dudas sobre su elección. El primer código identificado por Barthes en su análisis, es el código hermenéutico el cual se centra en distinguir los diferentes términos formales "a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula y luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma" (p. 14); el segundo código, el código semántico, tiene que ver con aquellos signos en donde el sentido se refracta y que pueden o no vincularse a los espacios y personajes; el tercer código, el código proairético, hace referencia a los signos de comportamiento o patrones de acción en los que se desenvuelve la narración; el cuarto código descrito por Barthes, es el código simbólico, que alude a la interpretación en función de patrones antitéticos o multivalentes. Por último, el código cultural, que abarca las referencias citadas a un saber o una ciencia "conocidas y aceptados" por una determinada cultura, entiéndase por ejemplo, las referencias a la Biblia en el texto *Clausula III* de Juan José Arreola[18], o la referencia a la cultura popular encontrada en el texto *Fábula* de Jairo Aníbal Niño[19].

2.5 El lector implícito y los espacios de indeterminación

Los aportes hechos desde la Teoría de la Recepción sobre la participación del lector en el proceso de lectura resultan fundamentales para el presente trabajo, en tanto ponen en consideración la importancia de la cooperación del lector en el estudio de los elementos y mecanismos estético-narrativos de la literatura breve producida en el país.

---

[18] **Clausula III**
Soy un Adán que sueña con el paraíso, pero siempre me despierto con las costillas intactas.
Recuperado de https://ciudadseva.com/texto/clausula-iii/

[19] Véase especialmente el análisis interpretativo hecho sobre este texto en la página 92, sobre la minificción.

Teniendo en cuenta lo expuesto en apartados anteriores, y comprendiendo que la minificción (al igual que el minicuento y el microrrelato) se basa en un programa de lectura completativo (tanto en el plano del significado como en el estructural, como afirma el mismo García (2017) citando a Ricoeur) los fundamentos sobre el lector implícito de la teoría de Iser, y su papel frente a la obra o texto ocupan un lugar importante dentro de este estudio, ya que es del lector de quien depende según las exigencias que el texto le indique: la comprensión del mismo. Es decir, que, por medio de un ejercicio de lectura e interpretación, sin pretensión relativista, el lector comprende los sentidos que están implícitos en el texto (sea este literario o no); en esto juega un papel primordial, los espacios de indeterminación (basados en el estudio fenomenológico de Roman Ingarden) o espacios vacíos propuestos por Iser como elemento articulador entre el texto y el lector.

> Si el lector, por medio de los actos de comprensión que se le solicitan, produce una situación del texto, entonces su relación con éste ya no puede ser la de una escisión discursiva sujeto-objeto. El sentido ya no es explicable, sino sólo experimentable como efecto. (Iser, 1987, p. 28)

De modo que según Iser (1987) "(…) el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura." (p. 11)

Ana Isabel Broitman, hace una síntesis de lo propuesto por Iser, en su estudio sobre las bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras explicando que:

> (…) para él, un análisis de la experiencia literaria del lector debe comprender la recepción como proceso de mediación o fusión de dos horizontes: el efecto, como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto; y la recepción, como

elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario. (Broitman, 2015, p. 50)

Algo de resaltar con esto, es que el propósito de la interpretación (según el mismo Iser) no se trata de agotar el sentido de una obra, sino en ampliar las posibilidades de sentido a través del proceso particular de lectura. Dicho de otra forma, el sentido no puede ser consumido por el lector, sino que es actualizado en cada lectura. Si el sentido de una obra fuera consumido, estaríamos frente a la consideración de la literatura como un acto de consumo, cosa totalmente distinta a lo propuesto por Iser en su teoría sobre el efecto. Ahora, para encontrar el sentido de una obra, en cuanto efecto estético, se debe abandonar la búsqueda de significado oculto o la búsqueda en general de significado, cuya característica se concentra en su carácter discursivo. El sentido de una obra, como lo entiende Iser (1987) se encuentra en el efecto que es constantemente actualizado por el lector; por tanto, no es posible hablar de sentido en particular, sino de los sentidos, pues estos son generados por la multiplicidad de los lectores que se enfrentan al texto.

Por otro parte, frente al concepto de las indeterminaciones de Ingarden, Iser afirma que: "éstos no representan una carencia, sino encarnan condiciones elementales de comunicación del texto, que posibilitan una participación del lector en la producción de la intención del texto." (1987, p. 50), es decir, que por medio de estos "espacios en vacíos" se completa, o mejor, complementa la interacción entre el texto y el lector, en lo que podría considerarse un modelo dialógico, que exige la participación activa de un interlocutor.

CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO

El presente trabajo se enmarca dentro del paradigma interpretativo como marco para la compresión del objeto de estudio, es decir, la variedad de textos breves producidos en Colombia, no obstante, antes de abordar con más detalle este paradigma y su relación con la presente monografía, vale la pena hacer mención de lo que se entiende por paradigma, según Miranda y Ortiz (2020) quienes hacen un recuento de la teoría en torno al término de paradigma, y los paradigmas de investigación así como a sus posibilidades de abordaje desde el campo de la investigación educativa; se trata entonces de una estructura conceptual que provee al investigador de "la teoría y los referentes metodológicos para acceder al fenómeno objeto de estudio y, como lo indica Vasilachis (2006), proporciona un sistema filosófico y de investigación para comprender las cuestiones propias del proceso investigativo." (Miranda y Ortiz, 2020)

Otra aproximación a la noción de paradigma que consideramos importante es aquella en donde es vista según Yuni, J. y Urbano, C. (2003) como

> una forma de concebir el mundo, en la que se articulan conceptos, experiencias, métodos y valores y se recuerda que en esa concepción subyacen, de algún modo, ciertos supuestos acerca de lo que es el universo, el hombre, la sociedad, la cultura y el conocimiento. (Schuster *et al.,* 2013, p. 119).

Ahora bien, autores como Miranda y Ortiz (2020), Schuster *et al.* (2013), entre otros que centran su interés en la investigación educativa, diferencian, en general, tres paradigmas de investigación: el paradigma positivista, el paradigma interpretativo y el paradigma crítico o sociocrítico.

El primero hace referencia a un paradigma que subordina lo situacional a lo generalizable desde un enfoque cuantitativo (o reduccionista si se quiere), que se establece a través de un método hipotético-deductivo en el cual se hace una sujeción del objeto estudiado al diseño metodológico, cuya finalidad debe ser comprobable a través de técnicas de medición y comprobación propias del modelo científico.

El segundo paradigma, sobre el que centramos nuestro interés, se enmarca en una postura pluralista en el sentido en que abarca escuelas de pensamiento diversas como la fenomenología y la hermenéutica principalmente, y también, la etnografía, los estudios culturales, el interaccionismo simbólico, la etnometodología, entre otras.

> "De ahí que, inherente a este paradigma, se ubiquen los enfoques cualitativos de la investigación desde miradas multimétodo, lo que le brinda al investigador la opción de valerse de información diversa para dar posibles respuestas a su pregunta de estudio." (Miranda y Ortiz, 2020)

Se trata entonces de un paradigma que asume una postura transformadora del conocimiento, pues no tiene como fin concluir en respuestas y soluciones cerradas como sucede con el paradigma positivista, sino de posibilitar nuevos sentidos y epistemologías sobre el objeto de estudio.

El tercer paradigma, el paradigma sociocrítico, asimila los aspectos metodológicos y conceptuales del paradigma interpretativo, pero incorporan la ideología de forma explícita y la autorreflexión crítica en los procesos del conocimiento desde una visión holística en donde lo que se pretende es una transformación emancipadora.

Dicho lo anterior, se puede comprender que el enfoque en el que centra el presente estudio se tiende sobre la investigación cualitativa o enfoque cualitativo que al decir de Fritz (1998) se puede distinguir en cuatro rasgos: la adecuación de los métodos y las teorías al objeto de estudio; las perspectivas subjetivas de los distintos participantes; la reflexividad del investigador; y, por último, la variedad de teorías y métodos en la investigación. (p. 5)

De ahí que, lejos de enmarcarse dentro una sola teoría literaria y su diseño metodológico, el presente trabajo tiene como fundamento teórico la construcción de un tejido conceptual que pretende organizar una red de conceptos y categorías de análisis que nos permita el estudio del corpus seleccionado, desde una perspectiva semiótico-hermenéutica, centrado en la interpretación de textos, en el que se tienen en cuenta, además, los rasgos más característicos de la investigación cualitativa expuestos por Maxwell (2004, p. 36): a) el interés por el significado y la interpretación, b) el énfasis sobre la importancia del contexto y de los procesos, y c) la estrategia inductiva y hermenéutica; en el que entran en consideración, además, los estudios sobre la teoría del efecto con el lector implícito de Iser y la noción del estudio de las lexías y el código cultural de Roland Barthes, que ayudarán a determinar la estructura sintáctica y semántica de los textos; así como la tipología propuesta por Genette para delimitar la trascendencia textual de los textos. Se toma, asimismo, como referencia los aportes teóricos de Zavala (2004) para una lectura del cuento, los estudios de Rojo (2020) sobre teoría de la literatura breve en Hispanoamérica, y los aportes recientes de autores como García Medina (2017) y Ramírez Fermín (2020) en los que se propone una diferenciación conceptual, estructural y paradigmática partiendo del análisis de textos breves para determinar el mecanismo que opera en las estrategias estético-narrativas de las formas breves de diversos autores dedicados a la escritura de este “género emergente”.

Por lo tanto, en adelante este estudio se centra en el micro-análisis interpretativo de las producciones textuales breves en Colombia, a través de un ejercicio de lectura inductiva, dando con ello respuesta a la pregunta de investigación, así como a los objetivos propuestos de interpretación y comprensión, destacando asimismo la importancia del estudio teórico de las formas breves en el país (así como una forma de ampliar los horizontes de sentido de los textos analizados).

Ahora bien, la muestra representativa que se seleccionó para realizar dicho proceso de lectura e interpretación se sustenta en el análisis hecho a la obra antológica del docente e investigador Henry González Martínez titulada: *La minificción en Colombia* (2002), editado por la Universidad Pedagógica Nacional. Se toma como base esta antología, compuesta por cincuenta narraciones breves, pues en ella se reúnen textos de variada diversidad textual, así como autores, escritores, poetas y demás, más relevantes dentro del género de lo breve en el país y otros campos de la literatura como la poesía y el cuento, desde 1926 con la obra de *Suenas Timbres* de Luis Vidales, hasta la publicación de textos o libros ganadores en concursos locales y nacionales de reconocidos autores dentro del campo cultural en Colombia a principios del siglo XXI[20].

Vale hacer la aclaración en este punto del porqué se recurrió a una obra antológica fechada en el año 2002, y no a una más actual, esto se debe sobre todo a que la proliferación de creaciones de carácter breve, gracias, en parte, a la difusión de esta nueva estética a través de los medios masivos de comunicación y las redes sociales, así como de los concursos

[20] Es relevante destacar, por otra parte, que en esta obra antológica, no existe una clara demarcación entre las diferencias textuales, semánticas y pragmáticas entre una nomenclatura y otra, pero ello se debe en parte a que su publicación es de 2002, antes de que los estudios en torno al género de lo breve comenzarán a proliferar en todas partes del continente.

realizados a lo largo y ancho del país y el continente, perjudican en gran medida, no sólo su estudio, sino la calidad de los textos producidos a nivel local, nacional e internacional.

Al hacer un abordaje interpretativo de los textos desde el acto de lectura individual, no se está haciendo alusión a un lector ideal, pues este es una ficción; se trata aquí de asumir el papel de un lector implícito tal y como lo propone Iser (1987), partiendo de un ejercicio de lectura, no sólo de las estructuras textuales que configuran el texto, sino de las posibilidades de sentido insertas en su trama.

El método de selección inicial que se podrá comprender en la clasificación de *mininuentos*, *microrrelatos* y *minificciones* en el siguiente capítulo, parte de una lectura previa al corpus interpretado según los elementos distintivos o estrategias estéticas del cuento, el relato y la ficción expuestos por Zavala para referirse a la estética clásica, moderna y posmoderna del cuento.

De modo que, fueron seleccionados como *minicuentos* aquellos textos que tuvieran dentro de sus principales características: una verdad única y central, un final epifánico centrado en la revelación explícita de una verdad narrativa, una estructura secuencial que supone la inevitabilidad o el anuncio del final desde el principio mismo de la narración, así como un conjunto de convenciones genéricas que buscan la representación de una verdad narrativa. Para el caso de los *microrrelatos* se tuvo en cuenta aquellos textos que admitieran muchas posibles interpretaciones, es decir, que tuvieran una estructura arbórea, que adoptaran una distancia de las convenciones genéricas de representación, por tanto, anti-realistas, además de tener un final abierto en donde las epifanías se encuentran implícitas o neutralizadas, que según Zavala (2004) "obligan al lector a releer irónicamente el texto" (p. 60). Por último, para las *minificciones* seleccionadas, se comprendieron los siguientes

elementos: su carácter intertextual, su sentido itinerante, es decir, que su estructura deambula entre lo secuencial y lo metafórico, que busca constituir además una realidad autónoma, o sea, la presentación de una realidad textual, cuyos personajes son en definitiva paródicos y en donde el tiempo parece respetar el orden cronológico de los acontecimientos, mientras que, según expresa el mismo Zavala "juega con el mero *simulacro de contar una historia*" (p. 62) así como las consideración expuesta en el análisis textual de García (2017), sobre la fragmentación o desarticulación intencionada de la trama.

Luego de esta clasificación hecha a partir de un ejercicio de lectura, se parte de la interpretación de los diversos tipos de textos desde el método post-estructuralista de deconstrucción del texto en lexías o unidades mínimas de significado propuestas por Barthes (2004), así como el código cultural[21], a fin de identificar por un lado la estructura sintáctico-semántico del texto, y por otro la relación con las diversas esferas de la cultura; asimismo, se tiene en cuenta la referencia tipológica para definir la trascendencia textual propuesta por Genette, en los casos que aplique, para exponer la relación semiótica que guarda el texto con el sistema literario y cultural. La noción de lector implícito y los espacios vacíos o de indeterminación de Iser, como se mencionó líneas atrás, serán nociones que se tendrán en cuenta para comprender el papel del lector como un sujeto co-creador del texto.

[21] Bathes (2004) se refiere a este código como un sistema de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS: APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DE TEXTOS BREVES EN COLOMBIA

El siguiente ejercicio de (re) lectura e interpretación se realizó tomando como muestra veinte de los cincuenta textos que aparecen en el libro antológico: *La minificción en Colombia* (2002), una antología propuesta por el docente e investigador Henry González Martínez (1958-2018). La selección de los textos se hace teniendo en cuenta que se está frente a un texto plural[22] que exige por lo tanto una mirada plural. Y también en consideración de los presupuestos estéticos propuestos por Zavala (2004) descritos en el Capítulo 2. (Ver Tabla 1.) En otras palabras, se ha pensado en una muestra representativa de textos en los que se vean aproximadas las características propias del minicuento, el microrrelato y la minificción, respectivamente, y de ese modo desentrañar el mecanismo estético-narrativo que impera en la producción de textos cortos en el país.

Empecemos entonces por aquellos textos que por su condición narrativa, se aproximan más al cuento y a la estética clásica[23], por tanto: al minicuento.

4.1 Minicuentos

Respetando el orden cronológico que presenta la antología de Henry González, comenzaremos esta lectura e interpretación de los mecanismos estéticos y narrativos, con aquel autor en el que González descubre los primeros síntomas de escritura minificcional,

[22] Roland Barthes se refiere a este tipo de textos en su estudio sobre la obra *Sarrasine* de Honoré de Balzac *S/Z (),* como aquellos textos que en su interior permiten la presentación de una visión (versión) del texto inicial. Dicho de otro modo, cada lectura actualiza el sentido del texto, no se preocupa por la búsqueda de una "verdad", sino por la generación de sentidos. "De lo mismo pero nuevo" (Barthes, 2004, p. 12).

[23] Ver especialmente la Tabla 1., la columna correspondiente a la estética clásica y los elementos que la componen.

Luis Vidales; sin embargo, el texto que aquí tomamos de referencia demuestra no ser propiamente una minificción:

> ***El muerto***
>
> *Luis Vidales*
>
> Tomó el diario. Leyó: "El señor N-N descansó en la paz del Señor". Se tomó el pulso. Nada. Se palpó el pecho. Estaba frío. Sintió una absoluta indiferencia. Tiró el diario y volvió a meterse en la cama, más, pero muchísimo más indiferente que nunca. (p. 31)

Para dar solidez a la anterior afirmación, empezaremos por descomponer el texto en las lexías que creemos contienen su posible sentido y estructura, que en este caso posibilitamos en cuatro. La primera de ellas, el título o paratexto: *El muerto*, cuyo semas evocan a aquello que carece de vida, que se encuentra en un estado apagado, de lo inanimado; pero también lo que coloquialmente resulta fatigoso, un asunto pesado o una carga indeseable con la que no desea cargarse; no obstante, incluido el artículo *el* antes del sustantivo, la correlación entre ambos comprende a alguien que por su condición es frío o está frío, en contraposición a la vida, que se asocia al calor. La segunda lexía, *Tomó el diario. Leyó: "El señor N-N descansó en la paz del Señor",* plantea, a través de una espacio de indeterminación, la imagen de *alguien* que lee el obituario del diario (periódico) y de alguien *cualquiera* que ha muerto en el ejercicio de lectura hecho por el personaje del texto, que se halla implícito en el ejercicio de lectura. Está acción orienta la lógica del texto hacia la epifanía final, que se encuentra implícita (rasgo propio de la estética moderna según Zavala (2004), (ver Tabla 1.) en el mismo, así como plantea la lógica temporal por la que el mismo se mueve y que se corrobora en la tercera y cuarta lexía. Antes de continuar con la siguiente lexía, retomamos en la segunda lexía, la nota escrita en el obituario como la presenta Vidales,

que prescinde del nombre de la persona; este acto puede provocar (al menos) dos interpretaciones si tomamos como referencia el título: la primera de ellas literalmente se refiere a alguien, cuyo nombre no es relevante, que murió, y la segunda, que quien leyó podría ser quien estuviese muerto (acto que sólo es posible dentro de la ficción misma); esta última hipótesis, adquiere validez en la tercera lexía: *Se tomó el pulso. Nada. Se palpó el pecho. Estaba frío. Sintió una absoluta indiferencia.* Como vemos las acciones del lector del diario, quien no posee un nombre, se encaminan a estados propios de aquello que no se encuentra con vida. No obstante, el mismo gesto de las acciones por parte de este, así como la sensación de indiferencia que tuvo, transmiten la idea de que no se trata de alguien que, en lo que se refiere al sentido literal, no está propiamente muerto. La última lexía, afirma esta idea: *Tiró el diario y volvió a meterse en la cama, más, pero muchísimo más indiferente que nunca.* Vemos aquí de nuevo la presencia del acto o acción por parte del lector (tirar el diario y volver a meterse en la cama) y el estado de indiferencia presente que sopesan la posibilidad, por carácter asociativo con el título, de una carga indeseable. En este punto tiene sentido preguntarse ¿Quién murió en realidad?, como se puede observar, hay en la narración dos sujetos posibles carentes de vida: quien lee el diario, y quien está muerto en el diario; así como el narrador que, como un observador fiable, nos describe las acciones que guían el relato. Una de las posibilidades interpretadas es que, quien lee es quien está muerto en el obituario. Sin embargo, aquí nos inclinamos sobre la consideración de que, tanto el título como las acciones del lector, a quién le resulta indiferente que alguien "(murió) descansó en la paz del Señor", terminan por constituir el sentido probable de que: muerto no está quien se muere, sino de aquel que es indiferente ante la muerte de otro ser; lo que determina la epifanía (momento de la revelación).

Ahora bien, como ha podido observarse a través del acto de lectura interpretativo, el texto funciona como un engranaje, cada pieza está donde debe estar; de modo que, se hace evidente una secuencialidad en la narración a través de la organización del espacio y las acciones que nos transmite el narrador (testigo con conocimiento de causa), así como una estructura definida en la que coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato, que determinan al texto como un minicuento. No obstante, la estética arbórea presente en la narración, en donde se admite más de una verdad y una interpretación posible, así como el hecho de que la epifanía se encuentre implícita y no explicita (como sucedería en la narrativa clásica) nos indican que el texto tiende, a su vez, a una estética moderna, por tanto, al microrrelato. Siendo esto posible, se puede considerar que nos encontramos ante un texto en el que se funden (sin llegar a mezclarse del todo) el minicuento con el microrrelato.

Una vez un gringo aventurero

Álvaro Cepeda Samudio

> Una vez un gringo aventurero resolvió fundar un cine en un minúsculo y remoto pueblecito del corazón del África. La noticia rodó como un incendio por los alrededores. El día de la inauguración, todos los leones de la zona llegaron a la entrada de la tolda donde funcionaba el cine. Porque los leones se habían dicho:
>
> –Vamos, que a lo mejor la película es de la Metro y ahí salimos en todas. (p. 38)

El texto original, perteneciente al libro *Los Cuentos de Juana* del escritor Álvaro Cepeda Samudio, inicia de una forma distinta al aquí expuesto[24], pero contiene desde su

[24] Cuando Julio Roca era editor de "Diario del Caribe", así inicia propiamente el cuento de Cepeda Samudio.

inicio los mismos indicios que muestran desde el paratexto (título), que es también la primera lexía, la formula clásica de los cuentos de tradicionales cuya expresión de partida generalmente es "Había una vez". El texto en cuestión ha sido reducido por el antólogo de la muestra en la que basamos este análisis, omitiendo elementos esenciales de lo que pudiera entenderse como un relato, para construir aquí la ficción del cuento.[25] Nos atenemos por tanto a la versión de la antología aquí analizada.

Retomando, la primera lexía, que constituye a su vez parte de la segunda de las cuatro lexías que componen este texto, en la que el autor introduce la imagen arquetípica ampliamente difundida, sobre todo por la industria del cine Norteamericano, del "gringo aventurero", que en este texto funda un cine en el corazón del África; el autor juega así con la imagen, yuxtaponiendo dos imágenes cinematográficas arquetípicas, la del hombre rubio de ojos claros, fortachón de gran quijada estrella de cine, con la idea del consumo del cine mismo, que se extiende hasta los confines o lugares más remotos del planeta. La imagen que sigue va hilando la narración a lo que bien podría ser una especie de epifanía implícita, de modo que estamos en presencia de un texto que ronda los límites del cuento y el relato, teniendo en consideración las diferencias expuestas en el apartado 2.2 del capítulo 2. Lo anterior se entiende al momento en que el autor anuncia el espacio en donde se configura la

---

[25] **Cuando Julio Roca era editor de "Diario del Caribe"**

Cuando Julio Roca era editor de "Diario del Caribe" de Ciénaga, un pequeño pueblecito perdido en la costa de Colombia, le contó a Juana lo siguiente:

Una vez un gringo aventurero resolvió fundar un cine en un minúsculo y remoto pueblecito del corazón del Africa. La noticia rodó como un incendio por los alrededores. El día de la inauguración, todos los leones de la zona llegaron a la entrada de la tolda donde funcionaba el cine. Porque los leones se habían dicho:

"—Vamos, que a lo mejor la película es de la Metro y ahí salimos en todas".

Juana, quien también es gringa y extravagante, pensó solamente que los leones también tienen el pelo amarillo.

Cepeda, Á. (1980), *Los Cuentos de Juana*. Bogotá, Carlos Valencia Editores.

historia que es contada aquí por un doble narrador extradiegético, por un lado el autor del texto Álvaro Cepeda Samudio, y por otro Julio Roca, editor del diario del Caribe, quien narra la historia a *Juana*, según el texto original. En el momento en qué Cepeda-Roca configuran el espacio en África, anuncian un código cultural conocido: la selva (Sabana africana) y los subsecuentes personajes que la habitan: animales feroces de todo tipo, tribus de hombres y mujeres negras que danzan al ritmo de un tambor, etcétera. De manera que, la imagen del aventurero viene aunada a su vez a un espacio poco convencional o exótico, como África.

La tercera lexía *El día de la inauguración, todos los leones de la zona llegaron a la entrada de la tolda donde funcionaba el cine*, comporta dos ideas: primero, la personificación de los personajes como un elemento fantástico propio de los cuentos tradicionales, y segundo, el relleno de un espacio vacío planteado por el autor para el lector desde el mismo inicio.

La cuarta lexía, esconde tras de sí la hibridación del relato con otro tipo de texto narrativo asociado también a la acción de contar: el chiste. *Porque los leones se habían dicho: –Vamos, que a lo mejor la película es de la Metro y ahí salimos en todas.* El juego conceptual que tiende al chiste en este texto se esconde tras la metonimia generada por la industria fílmica de la Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc (MGM), cuyo logotipo está conformado por un león rugiendo, circundado por una película de celuloide en que se inscribe el lema *Ars Gratia Artis*, o el *Arte por el arte*, de la que –pienso como lector– se valió Cepeda para exponer que su texto no es un simple "chascarrillo" narrado, sino un proyecto literario experimental, en donde la finalidad del texto recae en el mismo texto, es decir, con este final abierto configurado a partir de un juego metonímico de palabras, el autor genera a su vez una relación intertextual, desde el sentido determinado líneas atrás con el logotipo de MGM, con la idea kantiana de que el arte tiene como finalidad el arte mismo.

En definitiva, al enfrentarnos a este texto, cuyo sentido no es completo, ya sea porque el texto ha sido reducido, o bien porque el final corresponde más a la idea expuesta por Koch sobre el microrrelato de que el final es algo que se le ocurre al autor, y no como en el minicuento en donde el final corresponde al mundo de la misma narración, podemos concluir con la idea de que nos enfrentamos a un texto que ronda los límites entre el minicuento y el microrrelato, pero que por su estructura ubicamos como más próximo al minicuento.

Otro texto presente en la antología con características similares a las del texto de Vidales, es decir, en el que se mezclan la estética clásica y moderna, el minicuento y el microrrelato, es *Esta es la triste historia*, escrita por Álvaro Cepeda Samudio:

Esta es la triste historia

Álvaro Cepeda Samudio

Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba Ron Blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.

Así vivieron felices hasta la eternidad. (p. 39)

Como se observa en este caso, la lexía inicial evoca la fatídica situación de un sujeto *x*, que es narrada desde el ángulo de un observador particular: *Esta es la triste historia.* Este paratexto es muy singular pues rememora las viejas partidas del cuento tradicional cuya apertura solía ser con constante regularidad: *Había una vez*, por tanto, si omitamos el adjetivo que da cualidad a la historia, puede considerarse este como un equivalente del cuento tradicional: *Esta es la historia;* de modo que es posible asumir que nos encontramos ante un código cultural conocido: los cuentos de hadas, relacionados a historias donde los personajes,

pese a los conflictos desarrollados durante la trama, terminan viviendo "felices por siempre". La lexía que sigue al título, que abarca las tres siguientes líneas da soporte al conflicto de la trama presente en los cuentos de hadas; sin embargo, agrega un elemento importante a través de la repetición, en este caso paródica, del título y el inicio del cuento: *Esta es la triste historia del esposo que se emborrachaba todas las noches porque tenía una esposa fea que a su vez tomaba Ron Blanco todo el día porque su triste historia consistía en que su marido era feo.* Este giro paródico, supone un cuestionamiento a la convencionalidad de los códigos específicos (elemento propio de la estética moderna, por tanto al microrrelato), pues la historia no centra su atención exclusivamente en un personaje, generalmente masculino, que padece una desgracia que por 'obra de magia' es resuelta en feliz término en el final de la narración, sino que involucra dos historias en la que al parecer era solamente una. De modo que la historia podría ser reescrita tomando como punto de partida a la mujer: Esta es la triste historia de una mujer que tomaba Ron Blanco todo el día porque tenía un esposo feo que a su vez se emborrachaba todas las noches porque su triste historia consistía en que su esposa era fea. La última lexía, reafirma por tanto la convención genérica de los cuentos de hadas: *Así vivieron felices hasta la eternidad* / y así vivieron felices por siempre, asumiendo explícitamente, de ese modo, la epifanía del cuento tradicional (narrativa clásica correspondiente al minicuento), pero con un desenlace burlesco.

Morir último

Germán Santamaría

Mire mijo, ahora antecitos que se pierda en el llano, le quiero decir esto para que lo tenga en cuenta: la cosa no es ir sino volver. No es que se trate de sacarle el juste o el cuerpo al compromiso. Desde mucho antes se sabía que algún día tocaría ir.

> Pero eso sí, siempre hay que tirar a que los otros pongan los muertos. Mientras menos mueran de los nuestros mejor. No es miedo a la muerte, sólo es querer que estén más a la hora del triunfo. Uno siempre debe procurar morir último. (p. 47)

El paratexto de este minicuento es un elemento fundamental para la comprensión total del texto, no sólo por su relación al anunciado final, sino por el cierre efectuado sobre el tema de la violencia en Colombia. Mencionado así el tema, basta decir que este texto es una muestra fiel de un minicuento según las categorías expuestas en el marco teórico, de principio porque la estructura, así como la estética clásica, pues se cierne sobre un cierre circular, es decir, una verdad única, con un final epifánico, estructurado secuencialmente y sostenido por un conjunto de convenciones genéricas, cuyo código cultural es entendido sólo si el lector ha nacido o estudiado la historia nacional de Colombia, de modo que se trata de un código delimitado por la geografía del país en cuestión, pero que será comprendido localmente.

Sin embargo, sin haberse hecho la lectura inicial planteada en el anterior párrafo, lo primero que exponía el título era un espacio vacío sobre la guerra o la lucha que bien podría ser suplido por dos hipótesis, en primer lugar, la del cobarde que espera escondido para no morir; o bien, en segundo lugar, sobre la idea de la valentía de no luchar. Una tercera posibilidad recae sobre la valentía del triunfador, pero esta queda descartada bien entrada la segunda lexía.

La segunda lexía de este minicuento *Mire mijo, ahora antecitos que se pierda en el llano, le quiero decir esto para que lo tenga en cuenta: la cosa no es ir sino volver*, evoca en primer lugar a los personajes y sitúa al lector en el contexto, la expresión *mire mijo*, utilizada aquí por el autor funciona para caracterizar sin dar nombres o extenderse en especificar rasgos físicos, el tipo de actantes del texto, no obstante, refuerza la imagen con la mención

geográfica del espacio en donde se encuentra. La siguiente lexía, plantea la situación en la que se desenvuelve el minicuento: *No es que se trate de sacarle el juste o el cuerpo al compromiso. Desde mucho antes se sabía que algún día tocaría ir. Pero eso sí, siempre hay que tirar a que los otros pongan los muertos.* La resignación es evidente, así como la idea de la guerra; siendo así que el planteamiento se va acercando de forma circular al cierre: *Mientras menos mueran de los nuestros mejor. No es miedo a la muerte, sólo es querer que estén más a la hora del triunfo* y la epifanía anunciada *Uno siempre debe procurar morir último*. Lo interesante del planteamiento del autor, no sólo radica en el giro presentado en la temática de la violencia y la guerra, sino el aparente alejamiento que hace al no mencionar de forma explícita un bando, entiéndase: ejército o guerrilla (aunque los bandos ciertamente no se limite a dos) buenos o malos. Sólo arroja el planteamiento sobre la base del triunfo que está en morir último, que se distancia de la idea del valiente (tercera hipótesis arriba mencionada) de morir en pie.

Por otro lado, algunos de los textos escritos de más largo aliento en esta antología (es decir, que igualan o superan una cuartilla escrita), sino la mayoría, como el que sigue de Juan Carlos Botero, demuestran estar más próximos a los elementos de la estética y la narrativa clásica, por ende, al minicuento:

No

Juan Carlos Botero

De lejos parecían putas, pero en realidad eran maricas. Los policías los tenían detenidos contra la pared de un callejón y les lanzaban piropos y reían. Los maricas miraban al suelo. Se veían extraños en sus vestidos forrados, con los zapatos altos y mal maquillados. El jefe de los agentes los examinó uno por uno, como si pasara

> revista, burlándose, quitando una peluca, metiéndoles el bolillo entre las piernas. Los otros policías chiflaban. Al llegar al último, el marica sin mirarlo le dijo: no me toque o me corto. El oficial se detuvo, y sonrió. ¿Cómo? Preguntó con sarcasmo, y con la punta del bolillo le alzó la cara. El marica, ahora mirándolo a los ojos repitió: no me toque, o me corto. El policía le plantó el bolillo en la garganta y lo apretó contra el muro. No oí bien, cariño, susurró. El marica repitió con dificultad, atragantado, pero sin quitarle los ojos de enciman: no me toque, o me corto. Maricón de mierda, exclamó el oficial pegado a la cara pintorreteada, ¿me está amenazando? Y de una bofetada le tumbó la peluca. Los agentes soltaron carcajadas. No me toque… comenzó el marica, pero el oficial le descargó un bolillazo en el muslo. El marica cayó de rodillas. Inclinado encima suyo, dispuesto a molerlo a patadas, el policía gritó: ¿Quién se creyó, maricón de mierda? Los demás maricas miraban de reojo mientras los policías azuzaban a su jefe. El marica se irguió lentamente, recostado contra la pared, y de pronto blandió una cuchilla de afeitar extraída del zapato. El policía retrocedió. Todos callaron. Bote eso o lo parto, maricón, ordenó el oficial y levantó el bolillo, pero antes de que pudiera impedirlo el marica se acuchilló la cara y los brazos mientras el policía gritaba ¡No! ¡No! (pp. 53-54)

La primera lexía que compone este texto, es decir, el título, introduce una negación que sólo se hará evidente en el desarrollo de la narración, dicho de otro modo, el título o paratexto solo adquiere sentido en cuanto entra en contacto con la situación y los actantes de la narración.

Ahora bien, bajo el concepto de síntesis, asumiremos las siguientes lexías a partir de los núcleos o palabras cuyo campo semántico dan forma a la narración, y que en este caso aluden a los personajes, acompañados de ciertas acciones y/o actitudes: la primera, es decir, la segunda lexía, corresponde al adjetivo *marica*, usado aquí también como sustantivo para referirse no sólo a una actitud afeminada, sino a su vez a alguien falto de coraje: *De lejos parecían putas, pero en realidad eran maricas* / *Los maricas miraban al suelo*. No obstante, es posible ver el desenvolvimiento hacia la negación de estas atribuciones en el desarrollo de la trama: *Al llegar al último, el marica sin mirarlo le dijo: no me toque o me corto / El marica, ahora mirándolo a los ojos repitió: no me toque, o me corto / No me toque… comenzó el marica*, y la imagen que mejor representa dicha negación por sobre todas: *El marica cayó de rodillas (…)* –sin embargo– *El marica se irguió lentamente, recostado contra la pared, y de pronto blandió una cuchilla de afeitar extraída del zapato.* Para concretizar el sentido la siguiente lexía está asociada, por lo tanto, a la contraparte del personaje que cumple el papel principal en esta narración: los policías (concretamente el jefe de policía), asociados como un cuerpo del orden público que vela por la seguridad de los ciudadanos. No obstante, como es posible observar su papel de protectores se ve subvertido: *Los policías los tenían detenidos contra la pared de un callejón y les lanzaban piropos y reían / El jefe de los agentes los examinó uno por uno, como si pasara revista, burlándose, quitando una peluca, metiéndoles el bolillo entre las piernas. Los otros policías chiflaban.* Como agentes del estado no pasa inadvertido el rol que asumen una vez tienen poder, como lo evidencia lo narrado: *Inclinado encima suyo, dispuesto a molerlo a patadas, el policía gritó: ¿Quién se creyó, maricón de mierda? Los demás maricas miraban de reojo mientras los policías azuzaban a su jefe.* De igual manera, otra de las cualidades que representa a los policías, su varonil aspecto y valentía por el alto riesgo que implica el cargo, también se ve subvertido en el texto, en la que podría

considerarse la última lexía, orientada hacia la revelación, primero, de la negación del 'marica' como alguien falto de coraje o valentía, y segunda, de la perdida (o sea, la negación) de la valentía del policía quien pasa de estar en una posición de control a no estarlo absolutamente: *El policía retrocedió. Todos callaron. Bote eso o lo parto, maricón, ordenó el oficial y levantó el bolillo, pero antes de que pudiera impedirlo el marica se acuchilló la cara y los brazos mientras el policía gritaba ¡No! ¡No!*

Esta narración, como se puede advertir en una primera lectura, está construida alrededor de la estética clásica: mantiene una secuencialidad evidente, la organización y exposición de los elementos coincide, admite una interpretación (y por tanto una verdad), representa la realidad a partir de las convenciones genéricas y posee una epifanía orientada hacia la revelación de la negación como una doble instancia en donde una negación conduce a otra, es decir, la negación de todo acto: *No me toque o me corto,* a la consumación del acto mismo: *pero antes de que pudiera impedirlo el marica se acuchilló la cara y los brazos mientras el policía gritaba ¡No! ¡No!*, (que es determinada por el lector en el acto de lectura, más que por el hecho de estar orientada hacia una verdad social, personal o epistémica).

La cena

Juan Carlos Moyano Ortiz

Durante varios días la rata acechó la soledad del niño. Cuando estuvo segura de sus probabilidades (luego de calcular el vigor de las embestidas, la velocidad de las dentelladas y el buen funcionamiento del aparato digestivo) dispuso el ataque. Antes de lanzarse bostezó teatralmente y paseó la lengua sobre el temblorcito emocionado del hocico.

> El primer mordisco fue mortífero y el niño se saboreó complacido. El sabor de la carne de rata era excelente. (p. 58)

Partiendo, como se ha hecho hasta el momento, del título como la primera lexía que compone la narración, en este caso, esta connota (en relación con el resto del contenido del texto) la última comida que se recibe al final del día; las siguientes lexías, es decir, la dos y la tres, empiezan a trabajar sobre esta idea de la comida a partir de la personificación de las cualidades del raciocinio humano atribuidos a la rata, que en un primer momento vigila (acecha) al niño con el fin de convertirlo en su cena: *Cuando estuvo segura de sus probabilidades (luego de calcular el vigor de las embestidas, la velocidad de las dentelladas y el buen funcionamiento del aparato digestivo) dispuso el ataque* (segunda lexía). El bostezo fingido, así como la emoción que le acompaña (tercera lexía) también forma parte de esa personificación en la que se busca dotar de sentido el actuar premeditado de la rata por alimentarse, y en el que se empieza a conjurar una suerte de final que indica que al tratarse de un niño, cuyos semas que le acompañan le designan la cualidad de frágil y vulnerable; en relación a la rata que insinúa un ser de apetito voraz, temido y despreciable. No es sino hasta que entra en juego la última lexía que el sentido se manifiesta, de alguna manera, completo, invirtiendo en su totalidad los semas de cada personaje: ahora es el niño el voraz, y la rata la vulnerable (vulnerada). *El primer mordisco fue mortífero y el niño se saboreó complacido. El sabor de la carne de rata era excelente.* Este remate hecho a la narración, cierra a su vez la interpretación a un único sentido o verdad, lo que acompañado a su vez de una estructura definida y una lógica narrativa secuencial, determinan la inscripción de este texto dentro de la estética clásica (por tanto, estamos ante la presencia de un minicuento), si el final fuese

otro, es decir, si dejará abiertas las posibilidades –si el final fuera abierto–, la suerte de esta gran narración estaría, por supuesto, más cerca de la estética moderna (microrrelato).

Los tiempos cambian

Carmen Cecilia Suárez

> Cuando tenía quince años y estaba locamente enamorada, consiguió un hechizo garantizado –un ligue, como dicen– para que su hombre no la abandonara nunca. Sí, era el hombre de su vida, no había ningún otro hombre como él.
>
> Hoy, 30 años después, está buscando en vano, con desesperación, alguien que deshaga el embrujo. (p. 59)

Este texto lo dividimos en dos lexías el paratexto y el contenido. La lexía inicial, entiéndase por la misma el paratexto, supone en relación con el contenido la imagen construida alrededor de lo fluctuante del tiempo, y de la idea que nada dura para siempre; asimismo evoca en la lectura el conocido refrán de tiempo al tiempo, mencionado en el Eclesiastés 3 (3-8) de que "hay un tiempo para todo lo que se hace bajo el cielo"[26], de la que la que el poeta mexicano Renato Leduc (1897-1986) escribiera un soneto, que traemos a colación aquí, por la pertinencia con el tema:

---

[26] Todo tiene su momento oportuno; hay un tiempo para todo lo que se hace bajo el cielo: un tiempo para abrazarse,
y un tiempo para despedirse;
un tiempo para intentar,
y un tiempo para desistir;
un tiempo para guardar,
y un tiempo para desechar; (…)
un tiempo para amar,
y un tiempo para odiar (…)
Recuperado de https://www.biblegateway.com/passage/?search=Eclesiast%C3%A9s%203&version=NVI

Sabia virtud de conocer el tiempo;

a tiempo amar y desatarse a tiempo;

como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...

que de amor y dolor alivia el tiempo. (…)[27]

El paratexto, como se observa guarda una relación de contigüidad con el contenido (como sucede en gran parte de las formas breves aquí interpretadas). La segunda lexía esconde una paradoja sobre el tiempo en función de las relaciones sentimentales, que es planteada aquí de forma secuencial, por un narrador extradiegético bajo la conjunción temporal en la que se subordina un hecho aparente: *Cuando tenía quince años, y estaba locamente enamorada, consiguió un hechizo garantizado* (…) *Hoy, 30 años después, está buscando en vano, con desesperación, alguien que deshaga el embrujo.* Cuya revelación final revela la epifanía anunciada desde el mismo paratexto. En esta segunda lexía, se inserta además el código cultural del embrujo, "ligue" o amarre como es conocido popularmente y que refiere desde el plano semántico a la acción de atraer, atar u obligar a alguien sentimentalmente, cuya tradición se remonta a las prácticas de hechicería y brujería.

Historia de un caballo y un hstrburst

David Sánchez Juliao

(A todas aquellas naciones sin nombre

que pertenecen a países sin nombre)

[27] Recuperado de http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/187-085-renato-leduc?start=16

> Hubo una vez un caballo de tierra que se encontró en un paseo por la playa con un caballo de mar.
>
> —Es gracioso: —dijo el caballo—
>
> porque te pareces a mí, llevas mi nombre.
>
> — ¡Maldito sea el sistema de cosas!
>
> —dijo el caballito de agua—. Supongamos que yo me llamara Hstrburst…
>
> ¿Por qué carajo no podrías llamarte tú el Hstrburst de tierra por parecerte a mí?
>
> El otro respondió:
>
> —Yo soy grande, soy anfibio, sirvo al hombre, soy muy fuerte, y doy mi nombre a animalejos como tú.
>
> — ¡Maldito! Algún día llegará la hora de los Hstrbursts, y se hundió.
>
> El caballo se quedó pensando: "… ¡cómo son de necios los Hstrbursts!, pero ¿qué digo? ¿Los… qué?". (p. 73)

Esta narración, a diferencia de la anterior de Juan Carlos Moyano, se plantea de entrada desde el cuento tradicional: *Hubo una vez…,* (o Había una vez, da lo mismo en este punto). De manera que, desde el inicio se empieza a configurar el programa de lectura con el que será abordado el texto. El título, o sea, la primera lexía de esta narración, supone la existencia dentro del contenido del texto de dos personajes: uno conocido por el hombre hace cientos de años, domesticado y criado para servirle; y el otro como un ser extraño, que bien podría ser cualquier cosa. No es sino hasta entrada la siguiente lexía, que se conoce el nombre de este segundo personaje: *—Es gracioso: —dijo el caballo— porque te pareces a mí, llevas mi nombre. —¡Maldito sea el sistema de cosas! —dijo el caballito de agua—. Supongamos*

que yo me llamara Hstrburst… ¿Por qué carajo no podrías llamarte tú el Hstrburst de tierra por parecerte a mí?

La personificación de los animales conduce aún más la narración hacia la idea de una revelación final con un carácter moralizante, como sucede en los cuentos tradicionales (ej. *Caperucita roja*). Las lexías tres y cuatro sirven aquí de entrada al tema de la lógica de los nombres o la designación imparcial y limitada que se hace de los objetos, los animales y las cosas, el cómo y el porqué de la generalización por carácter asociativo: —*Yo soy grande, soy anfibio, sirvo al hombre, soy muy fuerte, y doy mi nombre a animalejos como tú.* Dando apertura así a una cuestión fundamental sobre el problema nominal: — *¡Maldito! Algún día llegará la hora de los Hstrbursts, y se hundió. El caballo se quedó pensando: "… ¡cómo son de necios los Hstrbursts!, pero ¿qué digo? ¿Los… qué?".* Hecho que evoca una cita hecha en el capítulo anterior del *Libro de las Evidencias*: "Conoces el nombre que te dieron. No conoces el nombre que tienes."

El elemento paratextual, entiéndase aquí el epígrafe, juega un papel primordial en el sentido del texto, pues supone una historia detrás de la narración que tiene lugar, cuyo papel es el de representar con ironía el problema de la nomenclatura.

Como se pudo evidenciar con esta narración, aquí se corresponden los elementos propios de la estética clásica, y bajo esas consideraciones, del minicuento propiamente dicho, por su semejanza con el cuento (como lo sustenta Violeta Rojo (1997), en *Breve manual para reconocer minicuentos*).

Al pie de la letra

Nana Rodríguez

Un poeta críptico se hizo famoso porque acostumbraba colocar notas de pie de página a sus poemas.

Con el tiempo, los lectores ansiosos compraban sus libros, para gozar la poesía que brotaba silvestre de sus notas de pie de página. (p. 80)

Esta narración, que es claramente más breve que las anteriores, resulta ser también una de las que más se ajusta a la estética clásica, sobre todo, porque en su interior sólo se admite una verdad posible y, por tanto, una interpretación: Se titula *Al pie de la letra* porque en este texto el personaje, un poeta críptico, se hace famoso por la poesía que emanaba de las notas al pie de página que dejaba en sus poemas. Dicho de otro modo, el proceso sintagmático por el cual está estructurado el texto, no permite interpretar las posibilidades de sentido que pudiesen estar presentes en la "narración", dado que no existen otras posibilidades. Un análisis a la lexía inicial (es decir, al paratexto), indica lo ya mencionado, pues refiere a aquello que se expresa literalmente o que se sigue con exactitud. La lexía *Un poeta críptico se hizo famoso porque acostumbraba colocar notas de pie de página a sus poemas*., como se precia la conexión es explicita y se hilvana en tres momentos: el paratexto, la situación y la resolución final a modo de revelación: *los lectores ansiosos compraban sus libros, para gozar la poesía que brotaba silvestre de sus notas de pie de página.* Se trata aquí en todo caso de un juego con la paradoja de la creación, el valor se traslada del texto original producido por el autor a la explicación-traducción de lo que se quiere decir, produciendo una especie de literatura al margen que atrae más que el texto original. En ese sentido, este texto platea una paradoja incluso mayor si atendemos a que parte de las formas breves de escritura

se acopla a la (re)escritura marginal de otros textos: *Al pie de la letra* es una muestra crítica de lo que implica todo ejercicio creativo.

Dos contra uno

Triunfo Arciniegas

> Mientras caía abatido por el disparo mortal, tuvo aún tiempo para descifrar la infame mirada de traición en los ojos de su esposa. Sólo deseo que ninguno de los dos pudiera encontrar el billete ganador de la lotería nacional que reposaba indefenso en el bolsillo izquierdo de su pantalón, ahora teñido de rojo. (p. 85)

En este texto, la primera lexía, *Dos contra uno*, connota de plano un acto de rivalidad, de tensión asociado al juego, en donde el ganador no está determinado aún, sino de la pugna entre ellos; aunque sí supone de antemano una desventaja aprovechable: "dos son mejor que uno". La lexía siguiente despeja las primeras dudas que se venían planteado desde el título: ¿quiénes contra quién?, ¿existe una desventaja en esta rivalidad aparente?: *Mientras caía abatido por el disparo mortal, tuvo aún tiempo para descifrar la infame mirada de traición en los ojos de su esposa (...)*, la infame mirada de traición de su esposa, es el núcleo articulador para dar con las respuestas a las preguntas planteadas; no obstante, también genera nuevas dudas ¿la traición hace referencia a un amante o al acto de dispararle a su esposo?, ¿por qué le disparó? La revelación de la última lexía despeja así todas las dudas iniciales y las surgidas en la trama, dando así un cierre al suspenso que se corresponde a la narrativa clásica, y un cierre interpretativo capaz de una única verdad: *Sólo deseo que ninguno de los dos*, es decir su esposa y el amante, *pudiera encontrar el billete ganador de la lotería nacional*, el generador de la tensión asociado al juego y el dinero, y al juego de palabras escogidas como título para esta narración, *que reposaba indefenso en el bolsillo*

izquierdo de su pantalón, ahora teñido de rojo, a causa del disparo. Como se observa nos hallamos pues ante un minicuento, pues en él reposan los elementos propios de una estética clásica: un tiempo secuencial construido en una estructura en la que coinciden la organización y la exposición de los elementos de la narrativa. Un momento de revelación con un carácter moralizante implícito: Amor con amor se paga –hasta con la vida–.

4.2 Microrrelatos

Ahora bien, teniendo en cuenta las consideraciones hechas por Zavala (2004) para el cuento moderno (entiéndase como microrrelato) y los elementos que componen dicha estética, ponemos en consideración los siguientes textos, que se acercan más a aquella especie de narrativa; sin embargo, como se podrá observar a través del ejercicio interpretativo de los mismos, dichos textos no excluyen ni son exclusivos al introducir en su lógica elementos de la estética posmoderna (o minificción):

Soledad

Álvaro Mutis

En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas de banano silvestre, conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes. Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las gigantes aguas de la demencia. De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable. La algarabía de las cacatúas que cruzaban en bandadas la rosada extensión del alba, lo devolvió al mundo de sus semejantes y

> tornó a poner sus manos las usuales herramientas del hombre. Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva. (p. 35)

La primera lexía, o la principal si pudiésemos llamarla de esa manera, lejos de ser considerada el título de esta narración, es el personaje, el *Gaviero*, en quien recaen todos los sucesos. El sustantivo gaviero deviene de aquel que cumple una función particular en una embarcación: es quien sube a la gavia (o vela del mástil mayor) a observar el horizonte, por tanto, su función en la embarcación es contemplativa, pero también decisiva para la suerte de toda la tripulación. Teniendo en cuenta la responsabilidad de dicha tarea, es menester pensar que se trate de un hombre joven y fuerte, de alguien dispuesto a los peligros que se pueden sortear una vez se zarpa sin rumbo aparente por el océano. No obstante, no nos encontramos ante un personaje cualquiera, ante un simple gaviero, que sin motivo decide un día partir. No. Estamos frente al personaje fundamental de la totalidad de la obra del escritor Álvaro Mutis, por lo que se puede entender, que tras este texto breve (escrito en prosa y perteneciente al libro de poemas *Summa de Maqroll el Gaviero)*, hay cientos de páginas, aventuras y desdichas que le anteceden y le suceden a la misma vez; de ahí que: *En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas de banano silvestre, conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes.*

Su condición de hombre de mar, habituado a los oleajes del destino, a las aventuras insondables del océano, le hace sentirse incómodo en la mitad de la selva: “Nunca me ha

fallado. Siempre que intento algo tierra adentro me va mal"[28]. Ahora bien, si tomamos en cuenta la relación del siguiente fragmento (lexía): *conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes*, aunada a la imagen final: *Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva.*, se concretiza el vacío que supone el único sustantivo del que se compone el título: Soledad. Una soledad que le embarga, recordándole las hazañas del pasado y también las desdichas de una secreta herida que le atormenta.

Quisiéramos ampliar aquí la exploración sobre el Gaviero, y de la misma manera sobre las páginas que le anteceden a este relato en prosa, pero sería una tarea imposible para el cometido del presente trabajo. Lo que si podemos es observar los elementos o estrategias que componen esta narración: su lógica itinerante, con la creación de una realidad auto-referencial, es decir, en Soledad, nos encontramos ante un texto con su propia lógica de sentido (sólo captable en la totalidad de las páginas que le anteceden). Su carácter arbóreo, en el que se admite más de una interpretación y una verdad. Su simultaneidad temporal o espacialización del tiempo se hace evidente en la relación con el pasado, el presente y el futuro (acaso condicionado luego de una noche de vigilia) que arremeten al personaje en este relato. Dicho lo anterior, y teniendo en cuenta que la epifanía se encuentra aquí neutralizada por la amplitud del contexto de la narración, se puede llegar a la afirmación de que el lector de este texto en prosa, se encuentra ante un microrrelato.

[28] Este fragmento corresponde a la obra *Un bel morir* citada por el escritor Pablo Montoya. En este Montoya se cuestiona sobre la identidad y la función de Maqroll el Gaviero en la obra de Mutis. Ver especialmente: https://www.pablomontoya.net/quien-es-maqroll-el-gaviero/ para ampliar la información al respecto de Maqroll el Gaviero, personaje que atraviesa gran parte de la obra del autor colombiano.

Pensamiento Luctuoso

Andrés Caicedo

> Un empleado público se monta a las 2 del día en su bus de todos los días, paga, registra, y para su satisfacción queda un puesto por allá, se dirige al asiento vacío sin ver a nadie conocido, pero para qué conocidos a esta hora y con este calor, así que el empleado público en lo único que piensa es en el almuerzo que su mamá le tiene cuando llegue a casa, en la siestecita de 5 minutos, en el sueñito que sueñe, y por pensar en eso ni se ha dado cuenta que este bus en el que se ha montado no para cada 4 cuadras ni para en ninguna parte, y cuando cae en la cuenta el hombrecito lo que hace es apretar las manos que le sudan pero nada más, o tal vez voltear a mirar a los pasajeros, todos hombres, una mujer en la última banca vestida de negro, todos de piel oscura y por qué será que todos están así de flacos y porqué a todos se les ve el hambre en la cara, por qué, sobre todo el chofer cuando voltea la cara y lo mira a él. Y da la señal. Entonces el bus para y todos se le van encima, y cuando al hombrecito le arrancan el primer pedazo de mejilla piensa en lo que dirán sus compañeros de oficina cuando salga mañana en el periódico.
>
> Pero mañana no va a salir nada en el periódico. (p. 44)

Este relato ficcional, cuyo paratexto y primera lexía, *Pensamiento luctuoso,* aluden a la triste idea de morir escrito por Andrés Caicedo, perteneciente a trilogía titulada *Destinitos fatales* (1971) es una muestra a grandes rasgos de una reflexión turbia sobre la ciudad de su juventud, de los sesenta y principios de los setenta en la que le tocó vivir, una Cali atravesada por una violencia física y espiritual, configurada a través de personajes lúgubres, en los que según se puede vislumbrar de la serie se descubre a sí mismo como personaje, véase por

ejemplo la referencia hecha al personaje en las últimas lexías de las seis que por orden semántico se han elegido: *y cuando cae en la cuenta el hombrecito lo que hace es apretar las manos que le sudan pero nada más* . No obstante, antes de continuar, detengámonos un momento a reflexionar sobre el paratexto, que aquí ha sido añadido por el antólogo, González (2002), con que anticipa a una posible lectura a los lectores de este texto: la idea de que aquello que le sucede al personaje en el relato en realidad no sucede más que en su cabeza, idea misma que es reforzada a través de ciertos elementos semánticos y sintácticos en las subsecuentes lexías.

La segunda y tercera lexía de este texto plantea la imagen, de cierto modo conocida, del funcionario público, del hombre de oficina limitado a su rutina, a su pequeño mundo de camino al trabajo y del trabajo a la casa con el pensamiento absorto en los pequeños placeres que componen su mundo: comer, dormir lo poco, soñar lo mucho, aunque los diminutivos empleados por el autor en este texto refuerzan la representación de un *personaje* condenado, o mejor, miserable: *siestecita, sueñito, hombrecito.* Asimismo, como sucede en la estructura del cuento clásico, estas lexías van construyendo el ambiente y los personajes que desarrollan el relato, aunada de manera secuencial hasta la revelación, que si se observa detenidamente ha sido neutralizada por el autor bajo la posibilidad anticipada por el antólogo de que todo no es más un pensamiento fúnebre.

Las lexías cuatro y cinco, en las que se contiene el conocido nudo de la estructura de los cuentos tradicionales, señalan la ruta del desastre a partir de las conjunciones copulativas *y cuando cae en la cuenta el hombrecito lo que hace es apretar las manos que le sudan (...) y porqué a todos se les ve el hambre en la cara, por qué, sobre todo el chofer cuando voltea la cara y lo mira a él. Y da la señal. Entonces el bus para y todos se le van encima, y cuando*

al hombrecito le arrancan el primer pedazo de mejilla piensa en lo que dirán sus compañeros de oficina cuando salga mañana en el periódico, sin embargo, son las conjunciones adversativas enlazadas a las copulativas presentes en el relato las que connotan el sentido, sobre todo la conjunción adversativa de la última lexía que expone la idea, por un lado de que, aunque se trate de un empleado público, su muerte no lo será así, supeditada al anonimato de quien nada importa en una ciudad azotada por la pobreza y acostumbrada a la violencia; la otra idea que alberga el análisis se encuentra en la posibilidad planteada ya desde el inicio *Pero mañana no va a salir nada en el periódico*, dado que se ha tratado nomás de un pensamiento, cuya principal hipótesis recae en el uso de la conjunción disyuntiva en el relato *y cuando cae en la cuenta el hombrecito lo que hace es apretar las manos que le sudan pero nada más,* ***o*** *tal vez voltear a mirar a los pasajeros, todos hombres, una mujer en la última banca vestida de negro…*

Expatriados

Manuel Mejía Vallejo

Estaba recordando lo mejor de su vida, organizando su pasado, cuando murió.

Como ya venían cerca, los recuerdos se desorientaron. Los vimos removerse ávidos, en busca de su dueño.

Todos tratamos de reconocerlos. Fuimos acercando algunos, que se deformaron según iban acomodándose intermitentes olvidos.

–Este recuerdo podría ser mío.

Algunos, sin embargo, no hallaron identificación, no hallaron refugio: cuando se perdían entre su propia niebla, creíamos oír llantos lejanísimos.

-Entonces *supimos lo que es la* soledad. (p. 50)

La primera lexía, que cumple el papel de paratexto en la narración, funciona aquí como elemento articulador de sentido del relato. *Expatriados*, que literalmente significa "fuera de la patria", o si se prefiere, "fuera del lugar al cual se pertenece", puesto aquí en plural, pasa de ser un adjetivo de, para referir como sustantivo al olvido. El plural en este relato juega entonces un papel primordial como analogía entre un término (expatriados) y otro (recuerdos), entre el olvido y la memoria. La segunda lexía *Estaba recordando lo mejor de su vida, organizando su pasado, cuando murió* supone un espacio vacío, en cuanto al personaje, que es completado casi de forma automática por el lector, de ahí que se entienda que se está haciendo referencia a alguien que ya vivió mucho, es decir, a una persona de edad mayor, un anciano. La segunda lexía y la última, introducen un doble sentido al relato, en primer lugar, por la alusión de los recuerdos como un elemento que ha sido sustraído de su fuente y que van ansiosos en busca de su origen: *Como ya venían cerca, los recuerdos se desorientaron. Los vimos removerse ávidos, en busca de su dueño*, y en segundo lugar, en la revelación, cuya relación semántica supone al expatriado como alguien solitario, idea que se entiende por la introducción de la voz del narrador homodiegético (que bien puede ser un amigo del hombre que murió recordando su vida). *–Este recuerdo podría ser mío,* en la tercera lexía.

La construcción del relato configura una imagen poética de la visión del desterrado (expatriado), la memoria y el olvido: *los recuerdos se desorientaron (...) acomodándose intermitentes olvidos*, que enlazados al final construyen la imagen, por un lado de los expatriados, como aquellos hombres que lejos de su gente y su tierra tienen que afrontar la

soledad: “Entonces *supimos lo que es la* soledad”, y por otra parte, de los recuerdos como despojos de la memoria, que deambulan “lejos de su patria” hacia el olvido.

De este texto construido poéticamente por Manuel Mejía Vallejo, se percibe la configuración de un microrrelato, en tanto supone desde la diferenciación hecha por Zavala sobre la estética clásica, moderna y posmoderna, descripciones anti-realistas opuestas a la tradición clásica, la construcción de una situación de carácter metafórico: el expatriado es un solitario constituido de recuerdos y olvidos; un final abierto que obliga a releer irónicamente el texto, con una estructura arbórea, es decir, que admite muchas posibles interpretaciones. Yo he expuesto dos a lo largo de este trabajo de lectura e interpretación sin la pretensión de agotarlos, pues ciertamente, un lector más ávido o uno que no, incluso, pueden desentrañar otros posibles sentidos del texto, desde una lectura más holística.

El sentido del humor

Nicolás Suescún

> Acabo de comprobar que el sentido del humor se ha esfumado en el mundo, por lo menos entre los cuerdos. Los artistas, no ya sólo los filósofos, son estremecedoramente serios. Los cuentachistes, especialistas en bostezos. Los atletas han olvidado la sonrisa del triunfo; hacen serios discursos aceptándolo. Los mimos gritan. Los satíricos sólo producen un almíbar empalagoso. Los niños, que como se sabe son más serios que los viejos, ahora lo son más. Y las mujeres, demasiado prácticas y «liberadas», son más rígidas que los marxistas de antaño.
>
> Los locos no están realmente en este mismo mundo, y por tanto su sentido del humor pertenece a una dimensión inaccesible para nosotros, la inmensa

> mayoría; pero ellos todavía lo tienen, son los únicos. Es esto lo que he descubierto durante el poco tiempo que, en calidad de siquiatra, llevo en este enorme manicomio. Me muero de la risa de todo lo que dicen, y hasta la seriedad –la de los locos, claro, no la de mis colegas– me parece cómica. Nunca, debo confesar, me había sentido tan contento en un trabajo, por lo que espero que las cosas sigan así, aunque no me explico por qué mis colegas me han comunicado que la administración no me permite ni un sólo día libre al año, ¡como si a mí me importara o quisiera alejarme un sólo momento de este encantador lugar! (p. 69)

El paratexto, primera de las cinco lexías en las que por segmentación semántica se ha divido el texto, comparte con el lector una perspectiva de vida, aquella relacionada con el buen humor, que no es propiamente aquella reducida a la risa (aunque forma parte de los elementos que la integran), sino el entender el sufrimiento omnipresente de la vida con otros ojos, es una forma de afrontar las situaciones difíciles de la vida sin rehuir de ellas, dicho de otro modo, y tomando como referencia el contenido del texto, de tomarse con gracia las tragedias de la vida. Partiendo de esta breve conceptualización de *El sentido del humor* como una actitud más que como una condición previa a la risa, se puede entender que en la segunda lexía *Acabo de comprobar que el sentido del humor se ha esfumado en el mundo, por lo menos entre los cuerdos*, el autor introduce, no sólo la voz que guiará la narración, sino la actitud de un personaje que acaba de darse cuenta que el sentido del humor se ha esfumado, por lo que se entiende que el personaje es un ser reflexivo.

La tercera lexía *Los locos no están realmente en este mismo mundo, y por tanto su sentido del humor pertenece a una dimensión inaccesible para nosotros, la inmensa mayoría; pero ellos todavía lo tienen, son los únicos. Es esto lo que he descubierto durante*

el poco tiempo que, en calidad de siquiatra, llevo en este enorme manicomio, da soporte a la comprobación que hace el personaje de este texto sobre la base de la observación y el principio reduccionista del silogismo entendido como: A) El sentido del humor se ha esfumado del mundo, B) los locos no están realmente en este mundo, C) por tanto, los locos aún tienen sentido del humor, en donde A) igual a B) como B) es igual a C) y A) es igual a C).

Me muero de la risa de todo lo que dicen, y hasta la seriedad –la de los locos, claro, no la de mis colegas– me parece cómica que es aquí la cuarta lexía, introduce la idea de que el personaje autodiegético de este texto, aún conserva su sentido del humor, dando a entender que aunque se trate de una persona "cuerda", en tanto ejerce como siquiatra en un gran manicomio (acaso el mundo), se ríe incluso de la seriedad de los locos con los que se ve obligado a tratar por su relación profesional con los mismos. No obstante, la última lexía supone la revelación de una verdad sospechada apenas por la confesión: *Nunca, debo confesar, me había sentido tan contento en un trabajo, por lo que espero que las cosas sigan así,* la relación silogística expresada líneas atrás contendría al personaje según se expresa en esta misma lexía: *aunque no me explico por qué mis colegas me han comunicado que la administración no me permite ni un sólo día libre al año* de lo que se connota una relación directa con el "mundo de los locos" en el que él estaría presente y que por su actitud frente a dicha circunstancia, *¡como si a mí me importara o quisiera alejarme un sólo momento de este encantador lugar!*, constaría la idea de que el mundo ha perdido el sentido humor, pero él no ha perdido el sentido del humor, y como son los locos los que aún conservan el sentido del humor, entonces el personaje forma parte de los locos que no están realmente en este mundo.

La idea, aunque vaga, resuelve la cuestión planteada por el autor desde el título sobre el sentido del humor, el título, como paratexto, es sugerente en dos sentidos: el primero, porque en el texto, la situación presentada de un hombre que se cree siquiatra, pero que al final se revela como paciente, genera "risa"; y segundo, porque invita a reflexionar sobre la actitud de quien se toma la vida con humor, como sucede con el personaje de este relato, quien enfrenta la realidad de un modo distinto al cotidiano y lo disfruta.

Espejo

Harold Kremer

> Cuando usted sale de su casa obsesionado con la idea de comprarse un espejo, se puede decir que ha dado por vez primera un gran paso en su vida. Pero si a más de dicha decisión descubre que no desea un espejo cualquiera sino uno especial que se adapte a su temperamento, a su carácter y a su figura, se podría decir que usted sabe lo que quiere de la vida. Y si después de recorrer toda la ciudad, de pronto se descubre en un viejo barrio judío discutiendo el precio de un insignificante y carcomido espejo, usted pensará que la vida y el destino han sido pródigos al brindarle esa oportunidad. Y si al llegar a su casa con el espejo se va directamente al baño, lo cuelga, lo cuadra y luego se mira durante un largo instante en él, tratando de encontrar su imagen que no aparece por ningún lado, usted tendrá que aceptar la realidad de su muerte. (p. 75)

El paratexto de este relato como símbolo cumple la función de la representación de una realidad aparente, pues lo que se refleja en el *espejo* no es una copia fiel del objeto a representar, sino una muestra invertida del mundo, una versión contraria de la vida; esta última hipótesis emanada de la idea de que en un espejo solo puede ser reflejado aquello que

tiene consciencia de que lo es, es decir, aquello que tiene vida y pensamiento, dicho de otro modo, es la superficie reflejante de la vida del hombre. La lexía es en este caso sugerente y portadora de un sentido que se relaciona con el contenido del relato. El símbolo del espejo "remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes". (Perilli, 1983, p. 150)

En el contenido del relato el uso de un narrador heterodiegético, es decir, que está fuera del relato, pero que narra lo que acontece al personaje, cuya voz y nombre no conocemos, tiene como propósito acercar al lector para involucrarlo en el relato, la idea en ese sentido es hacer que el lector se refleje a sí mismo en la narración.

La segunda lexía en este relato supone la reafirmación del espejo como un símbolo de la vida del hombre*, Cuando usted sale de su casa obsesionado con la idea de comprarse un espejo, se puede decir que ha dado por vez primera un gran paso en su vida*, pese a que el uso de la conjunción al inicio del relato que indica aquí una situación hipotética que es reforzada en las posteriores lexías al introducirse la cláusula de la oración condicional acompañada del futuro imperfecto *pensará*, *tendrá* que postulan la posibilidad de un hecho futuro. De modo que el planteamiento propuesto por el autor se enmarca dentro de la suposición de un hecho que no ha tenido lugar en el tiempo, pero que bajo la hipótesis de que suceda se obtendrá como resultado aquello expresado en la lexía final: *Y si al llegar a su casa con el espejo se va directamente al baño, lo cuelga, lo cuadra y luego se mira durante un largo instante en él, tratando de encontrar su imagen que no aparece por ningún lado, usted tendrá que aceptar la realidad de su muerte.*

No obstante, en la lexía anterior la referencia al *barrio judío*, enlazada a la lexía final *cuadra y luego se mira durante un largo instante en él, tratando de encontrar su imagen que no aparece por ningún lado, usted tendrá que aceptar la realidad de su muerte*, puede en algún sentido hacer referencia a la tradición judía del *Shiva* o periodo de luto, en el que se cubren los espejos de la casa, bajo la idea de que al morir una persona, que está hecha a imagen y semejanza de Dios, se disminuye el reflejo de Dios en la tierra, y por tanto, el reflejo de la imagen divina condensado en el alma del hombre desaparece. El caso hipotético y la búsqueda extenuante de un espejo que logre capturar la personalidad y esencia del sujeto de la narración, que según el relato se señala bajo el adjetivo *insignificante* y el participio del verbo transitivo carcomer: *carcomido*, que bien puede implicar aquí algo o alguien consumido física y moralmente, niegan la idea de una semejanza divina, e introduce la idea de un sujeto abatido, inconsciente de su existencia.

Visto lo anterior, se puede entender que nos encontramos ante un (micro) relato según la diferenciación propuesta por Zavala (2004), en la medida en que su estructura es arbórea, es decir, admite muchas posibles interpretaciones, en donde el tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador (espacialización del tiempo) con un final abierto en donde la epifanía se encuentra neutralizada o implícita bajo la idea de que sólo pude reflejarse en un espejo (que como se señala en el relato es portador de nuestra personalidad) aquello que tiene vida, y no aquello *insignificante* y *carcomido*, entiéndase: vencido o sin vida.

La sal de Lot

Gabriel Pabón Villamizar

> No porque se hubiera vuelto una estatua de sal, Lot abandonó a la fisgona de su mujer en las afueras de Sodoma y Gomorra. Todo lo contrario: con el esmero que pudo, la llevó a cuestas hasta su hogar, y allí le destinó un lugar privilegiado en la cocina.
>
> Dicen que cuando una pareja descendiente de la mujer de Lot contrae matrimonio, los recién casados adquieren el derecho de pellizcar la estatua y sazonar sus comidas con esa sal de ligero sabor a fuego, azufre y pecado.
>
> El efecto afrodisíaco, aseguran, es incomparable. (p. 86)

La primera lexía de este relato, *La sal de Lot*, conduce al lector inmediatamente a la lectura del Génesis 19, la descripción sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra. Lot, el profeta, es aquí en este relato el personaje secundario, el papel protagónico recae sobre la *sal*, es decir, sobre su mujer, conocida en algunas tradiciones judías como 'Edith', quien como se puede leer en la segunda lexía: es convertida en una estatua de sal. "Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal."[29] Aquí el autor subvierte el relato original desde el principio al añadir que Lot no *abandonó a la fisgona de su mujer en las afueras de Sodoma y Gomorra*, una vez fue convertida en una estatua de sal, pues en el narración bíblica se lee: "Pero Lot subió de Zoar y moró en el monte, y sus dos hijas con él (…)"[30]; de modo que, cuando en la siguiente lexía el autor menciona: *Todo lo contrario: con el esmero que pudo, la llevó a cuestas hasta su hogar, y allí le destinó un lugar privilegiado en la cocina.*, ya se está alterando y re-interpretando los vacíos dispuestos en el Génesis 19,

[29] Génesis 19:26. Este como otros de los fragmentos citados de Génesis 19 pueden consultarse en el siguiente enlace: https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis%2019&version=RVR1960
[30] Génesis 19:30

a través de una representación metafórica. La lexía que le sigue reafirma dicha representación, y añade semas asociados al infierno que son puestos a disposición de la lujuria en un espacio recreado por el autor: la cocina. Este carácter de la sal de Lot, como portadora de pecado a la que es posible acudir por su efecto afrodisiaco, representa no sólo una burla a los mandatos celestiales, sino una re-significación del castigo impartido por un ser divino y todo poderoso, cuya intromisión no alcanza el lugar privilegiado de una modesta cocina. Pese a ello, la afirmación anterior pierde algo de peso al tomar el verbo inicial del segundo párrafo de este relato, *Dicen*, pues añade a las siguientes líneas el valor de un rumor, que no puede ser comprobado más allá de la lógica del relato. La revelación final sobre los efectos de la sal de Lot, como un estimulante del apetito sexual, agregan al relato un valor controversial, que se soporta en la ironía; y a su vez resta valor al relato original del Génesis, suavizando los hechos incestuosos descritos en 19:31-38. Se trata pues de una contradicción a la divina providencia, una lectura nueva de una historia llena de vicios y pecados en donde el castigo es ahora redimido por el oculto placer de los descendientes de Edith, *La sal de Lot*.

4.3 Minificciones

Por último, quedan aquellos textos, que por su condición para diluir o presentar una trama fragmentada, así como por contener ciertos elementos de la estética posmoderna, se aproximan más a la minificción.

El primero de ellos perteneciente al escritor Luis Vidales que, como mencionamos líneas atrás, da apertura a esta antología. Se trata de un poeta a todas luces vanguardista, que

asume los cambios de su época optando por una escritura sintética, al igual que sus homólogos en distintas partes del continente[31] :

Super-ciencia

Luis Vidales

Por medio de los microscopios

Los microbios

Observan a los sabios. (p. 33)

Las lexías que componen este texto, en esencia brevísimo, se centran en la inversión lógica del orden científico, cuya representación itinerante asume por completo la ironía. La primera lexía: *Super-ciencia*, funciona de entrada a la inversión propuesta en donde el prefijo *super* unido al sustantivo *ciencia*, que en este caso particular designa una rama del saber constituida por conocimientos objetivos y comprobables obtenidos mediante la observación y experimentación, como la microbiología (cuya constitución como ciencia es relativamente reciente), componen la idea de aquello que está *por encima de*. En este caso si consideramos la siguiente lexía en las tres líneas que se suceden, se entiende el sentido propuesto por Vidales, sobre la base irónica de la inversión del orden y la relación con la primera lexía, es decir, el título se hace visible en la construcción de la imagen de que: no son los "sabios", como adjetivo que reemplaza a científico, quienes observan a los microbios a través de los microscopios, sino al contrario.

La estructura fragmentada e híbrida (por su cercanía a la poesía y el aforismo) evoca ya una minificción propiamente dicha en donde la trama o narración se encuentra por

[31] Este el caso de escritores como Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Julio Torri, Oliverio Girondo, entre otros.

completo diluida, pero cuyo sentido se extiende dando incluso como resultado intertextos como el microrrelato escrito por David Sánchez Juliao en 1976 titulado *Ojo por ojo*[32].

Reencuentro

Luis Fayad

> La mujer le dejó saber con la mirada que quería decirle algo. Leoncio accedió, y cuando ella se apeó del bus él hizo lo mismo. La siguió a corta pero discreta distancia, y luego de algunas cuadras la mujer volvió. Sostenía con mano firme una pistola. Leoncio reconoció entonces a la mujer ultrajada en su sueño y descubrió en sus ojos la venganza.
>
> —Todo fue un sueño —le dijo—. En un sueño nada tiene importancia.
>
> —Depende de quien sueñe —dijo la mujer—. Este también es un sueño. (p. 56)

En este texto el título, como primera lexía, compuesto por el prefijo *re-* junto al sustantivo, recalca la idea de una coincidencia pasada, de un encuentro anterior que apenas es sospechado por el lector, la duda es ¿quiénes o qué va a ser reencontrado? La lexía siguiente: *La mujer le dejó saber con la mirada que quería decirle algo.*, consolida los sujetos que tendrán lugar dentro del texto: una mujer, en este caso una mujer cuyo nombre no está explicitado dentro del relato, lo cual indica que el papel de la mujer bien podría ser ocupado por cualquier otra mujer en un acto de reivindicación como se podrá vislumbrar en las líneas

[32] **Ojo por ojo**
Obstinado en conseguir el Premio Nobel de microbiología, un viejo científico se dio a la tarea de observar a través de microscopio todos los detalles de la vida de un microbio.
Más tarde el científico se enteró de que, mirando hacia arriba y observándolo a él, tanto aprendió el microbio, que ganó sin gran esfuerzo entre su raza el premio mundial de oftalmología.
El viejo científico nunca llegó a Nobel. Murió de envidia cuando observó en el microscopio la ceremonia y la premiación de su "objeto de investigación. (González, 2002, p. 74)

finales, lo que suma a la imagen conocida hoy en día y expresada por los colectivos feministas en el mundo: 'una somos todas'. El acto de 'invitarlo con la mirada' nos señala que el segundo personaje de esta narración podría ser un hombre, alguien que es seducido (invitado) a seguir, al reencuentro. Pero ¿de qué?

Aquí se advierte la presencia de un segundo personaje, cuyo nombre es revelado en la tercera lexía: *Leoncio accedió, y cuando ella se apeó del bus él hizo lo mismo.* Pero ¿por qué nuestro autor dota de un nombre al personaje masculino?, ¿cuál es la intención? Bueno, la hipótesis más fuerte es que, a diferencia de la mujer que podría ser una y todas, nuestro personaje (en apariencia principal) es único, y esto se debe, tal vez, porque en este punto se trata de un personaje en construcción para una obra mayor de Luis Fayad titulada: *Un espejo después*, publicada en 1995[33].

Ahora bien, las lexías que le siguen, ponen de relieve el conflicto tras el (re)encuentro entre los personajes, un manifiesto a la venganza, a la espera, que se plantea en dos planos: por un lado en un plano onírico cómo lo deja saber Leoncio en el diálogo: *—Todo fue un sueño —le dijo—. En un sueño nada tiene importancia.* Y por otro, en el plano de la ficción misma, con la aplicación de una lógica itinerante en donde se fractura la oposición de realismo y anti-realismo, para generar una propia realidad auto-referenciada, con un sentido profundamente irónico, como nos lo demuestra la última lexía a partir de la inversión de victima a victimario (y viceversa): *—Depende de quien sueñe —dijo la mujer—. Este también es un sueño.*

[33] Valga aclarar al lector de estas páginas que el texto aquí citado, es decir "Reencuentro" está fechado en el año 1974, y se encuentra dentro del libro *Obra en marcha* 1. En *La nueva literatura Colombiana (Antología)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. *Un espejo después* está compuesto por una serie de 34 narraciones breves en donde el personaje principal, o en torno al cual giran la multiplicidad de relatos presentes es el mismo presente en este texto: Leoncio.

Ya para finalizar, el siguiente texto, escrito por Jairo Aníbal Niño, es probablemente el que más destaca por su proximidad a la minificción, pues en él se funden varios elementos propuestos por Zavala (2004), como la representación-presentación, su estructura de lógica itinerante en la que se produce una ficción fronteriza (hibrida), su contexto en el que se reproducen y se niegan los códigos establecidos de antemano, así como la epifanía textual al finalizar, cuya interpretación depende únicamente del lector. Asimismo se encuentra en este texto el carácter fragmentario y de disolución de la trama señalado por García (2017), como rasgo distintivo para la comprensión de minificciones.

Fábula

Jairo Aníbal Niño

> Y los ratones hicieron una alianza y la serpiente de cascabel le puso el cascabel al gato. (p. 61)

La primera lexía, como se observa, conjura un género ampliamente conocido en el que su carácter didáctico resulta (en ocasiones) fundamental, incluso más que su carácter narrativo. La lexía *Fábula* destaca aquí porque invita al lector a configurar o ajustar la lectura teniendo en cuenta los parámetros expuestos por este género ejemplarizante. De modo que, desde la entrada misma de la ficción se advierte al lector sobre el género por el cual transitará la narración, que si atendemos de antemano, no supera las dos líneas. Lo que sigue es un ejercicio de (re) lectura de parte del autor en el que se (re) interpreta una vieja fábula atribuida a Esopo[34], fabulista griego del siglo VI a.C., de la que posteriormente emanan un sinfín de

[34] La fábula atribuida a Esopo se titula El gato y los ratones, en ella se describe una situación conflictiva en la que unos ratones que vivían en una mansión padecen el acecho de un gato, los ratones entonces tras una amplia deliberación llegan al acuerdo de que la mejor opción para huir de las garras del gato sería que este llevara un cascabel, de modo que pudiesen advertir su llegada, pero el dilema se plantea al preguntarse ¿quién será el que ponga el cascabel al gato?, pues ninguno se ofrece voluntario. El carácter moralizante en esta fábula es evidente

versiones, todas ellas (hasta donde se conoce aquí) fieles a la original en su trama, y de la que se desprendería la frase proverbial *¿quién pone el cascabel al gato?* Para hacer referencia así a quién será el valiente en realizar cualquier acto propuesto; coloquialmente hablando, "para saber quién se le mide".

La originalidad del texto de Aníbal Niño lo hace por consiguiente único. La alianza generada dentro del mismo contexto de la ficción resuelve el dilema planteado siglos atrás y expuesto en las anteriores líneas. El problema de la valentía es resulto a través de la introducción de un tercero: la serpiente, cuyo símbolo en la tradición de los pueblos originarios americanos es de mediadora entre los humanos y los dioses. La ruptura de los códigos establecidos en términos de la ficción se presenta al juntar dos especies enemistadas biológicamente y catalogadas dentro de los parámetros de cazador (serpiente) y presa (ratones). Pero esta alianza supone, por los rasgos distintivos de la serpiente de cascabel (*Crotalus*), la supresión definitiva del problema, es decir, del gato. El cascabel, en la serpiente, es un símbolo de advertencia ante su presa; de modo que, cuando en la lexía siguiente se expresa: *y la serpiente de cascabel le puso el cascabel al gato*., se posibilita la idea de que el gato fue devorado por la serpiente, siendo así que la proverbial frase sobre quién le pone el cascabel al gato, es por fin resulta en esta ficción. La interpretación, sin embargo, no se limita a esa visión de la supresión del problema, sino que queda a la suerte

---

sobre todo en las líneas finales en donde como bien menciona la adaptación hecha por Félix María Samaniego, popularizada en el siglo XVIII:

El concejo
Se acabó como muchos en el mundo.
Proponen un proyecto sin segundo:
Lo aprueban: hacen otro. ¡Qué portento!
Pero ¿la ejecución? Ahí está el cuento.

Tomado de: Samaniego, F. (1781) *Fábulas. Libro Tercero*. España. Véase también en: https://es.wikisource.org/wiki/F%C3%A1bulas_de_Samaniego

del lector la ampliación de las posibilidades de interpretación de la ficción, según su horizonte de expectativas y experiencias.

CAPITULO 5. RESULTADOS Y DISCUSIONES

A la luz de las consideraciones expuestas, es posible afirmar que existe, por lo menos en la diversidad de autores y textos interpretados, una tendencia orientada a la estética y la narrativa clásica, de modo que, en la mayoría de textos, hay un predominio por la configuración de estructuras que tienden hacia la secuencialidad, la mayoría enfocadas hacia una revelación final, partiendo de la reproducción de códigos establecidos; es decir, existe una amplitud de minicuentos en comparación con otro tipo de textos como microrrelatos o minificciones, según se demostró con los casos (textos) analizados e interpretados anteriormente, si no en el país, por lo menos en la selección hecha por González que fue aquí objeto de estudio.

No obstante, esta tendencia no es exclusiva de la mayoría de los textos, se puede observar a través del ejercicio de interpretación de las unidades mínimas de significado, que existe una inclinación a la fusión de diversos tipos de estética, que no corresponde propiamente a una de las características de la minificción, es decir, su carácter itinerante.

De modo que, se puede añadir a esta observación hecha a partir de la muestra, que también hay un predominio de estéticas hibridas, o sea, una confluencia tanto de elementos estructurales del cuento (minicuento) el relato (microrrelato) y elementos propios de la estética posmoderna (minificción) que se acercan más a la poesía, véase por ejemplo *Super-ciencia*, de Luis Vidales, que resalta por el uso de palabras con rima consonante al final de cada fragmento (línea) del texto (verso): *microscopios*, *microbios*, *sabios*, términos en los que parece sostenerse la totalidad del texto, o las imágenes producidas por la esmerada prosa de Manuel Mejía Vallejo en *Expatriados*; además de que requieren de la cooperación del

lector para la concretización de los espacios de indeterminación planteados dentro de los textos, que parten, según el análisis de las lexías, desde los elementos paratextuales (como el título) en gran parte de los casos.

Ahora bien, es importante traer a la discusión, como parte de los resultados, algunas de las principales problemáticas por las que se ve allegado el género de lo breve. No sin antes mencionar algunos de los rasgos más comunes que operan en la lógica de la literatura breve en el país a partir de la muestra estudiada, dicho de otro modo, de desentrañar los mecanismos estético-narrativos de la brevedad.

Uno de los puntos clave de la muestra analizada, que no corresponde únicamente a los textos presentados en el capítulo anterior, es que muchas de las narraciones no parten de un elemento intertextual, sino que son generadas a partir de la creación "autónoma" por parte del autor, lo que da a entender, por un lado que, la producción de la minificción propiamente dicha, al menos en la muestra analizada, no tiene tanta acogida en el país; y que, por otra parte y teniendo en cuenta lo anterior, la producción de textos se extiende sobre la base de estructuras en las que es necesario crear el contexto, y por tanto recurrir a la narración para que el texto alcance un grado mínimo de comprensión para el lector. Esto no supone el desconocimiento de juegos literarios en los que el orden sintagmático es reemplazado por uno paradigmático (propio de la organización del discurso), como en el caso de *Super-ciencia* de Luis Vidales, por traer un ejemplo a colación.

Otro de los resultados arrojados en cuanto a los mecanismos más comunes de la literatura breve en el país, es la creación de 'laberintos'[35] de tipo unidireccional o clásicos,

[35] Lauro Zavala propone esta categoría para hacer alusión a los tres tipos de laberintos propuestos por la teoría de la cartosemiótica desarrollada por Umberto Eco contenida en el ensayo *El Antiporfirio*, incluido en el

en donde la lectura no permite más que una verdad y, por tanto, una única interpretación, esto se puede observar en minicuentos como: *Al pie de la letra* de Nana Rodríguez, *Historia de un caballo y un hstrburst* de David Sánchez Juliao, *La cena* de Juan Carlos Moyano, entre otros, en donde uno o dos elementos dentro del discurso (estructura) representan su rasgo más fundamental, en la mayoría de los textos interpretados se trata de la primera lexía o los elementos paratextuales unidos al momento de revelación final o epifanía que es producto de la organización de la historia.

Como se puede apreciar de la muestra seleccionada aquí, que a su vez deviene de una selección previa, la producción de textos en el país se corresponden o deben a la estética y la narrativa clásica. Por lo que es posible, parcialmente, hablar de una tradición de la literatura breve orientada hacia el minicuento, y por tanto a la estética clásica del cuento. Pero esta es una afirmación apresurada en este punto, ya que no se han tenido en consideración el gran espectro de textos publicados bajo el título de minicuentos, microrrelatos y minificciones, se trata nomás de una muestra representativa.

Pongamos ahora en discusión los recientes problemas que suponen la brevedad y los rasgos asociados a ella desde la teoría y la crítica: hibridez, intertextualidad, fractalidad, entre otras; así como la creación, o mejor, presentación de una propuesta de lectura enfocado en la (re)escritura *al margen*, como una terapia de shock para futuros lectores. La primera de estas cuestiones que también forma parte de los resultados, es la hipótesis planteada en torno a la muerte (o desaparición) del autor, esto debido a las características intertextuales presentes en la brevedad; la segunda cuestión planteada en la actualidad, es aquella referida a la crisis del

volumen *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen 1988, 358-386). En donde el primer laberinto es unidireccional, el segundo manierista, y el tercero es una *red.*

arte narrativo reflejada por la, en ocasiones extrema, brevedad de las producciones textuales. La profundización sobre estas cuestiones da pie a la compresión de la literatura breve y su función en Colombia.

No obstante, otra cuestión que hace parte de la discusión abordada al interior del género de lo breve es si ¿Existe acaso un único género de lo breve, es decir, se puede nombrar a toda producción de este tipo como minificción, o microrrelato o minicuento? La respuesta más sensata luego de la revisión hecha tanto a la historia, la crítica, la teoría y las producciones textuales, sería que no. No, porque como se ha visto hasta ahora, existen diferencias críticas y textuales entre unas y otras producciones, incluso entre países. Este fenómeno nos lleva a pensar que es más factible llevar la discusión a que término logra, en realidad, abarcar la multiplicidad de textos breves que existen. Pienso, en este punto, como Lagmanovich en una macro-categoría que sea capaz de englobarlos todos, pero no me atrevo a postular ninguna de las antes mencionadas, quizá el concepto utilizado por el mismo Lagmanovich, *microtextos*, sea el más adecuado, aunque se desborde de los límites literarios; por tanto, habría que considerar la trascendencia del concepto de minificción, para remitirse únicamente a textos con dicha cualidad, es decir, con carácter ficcional. Pero, como se ha tratado de demostrar a lo largo de esta monografía, existe una diferenciación entre unas producciones y otras; dicho de otro modo, son el minicuento y el microrrelato, cuya característica principal es su estructura narrativa, algo muy distinto a la minificción en donde la narración se encuentra fragmentada o diluida su trama y que requiere de una amplia participación del lector para completar la narración y lograr que sea comprendida.

5.1 ¿Es este el fin del autor?

Uno de los planteamientos o problemáticas que supone la creación de textos breves, en la que una de sus principales características es la intertextualidad, es si el autor deja de existir o no dentro del universo del texto, esto teniendo en cuenta que el autor parece desaparecer mediante la disolución del texto original, o que incluso la fuente original se pierde en la intertextualidad; en muchos casos esto se presenta por un ejercicio de re-lectura y posterior re-escritura; el ejemplo más claro sobre esta cuestión se vislumbra en la minificción *Fábula*, de Jairo Aníbal Niño, en donde el autor original queda disuelto a través de la re-interpretación del colombiano sobre la fábula de Esopo. No obstante, puede que su interpretación no se base en el texto original, sino en la multiplicidad de textos emanados de él.

El ejercicio de re-interpretación, que se diluye aún más en cada proceso de lectura ejecutado por cada lector en particular, genera de nuevo, nuevos textos y por lo tanto nuevas lecturas, en una red en la que el autor original, resulta desaparecer, o por lo menos perderse en cada lectura y re-escritura.

Sin embargo, no es posible, en sentido estricto, hablar de la muerte del autor al hacer una revisión de la producción de los textos breves en Colombia, sean estos minicuentos, microrrelatos o minificciones. Existe en cambio un desplazamiento del autor, una desaparición, un traslado. Los lectores asumen pues la posición del autor en el momento en que el enfrentamiento con el texto (literario) se hace con la plenitud de quién es capaz de desentrañar los posibles sentidos que tras él se esconden; cuando el lector (re-lector) llena las indeterminaciones presentes en el texto, es decir, cuando es capaz de llenar el vacío que en el habita; y aún más, cuando es capaz de, en su ejercicio de lectura, re-escribir el texto como

sucede con la minificción del autor y caricaturista Elkin Obregón, *Las cien*[36], que se abre a un sinfín de interpretaciones posibles al añadir un final abierto en el que es necesaria la participación del lector para completar el sentido posible del texto.

5.2 La brevedad ¿una crisis del arte narrativo?

La primera apreciación que se puede hacer sobre el corpus interpretado a la luz del análisis es que, si bien no presenta una amplia variedad de textos hiperbreves, es decir, textos que ocupen apenas una línea o menos (compuestas solo por el título, como en el caso de la minificción *El Fantasma,* de Guillermo Samperio; o que tengan once palabras, como en *El dinosaurio* de Augusto Monterroso); en algunos casos concretos, la narración se pierde parcialmente, hasta ser rescatada por el lector en el acto de lectura como pasa con *Super-ciencia,* de Luis Vidales, o en, *Fábula* (en *Cuento de arena y Fundición y forja* sucede los mismo*)*, del escritor Jairo Aníbal Niño. No obstante, fuera del corpus de textos analizados, si es posible encontrar textos escritos por diversos autores en el país que cumplen con dicha condición, pero que lejos de mostrar una crisis en el arte de narrar, demuestran la riqueza de síntesis de sus autores, al mismo tiempo que intentan forzar al lector avezado, a reconocer los sentidos que se ocultan tras de ellos. Ejemplos de esto se pueden encontrar en textos como: *Pequeños cuerpos* de Triunfo Arciniegas, *Agua de sueño*, el primer texto de Tres

---

[36] ***Las cien***

El rey dijo al sentenciado: salvarás tu vida si resuelves este crucigrama. A solas, el reo lo estudió. Era muy difícil. No obstante, trato de resolverlo. Finalmente, una sola palabra quedó en blanco. El hombre contempló a través de las rejas los viejos campos de su infancia, los nuevos campos de su lucha. Se preparó a morir. Quizá por rutina, el carcelero envío al rey el crucigrama fallido. De madrugada se abrió la celda, y el atónito reo recibió la noticia del indulto. ¿Por qué aquél perdón, si había sucumbido ante el reto? De súbito sonrió, pues comprendió:

Este es el texto ganador del concurso de "minicuentos" convocado por la revista *elmalpensante*, publicado en el número 21, marzo-abril del 2000.

Ficciones de Luis Fernando Macías o el texto ganador de la cuarta versión de Bogotá en 100 palabras, *No es cuento*[37], escrito por Tatiana Asprilla, compuesto por apenas once palabras.

No obstante, hasta este punto podemos afirmar desde la muestra interpretada, que la brevedad como concepto es todavía una categoría inaprensible para la clasificación de los textos breves que se producen en el país. Es característico en textos cuya fragmentación se hace más evidente, así como en aquellos que parten de un ejercicio intertextual o que toman de referencia un código cultural ampliamente conocido (minificciones propiamente), pero en todos los casos esto no es así, basta ver, por ejemplo, el microrrelato *La sal de Lot* de Gabriel Pabón Villamizar, para comprobar que los elementos intertextuales y los códigos culturales no suponen un mínimo uso del espacio en la escritura.

5.3 Una propuesta de lectura *al margen*[38]

Un intelectual es un hombre que lee con lápiz.

George Steiner

"Ya Terry Eagleton en su *Literary Theory* había establecido que no hay lectura de texto que no implique también una reescritura" (Rojo, 2020, p. 38). Ciertamente, porque todo ejercicio de lectura es también un ejercicio de reescritura, y lo es en tanto el lector esté en condiciones

---

[37] **NO ES CUENTO**

Cuando Blancanieves pasaba por el CAI, una manzana podrida la mató.

Tatiana Asprilla, 31 años
Engativá.

Véase especialmente: https://www.bogotaen100palabras.com/web/ para consultar todos los textos seleccionados desde la primera versión del concurso.

[38] La idea de *al margen* deviene del libro de mismo título de Jorge Guillen, en el que con maestría y devota irreverencia crea poemas al mejor estilo de un aprendiz, es decir, a partir de un ejercicio de lectura hecho a otros textos: poemas en su mayoría.

de hacerlo posible, es decir, en cuanto ponga a disposición del texto sus horizontes de expectativa y experiencia al momento de entregarse al acto de la lectura, desplegando con ello, la creación de un nuevo texto; de esto deviene la idea del lector implícito, un lector que, pese a estar sujeto a la estructura provista por el texto en su recepción, es capaz de participar en el ejercicio de creación del mismo.

La propuesta busca desde una mirada pedagógica generar incomodidad en el lector, romper con la monotonía del texto, con la idea de lo breve como algo sin valor que puede ser soslayado, y a tomarnos el tiempo suficiente para analizar la calidad de ciertas producciones. De modo que, se trata de crear una especie de diálogo entre el texto y el lector en lo que es, más bien, una propuesta en construcción que se sustrae del ejercicio de lectura e interpretación realizado líneas atrás, que no sólo busca propiciar el análisis riguroso de las formas estéticas y narrativas, sino generar una especie de nuevo texto al margen de las páginas, una re-construcción del texto, por ende una nueva lectura.

Pero ¿cómo se genera un nuevo texto en el acto de lectura? La cuestión parece compleja, pero en realidad es mucho más sencilla: la lectura en un plano inicial o literal, no es capaz de producir un nuevo texto, en los términos aquí planteados, pues no es capaz de generar posibles nuevos sentidos (antes ocultos, aunque vale la pena mencionar aquí que no se busca de un desciframiento del texto como algo que hay que develar, sino que el interés gira en torno a la producción de sentidos); no obstante, esta lectura inicial es fundamental para establecer, por ejemplo, el tipo de texto al que se está enfrentado el lector. Pero, sólo es en el campo de la interpretación, sea esta inferencial o crítica, en donde el lector es capaz de producir y ampliar el horizonte de expectativas de un texto de forma exponencial.

En ese sentido, y recalcando un poco lo mencionado atrás, la propuesta busca orientarse hacia la configuración de un lector dispuesto a marcar los "espacios vacíos" dejados por el autor, para generar un nuevo texto, una nueva imagen sobre la página, un nuevo sentido sobre los bordes. Leer como afirma Steiner es "contestar al texto, ser equivalente al texto" (Steiner, 2004, p. 12) en un acto de reciprocidad que implica una lectura activa. Pero no en el sentido de un simple anotador –que sería más bien una etapa inicial de lo que se busca–, sino de aquel que al marcar marginalmente el texto propone una nueva lectura, una nueva interpretación posible hecha al texto "original". Esto sobre la consideración de que la literatura breve, sea esta un minicuento, un microrrelato o una minificción, es de carácter completativo, es decir, que requiere del lector para completarse o fragmentarse, construirse o deconstruirse, según sea el caso de lo que se busque y el efecto que este genere en el lector.

La idea de una lectura *al margen* del texto literario, busca a un lector capaz de sobrevivirse en el texto, de re-escribirlo, de contestarle sin restarle al original; por el contrario, que sea capaz de sumarle al mismo, invitando y proponiendo nuevas lecturas, como sucede en el caso de tantos autores, libros y textos. La propuesta, sin embargo, no parte de la especificación de un tipo de lector según su rango de edad, pues los textos bien podrían ajustarse y prestarse a la imaginación del lector, en donde lo importante es subvertir el orden de lo establecido, pues no es sólo el texto quien nos habla, sino también los lectores.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores se ha buscado exponer el mecanismo estético-narrativo en el que operan las producciones breves y, asimismo, señalar la importancia del estudio de la literatura breve en Colombia, partiendo de la crítica de su historia y viceversa desde un paradigma semiótico-hermenéutico, en el que se han añadido las observaciones propuestas desde la Teoría de la Recepción (o del efecto) de Iser (1987), y el análisis de las lexías y el código cultural de Barthes (2004), así como el estudio cartográfico de los elementos del cuento, el relato y la ficción de Zavala (2004), logrando como resultado la consolidación de una diferenciación, al menos aproximada, desde el campo de la estética y la narrativa, del minicuento, el microrrelato y la minificción como un género emergente en el país.

A partir de ello, se ha llegado a la conclusión, en primer lugar, de que no es posible catalogar o encasillar la diversidad de producciones en los parámetros de una única nomenclatura, a partir de las alusiones a la extensión o el género, pues toda categorización parece quedarse corta al tratar de abordar la cantidad de textos breves de un género aún inclasificable. Lo que nos lleva a la reafirmación de la postura de que todo estudio que se haga al respecto, como sucede con el presente trabajo, no es más que una aproximación crítica a la literatura breve en Colombia o Hispanoamérica.

Una de las observaciones hechas al corpus, teniendo en cuenta el canon provisto por Henry González en su antología, es la carencia casi absoluta de autoras que representen al género de lo breve en el país. No obstante un acercamiento más exhaustivo demuestra que la lista de autoras debería ser más amplia, contando, por supuesto, los años posteriores a la publicación del libro. Algunas de las autoras que podrían formar parte de la muestra aquí

seleccionada son: Fanny Buitrago, Maribel García Morales, Leidy Bibiana Bernal, entre otras.

Por otra parte, el hecho de que antologistas y editores, incluso algunos críticos y teóricos, se apresuren a otorgar al género una nomenclatura específica, es por mucho un despropósito para un género que se encuentra lejos aún de ser encasillado y que se presume como bien afirma Rojo (2016) de “des-generado”.

Y en ese sentido, podríamos decir hasta este punto que la minificción como género ofrece por el momento más dudas que certezas, sobre todo en Colombia, pues –a diferencia de sus pares mexicanos y argentinos, solo por traer dos ejemplos al caso–, no ha alcanzado un nivel de madurez crítica suficiente que permita dar luces sobre el género en cuestión.

Lo que hemos tratado de alcanzar aquí es de elevar la discusión en el país sobre los mecanismos que operan en la producción de textos literarios breves, lo cual genera de forma indirecta, un nuevo corpus de análisis literario, nutriendo con ello los estudios y las posibles producciones como antologías que puedan darse a futuro, y que esperamos se encuentren lejos de ser encasilladas. De igual manera, se pretende cuestionar el escaso, sino es que nulo acceso que ha tenido dentro de la academia el género de lo breve en Colombia, y hacer una invitación desde la academia misma al estudio de sus formas y los mecanismos estético-narrativos en los que opera, dicho de otro modo, de develar la estructura textual que los comporta.

Asimismo, busca invitar a editores, gestores de lectura, docentes, los mismos autores y otros lectores, como los críticos literarios que conforman este horizonte en el que se ve "corrompida" la lectura como acto a partir de la nominación apresurada, a reconsiderar sus

prácticas bajo la consideración de la Teoría de la Recepción o del Efecto en el momento de "diseñar sus proyectos y productos. Teniendo en cuenta que su rol se articula y dialoga con las lecturas producidas por la teoría y la crítica literaria y cultural, tanto en los campos periodístico y académico, como en formaciones independientes del campo cultural y artístico." (Broitman, 2015, p. 50)

Ahora bien, los obstáculos en la investigación que ha supuesto la pandemia a nivel global, han limitado el espectro del presente estudio a una recopilación muy breve del fenómeno. No obstante, esta se presenta como una oportunidad para seguir explorando los caminos de la brevedad en Colombia, y preguntarse sobre las nuevas posibilidades de la misma en los estudios del campo literario, así como la contribución a la creación de nuevas narrativas en el territorio, y el si vale la pena seguir refiriéndose a este género de lo mínimo, como minificción; o si el cuestionamiento reciente de Violeta Rojo (2018) (y los estudios hechos desde el campo de la interpretación) es un indicador de que "la minificción ya no es lo que era".

¿Cuál será el futuro de la minificción en Colombia, o mejor, de los textos breves producidos en el país? Eso no lo sabremos con exactitud. Sólo lo sabrán las posteriores generaciones que, interesadas en el estudio de estas formas condesadas de narrar, darán lugar a una teoría en función de los cambios que le deparará el destino a la brevedad, que nos lleva a preguntarnos: ¿Llegará acaso un tiempo en que toda grafía, todo acto narrativo sea reemplazado por la imagen?

Por el momento, si de algo podemos tener certeza sobre este género tan proteico, es que la brevedad no significa sencillez, bástese con revisar algunos de los textos reunidos por Borges o Bioy en *Cuentos breves y extraordinarios*, o las *Falsificaciones* de Marco Denevi,

que recogen en unas cuantas líneas gran parte de la épica y la tragedia griega, así como los textos objeto de análisis e interpretación en el presente trabajo y las producciones de autores como Jairo Aníbal Niño, Triunfo Arciniegas, entre otros, que se detienen como escritores y críticos en la producción de textos breves.

REFERENCIAS

Libros

Aguilera, M. (2010). *Poéticas y Obsesiones.* Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana.

Barthes, R. (2004). *S/Z.* Traducción de: Nicolás Rosa. Argentina: Siglo XXI Editores.

Borges, J., y Bioy, A. (1957). *Cuentos breves y maravillosos*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Bustamante, G. (2014). La discusión sobre un posible nuevo género ¿tiene una condición previa? En *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. González, H. (comp.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. pp. 190-209

Flick, U. 1998. *An Introduction to Qualitative Research*. Londres: Sage.

Giraldo, L. (2002). *Cuentos caníbales. Antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá: Alfaguara

González, H. (2002). *La minificción en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

González, H. (comp.) (2014). *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Iser, W. (1987) *El acto de leer*. Traducción del alemán por J. A. Gimbernat, Traducciones del inglés por Manuel Barbeito. España: Taurus, Alfaguara S.A.

Koch, D. (1986). El micro-relato en México, Torri, Arreola, Monterroso. En *De la crónica a la nueva narrativa.* México: Osasis. pp. 161-177

Pérez, A. (1997). *Cuento y minicuento*. Colombia: Página Maestra Editores Ltda.

Rodas, S. (2012). *La minificción en la obra Suenan Timbres de Luis Vidales.* (Tesis de pregrado) Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

Rojo, V. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ (2020). *La minificción ya no es lo que era.* Bogotá: El Taller Blanco Ediciones.

Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.

Suárez, Irene Andrés y Antonio Rivas (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

Shakespeare W. *Romeo and Juliet* (Act II, Scene II, verses 47-48). En: The Oxford's Shakespeare: the complete works of William Shakespeare.London: Oxford University Press; 1914. Consultado el 21 de febrero de 2015. Recuperado de http://www.bartleby.com/70/3801.html

Vidales, L. (1976). *Suenan Timbres.* Bogotá: Colcultura.

Zavala, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. España: Editorial Renacimiento.

Revistas

Broitman, A. (2015). La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales. *III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación* FILO: UBA, pp. 42-53 ISBN 978-987-3617-99-7

Epple, J. (1996). Brevísima relación sobre el cuento brevísimo. *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Recuperado de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx

García M., Y. (2017). Microrrelato o minificción: de la nomenclatura a la estructura de un género literario. *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción.* Número 2 pp. 89-102. ISSN: 2530-8297

González, H. (2001). El minicuento en la literatura colombiana. *Revista Folios*, no. 14. DCS-UPN, Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades, Universidad Pedagogica Nacional Colombia. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/cgi-bin/library.cgi?c=co/co-014&a=d&d=HASH01db742a02ad3ccfa9014a35.5#

González, J. (2013). "Tres características del minicuento". *Razón y palabra*, 18, nº 84. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/1995/199528904025.pdf

Koch, D. (2003) "Minificción: Muestrario modelo de características*" Hispamérica*, Año 32, No. 95 (Aug., 2003), pp. 107-113

_____ (2000) "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", *El Cuento en Red*. Recuperado de

https://www.academia.edu/6733012/Retorno_al_micro_relato_algunas_consideraciones?auto=download

Lagmanovich, D. (1996). *Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano.* Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

Maxwell, J. (2004). «Reemergent scientism, postmodernism, and dialogue across diferences». *Qualitative Inquiry,* 10 (1), pp. 35-41.

Miranda, S., & Ortiz, J. (2020). Los paradigmas de la investigación: un acercamiento teórico para reflexionar desde el campo de la investigación educativa. *RIDE Revista Iberoamericana Para La Investigación Y El Desarrollo Educativo*, *11*(21). https://doi.org/10.23913/ride.v11i21.717

Montoya, V. (2002). El origen de los cuentos. *Sincronía,* Año 7, Número 23 (junio-septiembre. Departamento de Letras, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara, Jalisco, México. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3325189

Perilli, C. (1983) "El símbolo del espejo en Borges". *Revista chilena de literatura*, No. 21, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile. pp. 149-157.

Ramírez, G. (2020). "Aproximación cronológica de las definiciones de la minificción y del microrrelato en Hispanoamérica y una apuesta por una teorización de su historia", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos,* 27, pp. 29-52. DOI: https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.29-52

Rojo, V. (2016). “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”. *Cuadernos de literatura, 20* (39), pp. 374-386.

Schutler *et al.* (2013) “La Metodología Cualitativa, herramienta para investigar los fenómenos que ocurren en el aula. La investigación educativa”. *Revista Electrónica Iberoamericana de Educación en Ciencias y Tecnología,* vol. 4 (2), junio 2013, pp. 109-139.

Steiner, G. (2004) “El lector infrecuente”. *Leer y Releer*, Número 35. Sistema de Bibliotecas Universidad de Antioquia, abril de 2004.

Tomassini, G., y Colombo, S. (1996). “La minificción como clase textual transgenérica”. *Revista Interamericana de Bibliografía,* 1-4: 79-94.