

Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento

Raúl Brasca

Después de varios miles de cuentos brevísimos¹ publicados y de cientos de autores que lo han cultivado durante casi todo este siglo, surgen no pocas dificultades a quien pretenda sistematizar su estudio. No sólo se trata de decidir qué es exactamente el microcuento y si hay que considerarlo un género, un subgénero o una modalidad narrativa, sino que se deben agrupar los numerosos ejemplos según ciertas constantes, de modo que respecto de ellas se puedan identificar características, trayectoria recorrida y tendencias. Estas tendencias no son para nada evidentes, al punto que los investigadores se han preguntado simultáneamente por la extraordinaria vitalidad del microcuento, que día a día tiene más adeptos, y por un agotamiento creativo que parecería condenarlo a muerte. El objeto de este trabajo es proponer algunas de esas constantes, bosquejar las agrupaciones derivadas y comparar los microcuentos más recientes con los ejemplos clásicos para establecer si hubo o no un derrotero y si es posible una prospectiva. Me remito a los libros y artículos citados en la bibliografía en lo que se refiere a la definición y al estatus genérico del cuento brevísimo. No obstante, como todavía hay zonas difusas sobre estos temas, lo describiré sumariamente aquí: es una forma muy breve que posee *suficiencia narrativa* y cuyas principales características son la *concisión* y la *intensidad expresiva*. No pretendo

que lo anterior sea una definición, hay textos considerados cuentos brevísimos que quedarían afuera y algunos que no lo son y podrían ser incluidos. En cambio, será difícil negar que en esa descripción entran la mayoría de los textos que normalmente se denominan de ese modo.

Llamo *suficiencia narrativa* a la autonomía de lo narrado, a la independencia del microcuento respecto de todo dato externo a él como no sean referencias culturales comunes al universo de lectores al que va dirigido. Esto vale incluso para los cuentos brevísimos recortados de textos mayores, en los que el recorte mismo y el título que, en general, se le provee resignifican el texto. *Concisión* reúne los conceptos de *brevedad* y *precisión*. La *intensidad expresiva* está ligada a la *concisión* (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr eficacia. Basta la lectura de una muestra al azar de microcuentos, para darse cuenta de que la eficacia de la mayoría de ellos se identifica con el efecto súbito que producen. Para lograrlo, el autor procura sobre el final inducir con tal fuerza la producción de sentido por parte del lector que éste queda perplejo ante la sorprendente sensación de que no ha intervenido en ello. Este efecto puede ser tan intenso en un microcuento totalmente fáctico como en uno que linde con el microensayo.

Veamos un ejemplo prototípico de cuento brevísimo:

Diálogo sobre un diálogo

A. – Distráidos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más

¹ Usaré indistintamente los términos “microcuento” y “cuento brevísimo”.

convincientes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). – Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). – Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.

Jorge Luis Borges, *El Hacedor*, 1960.

La última línea transforma con soterrado humor el comentario aparentemente casual sobre el diálogo en una historia fantástica. La revelación surge de modo tan repentino y, a la vez, tan natural en la secuencia de la conversación que tiene la eficacia de un deslumbramiento.

Diálogo sobre un diálogo es una síntesis de cuatro tipos muy definidos de cuentos brevísimos: los que generan su propio mundo, los que comentan una historia (tipo este que limita con la anécdota), los ensayísticos (fronterizos con el microensayo) y los humorísticos (cuyo límite es el chiste). Este es un ejemplo del grado de perfección y de oculta complejidad que alcanzaron los maestros tradicionales.

Intentaré, en lo que sigue, identificar ciertos procedimientos que, por reiterados, constituyen constantes comunes a un número más o menos elevado de microcuentos, definiré una familia por cada uno de esos procedimientos y determinaré la aparición en el tiempo y los cambios internos de dichas familias.

Los herederos de Chuang-Tzu

En razón misma de su brevedad y de su carácter despojado el microcuento expone con frecuencia al desnudo el mecanismo que lo sustenta. Esto es particularmente cierto cuando ese mecanismo es simple o muy característico. Si el microcuento es exitoso el resultado es que pronto proliferan otros similares. Es lo que ha ocurrido con *El sueño de Chuang-Tzu*.

El sueño de Chuang-Tzu

Chuan-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

de *Chuang-Tzu* (1889) de Herbert Allen Giles.

El cuento plantea una dualidad, la dualidad “soñador-soñado”. El planteo es una oposición: una cosa “o” la otra. Lo efectivo de este cuento es que el dilema no tiene solución; es su belleza y la imposibilidad lógica de resolverlo lo que lo hace notable. Se han escrito muchos microcuentos que básicamente pueden reducirse a la oposición soñador-soñado. Entre quienes lo han hecho con originalidad y talento están Eliseo Diego (*De la torre***)² y

² Todos los ejemplos indicados con un asterisco pueden encontrarse en *Dos veces bueno*. Los indicados con dos asteriscos fueron tomados de *2 veces bueno 2* (ver Bibliografía).

Luis Fayad (*Encuentro***), por nombrar sólo a dos. Pero no hay más que hojear las revistas especializadas y echar una mirada a los microcuentos presentados a concursos para verificar lo atractivo que resulta la utilización fácil de un mecanismo probado. Quiero aclarar que no desdeño el uso literario de la oposición “soñador-soñado” que es uno de los temas permanentes de la literatura porque roza el misterio humano. Lo que señalo como facilismo es el repetidísimo planteo de la dualidad como forma de obtener el efecto. Me refiero a todas las dualidades: “mundo real-mundo soñado”, “imagen real-imagen especular”, “la historia-el revés de la historia”, “el tiempo-la inversión del tiempo”, “tamaño microscópico-tamaño cósmico”, etc. Y lo critico sólo cuando se limita a agregar más de lo mismo a lo ya escrito. Veamos cada una de estas dualidades.

La dualidad “mundo real-mundo soñado” es populosa en ejemplos. El mecanismo consiste casi siempre en proporcionar un desenlace real a un planteo onírico. El microcuento más famoso entre nosotros pertenece a este grupo, y merece que nos detengamos en él.

El dinosaurio

Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso, *Obras completas*, 1959.

Este texto es ejemplar en el sentido en que reúne en siete palabras todos los elementos del cuento. Y a eso debe su fama. Sin embargo, desde el punto de vista del efecto, es más breve que conciso. Los datos aportados suelen no alcanzarle al lector para

decidir, entre varias posibles, la interpretación que genera el efecto³. Cuando eso sucede, el desenlace ya no resulta repentino. Podrá argüirse que no es un problema del cuento sino de la percepción narrativa de quien lo lee o alabar, justamente, la polisemia del texto. Sin embargo, aun admitidos estos argumentos, creo que tiene una reputación excesiva, sobre todo frente a otros ejemplos del mismo Monterroso que, como *La oveja negra** o *Caballo imaginando a Dios**, constituyen en su brevedad sátiras difícilmente superables.

La dualidad “imagen real-imagen especular” ha seducido a escritores como Salvador Elizondo (*El escriba***), Antonio Di Benedetto (ver la sección *Espejismos* de su libro *Cuentos del exilio*⁴) y Enrique Jaramillo Levi (*La imagen misma***). El mecanismo consiste invariablemente en equiparar el sujeto y su reflejo en un mismo nivel de realidad.

“La historia-el revés de la historia” posibilitó textos excelentes como *Los bienes ajenos** de Juan José Arreola. En estos microcuentos lo común es que se produzca una inversión en los papeles de los personajes, como en este caso en que la víctima deviene en victimario.

La inversión de la flecha del tiempo es el tema de muchos cuentos brevísimos de la época en que se popularizó la Teoría de la relatividad. En el número 25 de la de la revista *El Cuento* (México, 1967) pueden hallarse variantes de *Fin*⁵ de Frederic Brown, que es prototípico de esta familia.

³ Esto no sucede con otros microcuentos poco más extensos. Por ejemplo el que recogen Borges, Bioy Casares y S. Ocampo en su *Antología de la literatura fantástica*:

Sola y su alma

Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.

Thomas Bailey Aldrich, *Works*, 1912.

Si bien tanto el final de este cuento como los de *El sueño de Chuang-Tzu* y *Diálogo sobre un diálogo* poseen la ambigüedad semántica que se ha indicado como el elemento propiamente literario del microcuento (Lauro Zavala, *El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario*), difieren de *El dinosaurio* en que en ellos la producción de sentido está fuertemente inducida.

⁴ *Cuentos del exilio*, Bruguera, Argentina, 1983.

⁵ Puede hallárselo en *El libro de la imaginación* (ver Bibliografía).

La oposición de tamaños inconcebiblemente disímiles ha interesado por ejemplo a Ana María Shúa (*Cambio de roles**) y a Jorge Marín P. (*Los mundos***): de manera alternativa, somos microbios o gigantes inabarcables. Con un criterio más amplio, pueden incluirse en este grupo todos los microcuentos que logran eficacia estableciendo simetrías entre términos que son opuestos no por su naturaleza cualitativa sino por una desmesura de carácter cuantitativo⁶.

La dualidad ha demostrado ser tan afín con la estructura del cuento brevísimo que ha generado una de las familias más numerosas dentro de la totalidad. Hoy se siguen escribiendo numerosos microcuentos basados en dualidades. Se han ido incorporando nuevos pares duales, pero el mecanismo básico sigue siendo el mismo: la eficacia se logra por interacción de dos opuestos.

Microcuentos referenciales

Ningún escritor se siente obligado a explicar quienes fueron Adán y Eva en caso de mencionarlos en su obra. Se da por supuesto que todos los posibles lectores comparten ese conocimiento. Según el público al que se dirija, el autor de microcuentos puede suponer que ese público conoce los mitos clásicos, o que leyó cierto libro famoso, o que vio determinada película, y escribir cuentos brevísimos basados en alguna de esas referencias

⁶ Algunos microcuentos de Thomas Bernhard exhiben este mecanismo duplicado. Oponen a un desarrollo que narra hechos excepcionales, un final que cuenta un acto tan rutinario como irrelevante. Pero la intrascendencia del acto final induce la producción de sentido: todo lo excepcional que nos sucede se disuelve en la abrumadora irrelevancia del acontecer diario. Este descubrimiento invierte la relación cuantitativa de importancia entre los términos. En eso consiste el efecto. Los microcuentos a los que me refiero pertenecen a *Ereignisse*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1991.

sin ninguna explicación al respecto. En esos casos, la brevedad del microcuento supone una historia mayor lo bastante difundida como para que no haya necesidad de contarla. Es conveniente subrayar la relatividad de esto. Los microcuentos de Tomás Rivera son inmediatamente comprendidos por un lector chicano, pero a otro que no poseyera la referencia social le resultaría difícil encontrarles sentido. Lo mismo sucede con microcuentos que exigen estar al tanto de sobreentendidos generacionales o de la jerga específica de un grupo profesional.

El cuento brevísimo que según Edmundo Valadés fundó la microcuentística latinoamericana, pertenece a la familia de los referenciales:

A Circe

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

Julio Torri, *Ensayos y poemas*, 1917.

Otros autores lo imitaron. Salvador Elizondo escribió *Aviso**, Augusto Monterroso, *La tela de Penélope o quién engaña a quién**. Pero el autor de microcuentos referenciales por excelencia fue Marco Denevi. Publicó una primera versión de

Falsificaciones, cuentos brevÍsimos sobre mitos clÁsicos, en 1966 y otra, muy ampliada y corregida, en 1984. *El jardÍn de las delicias*, sobre mitos erÓticos, data de 1992⁷.

Hoy se han incorporado a la familia mitos mÁs modernos, el Dr. Frankenstein por ejemplo, pero el dise±o de la narraci3n no ha cambiado, consiste en una vuelta de tuerca, humorÍstica en la mayorÍa de los casos, a la historia mÍtica.

Ejemplos extremos de referencialidad lo constituyen *Dios*⁸ de Sergio Golwartz y *El fantasma*⁹ de Guillermo Samperio. El texto del primero es la palabra Dios; el del segundo, significativo espacio en blanco. En estos dos casos la referencia *serÍa* el microcuento¹⁰.

El sentido dislocado

Jugar con el sentido de palabras o expresiones es una prÁctica extendida en el microcuento. Desde el malicioso doble sentido hasta el pleno absurdo, la manipulaci3n del sentido estÁ presente en buena parte de los cuentos brevÍsimos escritos hasta hoy.

El doble sentido es el mecanismo del chiste, pero gracias a mÉritos formales puede volverse literario.

Canci3n cubana

⁷ *Falsificaciones*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

Falsificaciones, Corregidor, Buenos Aires, 1984.

El jardÍn de las delicias, Corregidor, Buenos Aires, 1992.

⁸ En *Infundios ejemplares*, Fondo de Cultura Econ3mica, M3xico, 1967.

⁹ En *Cuaderno imaginario*, Editorial Diana, 1990.

¹⁰ Para los autores que exigen de un cuento que explÍcitamente "algo le suceda a alguien", estos dos textos literalmente tautol3gicos no son microcuentos. Nada que no est3 en la definici3n de "fantasma" o de "Dios" podrÍa en rigor considerarse parte de ellos. Seg3n otras opiniones, la

¡Ay, José, así no se puede!

¡Ay, José, así no sé!

¡Ay, José, así no!

¡Ay, José, así!

¡Ay, José!

¡Ay!

Guillermo Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o*, 1976.

La gracia de lo lúdico escritural se agrega, en este ejemplo, al efecto del doble sentido.

Más elaborado es el mecanismo de atribuir sentido literal a expresiones que, en el habla corriente, tienen un claro sentido figurado. Es lo que hace Luisa Valenzuela en *Zoología fantástica*¹¹ y Augusto Monterroso en *La fe y las montañas**. Pero mientras el cuento de Valenzuela es eficaz por el efecto lúdico de la sustitución de sentidos, el de Monterroso lo es porque esa sustitución permite una conclusión irónica final.

A veces, la sustitución de sentido es aún más sutil:

Conozco a un hombre que dormía con sus brazos. Un día se los amputaron y quedó despierto para siempre.

enorme polisemia que poseen permite dejar el asunto librado al lector y a su capital cultural sobre Dios y los fantasmas (L. Zavala: *El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario*).

César Vallejo, *Poemas en prosa / Contra el secreto profesional*,
1975.

Habitualmente la expresión “dormir con” tiene el sentido de dormir con alguien o con algo externo al propio cuerpo. “Dormir con sus brazos” posibilita que, sin alterar las normas formales del bien pensar, se concluya en un absurdo. Más desembozada es la introducción del absurdo en *Tragedia** de Vicente Huidobro al postular que cada uno de los nombres del personaje María Olga corresponde a distintas personalidades. Pero en ambos, el mecanismo consiste en permitirse por un instante faltar al sentido común y luego, ignorando el falso punto de partida, seguir pensando juiciosamente. En cambio en *Diálogos*, Alejandra Pizarnik va más lejos.

Diálogos

- Ésa de negro que sonrío desde la pequeña ventana del tranvía se asemeja a Madame Lamort –dijo.

-No es posible, pues en París no hay tranvías. Además, ésa de negro del tranvía en nada se asemeja a Madame Lamort. Todo lo contrario: es Madame Lamort quien se asemeja a ésa de negro. Resumiendo: no sólo no hay tranvías en París sino que nunca en mi vida he visto a Madame Lamort, ni siquiera en retrato.

- Usted coincide conmigo –dijo- porque tampoco yo conozco a Madame Lamort.

-¿Quién es usted? Deberíamos presentarnos.

-Madame Lamort –dijo- ¿Y usted?

¹¹ En *Aquí pasan cosas raras*, Ed. De la Flor, Buenos Aires, 1975.

- Madame Lamort.
- Su nombre no deja de recordarme algo –dijo.
- Trate de recordar antes de que llegue el tranvía.
- Pero si acaba de decir que no hay tranvías en París –dijo.
- No los había cuando lo dije pero nunca se sabe qué va a pasar.
- Entonces esperémoslo puesto que estamos esperándolo –dijo.

Alejandra Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas*, 1982.

La contradicción interna es constitutiva de este cuento. El mecanismo es frustrar reiteradamente la pretensión de otorgar sentido; cada posibilidad de sentido es revocada en la línea siguiente.

Las familias definidas según el criterio propuesto pueden presentar zonas de superposición, porque hay cuentos brevísimos en los que interviene más de un mecanismo. Por ejemplo *La tela de Penélope o quién engaña a quién*, plantea una dualidad “historia-revés de la historia” pero, a la vez, es claramente referencial.

Pueden señalarse otras familias menos importantes en cantidad de ejemplos. Entre ellas:

- Aquella en la que el trabajo sobre el lenguaje prevalece sobre lo que se cuenta (*El grafógrafo*¹² de S. Elizondo, el capítulo 68** de *Rayuela* de Cortázar)
- La de los microcuentos con formato de silogismo o de demostración matemática (*Argumentum ornithologicum**, de Borges).
- La de los que describen series infinitas: historias que recomienzan indefinidamente al llegar a su fin (*Infidelidad a la luz de la teoría de la relatividad***, de René Avilés Fabila), historias contenidas unas en otras como cajas chinas (*El argumento**, de Alvaro Menem Desleal).

Seguramente hay más, pero poco relevantes en el conjunto. Por otra parte, cuentos tan particulares como *Diálogo sobre un diálogo* de Borges, son difíciles de agrupar. Por eso es muy dudoso que una tipología basada en el mecanismo pueda ser exhaustiva. El objeto del análisis anterior es simplemente permitir o hacer más evidentes algunas conclusiones.

En primer lugar, podemos decir que todos los mecanismos básicos datan de los primeros tiempos del cuento brevísimo y que ninguno ha sido abandonado. En el caso de las dualidades, se han ido agregando nuevos pares duales; en el de los microcuentos referenciales, nuevas referencias; en el caso de los microcuentos que juegan con el sentido, coexisten en la producción de hoy todos los mecanismos señalados. Es cierto que, dentro de cada familia, se han explorado posibilidades extremas y más complejas, pero no se ha registrado, en décadas, la aparición de ninguna nueva familia importante. Por otro lado, microcuentos no asimilables a ningún mecanismo de los mencionados se produjeron antes y se producen ahora. Lo que sí sucede es que, dada la mayor cantidad de autores que cultivan el género, la cantidad de nuevos ejemplos se ha incrementado al punto de convertirse en

¹² En *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

alud. De ellos, muchos son francamente malos, repeticiones de lo ya escrito, pero sin talento. Sin embargo, también los hay muy buenos. Esta explosión, aunque sólo sea cuantitativa, es un signo de vitalidad.

Otra conclusión bastante evidente, es que no es posible describir una evolución del microcuento basada en los mecanismos. Tampoco se pueden señalar tendencias hacia una mayor definición genérica¹³. Cuentos brevísimos de los antiguos marginales Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, resultan tan contemporáneos como la mayor parte de los que se escriben hoy. Además, los ejemplos clásicos de Borges, Arreola o Piñera siguen encabezando la magna selección de microcuentos perfectos (aunque compartan ese lugar con algunos de autores nuevos).

La ausencia de un proceso evolutivo, parece indicar que el microcuento es en sí mismo, como género, contemporáneo. De otra manera, sería inexplicable que una forma de narrar que no ha experimentado cambios cualitativos en cincuenta años tenga el grado de aceptación que hoy tiene. El microcuento exige una singular actitud de lectura. Por eso puede decirse que ha creado un nuevo tipo de lector o, más prudentemente, que se ha producido un feliz encuentro entre las nuevas inclinaciones de los lectores y esta modalidad narrativa que ya existía. Ese encuentro no ha cesado de renovarse y seguramente lo seguirá haciendo. Porque el gusto por el cuento brevísimo participa de una nueva manera de aprehender el mundo: la que suma mil fragmentos heterogéneos a los que dan forma la inteligencia y el deseo de los hombres. El Gran Relato fluye incesante como un río que recorre el tiempo. Su aspecto, sin embargo, es mutable según las épocas. Todo augura un triunfal ingreso del cuento brevísimo en el siglo XXI.

[cerrar]

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina: *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana (1980).

Brasca, Raúl (selección y prólogo): *Dos veces bueno, Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Ediciones Desde la Gente, Buenos Aires, 1996.

----- (selección y prólogo): *2 veces bueno 2, Más cuentos brevísimos latinoamericanos*, Ediciones Desde la Gente, Buenos Aires, 1997.

----- y Chitarroni, Luis: *Inclusiones, Cuentos breves y ocultos*, Grupo Editorial Sudamericana, 1999 (en prensa).

Epple, Juan Armando (selección y prólogo): *Brevísima Relación, Antología del Microcuento Hispanoamericano*, Editorial Mosquito Comunicaciones, Chile, 1990.

Miranda, Julio: *El cuento breve en Venezuela*, Cuadernos Hispanoamericanos 555 (1996): 85-94.

Noguerol, Francisca: *Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo*. En "La revitalización de los mitos en las literaturas hispánicas del siglo XX", Huelva, Universidad de Huelva (1993): 163-175.

-----: *Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio*, Revista Interamericana de Bibliografía, 1996, XLVI, 1-4: 49-66.

-----: *La Trampa en la Sonrisa, Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla, 1995.

Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*, Fundarte, Caracas, 1996.

Valadés, Edmundo: *El libro de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

-----: *Ronda por el cuento brevísimo*, revista *Puro Cuento* 21, Buenos Aires (1990): 28-30. También en revista *El Cuento* 119-120, México (1991): II-VIII.

¹³ A esta altura, la heterogeneidad del microcuento (que algunos describen como carácter proteico, hibridación o mestizaje), parecería ser esencial al género y una de las causas principales de su éxito.

Zavala, Lauro: *El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario*. En “El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal”, UNAM, México (1996): 165-181.

-----: *Disolución de fronteras (Humor e ironía en el cuento ultracorto)*. En “*Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*”, Universidad Autónoma de Tlaxcala (1997): 209-216.