

EL MINICUENTO: CARACTERIZACIÓN DISCURSIVA Y DESARROLLO EN VENEZUELA

POR

VIOLETA ROJO

1. ORÍGENES DEL MINICUENTO

Si bien el auge y mayor desarrollo del minicuento en Venezuela se dio en la década de los setenta, se puede considerar que el precursor de este sub-género literario en Venezuela fue José Antonio Ramos Sucre en los años veinte. Es sintomático que justamente su iniciador en el país sea el autor de una obra que, aunque ardorosamente defendida como poesía en prosa, tiene también ejemplos que podrían ser conceptuados en algunos casos como cuentos narraciones, relatos o, simplemente, minicuentos. Y digo que es sintomático porque el minicuento se distingue precisamente por su dificultad de caracterización y categorización, su ambigüedad genérica, su carácter de texto inclasificable.

En la literatura mundial, desde sus orígenes, han existido textos literarios muy breves. Entre estos textos brevísimos estarían los pertenecientes a los géneros gnómicos y las formas simples (Jolles 1971): hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *kasus*, *memorable*, *Märchen* y chiste; aforismo, alegoría, anécdota, caso, ejemplo, fábula, ocurrencia, parábola, proverbio, etc. Esto sin contar al cuento que siempre ha sido considerado un ejemplo de la narrativa breve. Muchos de los ejemplos anteriormente enumerados son considerados ahora formas arcaicas que no se utilizan, sin embargo en este siglo, específicamente, muchas de estas formas empezaron a ser utilizadas nuevamente de una forma más breve aun y con un sentido paródico. Este fue el inicio del texto brevísimo y sus cultivadores van desde Ambrose Bierce a Ramón Gómez de la Serna. Sequera (1987) incluye también, a Pierre Louÿs y Franz Kafka.

En América Latina los orígenes del minicuento son oscuros pero podríamos considerar como sus precursores a tres importantes poetas: Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de textos muy breves fue una opción individual en la que, coincidentalmente concuerrieron y concordaron varios autores: Julio Torri, Jorge Luis Borges y posteriormente Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert. A finales de los sesenta, principios de los setenta, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante lo cultivaron de una manera ejemplar. Es justamente en los setenta cuando comienza el auge del minicuento, pero influido por un texto de 1959: "El Dinosaurio" de Augusto Monterroso, que genera gran cantidad de seguidores. A partir de este momento la escritura de formas

brevísimas no es coincidencial, como aparentemente había sido hasta ahora, sino de otro tipo, más bien imitativa.

2. CARACTERÍSTICAS DEL MINICUENTO

Ahora bien ¿qué es un minicuento? Podríamos empezar diciendo que es un tipo de texto literario sumamente breve, que se relaciona, por lo general paródicamente, con una serie de géneros y subgéneros literarios y también con formas no literarias. Los textos brevísimos se conectan tanto con las formas simples y los géneros gnómicos como con cuentos, poesía, ensayos y también horóscopos, recetas de cocina o manuales de instrucciones. Lo más importante es que en los minicuentos siempre existe la narración. Siempre hay una historia en la que un(os) personaje(s) realizan acciones en un espacio y un tiempo. Esta narración dado lo breve del espacio puede ser explícita o implícita. Cuando la narración no existe estamos ante lo que podríamos llamar un minitexto.

Los minicuentos poseen ciertos rasgos diferenciales básicos: brevedad, uso de un lenguaje preciso, anécdota comprimida, uso de cuadros y carácter proteico. El minitexto posee estos mismos rasgos diferenciales, a excepción, claro está, de la anécdota comprimida, aunque podríamos percibir la existencia de un mensaje comprimido.

Brevedad

Lógicamente, la longitud no es su única característica aunque sea la más evidente. Sólo con ver uno, y sin necesidad de leerlo, ya salta a la vista que es un tipo de texto muy breve. Los minicuentos pueden tener diferentes longitudes, desde una frase en adelante, aunque su longitud máxima no debería sobrepasar la de una página impresa. Esta longitud permite por parte tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de una sola vez. Parafraseando a Poe, el texto brevísimo se percibe de una ojeada o «de una narrada, de un vistazo, de un tirón», como propone Fernández Ferrer (1990).

La brevedad no sólo es importante porque es el rasgo más llamativo y el que les da nombre, sino también porque genera todas las demás características o rasgos diferenciales del minicuento.

Lenguaje preciso

Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas pero ajustadas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir. Conseguir contar una historia con tan pocas palabras es una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras. Este dominio del lenguaje se extiende también a los complicadísimos juegos de palabras, al invento de neologismos, y otros juegos del lenguaje comunes al minicuento.

Anécdota comprimida

Cuando hablamos de condensación de la anécdota en este término incluimos los conceptos de historia, argumento, acción, trama, conflicto, situación o fábula. Un minicuento posee anécdota comprimida porque la historia se narra de una manera absolutamente sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción. Esta comprensión incluye también la sugerencia. En el discurso se elimina todo lo superfluo y la acción es elidida de tal manera que se hace casi que desaparezca, por lo menos aparentemente. En estos casos la historia es sugerida o implícita, no contada o explícita. A los primeros casos los llamamos minicuentos con fábula (considerando fábula como anécdota o historia), en ellos hay una narración, que aunque breve es completa en sí misma. Es simplemente un cuento muy corto en el que se narra una historia muy comprimida en la que por lo general hay escasos personajes realizando unas pocas acciones. En los minicuentos sin fábula aparente la narración pareciera incompleta o sin argumento. Realmente lo que sucede con éstos es que la fábula está implícita, no está en el nivel superficial. La anécdota se sugiere pero necesita de un lector activo que la haga surgir.

Los minicuentos podrían ser comparados con un iceberg, sólo se ve una parte, pero las nueve partes restantes existen aunque no sean visibles, son las que conforman y sostienen al cuento. En la parte escondida de los minicuentos están tanto las sugerencias de anécdota como el uso de cuadros y de relaciones intertextuales.

Uso de cuadros

Los cuadros son estructuras de datos que sirven para representar una situación estereotipada. En el minicuento el uso de cuadros es imprescindible para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. En el minicuento se usan en gran medida cuadros intertextuales, con los que se logra una mayor brevedad. El autor de minicuentos debe conseguir un tema tan conocido que no tenga que dar largas explicaciones, ni deba perder tiempo ubicando al lector. Es por esto que con frecuencia los minicuentos tienen como protagonistas a héroes míticos, personajes literarios o arquetipos del cine. Ahora bien, este elemento intertextual es por lo general parodiado, lo que a su vez puede provocar el humor de los minicuentos, que, por supuesto, no es directo sino elaborado, basado en el equívoco "cultural". Los cuadros y la intertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector. No se trata solamente de que haya minicuentos sin fábula aparente que funcionan como un cuento-iceberg, sino que incluso los cuentos son fábula también tienen su parte sumergida, que está formada por todas esas referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros.

En los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Son textos mecánicos que permiten "construir a voluntad una multiplicidad de formas" (Eco, 1981, 81). Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minicuento puede construir las formas que quiera de una manera arbitraria. El minicuento nos da una serie de elementos que nosotros podemos utilizar, comprender de acuerdo a nuestro nivel cultural, a nuestra enciclopedia, incluso nuestra creatividad, pero partimos de unos elementos que no podemos interpretar arbitrariamente.

Carácter proteico

El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto *des-generado*. Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa. En el cuento tradicional estas formas pueden ser utilizadas *insertas* en la narración. Mientras que en el minicuento, por ser tan breve, no hay manera de insertarlas, sino que *son* el cuento.

Es importante resaltar, sin embargo, que cualquier sea la forma que adopte hay siempre un núcleo narrativo. El minicuento, valga el juego, debe contar algo, aunque utilice formas no ortodoxas para hacerlo.

El minicuento nace como sub-género a partir de la utilización de distintos géneros: el cuento unido a las anteriormente nombradas. Entonces, tenemos la forma activa cuento, a los que se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo, y varios tipos arcaicos o desaparecidos: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. De esta manera, va creándose un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen ser breves (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves convienen mejor a su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros.

El minicuento utiliza los géneros de una manera paródica, conservando su aspecto, mas no su esencia, por tanto, las formas desaparecidas que utiliza han sido mediatizadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Cada vez que el minicuento fagocita un género o una forma literaria o no literaria la incorpora a su ser de una manera deformada aunque reconocible. Aparentemente, en este caso la fagocitación implica una parodia o desviación inseparable. Pero esto se da únicamente cuando el minicuento fagocita algunas formas consideradas menores. Cuando la fagocitación implica poesía o ensayo o cuento no hay parodia.

A partir de estas características podemos llegar a una definición global: el minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más que una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica en la que es muy común tanto la referencia intertextual como la metaliteraria. El minicuento puede adoptar distintas formas tanto con otros géneros o subgéneros literarios, especialmente con formas arcaicas, como con formas de escritura no consideradas literarias.

3. EL MINICUENTO EN VENEZUELA

Como dijimos anteriormente, podemos considerar como precursor del minicuento en Venezuela a José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). En sus libros *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929), pueden encontrarse algunos textos muy breves, en los que si bien es indudable el lirismo no lo es menos el contenido narrativo.

Alfredo Armas Alfonzo (1921-1991) es considerado por Sequera y Miliani como el iniciador del minicuento en Venezuela con su libro *El osario de dios* (1961).¹ Este libro de difícil adscripción genérica (¿minicuentos, conjunto de relatos breves, novela fragmentada?) está compuesto por 158 textos cortos, cuya temática está estrechamente ligada a la del resto de la producción de Armas Alfonzo. Y ésta es una de las características del minicuento venezolano, mientras que en la producción minicuentística de otros países hay una especie de escisión entre la temática y el estilo de los minicuentos y del resto de la producción de los autores (p.e. los minicuentos de Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* no se parecen a sus cuentos más extensos; lo mismo pasa con las fábulas de Guillermo Cabrera Infante en *Exorcismos de esti(l)lo*; con los textos de Marco Denevi; con los “casos” y cuentos de Enrique Anderson Imbert, por dar algunos ejemplos. Pareciera que para estos autores el desarrollo del minicuento implica diferentes modos de aproximación al fenómeno literario, no sólo por ser una forma más breve, sino porque cambian los temas, aplican el humor, la ironía, la parodia, utilizan finales sorprendentes, etc. En Venezuela, en cambio, la temática y el estilo expositivo del minicuento es muy similar al de otras formas narrativas breves, e incluso al de otras formas literarias (poemas en prosa, etc.) de los mismos autores.

El auge del minicuento venezolano fue en los años setenta, época también del poema breve e, incluso, del ensayo mínimo.² Conocer las razones por las cuales en estos años se privilegió lo escueto en nuestra literatura no es fácil —aunque no podemos perder de vista que éste fue un fenómeno continental— ya que la brevedad se da tanto en la poesía como en la prosa, pero aparentemente por influencias distintas. Así, refiriéndose a la poesía, Lasarte (1991, 11) apunta que entre el 70 y el 74:

se consolida una tendencia cuyo perfil relativamente homogéneo predominará por un lapso de casi una década. Nos referimos a esa poética que ... tiene como centro la idea de la brevedad, en muchos casos coincidiendo con la defensa del poema breve como molde poético preferencial.

Como influencias de esta tendencia «que busca reducir el poema a su mínima expresión, el verso a la palabra que se quiere desnuda y esencial, el decir a lo inexpresable, al silencio —uno de los mayores y enojosos mitos de los discursos líricos y ensayísticos de estos tiempos—» (12) Lasarte incluye a René Char, la poesía epigramática de Cardenal, Vilarinho, Gelman y Pacheco, sin olvidar la poesía oriental. Julio Miranda (1980, 14) se refiere al poema breve:

como reacción al intento frustrado de totalización de la poesía anterior; el poema breve como concentración individual ante la clausura de una época y la crisis de su correlato literario —la gesta guerrillera; el poema breve como búsqueda de datos elementales de la

¹ No hay que olvidar, sin embargo, que Julio Miranda publicó cuatro minicuentos (“Crónica humana”, “El fusilamiento”, “Las moscas en el ojo”, “El preso”), *La estafeta literaria* (Madrid, octubre de 1966).

² Por ejemplo, Octavio Armand publicó en 1977 “Dos ensayos mínimos”. *Zona Franca*, III/3 (septiembre-octubre 1977).

existencia— recogimiento cuya culminación daría paso a un potencial reinicio de la expansión; el poema breve como triunfo de la visualidad —y de los sentidos— sobre lo conceptual postulando un nuevo equilibrio.

Con respecto a la narrativa breve y a diferencia del estudio de la poesía, al referirse a los años setenta es casi un lugar común de la crítica el referirse a estos años como aquéllos del cuento muy breve, sin analizar en demasía razones de esta tendencia, limitándose a la constatación del hecho. Rodríguez Ortíz se extiende un poco más al indicar que “el texto breve, textículo, brevísimo, es una de sus concreciones, unidad mínima de resolución: niega toda relación organizada de anécdotas o pretende evidenciar la fuerza de la lengua” (1985, 64) y al analizar su carácter genéricamente ambiguo, mientras que Santaella (1992) lo convierte en chivo expiatorio al comentar que la crisis de nuestra narrativa fue “provocada por el agotamiento de ciertos experimentos narrativos, como el texto breve, que no condujeron a ninguna parte”. Es indudable, sin embargo, la importancia del fenómeno. Miranda, estadístico, nos informa que:

de 110 libros de cuentos publicados por los nuevos autores entre 1969 y 1992, 70 presentan por lo menos un cuento breve; de estos 70, hay 31 en que la mitad como mínimo de sus relatos es breve; a su vez, en nueve de dichos 31 todas las piezas son breves. Otra manera de verlo: 1.258 de los 2.011 cuentos no superan las dos páginas. (Y, si redujéramos la extensión a una página, la cifra de breves seguiría siendo considerable: desde luego, más de 500) (Miranda 1992).

Algunas de las razones que se aducen para la escritura de cuentos tan breves van desde el desengaño por el fracaso de la guerrilla, con su búsqueda posterior de nuevos horizontes creativos; una moda pasajera, influenciada por el auge del minicuento en otros países del continente, hasta la contribución de los talleres literarios que uniformaron la narrativa de esos años. Miranda se plantea una serie de preguntas sobre las razones de la frecuencia de la brevedad narrativa en estos años.

Sería comprensible en el estricto dominio de lo narrativo, una alternancia de las formas, quizá, que después de decenios de cuentos predominantemente extensos —que no lo eran— y “realistas” —sí lo eran—, vehicula mediante lo breve, libre en cuanto tal al carecer de una tradición reconocible, el vuelo de la imaginación, acudiendo a las variadas posibilidades de lo fantástico, y rechaza la “seriedad” anterior mediante un abanico humorístico-absurdisto atrincherado en lo mínimo? ¿Ayudaría darse cuenta de que la brevedad, a partir de los años setenta, invade en realidad otros dominios de la literatura, como la poesía, y de la cultura en general, si pensamos en el cine? ¿Hay analogías operativas entre el cuento breve, el poema breve y el cortometraje?

Miranda no responde sus propias preguntas (nosotros tampoco podríamos hacerlo). Entre mayo y junio de 1993 entrevistamos brevemente a cuatro escritores de minicuento: Alberto Barreda, Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quintero y Armando José Sequera. Curiosamente, ellos tampoco pueden explicar por qué escribieron textos tan breves, aunque piensan que debió responder, por una parte, a la reacción contra lo que se escribía anteriormente y por otra cierta “moda de lo breve”. Gabriel Jiménez Emán indica que le

interesaba una forma distinta de hacer literatura en la que en pocas palabras pudiera mezclar el humor y la imaginación y se refiere a cierto cansancio de la literatura social y combativa de los sesenta, que no tiene que ver con el desencanto de la guerrilla sino del cansancio como lector. Alberto Barrera, que publicó sus minicuentos casi veinte años después que el anterior, plantea que, hartado de la poesía conversacional preponderante en su época, escribió algo distinto, que resultó una cierta prosa poética. Sin embargo, sostiene que nunca se planteó escribir minicuentos ni participó de una moda, simplemente sus textos salieron así: breves y cuentos. Sequera, el único de los entrevistados que sigue escribiendo minicuentos, piensa que los talleres literarios no influyeron y que sí lo hizo la flojera de escribir textos más largos y elaborados. Quintero, por su parte, considera al minicuento un sarampión que dejó de interesarle, entre otras cosas, porque pasaron a ser, simplemente, chistes relámpago. A diferencia de los autores que consideran que la brevedad es muy difícil de conseguir, Quintero considera que ésta no es un mérito en sí misma, que lo importante en un cuento es que funcione y no su longitud.

En lo que sí están de acuerdo los cuatro interesados es en que, si bien Alfredo Armas Alfonzo fue el iniciador del minicuento en Venezuela, no influyó en ninguno de ellos. Sequera, que fue el más cercano a Armas Alfonzo, indica que ya había escrito minicuentos cuando lo conoció y que no leyó *El osario* ... sino tiempo después; reconoce la influencia, en cambio, de Monterroso, Piñera, Valadés, Anderson Imbert y Britto García. Quintero nombra a Ambrose Bierce, Monterroso, Borges y Anderson Imbert, sin olvidar los leídos en la revista *El cuento*. Jiménez Emán a Borges, Monterroso, Menén Desleal, Fernández Molina, Anderson Imbert, Cortázar, Arreola, Valadés y Avilés Fabila y también los textos del orientalismo zen. Barrera se limita a Monterroso y Arreola.

Lo curioso del caso es que, si bien en Venezuela hubo en los setenta un gran auge del texto breve, es en los ochenta cuando más se publican. En los años setenta se publicaron libros de cuentos entre los cuales pueden encontrarse textos muy breves como en *Rajatabla* de Luis Britto García (1970); *Imágenes y conductos* de Humberto Mata (1970); *Ejercicios narrativos* de José Balza (1976); *Andamiaje* de José Gregorio Bello Porras (1977); *Textos de anatomía comparada* de Mariela Álvarez (1978), libro más poético que prosaico, como *Los caminos borrados* de Earle Herrera (1979); *Zona de tolerancia* de Benito Yradi (1978); pero sólo tres libros de minicuentos: *Los dientes de Raquel* de Gabriel Jiménez Emán (1973) y *La muerte viaja a caballo* de Ednodio Quintero (1974) y *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* de Armando José Sequera (1976). Estos tres autores se convertirán en las más importantes referencias del minicuento venezolano aunque sus cuentos sean muy diferentes. Jiménez Emán va por la vía de lo fantástico; Quintero (que ganará por esos años el concurso de minicuento de la revista mexicana *El cuento*) por una especie de regionalismo que a veces se entremezcla con el realismo mágico y otras con la intertextualidad culta; Sequera mezcla la ciencia ficción con los cuentos de la abuelita.

Estos tres autores volverán a publicar minicuentos en los ochenta. Gabriel Jiménez Emán en 1981 con *Los 1001 cuentos de 1 línea*. Armando José Sequera establece juegos intertextuales con el cine y los cuentos de hadas en *Escena de un spaguetti western* (1986). Ednodio Quintero retoma sus minicuentos, los trabaja y amplía y los publica en 1988 en *La línea de la vida*. Otros autores publican también minicuentos en libros en los que hay cuentos de mayor extensión, como los de Luis Barrera Linares en *En el bar la vida es más*

sabrosa (1980); Chevige Guayke, *Faltrikera y otros bolsillos* (1980); Iliana Gómez, *Confidencias del Cartabón* (1981); Luis Britto García, *La orgía imaginaria* (1983); Salvador Garmendia, *Difuntos, extraños y volátiles* (1983) y *Hace mal tiempo afuera* (1986); Oswaldo Trejo, *Una sola rosa y una mandarina* (1985) y Eduardo Liendo, *El cocodrilo rojo* (1987).

En esta década sobresalen *Textos para antes de ser narrados* de Alejandro Salas (1980) y *Visión memorable* de Miguel Gomes (1987), libros en su totalidad de textos muy breves, en ambos llama la atención la cantidad de referencias intertextuales (cultas y librescas, como las llama Koch). Salas juega constantemente con la metaliterariedad. Gomes, por su parte, escribe algunas veces textos que más parecen poemas en prosa que cuentos; otras, cuentos con final abierto o instantáneas en las que refleja la ciudad hostil, agresiva, desconcertante.

En los noventa, veinte años después de su auge, pareciera que el minicuento es un cadáver que goza de excelente salud. Hasta ahora se han publicado sólo dos libros completos de minicuentos: Alberto Barrera publica en 1990 *Edición de lujo*, reelaboración de fábulas y textos de bestiario; José Raventós, en 1991, *Cuentos cortísimos*, en los que llaman la atención las referencias intertextuales y literarias unidas a finales sorprendivos. Otros autores también dedican un pequeño espacio al texto corto. Eleazar León en *Ejercicio para demonios y otras instigaciones* (1991) retoma la vieja tradición aforística y además nos presenta algunos cuentos muy cortos obviamente influidos por Borges. Salvador Garmendia en algunos textos de *La gata y la señora* (1991) y en los que publica regularmente en el "Papel Literario" de *El Nacional* nos presenta anécdotas de amigos, recuerdos de lugares, estampas de época, la narración o descripción de un instante. Julio Miranda en *El guardián del museo* (1992) inserta textos breves muy líricos, mientras que Ednodio Quintero en *Cabeza de cabra y otros relatos* retoma y reescribe, nuevamente, siete de sus minicuentos de los setenta. Antonio López Ortega publica dos libros ejemplares: *Calendario y Naturalezas menores* (1991), a los que, aunque la brevedad sea la característica más evidente, a veces me resisto a llamar minicuentos.

Esta última acotación no es gratuita, creo que, a pesar de su ambigüedad genérica y, por lo tanto, de su aparente flexibilidad en los límites de caracterización discursiva, el minicuento no es únicamente un texto literario muy corto. Si bien entre los minicuentos hay de todo: cuentos en miniatura cuya estructura no se diferencia de la de un cuento de mayor longitud, narraciones de tono poético, finales sorprendivos o no, temáticas distintas, géneros arcaicos parodiados, es también indudable que un minicuento debe tener carácter narrativo y, además, cierta circularidad en su estructura, instantaneidad en su recepción, y ser una unidad narrativa completa en sí misma. Los fragmentos, los textos poéticos abiertos, y los cuentos cortos mas no demasiado, los comentarios, etc., es posible que sean otro tipo de texto literario.

La dificultad de caracterización y categorización, la ambigüedad genérica y su carácter de texto inclasificable no implican que no podamos reconocer a un minicuento como tal. Sequera (1990) lo reconoce al decir: "como ante la belleza o el amor, es posible saber cuando estamos frente a un minicuento, pero nos resulta sumamente complicada su concepción".

BIBLIOGRAFÍA

- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Epple, Juan Armando. "Brevisima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica". *Puro cuento* 10. Buenos Aires, mayo/junio, 31-33.
- Fernández Ferrer, Antonio. "La mano de la hormiga" [Introducción], *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*.
- Gerlach, John. "The margins of narrative: the very short story, the prose poem and the lyric": *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- Jolles, André. *Las formas simples*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- Koch, Doores M. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. City University of New York., Ph.D. Dissertation, 1986a.
- Lasarte, Javier. "Los reinos de la pérdida". *Cuarenta poetas se balancean*. Caracas: Fundarte, 1991.
- Miliani, Domingo. "Alfredo Armas Alfonzo: maestro del mini cuento". *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre/Consejo Nacional de la Cultura, 1987.
- Miranda, Julio E. "El poema breve como modelo: Adda Armas". *Zona Franca* 17, enero-abril.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. *Intromisión en el paisaje*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- Santaella, Juan Carlos. "El lector aburrido". "Papel literario" de *El Nacional*. Caracas, 2/8/92.
- Sequera, Armando José. "Alfredo Armas Alfonzo, iniciador del cuento breve en Venezuela". *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre/Consejo Nacional de la Cultura, 1987.
- _____. "Apuntes sobre el minicuento en Venezuela". "Papel literario" de *El Nacional*. Caracas, 25/3/90.

