

El cuento breve en Venezuela

I.

Al menos tres antologías de cuentos breves se han publicado en castellano en los últimos años. La primera, traducida del inglés, es *Ficción súbita* (subtitulada *Relatos ultracortos norteamericanos*; Anagrama, Barcelona, 1989). En la introducción, sus editores, Rober Shapard y James Thomas, dan la *short-short story* como un tipo de narración novedosa en Estados Unidos, floreciente en los ochenta y sobre el que la crítica apenas ha dicho nada aún. Las opiniones de diversos escritores, recogidas en las pp. 241-273, ofrecen algunos puntos de vista interesantes, que habría que integrar en un estudio detallado de la producción venezolana: afinidad con la poesía, aunque el «relato ultracorto» sea distinguible del poema en prosa —no dicen, sin embargo, en qué consistiría exactamente la distinción; imprescindible tensión, precisión, control absoluto del texto; frecuente sorpresa final; formalmente, puede ser variadísimo; como narrativa, es el formato más arriesgado y el que produce mayor número de fracasos; en su origen, tiene que ver con algunas características de nuestra época: falta de tiempo para leer, ritmo urgente de la vida urbana, saturación informativa que hace deseable lo mínimo y esencial.

Dos de los autores interrogados coinciden en un planteamiento muy sugestivo. Para Paul Theroux, el cuento breve «En la mayor parte de los casos contiene toda una novela» (p. 242); y, según Mark Strand, «Puede hacer en una sola página lo que una novela en doscientas» (p. 262). Esta potencialidad diegética sería un parámetro quizá definitivo —aunque no exento de subjetividad— para medir la calidad de los cuentos breves. No está de más recordar que el venezolano Gabriel Jiménez Emán viene a decir lo mismo en «La brevedad», uno de los textos de *Los 1.001 cuentos de 1 línea* (1981): «Me convengo ahora de que la brevedad es una entelequia

cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte».

La extensión que otorgan al relato ultracorto los editores y muchos de los encuestados en *Ficción súbita* sería, sin embargo, desmesurada en el marco latinoamericano y en el específicamente venezolano, pues ellos admiten hasta las cinco páginas impresas, de 400 palabras cada una, o sea, un tope máximo de dos mil palabras —que abarcaría, por cierto, quizás el 90% de los cuentos publicados en Venezuela en los últimos decenios¹—.

Más ajustadas resultan las dimensiones de los otros dos muestrarios: *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano* (Editorial Mosquito Comunicaciones, Chile, 1990) de Juan Armando Epple y *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Edición Fugaz, Madrid, 1990) de Antonio Fernández Ferrer. Ambos coinciden en señalar el espacio de una página como el límite de la producción breve (al igual que lo hacía la revista mexicana *El Cuento*), aunque Epple incluya textos que alcanzan, a veces, página y media y hasta dos páginas.

Tampoco en Venezuela hay un criterio definido respecto a la extensión del cuento breve, así como se han estudiado poquísimos su naturaleza y posibilidades. Considerando trabajos sueltos y bases de concursos, oscilaríamos entre las 200 palabras que propone Armando José Sequera y las dos cuartillas del premio respectivo de la I Bienal Nacional de Literatura «Mariano Picón Salas» de Mérida.

Lo que tenemos claro son sus orígenes. Si, a escala continental, se señala como iniciadores del cuento breve a autores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Edmundo Valadés, etc., en Venezuela su fundador indiscutido es el Alfredo Armas Alfonzo de *El osario de Dios* (1969): lo afirman Domingo Miliani y Sequera —este último agrega, como pionero, a Ramos Sucre—, en sus ponencias incluidas en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo* (Casa Ramos Sucre-CONAC, Cumaná, 1987). De hecho, antes de *El osario de Dios* encontraríamos apenas un puñado —acaso una docena— de relatos de una o dos páginas en la narrativa venezolana del siglo XX, y para colmo varios de ellos pertenecen también a Armas Alfonzo, en libros como *Tramojo* (1953) y *La parada de Maimós* (1968). Es probable, además, que las características de los 158 textos breves que componen *El osario de Dios* (ocupando de dos líneas a dos páginas) hayan marcado igualmente a gran parte de la producción breve venezolana: lirismo, fantasía, humor, violencia, esterilización de un paisaje y una historia y, no menos, posibilidad de doble lectura: tanto cada cuento por separado como articulado en un conjunto que sería, casi, una «novela en fragmentos».

Subrayar la sugerencia dejada al paso por Sequera, es decir, considerar al Ramos Sucre de *La Torre de Timón*, *El cielo de esmalte* y *Las formas del*

¹ Descartados los breves, los cuentos de la nueva narrativa venezolana tienen un promedio de 3-7 páginas de extensión. No creo que pasen de la veintena los que superan las 20 páginas; entre ellos: «un caso delicado» (del libro del mismo título, 1987) de Pablo Cormenzana, con 35 páginas de texto; «Contrafuerte» (Mi nombre Rufo Galo, 1973), con 32 pp. y «Los recursos del limbro» (id. título, 1981), con 30, ambos de Ben Amí Fihman; «El cansancio de A.P. Frachazán» (Luces, 1983), 31 pp., de Humberto Mata; «La muerte se mueve con la tierra encima» (id. título, 1972), 28 pp., de José Napoleón Oropeza; «Cuatro extremos de una sogá» (id. título, 1980), 23 pp., de Armando José Sequera —valga el catálogo—. En tal sentido, un libro como *Con estos mis labios que te nombran* (1993), de Lidia Rebríj, es excepcional, pues la mayoría de sus cuentos alcanza las 22, 23, 24, 28 y hasta 38 páginas.

fuego, pionero venezolano del cuento breve, brindaría también una perspectiva enriquecida para el abordaje de este formato. Quizá, por cierto, vaya siendo hora de volver a leer a Ramos Sucre al menos también como narrador, librándolo amistosamente del «secuestro» en que lo han tenido los poetas desde los años sesenta. En tal caso, en un centenar de textos de 1925 y 1929, extendiéndose de media página a dos páginas, hallaríamos: lenguaje densamente lírico; fantasía, violencia y crueldad; atmósferas oníricas; cierto hermetismo; múltiples referencias culturales recreadas con valor diegético; presencia de mujeres espectrales o alucinantes, en un erotismo asociado con frecuencia a la muerte; y, desde luego, el mismo carácter genéricamente limítrofe de su literatura, que si participa de lo poético y de lo narrativo, dejando prácticamente al lector en libertad para definirlo o degustarlo según su punto de vista, podría entenderse también a veces como ensayo-ficción.

En cualquier caso, la aparición de *El osario de Dios* pareció dar la señal de partida, en 1969, para un tipo de relato que —repito— era hasta entonces cuasi inexistente, si exceptuamos al fronterizo Ramos Sucre. Así, al año siguiente se multiplica de pronto la presencia de lo mínimo: casi todos los textos de *Rajatabla* de Luis Britto García; varios cuentos de *órdenes*² de José Balza y de *Imágenes y conductos* de Humberto Mata; seis minicuentos publicados por Ednodio Quintero en el «Papel literario» de *El Nacional* (3/8/70). Notemos que coinciden representantes de tres generaciones o promociones en este súbito asalto a la extrema concisión; notemos, además, que la inmediatez de sus ediciones descarta o relativiza bastante cualquier influencia de los unos sobre los otros y, en estos precisos casos, de Armas Alfonzo sobre los más jóvenes —no así, por cierto, de Ramos Sucre—.

Una coincidencia de muy otro tipo es la epocal, que me llevaría, a riesgo de parecer «sociologista», a preguntarme si se ha cerrado un ciclo —socio-político, cultural, literario— con la «pacificación» de las guerrillas, el aplastamiento de la renovación universitaria y las totalizaciones narrativas como *País portátil* (1969) de Adriano González León, abriéndose otro en que lo breve y lo fragmentario dominan a cambio de la imposibilidad de articular —o de inventar— un nuevo sentido o, si se quiere, un nuevo sueño.

II.

El fenómeno acaso más inconfundible propio del cuerpo de obras que nos ocupa sería la importancia cuantitativa del cuento breve, dándole a

² Al menos uno de ellos, «Prescindiendo», se encontraba ya en *Ejercicios narrativos* (1967).

dicha categoría funcional la extensión máxima de dos páginas impresas. En un primer desbrozamiento del campo, para poner de bulto ciertas magnitudes sorprendentes que quizás hagan de la nueva narrativa venezolana algo peculiar en el marco mundial, creo suficiente esta medición «a ojo», sin ignorar, desde luego, la variadísima cantidad de palabras que, según las editoriales y hasta las colecciones, contienen las páginas de nuestro libros de cuentos (oscilan, de hecho, entre las 190 y las 410 palabras, con una mayoría en torno a las 300 por página, considerando títulos de seis casas de edición).

Con este límite —insisto que funcional— de dos páginas máximo, tendríamos que de 124 libros de cuentos publicados de 1969 a 1994 por quienes consideramos componentes de la nueva narrativa venezolana (es decir, los autores nacidos de 1946 en adelante), 77 presentan por lo menos un texto breve; de estos 77, hay 32 en que la mitad como mínimo de sus relatos es breve; a su vez, en diez de dichos 32, todas las piezas son breves. Otra manera de verlo: 1.311 de los 2.204 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 600.)³

Ya sea uno de cada cuatro o de cada dos cuentos, ¿cómo explicar tal frecuencia? ¿Sería comprensible en el estricto dominio de la narrativa, una alternancia de las formas, quizá, que después de decenios de relatos predominantemente largos —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 gracias a un abanico humorístico-absurdistas? ¿Ayudaría darse cuenta de que la brevedad, en las mismas décadas de los setenta y los ochenta, invade en realidad otros dominios de la literatura, como la poesía, y de la cultura en general, si pensamos en el cine⁴. ¿Hay analogías operativas entre el cuento breve, el poema breve y el cortometraje?

Reflexionando sobre el poema breve, en un par de ocasiones lo he caracterizado como reacción al intento de totalización de la lírica precedente; como concentración individual ante la clausura de una época y la crisis de su correlato sociopolítico (la lucha armada); como búsqueda de datos elementales de la existencia (recogimiento cuya culminación daría paso a un potencial reinicio de la expansión); como triunfo parcial de la visualidad —y lo sensorial en su conjunto— sobre lo conceptual, postulando un nuevo equilibrio. En cuanto al cortometraje, su vigencia tuvo razones económicas pero también —como «cine urgente», «imperfecto» o «pobre»— políticas, sin olvidar su efectivo papel como «laboratorio de formas» y su relativa función de «escuela de largometraje». ¿Valdría algo de esto para el cuento breve?

³ En cambio, y aunque publiquen en estricto paralelismo con los jóvenes, los autores de la generación inmediata anterior no se han decantado en absoluto por el cuento breve, con poquísimas excepciones como Eduardo Liendo (*El cocodrilo rojo*, 1987) y Chevige Guayke (*Faltrikera y otros bolsillos*, 1980; *Difuntos en el espejo*, 1982).

⁴ Me pregunto, dado mi conocimiento irregular de ese campo, si el paralelismo pudiera alcanzar también al teatro «breve» —de piezas en un acto—.