

En busca del cuento perdido¹

CARLOS LEÑES ARISTIMUÑO
ALIANZA FRANCESA

INTRODUCCION

Según Friedman (1989), no existe un conjunto de métodos universalmente aceptados para estudiar el cuento. Se queja este autor de que la mencionada carencia impide a los estudiosos construir sobre los hallazgos de sus precesores. Escribe además: "No quiero decir simplemente que exista una tendencia al desacuerdo; más bien quiero decir que existe una clara dificultad para lograr un acuerdo sobre aquello que nos lleva al desacuerdo". (13, traducción nuestra²). En pocas palabras, los estudiosos del cuento no tendrían claro ni siquiera en qué consiste su objeto de estudio.

Horacio Quiroga, al contrario, no parece ver las cosas tan complicadas. El cuentista uruguayo no tiene dudas respecto a lo que es el cuento: se trata de "...una historia interesante y suficientemente

1 El presente trabajo se desprende de la investigación que realizamos en el seno de la Universidad Simón Bolívar para nuestra tesis de maestría.

2 Expresa Friedman en el original: "I do not mean simply a tendency to disagree; I mean, rather, an apparent difficulty in agreeing on what it is we are disagreeing about".

breve para que absorba toda nuestra atención" (1993, 337). Este concepto -agrega- "no ha variado" (338). Finalmente, remata: "el cuento es y será lo que todos, grandes y chicos, jóvenes y viejos, muertos y vivos, hemos comprendido por tal" (p.333).

¿Es el cuento entonces un fenómeno inaprehensible o un objeto de nítidos contornos? En todo caso, goza de innegable vitalidad a lo largo de América y ha dado mucho que hablar a sus autores y estudiosos. Nos proponemos aquí revisar algunos hitos de sus principales tentativas de caracterización. Nos proponemos igualmente una osadía: señalar factores que consideramos irrenunciables para su existencia cabal.

EL CAMINO HACIA EL CUENTO

Imaginemos a nuestros ancestros más remotos hablando del trueno, la cacería, la lluvia, el enemigo. Observémonos hoy conversando sobre nuestro trabajo, el país, las amistades. Si nos fijamos bien, constataremos que algo permanece. Nuestro entorno es, sin duda, radicalmente distinto: allá la intemperie, una cueva, la espesura; aquí, la luz eléctrica, objetos conocidos, la ciudad. Pero algo subsiste, inalterable: desfilan en el diálogo la vida y la muerte, el amor y el odio, la grandeza y la pequeñez, lo excepcional y lo cotidiano, nosotros y los otros, el sentido y el absurdo. No se presenta lo anterior bajo la forma de abstractas reflexiones; llega más bien como un episodio que narramos, un episodio que surge de nuestra vivencia o la ajena, un episodio que imaginamos interesante para quien nos escucha. Así, el hombre primitivo que narra la caza de una bestia formidable tras terribles esfuerzos y el ingeniero que relata cómo logró controlar una fuga de radioactividad arriesgando su vida, son impulsados por el mismo resorte: las ansias de contar. Así, la narración natural³ -oral- y su núcleo -el episodio- continúan hoy tremendamente vivos, son tejido continuo de la vida humana. Así, la esencia del cuento existe desde que el hombre habló.

3 Para Teun van Dijk la narración está constituida por "las narraciones que se producen en la comunicación cotidiana: narramos lo que nos pasó (a nosotros o a otros que conocemos) recientemente o hace tiempo" (1989, 153).

Ahora bien, el cuento que nos ocupa -el cuento literario- es, sin duda, un objeto escrito⁴. Tratemos entonces de hallar sus ancestros en las primeras historias apoyadas en la grafía. Llegamos así al segundo milenio antes de Cristo. Encontramos allí historias babilónicas y canaanitas en verso, fundamentalmente didácticas, plasmadas en escritura cuneiforme. En fecha comparable, surgen también historias egipcias escritas en prosa. Empieza así una sucesión que sería muy largo enumerar, la cual incluye historias de la India, como los Brahmana; griegas, como las fábulas de Esopo; cuentos mitológicos irlandeses, los *fabliaux*, Las Mil y una Noches, los episodios del Decamerón, las Novelas Ejemplares. Ya en los siglos XVII y XVIII, la narración breve pasa por una suerte de receso en beneficio de otras formas literarias, entre ellas, la novela.

Llegamos así al siglo XIX, donde casi todos los estudiosos ubican el nacimiento del cuento literario o cuento moderno⁵. Ahora bien, ¿por qué justamente en este siglo? Arlen J. Hansen (1974, 711-712)⁶ plantea una muy plausible explicación basada en la fusión del ancestral *tale* con el *sketch*, surgido en el siglo XVI. El *tale* es una historia breve, de origen oral, mediante la cual una cultura busca su lugar en el cosmos: se recogen allí las tradiciones, las voces de los antepasados, los mensajes de los dioses, los símbolos. Su fin básico es intracultural. El *sketch*, de origen escrito, es, por el contrario, intercultural, ya que describe un fenómeno de otra cultura. Es por lo general más analítico o descriptivo y menos narrativo y dramático

4 Así lo corroboran, como veremos, los estudiosos del cuento; pero además, pensamos con Barthes que la literatura "es una expresión estética que opera a través de signos muy precisos: *los signos escritos*" (Kister, 1973, 11, cursivas nuestras). Con lo anterior no pretendemos negar validez estética alguna a la llamada "literatura oral". Sin embargo, el uso de la palabra literatura en ese contexto sólo lo entendemos como metáfora.

5 Valgan como excepción las consideraciones de M. N. Epstein, en la *Great Soviet Encyclopedia*, donde expresa que el cuento literario nació en el Renacimiento Italiano con el Decamerón. Luego vendrán Chaucer, Marguerite d'Angoulême y Cervantes. Sostiene este autor que la necesidad del individuo de definirse a sí mismo en un mundo cambiante desemboca en cuentos cómicos y didácticos (1978, 670).

6 Resumimos, parafraseamos y traducimos libremente en este párrafo su opinión.

que el *tale*. Además, el *sketch* es, por su naturaleza, sugerente, incompleto; mientras que el *tale* suele ir en sentido opuesto. Por último, el origen escrito del *sketch* hace que su autor pueda tener, o simular que tiene, el ojo puesto en su objeto: esto lo lleva a ser agente del espacio. El origen oral del *tale* lo lleva más a recapitular el pasado. En todo caso, el *tale* -oral o versiones escritas y con nombres múltiples- fue prácticamente la única forma de ficción breve hasta el siglo XVI. Entonces con el surgimiento de una clase media interesada en el realismo social así como en exóticas tierras, aparecieron los *sketchs* sobre subculturas y regiones extranjeras. Así, se termina por llegar al siglo XIX, donde los "padres" del cuento -Gogol, Hawthorne, Hoffmann, Mérimée, Poe- combinan elementos del *tale* y del *sketch*. Aunque cada uno de ellos trabajó a su manera, el efecto general fue una atenuación de la fantasía y de la ya inútil convencionalidad del *tale* y, al mismo tiempo, una liberación del sometimiento a la estricta objetividad del *sketch*. Así el cuento moderno se coloca entre el *tale*, muy imaginativo y el fotográfico *sketch*, logrando en cierta forma aprovechar ambos. En dirección semejante a Hansen apuntan diversos autores respecto al cuento en lengua española. En efecto, colocan entre sus factores de origen a los artículos de costumbres, donde, tal como ocurre en el *sketch*, la descripción detallista es de suma importancia. Así, Baquero Goyanes plantea: "El costumbrismo persigue al cuerpo como la sombra al cuerpo, tal vez porque contribuyó con su aparición y lo nutrió constante y generosamente" (1993, 189). Londoño Vélez indica que en Hispanoamérica "la narrativa corta tuvo su inicio hacia finales de los años veinte del pasado siglo [...]. Los autores usualmente imitaban a los costumbristas españoles [...]" (1992, 9). Anderson Imbert escribe que el cuento surgió en la Argentina cuando Esteban Echeverría, animado por sus ideas sociales, "se puso a escribir un cuadro costumbrista y de buenas a primeras, porque una de sus figuras se hizo heroica, le salió el cuento 'El Matadero'" (1979, 40). Meneses, al referirse al caso venezolano, encuentra en los costumbristas "más de uno de los precursores del relato corto." (1993, 419).

Ahora bien, una vez ocurrida la fusión que acabamos de señalar, se imponía la caracterización del nuevo objeto y encontramos aquí a Poe de nuevo como pionero: sus observaciones sobre la materia ali-

mentaron y alimentan aún, explícita o implícitamente, a favor o en contra, buena parte de las discusiones. Cito a continuación lo que es quizás el párrafo más debatido de la teoría del cuento:

Un hábil artista ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicará al designio preestablecido. Y con esos medios, con esos cuidados y habilidad, se logra por fin, una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud. (Poe, 1993, 304).

De aquí se desprenden características que habrán de marcar la teoría del cuento: es narrativo ("un relato"), ficcional ("inventará los incidentes") y busca un "efecto único y singular" a través del extremo rigor ("No debería haber una sola palabra..."). Todo ello conduce a una composición más bien reducida ("debe evitarse la excesiva longitud"). Ciertamente, el efecto único y el extremo rigor no parecen compatibles con la longitud: toda intensidad es breve. El resultado prototípico de esta doctrina sobre el cuento encarna en textos de historia clara y trama lineal que ascienden acumulando indicios y tensión para estallar en un momento de clímax en donde se concentra la descarga del significado construida a lo largo del texto. Fue -y es- un tipo de texto con mucha acogida en el público lector. Sin embargo, muchos críticos y autores ya entrado el siglo XX empezaron a darle la espalda en búsqueda de otras formas⁷. El cuento se diversifica entonces al extremo, cruzándose con el discurso que le eran ajenos, explorando mundos íntimos, disponiendo la historia de múltiples maneras, haciéndola en ocasiones secundaria y hasta imperceptible.

⁷ Ver Reid, 1993.

TENTATIVAS DE CARACTERIZACION

Tal como señalamos al principio, no existe una metodología uniforme y universalmente aceptada para ceñir las características del fenómeno llamado cuento. Podríamos sostener, sin embargo, que la mayoría de los autores, hasta el presente, se ha limitado al mero análisis de los textos: se trata del abordaje inmanentista. Esto ha suscitado protestas. Así, Barrera Linares reclama una caracterización del cuento que, tomando nota de los avances de la narratología y la lingüística del texto, incluya factores como "el destinatario, el productor real, y el contexto de producción" (1993, 37).

El abordaje inmanentista señala dos caminos: el deductivo y el inductivo. Los dos, idealmente, son antitéticos. El primero va del concepto al fenómeno, parece decir "esto es el cuento y lo que no calce aquí es otra cosa". Surge entonces la objeción: ¿de qué bola mágica salió el concepto? El segundo va del fenómeno al concepto, parece pedir "traíganme todo lo que llaman cuento para ver de que se trata". El cuestionamiento aquí sería: ¿cómo se busca algo que -supuestamente- no se sabe aún lo que es?. Ocurre que como al menos en el caso del cuento, nadie es virgen ni parte del vacío: siempre se posee una noción del objeto. Así, *la camada inmanentista no puede ser deductiva o inductiva en términos absolutos*. Sólo puede acercarse más al proceder deductivo en la medida en que la noción sea poco sometida a un cotejo con la realidad, mientras que se asentará más sobre bases inductivas en la medida en que su cotejo con los textos sea más sistemático y exhaustivo.

A cualquiera que halla leído escritos sobre el cuento ha de saltarle a la vista que éste ha sido abordado de una manera más bien deductiva. Esto tiene su explicación: los primeros en escribir sobre él fueron sus propios creadores, más preocupados por fijar lo que debe ser la obra, que por averiguar lo que ella es en sus manifestaciones concretas. Así, el párrafo clásico de Poe, citado más arriba, más que la descripción de un fenómeno, constituye un conjunto de instrucciones para lograr un cuento: lo que no calce allí no lo será o lo será imperfectamente. Indicaciones muy específicas da Chéjov: "Hay que acabar con los lugares comunes... El centro de gravedad debe estar en dos personas... es mejor no decir suficiente que decir

demasiado... tacha mucho de los adjetivos y sustantivos..." (1993, 317-322). Y, ya en nuestro siglo, encontramos a Quiroga claramente inscrito en la línea prescriptiva con su "Decálogo de Perfecto Cuentista": "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas... no adjetives sin necesidad... toma tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final..." (1993, 335-336). Más cerca, Cortázar (1973) precisa que el cuento debe actuar "en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad" (138), debe ser intenso, es decir, desprovisto de "todas las ideas y situaciones intermedias" (145), debe mantener una tensión que nos impida sustraernos en su atmósfera. Más cerca aún, Balza sostiene: "El cuento -como una relación sexual- es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto... Debe concluir para poder prolongarse.. puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago)... será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o de un hecho. Pero no de todos ellos a la vez... No admite vacilación en ninguna de sus palabras". (1993, 479-481).

No sólo los artistas son deductivos y, en cierta forma, prescriptivos. También muchos de los ensayistas y críticos han tomado esa vía. Remontémonos a Mathews: "el cuentista debe ser conciso, la condensación, la vigorosa condensación le es esencial... debe tener originalidad e ingenuidad... no debe carecer de forma..." (1993, 60-64). Tomemos nota de lo que nos señala Hansen, para quien la mayoría de los trabajadores sobre el cuento se centran en consejos para escribirlos (1974, 711). Constatemos que, por lo general, cada vez que se nos ofrece una lista de características que busca ceñir nuestro objeto de estudio, no solemos encontrarla apoyada -al menos explícitamente- en un cotejo sistemático y amplio con todo aquello que se ha dado por llamar cuento, aunque sea en una época determinada. De allí que, tras la lectura de esos materiales, surja la sospecha: ¿no será lo que se nos presenta apenas el fruto de un camino subjetivo, rebatible con sólo mostrar un texto considerado cuento que altere caracterización ofrecida?

¿Es condenable entonces el proceder deductivo? Pensamos que no sólo no es, sino que, en el caso del cuento, resulta inevitable y

absolutamente necesario para el nacimiento del género que nos ocupa. Inevitable, porque es inconcebible imaginar un investigador o un equipo emprendiendo la tarea de manera sistemáticamente inductiva a comienzos del siglo XIX; no eran métodos asociados a la investigación literaria. Absolutamente necesario, ya que sólo enfatizando el deber ser del cuento sobre la base de un ser intuido, es que termina de establecerse como objeto literario distinto y genera entonces un diálogo con lectores, autores y críticos. En otras palabras, sólo proponiendo una convención -más o menos arbitraria, como toda convención- pueden los lectores generar expectativas de lectura, los autores seguir una línea o rebelarse, los críticos discutir su existencia. Pero otras ventajas posee, en algunos casos, este proceder: puede asociar como ningún otro, la intuición y la razón, con lo cual logra penetrar e iluminar la noción que nos ocupa de una manera que utiliza todos nuestros canales cognoscitivos. Ello explica la eficiencia y persistencia del uso de las metáforas por parte de muchos autores de intentar asir nuestro objeto.

En años recientes, el afán por definir el cuento ha tenido sólidas manifestaciones. Entre ellas, algunas proponen como nunca antes una sistematización del proceder inductivo. La más nítida muestra de ello es la metodología por Austin M. Wright (1989). Plantea este autor, ante todo, conformar un corpus que recoja "la más amplia variedad posible de obras que críticos respetables, lectores y escritores de todo tipo llamen cuentos... (incluyendo) obras generalmente reconocidas como casos límite" (48-49, traducción nuestra). Luego propone identificar las características comunes a todas ellas, gracias a lo cual se establecerían los criterios indispensables para que una obra fuese considerada cuento. En la etapa siguiente, se buscarían las características que "tienden a repetirse, aquellas que constituyen lo que esperamos encontrar cuando nos sentamos a leer lo que se no ha dicho que es un cuento" (49, traducción nuestra⁸). Ad-

8 Consignamos aquí los originales de los extractos de Wright citados en este párrafo. Se lee en el primero: "[...] the widest possible variety of works called short stories by respectable critics, readers and writers of all kinds [...] would also allow works generally recognized as borderline". Se lee en el segundo: "I would look for those that tend to recur, those that constitute what we expect to encounter when we sit down to read what we have been told is a short story."

vierte en seguida Wright que no le es posible acometer esta empresa en el contexto de una contribución a un libro sobre el cuento. Nosotros nos preguntamos si incluso en otro contexto la tarea es posible: la rigurosa ejecución de los primeros pasos resultaría de una extensión casi inabarcable.

Ahora bien, tenemos noticia de trabajos que sí han intentado abordar el cuento de manera inductiva, *aunque siempre limitando su corpus*. Así, Helmut Bonheim, tras el análisis seiscientos cuentos y trescientas novelas, concluye que todas las características propuestas en las definiciones del cuento, aparte de la brevedad, puede también encontrarse en las novelas (Friedman, 1989, 18). Por otra parte, Leslie Willson, circunscribiéndose al cuento alemán, concluye que ninguna definición puede abarcar todos los cuentos analizados (Friedman, 1989, 18). Todos estos tremendos esfuerzos parecen llevar a una muy magra, intraducible y tautológica formulación según la cual: "a short story is a story that is short" (Friedman, 1989, 15).

Apesar de todo, vale la pena retornar a las proposiciones de Wright. En realidad, este autor nos propone básicamente la búsqueda de dos núcleos: uno esencial y otro accidental mayoritario. Y, aunque renuncia a aplicar estrictamente el método por él postulado, sostiene que se halla en posición de sugerir a grandes rasgos -como en efecto lo hace- lo que serían los resultados de la investigación. Consideramos muy valiosas las "predicciones" de Wright, pero no parece conveniente darle carta blanca: su visión impone cotejo. Para realizarlo requerimos un corpus limitado; nosotros tampoco disponemos de los recursos para sondear una inmensa cantidad de cuentos. Mas ha de ser un corpus no elegido por nosotros para evitar la adaptación -voluntaria o no- del mismo a nuestros fines. También, por la misma razón, ha de ser un corpus lo suficientemente dilatado en el tiempo. Así solicitamos a más de una decena de críticos⁹ que nos indicasen los doce cuentos más importantes de los últimos cien

9 Tuvieron la gentileza de responder a nuestra encuesta José Balza, Luis Barrera Linares, Alba Lía Barrios, Gustavo Luis Carrera, Beatriz González Stephan, Gabriel Jiménez Emán, Javier Lasarte, Antonio López Ortega, Domingo Miliani, Julio Miranda, Juan Carlos Santaella, Rafael di Prisco y Oscar Sambrano Urdaneta. A todos ellos dejamos constancia de nuestro agradecimiento.

años en Venezuela. Obtuvimos entonces ejemplares de autores y épocas muy diversas. A los efectos de realizar el cotejo con rigor, redujimos el todo a los ocho textos más mencionados¹⁰. En ellos buscamos verificar las "predicciones" de Wright, a la vez que exploremos sus eventuales coincidencias con el estudio "Criterios para una conceptualización del cuento" de Carlos Pacheco (1.993, 13-27), el cual realiza una notable síntesis de los mejores frutos arrojados por el método deductivo. Veamos los resultados.

Para Wright la condición narrativa integra la primera nota del núcleo esencial de nuestro objeto. Pacheco, igualmente, considera a la narración "condición definitoria fundamental del cuento" (16), el cual "debe dar cuenta de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no necesariamente humanos) en un ámbito de tiempo y espacio" (15). Inducción y deducción coinciden. Sólo nos queda determinar si los ejemplos de nuestro corpus contienen una narración, o si, cuando menos, permite inferirla. No encontramos sorpresa alguna: en todos es rastreable una historia. En la mayoría, ella salta a la vista, es relativamente lineal y protagonista del discurso; en otros -*La mano junto al muro*, *Arco secreto*- el nervio narrativo cede espacio a otros recursos que complican la percepción de la historia.

La segunda nota del núcleo esencial para Wright es la brevedad. Ella no presenta límites hacia abajo, "ya que piezas extremadamente cortas han sido llamadas cuentos con suficiente frecuencia, lo cual sugiere que un límite es más una tendencia (por lo tanto perteneciente al núcleo accidental) que un absoluto" (50, traducción nuestra). Hacia arriba el límite sería *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, la obra más larga que, a su conocimiento, ha sido llamada cuento. Pero advierte: "Quizás el límite máximo también debería ser una tendencia más que un absoluto, pero entonces perderíamos el parámetro

10 Los textos son: *La mano junto al muro*, de Guillermo Meneses con trece menciones; *Arco Secreto*, de Gustavo Díaz Solís, con siete menciones; *El cuento ficticio*, de Julio Garmendia, con siete menciones; *El hombre y su verde caballo*, de Antonio Márquez Salas, con siete menciones; *¡Ovejón!...*, de Luis Manuel Urbaneja Achepohl, con seis menciones; *Aspasia tenía nombre de corneta*, con cinco menciones; *El gallo*, de Arturo Uslar Pietri, con cuatro menciones y *La I latina*, de José Rafael Pocaterra, con tres menciones.

de la longitud por completo" (50, traducción nuestra¹¹). Por su parte, Pacheco estima que la brevedad es "el rasgo caracterizador más visible e inmediato" (18). Sin embargo, considera quimérico el intentar establecer medidas: "o son tan amplias que incluirían prácticamente cualquier tipo de relato o podrían ser cuestionadas a partir de éste o de aquel cuento en particular" (18). Ciertamente, el establecimiento de un límite cuantitativo resulta más bien caprichoso. En realidad, es mucho más substancial entender por qué un cuento es corto: allí encontraremos la *diferencia ontológica entre el cuento y la novela corta o la novela*. El cuento no es breve por un afán de seguir un canon o por una excentricidad de sus autores, sino porque *constituye una secuencia de hechos que se concentra en un solo tema mediante un solo episodio central*. Realiza lo anterior haciendo surgir en la secuencia una causa central (también llamada complicación o problema) que genera una reacción central (también llamada resolución o solución), los cuales componen el episodio central que porta el tema. Según los cuentos, el episodio central puede hacer constar su causa y reacción de manera nítida o puede dejar que uno de estos elementos sea completado por el lector. Puede ocurrir también que la causa central y/o la reacción central no sean sendos hechos puntuales en la secuencia narrativa, sino que hayan de ser abstraídos de episodios secundarios por el lector. Pero de no ser posible esta abstracción, ni el discernir entre los episodios secundarios uno que no sea tal por destacarse especialmente entre los otros, estaremos entrando a otros formatos: la novela corta, la novela¹². Los ejemplares de nuestro corpus avalan la brevedad como segunda nota del cuento y la etiología de éste tal como la hemos planteado.

Wright sostiene que la ficcionalidad es la tercera nota del núcleo esencial. El cuento entonces "no tiene pretensiones de verdad histó-

11 Consignamos aquí los originales de los extractos de Wright citados en este párrafo. Se lee en el primero: "since extremely short pieces have been called short stories often enough to suggest that any specific lower limit is a tendency rather than an absolute". Se lee en el segundo: "Maybe the upper limit should also be a tendency rather than an absolute; however, we might then lose the length test altogether".

12 Para ejemplificación y más detalles, recomendamos la lectura de nuestro trabajo "El cuento; suceso y sentido" (1992, 55-73).

rica o que conste en hechos" (50, traducción nuestra¹³). Pacheco la considera como una de las "categorías de base" (18) del cuento y, apoyándose en la teoría del referente literario, plantea que son ficcionales "absolutamente todos los elementos de la historia representada en un relato literario" (17), independientemente de las vinculaciones que se puedan establecer con la realidad, ya que ellos se encuentran en el texto, no como factor constituyente de la realidad, sino como otro elemento de construcción del mundo cerrado de la ficción¹⁴. Nuestro corpus, aun de adoptar una noción ingenua sobre lo que es el punto que nos ocupa-como la que parece adoptar Wright-recoge la ficcionalidad como uno de sus rasgos.

La cuarta nota que reivindica Wright para la esencia del cuento es la escritura en prosa. Lo anterior es un hecho que literalmente salta a la vista en los padres del cuento moderno y sus sucesores. Poe señalaba: "en dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el campo para el ejercicio del más alto talento" (1993, 303). Sin embargo, Pacheco no se ocupa de esta característica. Se nos ocurre para ello dos explicaciones. La primera: se trata de un rasgo tan obvio y detectable que su mención es inútil. La segunda: concidera a la prosa sólo como una técnica de escritura que, de ser desechada por el cuentista, no generaría necesariamente otro objeto literario. En todo caso, nuestros ocho ejemplares están indudablemente escritos en prosa.

13 Expresa Wright en el original: "making no claim of historical or factual truth".

14 En este sentido, Reisz de Rivarola (1979) plantea: "... en el texto literario ficcional el esquema de sentido de la frase es correlacionado *siempre*, al ser usado por el productor a través de una fuente de lenguaje ficticia, con esquemas conceptuales, pero... éstos a su vez pueden ser correlacionados o no, según los casos, con objetos y hechos particulares pertenecientes al mundo de lo fáctico. Cuando esta segunda correlación es posible, la realidad -ese horizonte último al que remite el horizonte inmediato de la poética reguladora de la ficción- se incorpora a la cerrada unidad del mundo ficcional en la forma de un equivalente ficcional de ella misma. Así, si en una ficción literaria se habla, por ej., de las guerras napoleónicas, al esquema de sentido de las frases en cuestión les corresponde como referente un equivalente funcional del mencionado hecho histórico, esto es, no un hecho fáctico sino una entidad de carácter esquemático-conceptual que se constituye como tal en virtud de sus relaciones con todos los demás objetos y hechos de referencia del texto. (168, curvas nuestras).

El cuento sería entonces, siempre y sin excepciones, "una narración corta (concentrada en un sólo tema mediante un sólo episodio central) de ficción escrita en prosa" (Wright, 1989, 50)... como también lo es un simple chiste puesto por escrito. Hace falta ser más específico, necesita este núcleo algo más que Pacheco no omite: el cuento literario es "un objeto artístico" (17). No entraremos a establecer criterios sobre cómo *debe ser* este objeto artístico en cuanto tal -sólo nos interesa el ser del cuento-, pero sí debe quedar claro que todo ejemplar que se precie de ser cuento debe permitir alguna forma de valoración estética por más minoritaria y excéntrica que ésta pueda resultar. De esta manera, la definición se precisa mucho más -queda excluido, por ejemplo, el simple chiste al que nos referíamos- y podríamos reformularla así: una narración corta, concentrada en un sólo tema mediante un sólo episodio central, de ficción, escrita en prosa con un fin estético. Calza aquí nuestro corpus a la perfección: se trata de cuentos considerados de alto valor artístico. Sin embargo, aún el bulto es inmenso: caben allí, por decir algo, muchas narraciones anteriores al nacimiento del cuento en el siglo XIX. Hace falta entonces ser más precisos aún, pero mientras más lo seamos más excepciones surgirán: se impone el paso al núcleo accidental mayoritario, a aquello que el cuento tiende a ser.

Empieza Wright especificando la brevedad: de 500 palabras como mínimo a un máximo correspondiente a la extensión de *The Dead* de Joyce. Prosigue precisando que el mundo ficcional del cuento tiende a manejar acción y personajes, como ya apuntamos con Pacheco más arriba. Indica finalmente que la acción suele contener "pocos episodios desarrollados y carece de subtramas o líneas secundarias de acción" (51, traducción nuestra¹⁵), lo cual no es sino una explicación parcial de la etiología de la brevedad del cuento. Como vemos no encontramos aquí nuevos rasgos, sino meras especificaciones sobre rasgos ya señalados, en los cuales nuestro corpus sigue calzando con holgura. No avanzamos mucho con el núcleo accidental mayoritario.

15 Expresa Wright en el original: "few developed episodes and no subplots or secondary lines of action".

Propone entonces Wright otro núcleo accidental más específico presidido por la tendencia a "un mínimo de desperdicio y arbitrariedad" (51, traducción nuestra), a la cual llama intensidad. Luego señala las manifestaciones de ésta, entre otras: "tramas de pequeña magnitud, de descubrimiento, estáticas o de revelación, epifanías joyceanas y similares... la tendencia, especialmente en cuentos modernos, a dejar que cosas significativas sean inferidas... la filiación que los críticos han notado entre la lírica y el cuento... el énfasis en la metáfora y el simbolismo" (52, traducción nuestra¹⁶). Este mínimo de desperdicio y arbitrariedad nos recuerda a Poe: "No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido" (1993, 304); nos hace retornar de nuevo a la brevedad: "sólo lo breve puede ser intenso" (Pacheco, 19); beneficia al "efecto único" (Poe, 1993, 304). La intensidad, si nos fijamos bien, no es sino uno de los factores que ayuda a la construcción del cuento como *objeto artístico*. Por ello las manifestaciones de la intensidad, como todo lo atinente al arte, son múltiples y cambiantes. Así, regresando a nuestro corpus, un cuento como *La I Latina* puede resultarnos intenso, sin que por ello deje aspectos significativos a la interpretación del lector o haga énfasis en el uso de metáforas, lo cual sí es el caso en *La mano junto al muro*. Pero la intensidad en sí -sean cuales fueren las manifestaciones que asuma- sin duda parece inseparable, si no de todo cuento, al menos de los ejemplares que son altamente valorados. Por ello quizás sea prudente colocarla fuera del núcleo esencial: es un factor ligado no al ser, sino al deber ser del cuento y hemos convenido en concentrarnos en el primero. La hallamos, quede consignado, de maneras diferentes y según los recursos de sus respectivas épocas, en cada uno de los ejemplares de nuestro corpus.

16 Consignamos aquí los originales de los extractos de Wright citados en este párrafo. Se lee en el primero: "minimum of wastw and arbitrariness". Se lee en el segundo: "plots of small magnitude, plots of discovery, static or disclosure plots, Joycean epiphanies and like... the tendency, especially in modern stories, to leave significant things to inference.... the affiliation that critics have noted between the short and the lyric... the emphasis on emphasis on metaphor an symbolism".

Ya, sin duda, el campo ha quedado más restringido: afuera están una multitud de cuentos que no redujeron al mínimo el desperdicio y la arbitrariedad. Sin embargo, estamos todavía ante un mar de ejemplares y sentimos que sólo poseemos un esqueleto, pero... ¿es posible continuar especificando sin encontrar a cada paso excepciones, sin salirnos de lo que debe ser una definición?. Se diría que no. En efecto, de empezar a analizar factores como las técnicas utilizadas por los cuentistas, los temas que tratan o los efectos que buscan provocar -factores que Wright propone para el núcleo siguiente (52)- nos hallaremos ante una diversidad tal que no podremos aspirar a incorporarlos a los elementos de una definición aplicable a un número significativo de ejemplares. La multiplicidad de nuestro corpus en estos aspectos, así lo corrobora. Detenemos entonces aquí nuestra exploración inmanentista.

CONFIGURACION DEL CUENTO

Hemos constatado lo que es una evidencia para cualquiera: el cuento es ante todo una narración, una sucesión de hechos, una historia. Ahora bien, la práctica literaria ha hecho surgir textos en donde muchos lectores no logran percibir historia alguna y que, sin embargo, son llamados cuentos por los estudiosos. Esta discrepancia se da con cierta recurrencia en Venezuela -valga como mero ejemplo- en el veredicto del concurso de *cuentos* del diario *El Nacional*: el jurado -los estudiosos- premia, mientras el público común que se anima a leer el texto galardonado suele no dar con los hilos de la historia e incluso aburrirse y abandonar el texto. Ciertamente, el cuento, como objeto artístico que es, somete su materia a tratamientos muy diversos y cambiantes, pero si dichos tratamientos ahogan la historia hasta el punto que sólo una lectura analítica permite reconstruirla, ¿podemos sostener que estamos ante un cuento?

Teun van Dijk, al estudiar los contextos de la comunicación literaria, plantea que en el discurso literario "...el hablante/autor quiere que al oyente/lector le *guste* el discurso". (1988, 134). En consecuencia, agrega más adelante: "...los lectores no leerán un discurso literario con el *objetivo principal* de obtener información específica, de aprender algo, o de ser persuadidos de actuar de cierta manera". (134,

cursivas nuestras). Dicho brevemente: la comunicación literaria exitosa se configura cuando quien lee un texto literario con el ánimo central de disfrutarlo -es decir, desde lo que llamaremos una *posición de lectura natural*- alcanza su objetivo. Lo anterior nos permite adelantar lo siguiente: si el cuento es ante todo una narración corta, lo que podríamos llamar comunicación cuentística -especie de la literatura- se configuraría con *la experiencia de placer a través de una narración corta*.

En cambio, cuando un estudioso lee como tal, no tiene como objetivo principal el disfrute del texto. Al contrario, persigue obtener alguna información específica. Si pensamos en un estudioso del cuento, dicha información puede ser el rastreo de la historia de un texto en concreto. Pero si sólo asumiendo la posición del estudioso logramos desentrañar la narración...¿podremos hablar de comunicación cuentística?. Pensamos que no: en el camino habremos disociado placer e historia, binomio sin el cual dicha comunicación no surge. Sin embargo, atención: no significa lo señalado que nuestro hipotético texto sea incapaz de generar comunicación literaria. En efecto, bien se puede disfrutar una lectura sin asociar a ella una historia.

Para clarificar lo anterior conviene que nos detengamos en el procesamiento del discurso literario. A medida que leemos o escuchamos un texto no literario, la memoria a corto plazo conserva la "información fonológica, morfológica y sintáctica precisa, relativa a la *estructura de las partes* de la oración, [esta memoria] se necesita sólo para la oración en sí y acaso para la oración anterior o la posterior" (van Dijk, 1989, 181, cursivas nuestras). Por su parte, la memoria a largo plazo, semántica o conceptual, establece "relaciones de conexión y coherencia con *significados* anteriores o posteriores" (van Dijk, 1989: 181, cursivas nuestras). Así, gracias al trabajo de las dos memorias, entendemos lo leído o escuchado. Pero en el procesamiento del discurso propiamente literario esto puede ser diferente. En efecto, Suzanne Hunter Brown, sostiene que el mencionado procesamiento "implica una tensión fundamental entre la necesidad psicológica de agrupar palabras de acuerdo a algún esquema y la convención del discurso artístico que inclina a los lectores experimentados a recordar rasgos 'superficiales' de un texto cuando lo consti-

deran literario" (Hunter, 1989, 226, cursivas y traducción nuestras¹⁷). En otras palabras, en el texto literario, sobre todo en aquel de una extremada elaboración artística, puede-y debe- el lector, si no recordar, sí detenerse a paladear cada palabra, cada frase, o al menos tener un contacto con ellas más próximo que el producido al leer el periódico. Cuando el contacto es muy intenso y detenido, el énfasis en la memoria a corto plazo hace perder esas "relaciones de conexión y coherencia con significados anteriores y posteriores", ya que no se establece- ni es vital establecer- la cooperación normal entre los dos tipos de memoria: no se configura una historia, el sentido se dispersa, resuenan aisladas, palabras e imágenes. No abandonamos la comunicación literaria: el disfrute estético se ha hecho presente palabra a palabra, frase a frase. Pero la comunicación cuentística se ha volatilizado: la historia no es importante.

Todo lo recién expuesto lo encontramos ratificado en una encuesta que realizamos sobre el único texto de nuestro corpus mencionado en forma unánime por los estudiosos: *La mano junto al muro*. Se trata de un texto que, adecuadamente desmontado¹⁸, reúne las características señaladas en la sección anterior, pero que -y era lo que perseguíamos demostrar- desde una posición de lectura natural no deja la huella esencial del cuento: la historia. Para la encuesta seleccionamos diez activos lectores de narrativa sin ninguna vinculación profesional con la literatura, a objeto de procurar un desconocimiento previo del texto. Por otra parte, en un instructivo previo y con el fin de acercarlos al máximo a una posición de lectura natural, se les indicó que leyesen como cuando lo hacen sin estar sometidos a obligación alguna, para lo cual se les dio más de dos meses. Al pedirles a nuestros encuestados que nos contasen la historia presente en el mencionado texto, se confirmó nuestra tesis: todos se revelaron incapaces para ello. Sin embargo, la mayoría halló disfrute en la lectu-

17 Expresa Hunter Brown en el original: "... involves a fundamental tension between the psychological necessity to repackage words according to some schema and the convention of artistic discourse that disposes experienced readers to remember 'surface' features of text when they regard it as literature".

18 Luis Barrera Linares (1992b, 189-190) y Raúl Bueno (1992, 165-166) han realizado este desmontaje.

ra: comunicación literaria sin comunicación cuentística. Se diría que este texto y otros de estirpe semejante con los que nos topamos a menudo, al relegar la historia y su sentido a zonas sólo detectables tras una lectura analítica, *privilegian otros aspectos en donde encontramos su especificidad literaria*. Cabe aquí lo expresado por Baquero Goyanes al distinguir el cuento de uno de sus objetos colidantes:

...cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podamos contarlo) es que, indudablemente, estamos ante un cuento. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un poema en prosa.(1993, 191).

Bajo la óptica imanentista que veníamos manteniendo, se entiende que no se dude en catalogar a *La mano junto al muro* como cuento. Pero esa óptica nos resulta insuficiente: nuestro objeto de estudio *no nace con la inerte existencia de un texto que reúna las características estudiadas hasta la selección anterior, sino cada vez que éstas son percibidas desde una posición de lectura natural que logra su objetivo: el placer*.

MARGINANDO AL LECTOR

Hemos sostenido que existe una serie de textos llamados cuentos en donde la historia es manipulada de tal forma que resulta imperceptible. Quisiéramos ahora aventurar algunas reflexiones sobre el surgimiento de este fenómeno, así como sobre sus consecuencias.

Antes que todo habría que destacar, en el meollo de nuestro siglo, una visión del mundo más insegura de sus postulados: más fragmentaria, más íntima, más desencantada, más descreída. Como consecuencia obvia ocurre la fractura de linealidades y el torpedeo de significados contundentes. Podemos mencionar también la simple fatiga de las formas, los patrones que terminan siendo percibidos como dispositivos mecánicos. Podría señalarse incluso la gravitación de universidades y críticos con sus saberes profesionales sobre los escritores. En casos nada brillantes, podría indicarse igualmente una suerte de vacío afán de innovar, una especie de estéril novomanía.

Aunado a todo lo anterior, conviene detenerse en las implicaciones que tiene el sacar al máximo las consecuencias del proceso de la escritura. Como ya hemos apuntado, la esencia primigenia del cuento se forjó en una cueva o al calor de una fogata: allí, oralmente, ante los otros, se relataban las historias. Este embrión impregnó de modo determinante las historias escritas al menos hasta el siglo XVI: el hombre, más que desplegar la propia dinámica de la escritura, se contentó con transcribir lo narrado oralmente. Cambian las cosas de forma radical en el siglo XIX: la trama exigida por Poe, toda su tensión, toda su minuciosa planificación, no parecen posibles sin el sustrato material de la tinta, la hoja, las tachaduras (Ong, 1982, 140). Sin embargo, el cuentista del siglo XIX, como el ancestro junto a la fogata, tiene clara noción de que se dirige a alguien¹⁹: su trama está planificada para "dejar en el contemplador un sentimiento de plena satisfacción" (Poe, 1993, 304), ofrece asideros al lector para que se oriente en la historia y advenga en el ese "efecto único". Pensamos que en muchos escritores del siglo XX lo que fue el oyente, lo que es el lector, es una noción que ha perdido parcial o totalmente sus contornos y ello, en buena medida, no es sino una consecuencia extrema de la consolidación de la escritura. En efecto, ella posibilita incontables revisiones y correcciones, favorece una aguda penetración de sí mismo en el proceso, puede separar nítidamente al yo que escribe del lector ausente y permite nuevos e infinitos juegos con el lenguaje. La palabra oral, en cambio, está siempre en cotejo con el otro y, evanescente por naturaleza, se presta menos a rebuscamientos

19 En el mismo sentido, pero respecto al novelista, señala Ong: El reiterativo "querido lector" del novelista del siglo XIX revela el problema de ajuste: el autor aún tiende a percibir a un auditorio, a los oyentes, en algún lugar, y frecuentemente debe recordar que la historia no se dirige a oyentes sino a lectores, cada quien solo en su propio mundo. La afición de Dickens y otros novelistas del siglo XIX a la lectura declamatoria de selecciones de sus novelas manifiesta también el gusto aún vivo por el antiguo mundo del narrador oral. Un fantasma de este mundo, cuya presencia resultaba muy común, era el héroe errante; y sus viajes servían para unir los episodios y sobrevivió a través de los romances medievales e incluso a través de *Don Quijote* de Cervantes, por lo demás increíblemente adelantado a su tiempo, hasta Defoe (Robinson Crusoe era un incansable viajero) y *Tom Jones* de Fielding, en las narraciones de Smollett y aun en algunas obras de Dickens, como por ejemplo *The Pickwick Paper*, (ONG 1987: 146).

y experimentalismos²⁰. Así, mientras más se alejan las historias de su molde oral primigenio, más pueden profundizar en la catarsis del autor, en el juego con las palabras, en códigos personales. Con ello, el lector se siente en muchos casos marginado y procede a encender el televisor.

CONCLUSIONES

Podemos entonces concluir señalando que el cuento es una narración. Se distingue de las otras narraciones por el hecho de ser breve debido a que se concentra en un solo tema mediante un solo episodio central. Comparte con otras formas narrativas la ficcionalidad, la escritura en prosa y el fin estético. Hasta aquí las notas que siempre hallaremos en un texto llamado cuento. Ahora bien, en algunos casos, al ser elaborado con un mínimo de desperdicio o arbitrariedad, logra la intensidad tan apreciada en los ejemplares más valorados del género. Resulta imposible ir más allá en el esfuerzo caracterizador inmanentista sin encontrar a cada paso multitud de excepciones que tornan inútil la empresa.

Ahora bien, el cuento no nace con la inerte existencia de un texto que posea las características recién señaladas. Su nacimiento se da al ser comunicado como objeto literario. Tal como lo precisamos, la comunicación literaria se configura cuando quien lee un texto literario con el ánimo central de disfrutarlo -desde una posición de lectura natural- alcanza su objetivo. La comunicación cuentística -especie de la literaria- se configura con la experiencia de placer a través de la percepción de las características indicadas en el párrafo anterior. Así, el cuento es ante todo una determinada experiencia de lectura que se juega la vida cada vez que abrimos las páginas que lo contienen. Así, el juez que absuelve o condena es el lector.

De todo lo anterior se infiere que es absolutamente indispensable la percepción de la historia que porta toda narración para el surgimiento del cuento. Sin embargo, nos topamos frecuentemente con

20 Para entender las relaciones entre oralidad y escritura de la ya citada obra de Ong, nos resultó preciosa la lectura del capítulo "Hacia una teoría de la oralidad" (Pacheco, 1992).

textos llamados cuentos cuya historia no es perceptible desde una posición de lectura natural. Esto se explica por factores como una visión más fragmentaria e insegura del mundo, la fatiga de las recetas decimonónicas y sus variantes, la gravitación de la academia sobre los escritores, la estéril novomanía. Pero por sobre todo ello, se encuentra el aislamiento que la escritura permite, ese ensimismamiento que puede llevar al artista a una catarsis personal donde el otro (el lector) queda excluido del cuento. Mientras esto ocurre, la irrupción masiva de otros sistemas semióticos idóneos para la narración -películas, comics, series televisivas o radiales- aseguran satisfacción a aquel que busca en las historias diversión, disfrute estético, una clave de sentido. ¿Cómo hacer entonces en este contexto para que el público se reencuentre con el cuento escrito sin caer en la mera anécdota ni en construcciones inaccesibles? Quizás Cortázar y Borges nos dieron claves: insistiendo en la búsqueda artística sin descuidar la historia y el sentido, nos legaron joyas del género que han deleitado y deleitan a esas personas que todavía persisten en leer.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

- Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid: editorial Gredos.
- Adam, Jean- Michel (1991). *Le récit*. Paris: Presses Universitaires de France
- Alluin, Bernard (1990). "Nouvelle et narration au XXèmesiècle". En *La Nouvelle. Définitions. Transformations*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- (1993). "El género cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas. Monte Avila Editores.
- Azócar, Elba (1992). *Innovaciones en la cuentística de Guillermo Meneses*. Caracas. Universidad Simón Bolívar.

- Baldeswhiler, Eileen (1976). "The Lyric Short Story: The Sketch of a History". En *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press.
- Balza, José (1993). "El cuento: lince y topo: teoría y práctica del cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas. Monte Avila Editores. También en: (6-9-1987) Papel Literario de El Nacional. Caracas.
- Baquero Goyanes, Mariano (1993). "El cuento y los géneros próximos". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También en: (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Barrera Linares, Luis (1990). "Procesamiento inmediato de textos narrativos breves (memoria a corto plazo)". En: *Letras*, 47, Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- (1992 a). "Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual". En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores.
- (1992 b). "Todos los caminos conducen al espejo". En: *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- (1993). "Apuntes para una teoría del cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Barrios, Alba Lía (1992). "El cuento como género y su lugar en la narrativa venezolana". En: *Folios*, 8, Caracas: Monte Avila Editores.
- Barthes, Roland (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: *Análisis estructural del relato (Comunicaciones, 8)*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bosch, Juan (1967). *Teoría del cuento. Tres ensayos*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- Bueno, Raúl (1992). "Para una lectura de *La mano junto al muro*". En: *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Carrera, Gustavo Luis (1992). "Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura, símbolo". En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores.

- Carreter, Fernando Lázaro (1980). "La literatura como fenómeno comunicativo". En: *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Grijalbo.
- Castagnino, Raúl H. (1976). "Jurisdicción del epos: contar, narrar, relatar". En: *Revista chilena de literatura*, 7.?: ?
- Cortázar, Julio (1973). *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Chéjov, A. (1993). "Cartas sobre el cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También en: (1924) *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*. New York: Minton, Balch & Co.
- Dijk, Teun van (1980). "Story comprehension: an introduction". En: *Poetics*, 9.?: North-Holland Publishing Company.
- (1988). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- (1989). *La ciencia del texto*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Dubois, Jacques (1983). "Lectura y condiciones de legibilidad". En: *Criterios*, 5-12. La Habana: Cuba de las Américas.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Epstein, M.N. (1978). "Short Story". En: *Great Soviet Encyclopedia*, 18. New York: Macmillan Inc.
- Escarpit, Robert (1977). "La obra y el público". En: *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Friedman, Norman (1989). "Recent Short Story Theories: Problems in Definition". En: *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University.
- García Domínguez, Elías (1987). *Cómo leer textos narrativos*. Los Berrocales del Jarama, España: Ediciones Akal.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- Gerlach, John (1985). *Toward the End. ?*: The University of Alabama Press.

- (1989). "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric". En: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University.
- Hamon, Philippe (1975). "Clausules". En: *Poétique*, 24. París: Éditions du Seuil.
- Hansen, Arlen J. (1974). "Short Story". En: *The New Encyclopedia Britannica*, 16. Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc.
- Hunter Brown, Suzanne (1989). "Discourse Analysis and the Short Story". En: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University.
- Iser, Wolfgang (1989). "El Proceso de Lectura". En: *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Jaffé, Verónica (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Jauss, Hans Robert (1971). "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". En: *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya.
- Kermode, Frank (1967). *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Kister, Pierre (1975). "Entrevista con Roland Barthes". En: *Qué es la literatura*. Barcelona: Salvat Editores.
- Lancelotti, Mario A. (1973). *Teoría del cuento*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- Leáñez Aristimuño, Carlos (1992). "El cuento: suceso y sentido". En: *Tierra Nueva*, 5. Caracas: Revista Tierra Nueva.
- Leenhard, Jacques (1988). "Les instances de la compétence dans l'activité lectrice". En: *La lecture littéraire*. París: Editions Clancier-Guénard.
- Les lettres françaises (1991). "Vive le Récit". En: *LES LETTRES françaises*, 16. París: ?
- Lohafer, Susan (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

- Londoño Vélez, Santiago (1992). "El cuento Hispanoamericano en el siglo XIX". En: *Cuento Hispanoamericano Siglo XIX*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Mathews, Brander (1993). "La filosofía del cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También en: (1991) *The Philosophy of the Short-Story*. New York: Longmans, Green & Co.
- May, Charles E. (1976). "The Unique Effect of the Short Story: A Reconsideration and an Example". En: *Studies in Short Fiction*, 13. Newberry, Estados Unidos: Newberry College.
- (1984). "The Nature of Knowledge in Short Fiction". En: *Studies in Short Fiction*, 21. Newberry, Estados Unidos: Newberry College.
- Meneses, Guillermo (1993). "El cuento: un problema y su solución". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila. Originalmente en: (1966). *El cuento venezolano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Miall, David S. (1990). "Reader's Response to narrative". En: *poetics*, 19. Amsterdam: north-Holland Publishing Company.
- Ong, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello.
- Pacheco, Carlos (1993). "Criterios para una conceptualización del cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila.
- Pasco, Allan h (1991). "On Defining Short Stories". En: *New Literary History*, 22, 2. ? : ?
- Pavel, Thomas G. (1985). "Literary Narratives". En: *Discourse and Literature*, 3. Amsterdam/Filadelfia: Jhon Benjamins Publishing Company.
- Poe, Edgar Allan (1993). "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También En: (1970) "Hawthorne". En: *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza Editorial. Originalmente publicado en el *Graham's Magazine* en mayo de 1842.

- Quiroga, Horacio (1993). "El manual del perfecto cuento". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También en 91.970). Sobre literatura. Montevideo: Arca.
- Reid, Lan (1989). "Destabilizing Frames for Story". En: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana University.
- (1993). "¿Cualidades esenciales del cuento?". En: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores. También en (1990) *The Short Story*. Londres: Methuen & Co. Ltd.
- Riesz de Rivarola, Susana (1979). "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción". En: *Lexis*, III, 2. ? : ?
- Richter, David H. (1974). *Fable's End*. Chicago: The University of Chicago.
- Sambrano, Urdaneta Oscar (1970). *Apreciación literaria*. Caracas: Tipografía Vargas.
- Scholes, George (1989). *Réelles présences*. París: Gallimard.
- Todorov, Tzvetan (1970). "Las categorías del relato literario". En: *Análisis estructural del relato (Comunicaciones, 8)*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, Tzvetan (1975). "La lecture comme construction". En: *Poétique*, 24. París: Éditions du Seuil.
- Torgovnick, Marianna (1981). *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Uslar Pietri, Arturo (1991). "El cuento del hombre". En: *El Nacional* (18-8-91, p. A/4). Caracas: Editorial El Nacional.
- Weinrich, Harald (1971). "Para una historia literaria del lector". En: *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya.
- Weinrich, Harald (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Wright, Austin M. (1989). "On Defining the Short Story: The Genre Question". En: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University.