

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**El minicuento y lo fantástico: forma y fondo en la narrativa de José Antonio
Ramos Sucre**

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Letras

Br. David Oliveros G
Tutor: Dr. Víctor Alarcón

Caracas, septiembre de 2018.



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-44-44 Fax: 407-43-49

Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

Período: 201910

NRC: 10472

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 19 de Octubre de 2018

Los suscritos profesores: Víctor Alarcón Bermejo, Carlos Sandoval Rodríguez y Angel Infante López, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado " El minicuento y lo fantástico: forma y fondo en la narrativa de José Antonio Ramos Sucre", elaborado por el bachiller Oliveros Gutierrez, David, cédula de identidad N° 25466940, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de EXCELENTE

Observaciones:

El trabajo cumple a cabalidad con los requisitos exigidos por el plan de licenciatura, es articulado, documentado y de calidad deficiente

Víctor Alarcón Bermejo
Tutor(a)

Carlos Sandoval Rodríguez
Jurado



Angel Infante López
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

Para mis padres y hermanos, el viento debajo de mis alas.

Resumen

Este trabajo de investigación tiene como objetivo estudiar el funcionamiento de lo fantástico en una selección de diecisiete textos de *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929), de José Antonio Ramos Sucre. Sin embargo, no nos restringiremos a este aspecto, pues se evaluarán rasgos de lo neofantástico o lo maravilloso. Encauzaremos nuestra tesis sobre los postulados teóricos del minicuento ya que nos sirve como base de análisis. Se ahonda acerca del género narrativo, origen y características distintivas. También se dedica un breve apartado al poema en prosa, para diferenciarlo del minicuento. Asimismo, por medio de distintos autores, se elabora una estructura teórica sobre lo fantástico, su origen, sus temas emblemáticos y sus diferencias con otros modos. Revisaremos cómo la crítica ha evaluado el quehacer literario de nuestro autor, atendiendo el aspecto formal de las piezas y los temas que se acercan al aspecto que nos interesa. En el análisis identificaremos los rasgos del microrelato y de lo fantástico. Esto nos permitirá forjar una contribución más sobre Ramos Sucre, en el cual se explora otra dirección de su multifacética labor.

Palabras clave: literatura venezolana, fantástico, minicuento, sobrenatural, maravilloso, cuento.

ÍNDICE

	PÁG.
Agradecimientos	6
0. Introducción	8
1. Lo fantástico y categorías adyacentes	
1.1. Lo maravilloso	10
1.2. Origen de lo fantástico	13
1.3. Lo fantástico	16
1.4. Lo fantástico y su relación con lo real	25
1.5. El nivel semántico y su conexión con lo fantástico	27
1.6. Tópicos de lo fantástico	30
1.7 Lo neofantástico	34
2. El minicuento y el cuento	
2.1. Orígenes del minicuento	41
2.2. El minicuento y su diferencia con el cuento	47
2.3. El minicuento	49
2.4. El poema en prosa	56
2.5. El cuento	58
3. La obra de José Antonio Ramos Sucre y su revisión crítica	68
4. Una mirada de lo realista a lo poético maravilloso	86
5. Conclusiones	115
6. Referencias Bibliográficas	117

Agradecimientos

Primero, debo expresar mi agradecimiento a Dios, la Virgen, Santa Beatriz de Silva y la beata María de San José, por obrar tantos milagros en mi vida. Sé que hicieron su trabajo para que yo pudiera llegar hasta donde debía; sus intervenciones fueron vitales para mí.

Quiero agradecer a mis padres: Abilio Oliveros y Marlene Gutiérrez. Ambos tuvieron una fe inquebrantable de que esto podía convertirse en una realidad. Gracias por su apoyo, por infundirme ánimo y por vivir conmigo lo que nadie más vivió.

Agradezco a mis siete hermanos: Maira, Alberto, Carlos, Mariam, María, Isaac e Isabel Pilar. A mis tres sobrinos: José, Adrián y Thiago. A la cuñada más especial que he podido tener: Mayerling Varela. Ustedes son el mejor incentivo para seguir adelante. Soy afortunado de tenerlos, sus aportes sirvieron para que este camino fuese llevadero.

Ahora, debo agradecer a la 4ta comunidad de Casa Blanca, la cual ha cambiado a lo largo de los años, por ser mi segunda familia y por valorarme como persona, que es lo más importante.

Mi infinito agradecimiento a las personas que hicieron que esta carrera fuese “desaliñada, graciosa y torcida” (De la Parra, 1970, p.27). A María Laura Alcalá, Génesis González y Gabriela González. Ustedes me enseñaron la lección más importante: que con sentido del humor puedes superar cualquier obstáculo. Les debo tanto.

Para Scarlin Escalona tengo un potente “¡Muchas Gracias!”, por ser mi amiga, estar ahí siempre con una sonrisa, ayudarme y recordarme todo el tiempo que lo podía lograr. Celebro haberte conocido.

Seguidamente, a María Chiara Gaudio, mi profesora particular de Latín. Gracias por prestarme tu ayuda en los momentos más prematuros de la carrera.

Nunca olvidaré que fuiste una de las primeras personas en que confié. Tus consejos fueron valiosos para sortear las pruebas que me esperaban en el camino.

Agradezco enormemente a la tríada González Pena: Néstor, Cristina y Gabriela, por aceptarme como un miembro más de su familia y por embriagarme con su conocimiento.

Hago mención especial a Becas Polar, la Fundación Andrés Bello y a todo el equipo de la Oficina de Cooperación Económica al Estudiante. Muchísimas gracias no solo por cumplir mi sueño de estudiar lo que quería y donde quería, sino por mostrarme su calidad como personas. Si me sentí seguro y apoyado dentro de la universidad fue en su lugar de trabajo.

Por último, a los presbíteros Guillermo María Alberto y Willy Polders, por dar constancia de mi situación familiar y contribuir para que me otorgasen la beca. Gracias por ser grandes personas en las que pude confiar.

0. Introducción

José Antonio Ramos Sucre fue un escritor venezolano considerado como una de las figuras más relevantes de Venezuela. Sus tres libros *La torre de timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929), exploran temas relacionados con la muerte, lo histórico, la soledad, la contemplación, lo mitológico, lo sobrenatural, entre otros. La crítica ha señalado su dominio sobre el poema en prosa, modelo que le ha permitido revelar una esencia poética, aun cuando prescinda de las formalidades métricas. Sin embargo, su obra no se agota aquí, también alberga escritos de corte ensayístico. Estos se encuentran en su primer tomo *La torre de Timón*, su libro más diverso. Asimismo, su literatura presenta textos breves que se amoldan a las características del minicuento. Lo anterior da cuenta de su vasto trabajo, el cual toma distintos tópicos y expresiones y los pone a dialogar.

En líneas generales, se trata de un autor bien estudiado. A diferencia de otros creadores venezolanos, Ramos Sucre ha inspirado numerosos ensayos, libros y artículos que mantienen su herencia vigente. Sus piezas han sido analizadas desde las cualidades de la poesía, pero también desde los rasgos del cuento. Su escritura es considerablemente erudita y anida una cantidad de referencias de la tradición que obligan al lector a investigar e identificar el propósito de su utilización. Lo anterior no solo es atractivo para descubrir su complejo trabajo, sino que se aviva al momento indagar en su producción desde nuevas perspectivas. Por este motivo, nos proponemos continuar con este cultivo, atendiendo a los vínculos que posee con el minicuento y lo fantástico.

Como primer paso para llevar a cabo la investigación, abordaremos los supuestos teóricos sobre lo fantástico. Se trata de un modo de literatura en el que se presentan acontecimientos sobrenaturales, por ello, se desmonta la idea de lo racional. Tomaremos en cuenta otras categorías como lo maravilloso y lo neofantástico. Para ello, nos apoyaremos en críticos, como Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Víctor Alarcón, Rosalba Campra, Louis Vax, Remos Ceserani, David Roas y Jaime Alazraki.

Seguidamente, revisaremos las teorías en torno al minicuento y el cuento, los cuales son tipologías textuales que se manifiestan a través de historias breves, cuyos aspectos son la anécdota comprimida, el lenguaje preciso y el efecto inesperado. Nos detendremos en dichas características distintivas y consideraremos las diferencias entre ambos. Además, abordaremos un conciso apartado sobre el poema en prosa, con la finalidad de establecer su distinción entre los géneros mencionados. Por este motivo, apelaremos a Violeta Rojo, Edmundo Valadés, Enrique Anderson Imbert, Mariano Baquero, Clare Hanson y Julio Cortázar.

El tercer procedimiento será examinar las facetas en las que se ha adentrado el escritor. Esto corresponde al estado de la cuestión. Por tanto, observaremos cómo la crítica ha explorado el trabajo de nuestro autor. Tomaremos en cuenta los investigadores que se refieren a su poesía en prosa y el uso de la síntesis en sus piezas. De igual manera, se observará su manejo del minicuento, así como se referirán los temas recurrentes que poseen conexión con lo fantástico. Los teóricos en los que nos basaremos son José Ramón Medina, Víctor Alarcón, Cristián Álvarez, Augusto Mijares, Francisco Pérez Perdomo, Juan Ángel Mogollón, Ángel Rama, Ludovico Silva, Félix Armando Núñez, Violeta Rojo, Carlos Augusto León, Guillermo Sucre, Rosalina García y Gustavo Luis Carrera.

Como último paso, procederemos al análisis de los textos. Aquí se presenta la selección a estudiar y se identificarán los rasgos del minicuento y de lo fantástico, de acuerdo con las teorías establecidas anteriormente. Con esto se pretende darle una nueva óptica a su obra.

Retomando lo expuesto, vale destacar que cada capítulo funciona como un sistema, cuyas partes se engranan. Es importante examinar el marco teórico acerca de lo fantástico y el minicuento como una estructura en la que nos apoyaremos para el análisis. Además, el registro de los estudios que se han realizado sobre Ramos Sucre, nos proporciona el tratamiento que se ha hecho de su obra. También nos ofrece contenido que utilizaremos como respaldo para el examen de sus escritos. De este modo, tendremos un escrutinio completo que nos permitirá concebir un nuevo aporte.

1. Lo fantástico y categorías adyacentes

1.1 Lo maravilloso

En primer lugar es importante revisar los planteamientos de los teóricos para cimentar una definición en cuanto a lo maravilloso. Nos parece esencial definir esta categoría para contrastarla con las distintas aproximaciones de lo fantástico. Caillois, en el capítulo “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción” de su obra *Imágenes, imágenes...*, explica:

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y la metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. (Caillois, 1970, p. 11)

Esto quiere decir que lo maravilloso se concibe en un mundo aparte, donde conviven seres con poderes extraordinarios y esto no supone un extrañamiento ya que la magia allí es un elemento cotidiano. Se da en un espacio reservado para todas esas figuras, las cuales se desarrollan en un mundo donde la magia y las criaturas mágicas son la regla y la norma. Por esta razón, el autor indica que allí no está presente “la contradicción”; es decir, los que habitan ese mundo no se cuestionan o extrañan ante los poderes sobrenaturales de los seres u objetos. En pocas palabras, las criaturas se adaptan a las reglas de ese espacio.

De igual forma, explica que “el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla” (1970, p. 11). Por lo tanto, lo extraordinario no supone una sorpresa ni mucho menos un espanto, pues es el principio mismo y la base de dicho entorno. Caillois no solo reconoce que en este mundo la esencia la constituye lo sobrenatural, sino que es la realidad de un orden distinto. Entonces, lo maravilloso gesta mundos donde la hechicería y los maleficios tienen lugar.

Por otro lado, Caillois puntualiza que en esta categoría también hay lugar para las “peripecias”, en la medida en que allí también suele darse la lucha entre el bien

y el mal. Esto le permite decir que existen genios malos y hadas malas. Al respecto, es oportuno resaltar que, si bien dichas figuras pueden usar sus poderes para propagar el mal, sus adversarios están conscientes de que pueden valerse de lo extraordinario para lograr su cometido. Por este motivo, refiere: “una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo” (1970, p. 11). Lo anterior se da porque, en ese espacio, lo sobrenatural es parte esencial de este.

Por su parte, Caillois distingue los alcances del entorno de las hadas de la siguiente manera: “es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia” (1970, p. 10). Al respecto, vale resaltar que con “mundo real” se hace referencia a ese sitio que alude a las concepciones de nuestro entorno. Caillois explica que ese universo maravilloso no presenta un enfrentamiento con este, ya que se trata de una realidad aparte. En contraposición con lo maravilloso, lo fantástico se desarrolla en un contexto que es como el nuestro y de allí deviene su carácter transgresivo. El autor, enfatizando en lo maravilloso, ejemplifica diciendo que un hombre valiente está en la capacidad de derrotar tanto a un dragón que escupe fuego como a un gigante en ese espacio.

En continuidad, Caillois reafirma que el cuento de hadas desde una primera instancia se ubica en un universo ficticio, donde tienen cabida los personajes mencionados. Asimismo, declara que las fórmulas literarias colaboran con la construcción de este género, ilustrando con “*En aquel tiempo o Había una vez*” (1970, p.15), como señuelos que advierten que nos transportamos a un contexto diferente al nuestro. Por esta razón, cuando el lector se acerca a historias de este tipo, sabe de antemano que son criaturas que se hallan recluidas en otro mundo. Entonces, no hay motivo para espantarse ni tampoco para creer que puedan afectar nuestra realidad.

Una vez explicado esto, es válido complementar con Todorov, quien, en *Introducción a la literatura fantástica* (1981), define lo “maravilloso puro”: “En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” (1981, p. 40). Es decir, la magia no supone un extrañamiento para los personajes, pues es común en su

contexto. Por su parte, Pozuelo Yvancos dice que “*el lector implícito representado* es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que yo (sea autor implícito o narrador) dialoga” (2007, p.85). De esta forma, dicho lector inmiscuido en la obra, tampoco experimentará una sorpresa ante lo sobrenatural, pues sabe que, en ese entorno maravilloso, lo sobrenatural constituye el principio básico.

A su vez, Todorov determina:

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el cuento de hadas; en realidad el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna (1981, p. 40).

De este modo, el autor coloca ejemplos como el sueño que dura cien años, el lobo que habla o los dones mágicos de las hadas. Con el propósito de afianzar la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, Roas en “La amenaza de lo fantástico” dice:

Así, a diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector (pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El señor de los Anillos*, de Tolkien. (Roas, 2011, p. 10)

De la misma manera, Roas apunta que en el mundo maravilloso son posibles los encantamientos, los milagros y las metamorfosis. Estos acontecimientos no son ajenos a los personajes, es decir, estos no se cuestionarán su actuación en dicho mundo. Lo sobrenatural es aceptado como normal. Con respecto al rol del lector frente a lo maravilloso, Roas indica que “aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo)” (2001, p.10). Esto es clave, ya que el choque entre lo natural y lo sobrenatural se da en el relato fantástico y no en el maravilloso. La colisión entre ambos elementos es lo que afianzará el desarrollo de los relatos de este tipo.

1.2. Origen de lo fantástico

Víctor Alarcón, en la tesis doctoral *Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónicos en seis narradores latinoamericanos*, explica que “lo fantástico tiene un origen muy claro. Esto permite definir muy bien sus objetivos que parecen encausarse y definirse por las condiciones que lo generaron” (2015, p.185). En este sentido, Alarcón cita las palabras de David Roas, para referir que la Ilustración fue un período determinante en la modificación de nuestra relación con lo sobrenatural.

Roas, en “La amenaza de lo fantástico,” informa:

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad [...] Pero, a la vez, ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía «jugar literariamente con ello»... (Roas, 2001, pp. 21-22)

Lo anterior permite observar el surgimiento de lo fantástico, dado que los autores buscaron otras alternativas para exteriorizar acontecimientos fuera de los límites de la razón. Por ello, las manifestaciones literarias mostraron de distintas maneras, aquellos temas que exiliaba el orden establecido por la Ilustración. Además, Roas señala que “si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez” (2001, p. 22). Esta relación con el romanticismo viene dada por el enfoque reaccionario de los escritores en contra de la lógica, la razón y lo racional. Es decir, el tono cientificista no era el único medio que el hombre poseía para aprehender su contexto. Por este motivo, un nuevo enfoque aparecería para determinar que el ser humano y su realidad no obedecían únicamente a las explicaciones racionales.

Así pues, lo fantástico, al igual que el romanticismo, formaría parte de esta corriente para expresar que la relación del hombre con su entorno también podía ser misteriosa, subjetiva o desconocida.

De este modo, Roas reconoce que los románticos desdibujaron los límites entre lo irreal y lo real, la vigilia y el sueño o la ciencia y la magia. Al mismo tiempo:

La literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso, y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados...(Roas, 2001, pp. 23-24)

En otras palabras, lo fantástico configuró otra forma de entender la realidad. Por este motivo, Alarcón apunta que, en este contexto, “el individuo debe buscar una válvula de escape para todo aquello a lo que la razón no puede dar sentido” (2015, p.186). Asimismo, determina que lo fantástico surge en este punto como un modo de literatura alejado de la cultura dominante. En continuidad, ensambla la relación de este modo de literatura y la Ilustración de la siguiente forma:

Por una parte la Ilustración exilia todo lo fantasioso y sobrenatural al ámbito de la ficción. Por otra, al dar tanta fuerza y separación a este ámbito, permitió que los artistas lo emplearan para crear sus nuevas propuestas. Solo la independencia de la ficción y la literatura, considerados como algo aparte del mundo, permite materializar mundos contradictorios sin ninguna responsabilidad con la veracidad o el compromiso religioso... (Alarcón, 2015, p. 188).

Al respecto, dictamina que lo fantástico persiste en esta visión moderna, ya que dicho género depende en gran medida de la concepción y delimitación de lo real. En consecuencia, “no puede sostenerse sin la realidad establecida, pero los sentidos que esta última puede tener se multiplican al plantar la duda irracional” (2015, p. 190). Así pues, sin disolver el ámbito de lo real, la aparición de lo sobrenatural o lo irracional dará forma a lo fantástico en distintas maneras que exploraremos más adelante.

Por su parte, Rosemary Jackson, en su texto “Lo oculto de la cultura”, explica:

Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura “realista”. Belinsky, por ejemplo, condenó *El doble* de Dostoievsky por sus “colores fantásticos”, y afirmó que

“en nuestro tiempo, lo fantástico sólo puede tener cabida en un sanatorio mental, y no en nuestra literatura”. (Jackson, 2001, p. 142)

De igual manera, Jackson resalta la postura de Walter Scott frente a los cuentos de Hoffmann, dado que el primero consideraba que “se deslizaban por el filo de la insania y no se «conciliaban con el gusto»” (2001, p. 142). Al respecto, vale subrayar que las diversas vías de manifestación de lo fantástico, han sido emparentadas con lo inhumano. Esto se debe a su pretensión por evocar lo irracional y la transgresión de la realidad.

Además, Jackson dice que la destitución de lo fantástico de la cultura es importante “[c]omo «arte» de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o reescrita en términos más trascendentales que transgresores” (2001, p. 143). Para explicar esto, la autora retoma las palabras de Foucault en torno a la irracionalidad, quien refiere que dicho elemento ofende a la sociedad burguesa. Es decir, ya que lo fantástico se desarrolla en un mundo que imita al que habita el lector, de alguna forma las situaciones que le pasan al protagonista afectan al receptor. Por esta razón, sugiere que la alteridad, en un mundo racional, viene a significar no solo lo descabellado, sino hasta lo “malo” (2001, p. 143).

Evidentemente, dicha alteridad no ocupa un espacio en la literatura realista, lo que facilita su aceptación. Jackson agrega:

Lo “otro” expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa—como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro—, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo “oculto” de la cultura. (Jackson, 2001, p. 144)

En consecuencia, la autora señala que las fantasías que subsisten en el reino de lo maravilloso han tenido mejor recepción. Allí la mitología tiene un diverso desempeño, así como la magia o la religión. Jackson aporta que “esas fantasías, pues, sirven para estabilizar el orden social, al minimizar la necesidad de intervención humana en un mecanismo cósmico organizado según un principio de benevolencia” (2001, p. 144). La mayoría de las historias de corte maravilloso culminan con la imposición de un orden y el triunfo del bien, por este motivo, ha

tenido mejor recepción. Por el contrario, las fantasías de finales del siglo XVIII lo que han hecho es “socavar el orden filosófico y epistemológico dominante” (2001, p.146). Con respecto a esto, hay que destacar que lo fantástico pone en tela de juicio los patrones de normalidad, los cuales incluyen, como señala Jackson, el tiempo, el espacio y el carácter.

En continuidad, afirma:

Desde Hoffman y el Romanticismo alemán a lo fantástico moderno propio de las películas de terror, la fantasía ha intentado erosionar los pilares de la sociedad mediante su negativa a constituir estructuras categóricas. (Jackson, 2001, p.146)

No obstante, la autora se inclina por la idea de remarcar la exclusión cultural que plantea el género. Por esta razón, Jackson erige la opinión de Irène Bessière, quien dice que esta narrativa “se sitúa en una relación de oposición frente a los órdenes dominantes” (2001, p.147). Incluso, más alejado en el tiempo, Jackson habla de *La república* (280 a. C.), de Platón, que rechaza manifestaciones de lo fantástico, como las pesadillas, los sueños, etc. De manera que figuras como los fantasmas no ocupaban un puesto en dicha obra platónica.

Jackson argumenta que dar paso a lo fantástico es cambiar lo estable por lo intranquilizador. Lo “otro” representa ese elemento que supera el margen de lo real. Por ello, la autora menciona la similitud de lo fantástico con el horror, a través de las películas contemporáneas. En este sentido, la aparición de este modo de literatura en períodos como mediados del siglo XVIII e incluso mitad del XX, expresan simbólicamente la represión cultural y social.

1.3. Lo fantástico

Primeramente, es esencial partir de la premisa instaurada por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, ya que determina la definición y el alcance de lo fantástico. Todorov dice que lo fantástico se presenta como un acontecimiento sobrenatural, puesto que no puede ser explicado por las leyes que rigen nuestro “mundo familiar”. Con esto se refiere al mundo que funciona con unas reglas que

emulan las del nuestro, sin criaturas como vampiros, diablos, hadas, entre otros. Se trata del mundo conocido por el personaje y que no admite acontecimientos extraños. De esta forma, ofrece dos posibilidades cuya naturaleza se aleja de la realidad fantástica: la primera se da cuando se asume que es producto de la imaginación; la segunda, cuando dicho elemento forme parte de la realidad, pero hasta ahora ha sido desconocido.

Todorov (1981) aclara que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (p. 19). Es decir, para el autor, lo fantástico se halla en la incertidumbre de no saber qué es ese elemento extraño que ha alterado la noción de normalidad. Todorov realiza un pequeño recuento de las definiciones de lo fantástico, de autores como Vax y Caillois, las cuales serán explicadas más adelante. Así, llega a la conclusión de que todas recogen: “el misterio”, “lo inexplicable” lo “inadmisible”, que se introduce en la “vida real” o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana” (Todorov, 1981, p. 20).

En relación con esto, Todorov le da preponderancia a la vacilación que experimenta tanto el personaje como el lector implícito, ya que allí aparece lo fantástico. Por este motivo, dice que es esencial que se involucre al lector en el mundo de los personajes; es una manera de experimentar el mismo acontecimiento en conjunto. “La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (1981, p.20). Sin embargo, esta definición será reformulada por ser muy básica y limitada.

Seguidamente, Todorov elabora tres condiciones que son necesarias para perfeccionar su definición de lo fantástico. La primera es que el texto debe inevitablemente obligar al lector a considerar que tanto el mundo como los personajes que lo habitan son reales, para que después se presente la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural. En segundo lugar, esta vacilación que experimenta el personaje, también debe sentirla el lector.

Por último, enfatiza que lo fantástico no puede existir sobre la base de una interpretación alegórica o poética. Con respecto a la poesía y la alegoría, Todorov especifica lo siguiente:

Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer; exigir, como se recordará, una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. (Todorov, 1981, pp. 44-45)

Lo anterior deja claro que lo fantástico no puede presentarse mientras se le dé una importancia solo al lenguaje, pues los hechos que se narran son lo más representativo. De esta forma, el autor indica que lo fantástico existe únicamente en aquellos géneros que tienen relación con el relato de una acción. De igual modo, Todorov refiere que las propiedades constitutivas de la poesía (rima, metro regular) apartan a lo fantástico de dicho discurso, naturalmente subjetivo (Todorov, 1981, p. 45). Incluso, retoma algunas definiciones de la alegoría y elabora dos posturas muy concisas:

En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicando en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera. (Todorov, 1981, p. 47)

Por este motivo, se considera necesario que lo fantástico parta de una descripción fiel de la realidad y no de una sugerencia alegórica, ya que debe tomarse el elemento sobrenatural por lo que describe y no por otra posibilidad de sentido. Roas insiste en este punto: “en los relatos fantásticos todo suele ser descrito de manera realista, verosímil. El narrador trata de construir un mundo lo más semejante posible al del lector” (2001, p.27). A partir de esta descripción verosímil, el lector apreciará mejor el choque que genera el elemento sobrenatural.

Por otro lado, Ceserani comenta la obra de Todorov en *Lo fantástico* para señalar: “Se ha tachado a su definición de ser demasiado abstracta, demasiado restrictiva, demasiado simple y clara” (1999, p. 72). A su vez, apunta que a Todorov se le ha reprobado el hecho de que en su obra haya fungido más como crítico de intereses “estructuralistas” (1999, p. 72). A pesar de esto, Ceserani aporta que Todorov se ha planteado tres objetivos claros: el primero, adaptar los otros discursos, como el filosófico o el psicológico al retórico y al literario. El segundo, aportar

definiciones precisas exclusivamente narrativas y lingüísticas en torno a lo fantástico y, finalmente, construir un sistema de términos sobre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, con el fin de ordenar toda “la producción textual” (1999, p. 73).

Es un gran avance con respecto a conceptos que no estaban bien delimitados. Ahora, es importante la revisión de otros autores, para ampliar los principios básicos de este modo de literatura. Caillois propone en *Imágenes, imágenes...* una visión más rupturista de lo real, mientras que lo fantástico en Todorov debía buscarse en la vacilación o la incertidumbre ante el suceso que adultera lo real.

Caillois dice que “lo fantástico [...] manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (1970, p. 10). Sobre la base de esto, es fundamental apreciar que lo fantástico para Caillois se origina en esa “irrupción insólita” que altera el orden de lo real y lo conocido. Asimismo, surge no solo la confusión, sino un “pánico desconocido” (1970, p. 10). Se trata del temor hacia lo ajeno que ha aparecido:

En lo fantástico [...] lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. (Caillois, 1970, p. 11)

Al respecto, hay que destacar la importancia del quiebre con la realidad, dado que ahí debe identificarse lo fantástico. Se considera necesario la exposición de lo real o de ese mundo apartado de lo sobrenatural, para que se dé la irrupción con notoriedad de lo fantástico; es el que descontrola las leyes con que leemos el mundo. Por lo tanto, para que este se produzca con efectividad, primero la anécdota debe presentar la firmeza de lo real, para después destruirla.

En este sentido, es vital entender que el ámbito de lo fantástico no se conciba en un mundo maravilloso, porque es bien sabido que allí lo sobrenatural es la regla. Con esta acepción, nos distanciamos de la propuesta de Todorov, ya que es más oportuna para el análisis que realizaremos. Lo fantástico surge en el mundo ficcional que imita el mundo del lector. Caillois acentúa que “el marco de lo fantástico no es el

bosque de *La Bella Durmiente*, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea” (1970, p. 16).

Para ampliar este punto, es importante citar las palabras de Roas, quien delimita el entorno de lo fantástico: “Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (2011, p. 8). De esta forma, es el escenario cotidiano el lugar donde se desenvuelve este modo de literatura.

Lo fantástico ambientado en la sociedad contemporánea causa mayor efecto de sobresalto, porque es el mundo con el que se identifican tanto el personaje como el lector. Para especificar, Caillois considera que, en el entorno de la Edad Media o de la antigüedad, lo fantástico no tendría sentido, ya que allí los elementos sobrenaturales son comunes, por lo tanto, no habría trasgresión. Además, su aporte se ve reflejado cuando se refiere al miedo. Caillois establece que: “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (1970, pp. 11-12).

También, es necesario llamar la atención sobre el factor del terror, como un vestigio de lo que produce lo fantástico. El terror es un vehículo que permite evidenciar la muestra de este género, porque es común que el personaje sienta espanto frente a lo que no conoce. Caillois hace hincapié en que “el espanto propio del cuento fantástico causa estragos solamente en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son tenidas por inflexibles e inmutables” (1970, p.31). Prevalece, una vez más, la importancia de ofrecer primero ese mundo real y carente de elementos fantásticos con la finalidad de espantar al héroe.

En síntesis, Caillois describe el miedo en lo fantástico como “un placer, un juego delicioso, una suerte de apuesta con lo invisible, donde lo invisible, en quien no se cree, no parece que vendrá a reclamar su parte” (1970 p. 31). Esto clarifica que el personaje del cuento confía en que no se topará con algún elemento que distorsione sus leyes de la realidad, hasta que finalmente sucede. Más adelante que permanece la incertidumbre, la cual el escritor trabaja con detalles verosímiles.

Por otra parte, Louis Vax en *Arte y literatura fantásticas*, en el capítulo “Lo fantástico”, refiere que cuando la fantasía se explaya libremente estamos hablando de lo “maravilloso”, ya que no hay una irrupción en el mundo real. Vax clarifica que “la narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (1973, p.6). De allí la importancia de mostrar lo real en una primera instancia, señalada anteriormente, para después causar el efecto que se denominará fantástico.

Aunado a esto, Vax es partidario de que lo fantástico “exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (1973, p.10). Se pone de manifiesto que si lo sobrenatural no es capaz de trastocar nuestra seguridad, no se puede hablar de una narración fantástica. Vax determina que figuras como Dios, la Virgen o los ángeles no son seres fantásticos porque son benévolos. De manera que le da importancia únicamente a los que puedan causar miedo. De igual forma, subraya que cuando se produce el evento imposible, el cual es intolerable para la razón, es común creer que estos nuevos seres provienen del “más allá” (1973, p. 11).

En lo que respecta a su mención sobre el género policial, Vax lo diferencia del que nos ocupa. En el primero, lo “sobrenatural” solo está colocado al comienzo para ser abolido al final. Por oposición, en el cuento fantástico, al principio, lo sobrenatural no está presente; pero después que haga su aparición dominará todo el desarrollo, hasta el desenlace. De la misma forma, Vax considera que “el amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor; no mira desde fuera, sino que se deja hechizar”. (1973, p.17).

Este juego es, para Vax, una de las características esenciales de lo fantástico, dado que el personaje que se halla frente al elemento sobrenatural, padece el choque frente a lo que no conoce. Esta puntualización se ajusta mejor a lo fantástico en el siglo XIX, pues en este período se acentúa más en la literatura la transgresión de lo que se consideraba normal. Igualmente, prescribe que no es otro universo que se enfrenta al nuestro, sino que es este que cambia y sufre un proceso de metamorfosis; estamos ahora frente a otro mundo. Por esta razón, Vax proponía que

no se trata de un juego con la inteligencia, puesto que lo sobrenatural traspasa sus límites y coloca al personaje en otra dimensión. “El autor no crea fríamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean” (1973, p.17).

Se trata, entonces, de un proceso gradual que invade el espacio de lo real y que facilita la aparición del miedo, ya que este nuevo cambio en el entorno genera una sensación de desequilibrio. Por ello, Vax le da preponderancia a este rasgo como uno de los agentes de lo fantástico; esta reacción faculta la distinción entre este género y otro, como el policial o el maravilloso. El miedo, en la mayoría de los casos, es característico de la literatura fantástica, ya que es la reacción ante el elemento transgresor.

Con la finalidad de ampliar este concepto es fundamental abordar los planteamientos de Roas en *El género fantástico y el miedo*. El miedo se manifiesta ante lo desconocido, puesto que no puede ser admitido por nuestra razón, la sobrepasa. Para el autor, la literatura fantástica ha utilizado este recurso desde sus inicios, es una de sus mejores herramientas. Teniendo una íntima relación con lo fantástico, se hace más fácil notar la transgresión.

Roas recurre a la definición cimentada por Jean Delumeau, la cual señala que se trata de “una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante” (2002, p. 41). Roas aclara que sensaciones como el temor, el espanto, el pavor y el terror son manifestaciones propias del miedo, mientras que la inquietud, la ansiedad y la melancolía son parte de la angustia.

De este modo, la relación con lo fantástico la elabora de la siguiente manera:

La irrupción de lo sobrenatural, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro esencia de lo fantástico provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible. El mundo (y nosotros mismos) deja de tener sentido. Y eso se traduce indudablemente en miedo. (Roas, 2002, p. 42)

Sobre la base de esto, es esencial explicar que figuras como los fantasmas, los vampiros y el doble, son algunas de las expresiones que originan el miedo. Los fantasmas y los vampiros causan miedo porque contradicen las reglas científicas

con que funciona el mundo. Por su parte, el autor afirma que el doble está íntimamente relacionado con nuestra identidad, por esta razón, el hecho de pensar que hay un duplicado exacto de uno mismo genera otra sensación. Se trata de la duda sobre las concepciones de lo real y del ser en cuestión, porque ya no puede verse como ser único e indivisible.

Roas declara: “En definitiva, lo fantástico [...] tiene que ver con los pensamientos reprimidos, con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón” (2002, p. 44). De esta forma, admite que este concepto también ha sufrido una evolución en los relatos fantásticos desde las novelas góticas hasta nuestros días. Es decir, lo fantástico estará interesado por “buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos” (2002, p. 44). Autores como Ramos Sucre buscarán nuevos recursos para expresar viejos temores.

A pesar de esto, los rasgos de lo fantástico alcanzan una notoriedad en el campo literario porque son explícitos en su manifestación y permiten la expansión del género. Por otro lado, Roas en “El miedo como efecto fundamental de lo fantástico”, aclara que no solo el personaje recibe una impresión que le produce temor, sino que también el lector percibe esta sensación. Sin embargo, determina que hablar de “miedo” puede resultar un tanto extremado, razón por la cual usa el término “inquietud”. El autor realiza este cambio, pues no se trata de una amenaza física ni tampoco de un susto que sufre el lector, como el que crean las películas de terror, por ejemplo:

Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegetico) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). (Roas, 2001, p. 30)

Enfatizando en lo anterior, Roas vuelve sobre las palabras de Lovecraft, quien le da especial atención a la experiencia del lector, más que a la obra en sí. De este modo, dicha vivencia se traduce como el miedo. Lovecraft lo define como “nivel emocional” (Lovecraft citado por Roas, 2001, p. 31), el cual es causado por el producto literario al lector. Asimismo, el autor se decanta por la postura de que se

trata de un efecto esencial en este modo de literatura, ya que esto nos incita a interrogarnos sobre nuestros límites de lo real e, incluso, a dudar de nuestro yo.

Sobre el miedo físico y metafísico hace referencia Víctor Alarcón en su tesis doctoral *Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónicos en seis narradores latinoamericanos*. Aquí expresa que el miedo evocado por lo fantástico, en los relatos del siglo XIX y del XX, supera la “vulneración física o el susto por el terror” (2015, p.200). Dado que el lector se contrapone al enfrentamiento de dos paradigmas distintos, lo natural y lo sobrenatural, se genera en este un tipo de temor derivado de su incapacidad para asimilar lo anterior. Al respecto, señala las palabras de Roas, quien alude:

Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. (Roas, citado por Alarcón, 2015, p. 201)

Como apunta Roas, es un aspecto propio de lo fantástico, ya que actúa con un “orden desconocido” (2015, p.201), el cual desmonta las reglas racionales establecidas. Por esta razón, Alarcón alude que el miedo proviene del choque entre lo real y lo sobrenatural; no se trata del temor ante la muerte de un sujeto en particular o el quebrantamiento físico. A pesar de que en el relato fantástico se presente esa otra realidad, Alarcón constata que a modo de ironía, no se anula la estructura anterior, sino que convergen ambas visiones de la existencia.

Asimismo, un aspecto clave lo delimita Roas al decir que facilita la separación de dos tipos de modos literarios: el de lo fantástico y lo maravilloso. La narración maravillosa, la mayoría de las veces, termina con un final feliz, pues el bien triunfa sobre el mal; en contraste, Roas señala que “el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista”. (2001, p. 32). Es decir, la atmósfera que se genera en el relato

fantástico difiere de lo maravilloso, porque se halla presente de principio a fin desde que el elemento sobrenatural se hace patente.

1.4. Lo fantástico y su relación con lo real

David Roas, en su apartado “El realismo de lo fantástico”, enfatiza sobre el papel de lo real en la literatura fantástica. El autor declara que en una primera instancia el relato debe ofrecer esencialmente indicios de la realidad, pues servirá como punto de contraste con el elemento sobrenatural que se produzca. Lo real es un componente fundamental en el texto fantástico, por este motivo, Roas afirma que este debe ser verosímil. Por ello, señala que “a diferencia de un texto realista, cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, esa exigencia de verosimilitud es doble, puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como imposible” (2001, p. 25).

Al respecto, el texto fantástico está emparentado directamente con la realidad representada, la cual imita el contexto del lector. Al mismo tiempo, exhibe los factores que atentan contra esta. Roas le da un valor a dicha afirmación, porque aclara que la persona que lee necesita aprehender el hecho sobrenatural frente a dicha realidad. Es decir, es necesario que contraste su experiencia cotidiana con el elemento extraordinario. Para que se lleve a cabo, debe establecer una consonancia entre su “experiencia del mundo” (p. 26) y la del texto. En esta misma línea de pensamiento, Alarcón aporta que:

Lo interesante de las narraciones fantásticas es que no eliminan la realidad; para que sean efectivas el lector debe preservar las reglas de juego que le había planteado la racionalidad. Si hubiera una ruptura total, lo fantástico caería en planteamientos maravillosos o surrealistas. (Alarcón, 2015, p. 195)

De esta forma, Alarcón es partidario de que en el relato fantástico no se produce una ruptura completa con la realidad, sino que se trata de un choque de dos discursos. Por su parte, Roas reitera que dicho modo de literatura se ancla en el “código realista” (2001, p. 27), pero no se queda allí, pues esta tiene que transformarse. Además, la intromisión del elemento sobrenatural coloca en evidencia

las débiles reglas de la racionalidad. La voz narrativa debe encargarse de conducir al lector por los senderos que son conocidos por este, pero cuando se topa con el evento imposible “su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta” (2001, p. 28). Esto sucede porque sobrepasa los límites de la razón.

De la misma manera, Roas llama al discurso fantástico un género subversivo, tanto en su dimensión temática, como lingüística, dado que “altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema” (2001, p. 28). Según Roas, el narrador tiene que hallar palabras o expresiones para describir los acontecimientos sobrenaturales. Esto con la finalidad de que se parezcan “tales horrores” (p. 28) a algo que el lector pueda evocar en su mente. El autor ejemplifica con el relato *La llamada de Cthulhu*, de H.P. Lovecraft.

Aquí se intenta describir a la criatura que da nombre al cuento, de la siguiente forma: “No puede describirse el Ser que vieron, no hay palabras para expresar semejantes abismos de pavor e inmemorial demencia (Lovecraft citado por Roas, 2001, p. 29). Lo anterior le permite a Roas decir que lo fantástico relata hechos que superan nuestras referencias. Por ello, describe esto como “la expresión de lo innombrable” (2001, p. 29). La voz narrativa se encuentra frente a la ineludible tarea de fusionar nombres y adjetivos con el fin de potenciar la sugerencia. De manera que, en muchos relatos, nos topamos tanto con la intención de remarcar la imposibilidad de describir ese elemento que ha aparecido, así como con expresiones que intentan acercarse a ese sujeto o hecho digno de terror.

En síntesis:

... la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que se trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida. Pero el lenguaje no puede prescindir de la realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático... (Roas, 2001, p. 30)

Por estas razones, no debe verse la literatura fantástica como un producto literario alejado de la realidad, ya que, como señaló Roas, el lector debe reconocer

en el texto su concepción del mundo. Asimismo, la lectura es dialéctica, dado que por medio de la comparación de lo real con lo sobrenatural, llegaremos a comprender ante qué tipo de texto nos hallamos.

1.5. El nivel semántico y su conexión con lo fantástico

Rosalba Campra, en su texto “Sistematización del nivel semántico”, afirma que muchos autores se han preocupado por homogeneizar los temas de lo fantástico. Campra menciona a Caillois y Vax, por su parte, Todorov nota en ellos una falta de coherencia. No obstante, sus clasificaciones serán importantes al momento de analizar la obra de Ramos Sucre.

Para Todorov existen dos clasificaciones básicas: los temas del yo y los del tú. Con respecto al primero, estarían la metamorfosis, la transformación del tiempo y el espacio, la existencia de seres sobrenaturales, etc. En el segundo grupo, se hallan los relacionados con la sexualidad en distintas vertientes, como el deseo frenético causado por un ser diabólico.

Comentando esta dicotomía, Campra expresa:

Todorov llega a la conclusión que, con la aparición y el desarrollo del psicoanálisis, la literatura fantástica ya no tiene razón de ser, puesto que deja de existir su función social de burlar la censura expresando a través de un género literario menor toda una serie de obsesiones. (Campra, 2001, p. 158)

Frente a esto, Campra enarbola la postura de Ana María Barrenechea, según la cual los temas expuestos por Todorov no son precisamente de la literatura fantástica. Por este motivo, Barrenechea propone una tipología basada en un nivel semántico. Primero, ubica la existencia de otros mundos, en la que confluyen la muerte, los muertos, los poderes maléficos y benéficos, entre otros. Segundo, encuentra los elementos de la vida diaria, los cuales quiebran las leyes naturales en el tiempo, espacio o identidad. Esta categoría que establece la autora puede apreciarse como la dicotomía entre lo maravilloso y lo fantástico. Al indicar la presencia de otros mundos, en los que resaltan la magia y los muertos como algo

natural, esto se acercaría a lo maravilloso. Por su parte, cuando se quiebra la cotidianidad con lo sobrenatural y se produce la transgresión, se refiere a lo fantástico.

De igual forma, Barrenechea divide dos categorías más, una en la cual se presentan relatos donde la aparición de mundos ajenos amenaza al conocido; la otra propone “obras en las cuales se postula la realidad de aquello que se daba como imaginario y viceversa. Como consecuencia de esta inversión, se duda de la existencia del propio mundo” (2001, p. 158). En continuidad, Campra resalta un elemento que Todorov solo esboza pero que Barrenechea sí desarrolla: el concepto de “choque”, es decir, la colisión que se da en el orden natural con el elemento sobrenatural. Campra resalta que esta noción desemboca en la transgresión, cuyo efecto es el del escándalo. De esta manera, reitera que el mundo de lo fantástico no puede ser consolador:

La noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de la realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción [...]. Así, la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden «natural»... (Campra, 2001, p. 161)

Asimismo, Campra nombra varios motivos que no forman parte del “orden natural”, como los muertos, los fantasmas que regresan para llevar a la decadencia al personaje y los sueños que adquieren la consistencia de lo real. Así, la autora dice que no sería extraño que un vampiro apareciera en una habitación por la mañana. Por su parte, Campra ofrece una nueva sistematización de lo fantástico, razón por la cual afirma que la transgresión puede hacerse patente a través de dos ejes: concreto/abstracto.

La autora se refiere con “concreto” a todas las cosas que están supeditadas a leyes temporales y espaciales, es decir, que poseen un volumen, un peso y un lugar en el espacio. En otras palabras, se circunscriben a una “experiencia colectiva” (2001, p.162), que lo catalogan como real.

Por otra parte, lo “abstracto”:

Se escapa a todas estas reglas, responde a un código individual o reducido a un grupo, y carece de materialidad. El orden de lo abstracto se presenta como diversificado en ciertos motivos: el recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias, la alucinación y el sueño, como proyecciones mentales involuntarias. (Campra, 2001, p.162)

Campra coloca como ejemplo el cuento “La noche boca arriba” (1956), de Julio Cortázar, el cual trata de un hombre que sufre un accidente y se encuentra en una sala de hospital. Cuando duerme, sueña que se halla en el México antiguo y es perseguido por las aztecas para sacrificarlo. El personaje se enfrenta a dos panoramas en el cuento: al del hospital y al peligroso ambiente de sacrificio. Ante esto, Campra apunta que “se produce la inversión de los órdenes: la realidad es el perfil del sacrificador que se acerca con el cuchillo de piedra, y el resto un sueño inexplicable” (2001, p.162). Este sería un ejemplo de lo abstracto, ya que toda la historia se centra en la experiencia individual del personaje principal. Asimismo, es el sueño involuntario del personaje lo que desencadena el curso del relato fantástico.

En otro sentido, Campra también retoma las concepciones de eje animado/inanimado. Como es lógico, cuando habla de “animado” hace alusión a todo lo que tiene movimiento. Lo “inanimado” aludiría entonces a lo inerte:

En la categoría de lo animado se puede abrir a su vez la oposición vida/muerte, entendiendo esta última como cese de la vida (dicha oposición se puede extender metafóricamente a la esfera de lo inanimado). De esta última transgresión son ejemplo las innumerables historias de vampiros, mientras que en las historias de fantasmas se puede apreciar una superposición del eje vida/muerte con el eje concreto/abstracto. (Campra, 2001, p.163)

En esta oportunidad, la autora ilustra con el cuento de Manuel Mujica Láinez, llamado “La galera”, en la que una mujer ha matado a su hermana para quedarse con su herencia e ir desde Buenos Aires hasta Córdoba a gastarla. Sin embargo, durante el viaje padece un accidente y se desmaya. Posteriormente, el espectro de su hermana ha tomado su sitio y su apariencia, de forma que la mujer ha sido relegada al desierto. Por otro lado, Campra aborda otro grupo de temas que corresponden a las categorías de la enunciación. De allí, se desprenden la identidad del sujeto, el tiempo y el espacio.

De esta manera, surgen las dicotomías yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; acá/allá. Campra puntualiza que:

Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica... (Campra, 2001, p. 165)

Al respecto, Campra dice que estos factores constituyen una sección importante de la literatura fantástica, en la que abundan desdoblamientos, inversiones del tiempo, etc. En muchos casos, las narraciones son muestra de que el personaje principal se halla ante situaciones que no puede manejar. No obstante, en la novela *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, el desdoblamiento parte de un ritual mágico, según lo establecido por Campra. El personaje de Consuelo ha conseguido perpetuar su juventud por medio de Aura, de manera que Felipe Montero, quien es la víctima, se descubrirá en los brazos de la vieja Consuelo.

Por último, Campra elabora una estructuración del relato, basado en un plano semántico. Primeramente, propone una esfera A, la cual es ajena a una esfera B y que no tienen contacto alguno. Estas pueden traducirse en el fantasma y el viviente, la estatua y el hombre, etc. Cuando estas esferas coinciden y se encuentran entre sí, Campra dice que “son todas posibilidades que quedan abiertas y que definen un universo de significaciones que varía según el periodo histórico y el autor, pero en el cual se perfila una duplicidad donde la certeza ha desaparecido” (2001, p. 167). Este esquema puede verse como un resumen de la transgresión que convierte al texto en fantástico.

1.6. Tópicos de lo fantástico

Los motivos más comunes que establece Ceserani son los siguientes: en primer lugar, se halla el uso de la noche o la ambientación oscura o el mundo “tenebroso o inferior” (1999, p. 113). En este punto, Ceserani admite que el panorama por excelencia es el del mundo nocturno; no obstante, también determina

que el contraste entre las luces y la oscuridad son muy usados en las historias de este modo de literatura. Asimismo, cita las palabras de Lucio Lugnani con el objeto de profundizar sobre los lugares comunes de lo fantástico.

De esta forma, en palabras de Lugnani, esta narrativa se explaya en “una mitad del mundo sobrenatural, la mitad de abajo, aprisionada, hundida, íntima, comprimida, inferior, nocturna” (1999, p. 116). Por esta razón, Lugnani refiere que tanto el territorio de los muertos, como el sitio de los sueños y las pesadillas, son la expresión de dicho mundo extraordinario. Evidentemente, estos lugares son propicios para que se fomente el miedo. El autor hace hincapié en el ámbito opaco, el cual evoca la esencia de lo inanimado o de la muerte. Como es lógico, marca la distinción con la “sobrenaturaleza aérea” (1999, p. 116), la cual se compone de seres puros o ángeles, quienes, según Ceserani, no tienen relación alguna con lo fantástico.

En continuidad, el segundo sistema temático que aborda es el de “La vida de los muertos” (1999, p. 117), en el que aclara que no es un tópico nuevo la idea de los muertos que cobran vida y regresan a la tierra. Por este motivo, resalta las incursiones al más allá de Virgilio y Dante, entre otros. Sin embargo, Ceserani reconoce que este tópico adquiere nuevas significaciones en esta narrativa. “Se interioriza. Se relaciona con nuevas búsquedas y experimentaciones pseudocientíficas y científicas, con el desarrollo de filosofías materialistas y sensualistas, de las filosofías de la vida y el poder, de los experimentos sobre el magnetismo” (1999, p.117). Es decir, también configuran un modelo de concebir lo imaginario.

El tercer tópico, según Ceserani, es “[e]l individuo, asunto relevante de la modernidad” (1999, p. 117). Aquí el autor señala específicamente la individualidad burguesa, la cual se ubica como epicentro de su entorno biológico y social. Si se observa la literatura como un reflejo del contexto histórico, hay que notar que el “nuevo individualismo burgués” (1999, p. 119) también empezó a formar parte de la narrativa de principios de siglo XIX. De este modo, el autor le atribuye a este modelo de pensamiento el origen de la literatura fantástica, puesto que en ella se retratan las representaciones del yo.

Al respecto, expone que el yo “se transforma en el yo monomaniaco, obsesivo, loco; como las representaciones del yo dividido, desdoblado en una sosia de sí mismo” (1999, p. 120). Esto quiere decir que dentro de los terrenos de lo fantástico habita un yo que la mayoría de las veces se erige como protagonista, el cual no es unívoco. Por ello, Ceserani dice que en el yo burgués puede aparecer la locura, pues entre otras cosas, se decanta como arquitecto de su propio destino y allí “encuentra su límite y su desarrollo obsesivo” (1999, p.120). Asimismo, Ceserani puntualiza que dichas representaciones forman un tema en sí de la narrativa fantástica.

Como cuarto rasgo temático, se halla “[l]a locura”, (1999, p.120) el cual está relacionado con el anterior. Ceserani explica que fenómeno patológico, ha tenido notoriedad en el campo literario. El autor destaca que este tema obtiene una importancia distinta en relación con lo fantástico. Por ello, refiere: “La locura se transforma en una experiencia, a su manera, cognoscitiva y adquiere el valor pesimista y trágico de descenso a las profundidades del ser” (1999, p. 121). Este concepto posee un vínculo con lo fantástico en la medida en que explora la irracionalidad del personaje. Ceserani señala que se trata de un problema de la percepción, motivo por el cual se difuminan las barreras entre el loco y el cuerdo.

De igual forma, lo que más llama la atención de este aspecto, es el vínculo con el desdoblamiento, ya que, para el crítico, es el que genera las imágenes más emblemáticas. De esta manera, Ceserani incluye “El doble”, (1999, p. 121) como uno de los temas básicos. En primer lugar, establece que la “duplicación de toda personalidad” (1999, p. 121) ha figurado en la literatura desde hace mucho tiempo, sin embargo, retoma este concepto para conectarlo con lo fantástico. De forma amplia, explica lo siguiente:

Referido a lo fantástico, el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; casi podría decirse que el tema es intrínseco a tal modo. En los textos fantásticos se complica y se enriquece mediante una densa y frecuente aplicación de motivos como los del retrato, del espejo, de las múltiples refracciones de la imagen humana, de la oscura duplicación de sí que con la sombra proyecta cada individuo. (Ceserani, 1999, pp. 121-122)

Al respecto, vale recalcar que el doble es una herramienta que permite apreciar en los textos fantásticos el choque de la personalidad humana, puesto que esta se ha sometido a un proceso de dicotomía. Como dice Ceserani, lo anterior ocasiona una “crisis”, la cual será significativa al momento de notar la transgresión. Esto supone un quiebre con respecto a las concepciones de la normalidad o lo real, razón por la cual generará en el personaje una sensación de peligro o desequilibrio.

Seguidamente, Ceserani desarrolla otro tema: “La aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible” (1999, p. 122). El crítico señala que, en los textos, se aprecia este tópico como una constante, destacando que se encuentra en un relato de Hoffman llamado “El huésped siniestro”. Al respecto, expresa que cuando en un espacio familiar y reservado se presenta un sujeto extranjero, el eje narrativo adquiere otra dimensión. Esto se debe a que se han producido alteraciones psicológicas y no un simple repudio de ese elemento ajeno. Ceserani apunta que “tiene lugar una honda interiorización de la experiencia, el yo profundo es agredido por la irrupción inesperada” (1999, p. 123). Así, el sujeto que ha invadido el espacio del personaje, ha causado daños en su mente, más allá de asustarlo.

Además, manifiesta que ese extranjero puede abarcar diferentes personalidades, que refuerzan la presentación de lo fantástico. Esa figura extraña puede ser un diablo que ha venido a la tierra con la intención de realizar un pacto, un fantasma que se ha presentado para abolir la tranquilidad doméstica, un ser monstruoso, un licántropo cuyas metamorfosis son sobrenaturales, un vampiro, entre otros. Asimismo, también contempla esa “presencia informe, incognoscible, inaprehensible, que tiene la forma vaga del íncubo, una forma, no obstante, sustancial y corpórea, dotada de la animalidad más inquietante, hirsuta y repugnante” (1999, p.123).

Lo anterior permite decir que es el advenimiento de ese sujeto extraño lo que ocasiona la ruptura de la normalidad, puesto que puede tener diversas formas. No obstante, la reacción de inestabilidad frente al mismo es siempre la misma y hace que surja uno de los temas más comunes: el de la visita de los espíritus o fantasmas al mundo de lo real.

La séptima categoría que incluye Ceserani es “El eros y la frustración del amor romántico” (1999, p. 124). El autor explica que la conexión amorosa de pareja es un tema que ha invadido a la literatura del siglo XIX, la cual se alimenta de la compenetración entre alma y cuerpo. De esta forma, menciona *Las cuitas del joven Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe, como un producto literario que revela una historia de amor, narrada a partir de la perspectiva de uno de los dos personajes. Asimismo, Ceserani resalta los apelativos o metáforas que se emplean en estas obras como la de las dos palomas que se besan, las dos gotas de aguas que descenden juntas, los dos enamorados que se topan en una fuente, entre otros. El autor, explica:

También la literatura fantástica asume una tarea crítica sobre este tema relevante. Y, así, en sus textos encuentran expresión todos los extremos y aberraciones del amor en un objeto que no es digno del mismo o que ni siquiera se da cuenta de ello, sublimaciones que llegan a encarnar el objeto amoroso en una imagen pictórica o, incluso, en un fantasma. (Ceserani, 1999, p. 128)

Con esta referencia, apunta que la temática amorosa es utilizada en esta literatura desde un enfoque particular. De este modo, la frustración romántica se convierte en un motivo, puesto que el sujeto que idealiza y proyecta sus deseos en el otro no se siente correspondido. Así, pues, puede evocar a su otra mitad o tener interacciones con ellas, hasta bajo la forma de un fantasma.

Por último, el autor habla de “La nada” (1999, p. 128) como otro recurso temático de esta categoría. Ceserani explica que puede existir una relación directa con el nihilismo, en la medida en que hay referencias a la nada o el báratro. No obstante, el autor apunta:

Locura y nihilismo se unen, a menudo, no sólo en los argumentos de muchos relatos fantásticos, sino también en la biografía exterior de algunos personajes paradigmáticos, protagonistas de la experiencia y de la búsqueda de toda clase de desfaseamientos e incongruencias respecto del modelo cultural dominante (baste citar los nombres de Hölderlin, Nerval, Nietzsche). (Ceserani, 1999, p.128)

Al respecto, vale destacar que tanto la locura como el nihilismo son elementos que aparecen en los relatos de esta tipología, pues traspasan los límites de la razón.

De esta manera, se da cabida a lo imaginario o lo irracional, como recursos que desmontan las explicaciones lógicas.

1.7. Lo neofantástico

Roas en su último apartado “La última evolución del género: lo «neofantástico», del texto “La amenaza de lo fantástico”, parte de un comentario de Todorov, quien dijo que la literatura fantástica ya no tiene lugar en el siglo XX. Esto se debe a que no posee la misma función que se le atribuía en el siglo XIX, en el cual se originó como respuesta al discurso positivista. Todorov afirma que lo fantástico ha sido reemplazado por el psicoanálisis. Hay que remarcar que este modo de literatura surge en oposición al discurso positivista para expresar inquietudes y males de los individuos que no tenían una verdadera expresión material. Esto hizo que se originara el género fantástico. Cuando el psicoanálisis reconoce estos males, según Todorov, la necesidad de lo fantástico desaparece.

Para fundamentar esta afirmación, el autor ejemplifica con *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka, cuyo argumento gira alrededor de un hombre que se convierte en un insecto. Si bien el acontecimiento sobrenatural está presente, no hay una vacilación en el personaje principal, Gregor Samsa. Para Todorov, esta obra literaria no cumple con la necesaria vacilación.

Sin embargo, Roas no etiqueta a la historia de *La metamorfosis* en el contexto de lo maravilloso, puesto que está ambientada en nuestro mundo. El autor dice que “en él se ha producido un acontecimiento aparentemente imposible (que, como sucede en lo fantástico tradicional, se presenta como una excepción)” (2001, p.34). En este sentido, Roas señala que en la obra subsiste un proceso inverso, de lo extraordinario a lo natural.

El autor recalca que “en el caso de Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce ninguna vacilación porque el mundo descrito es, según Todorov, totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que le sirve de fondo” (2001, p.34). A pesar de esto, Roas apunta que esta obra sigue siendo fantástica, pues aunque los personajes no se extrañen ante el hecho sobrenatural, esto no quiere

decir que el lector no se cuestione sobre ese elemento que se ha presentado. En este orden de ideas, Roas admite que tanto los relatos de Kafka, como los de Borges y Cortázar, son ejemplos ilustrativos de una nueva derivación del género que Alazraki llama “neofantástico”.

Alazraki, en “¿Qué es lo neofantástico?”, aclara que usa este término, ya que “a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (1990, p. 28). El autor desgrana cada uno de estos elementos para explicar dicho concepto. Alazraki, al hablar de visión, determina que lo fantástico toma en cuenta la estabilidad del mundo real, el cual posteriormente será devastado como decía Caillois. Lo neofantástico, por su parte, “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (1990, p. 29). Alazraki dice que, si bien en una narración fantástica se produce una grieta en el mundo real, en el texto neofantástico, la realidad posee orificios que facilitan la visión de otra más.

En lo concerniente a la intención, el relato fantástico está orientado a generar miedo en la persona que lee, lo que no sucede en el texto neofantástico. Al respecto, Alazraki dice que el lector puede manifestar una inquietud o perplejidad, debido a lo inusual de lo narrado; a pesar de esto, aduce que la intención es distinta a la del relato fantástico. Como ejemplos, Alazraki coloca “La Biblioteca de Babel” (1941), *La metamorfosis* (1915) y “Bestiario” (1951), de Borges, Kafka y Cortázar respectivamente, para decir que son productos que no generan miedo o temor en el lector.

Por ello refiere:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sin razón que escapan o se resisten al lenguaje de comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (Alazraki, 1990, p. 29)

En continuidad, llama “metáforas epistemológicas” a aquellas que se oponen al conocimiento científico, es decir, a las imágenes propias del texto neofantástico que se escapan a la percepción científica o doctrinal. Por ello, Alazraki es partidario

de que el personaje de *La metamorfosis*, de Kafka, se conciba dentro de un esquema metafórico, dado que a partir de su transformación pueden entenderse aspectos como la relación complicada con su familia, soledad, etc.

Por último, Alazraki señala que el *modus operandi* de estos relatos neofantásticos difiere del empleado por las narraciones fantásticas. Vuelve sobre el ejemplo de *La metamorfosis*, puesto que esta inicia con el elemento sobrenatural para luego darle un tinte más natural. De esta forma, la vacilación no se cumple. Alazraki menciona que esto se debe a que no pretende causar una sensación de miedo, lo cual sería lo primordial en el cuento fantástico: “El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilizaría que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final” (Alazraki, 1990, p. 31). Es decir, el texto neofantástico induce al lector al elemento fantástico sin dilaciones.

De igual modo, apunta:

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la Primera Guerra Mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. (Alazraki, 1990, p. 31)

Entonces, se puede decir que el cambio notorio entre el mundo de lo fantástico y el de lo neofantástico, es que en este último la realidad no es unitaria y posee diversos matices fragmentarios. Aunque, si bien la realidad se ha vuelto múltiple, nuestra concepción del mundo sigue partiendo de una perspectiva racional. Roas dice que esta evolución del género sigue asemejándose a la literatura fantástica del siglo XIX, dado que en ambas visiones prevalece “el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad” (2001, p. 36).

Por su parte, Roas concibe la idea del problema de la posmodernidad y la realidad, las cuales se vuelven confusas; es decir, gracias a la diversidad de discursos, no se puede determinar qué es la realidad, lo cual sería un obstáculo para transgredirla. Sin embargo, el autor considera importante la percepción del lector, quien está consciente de que no son cotidianos hechos como el del hombre que se

convierte en insecto (en *La metamorfosis*) o el que vomita conejos, como en el cuento de Cortázar “Carta a una señorita en París”. Con respecto a lo anterior, Roas deja claro que incluso cuando sea falsa nuestra captación de la realidad, esta forma parte de un imaginario colectivo que todos aceptamos, de manera tal que podemos distinguir un acontecimiento anormal.

En concordancia con esto, Ceserani dice: “El cuento fantástico pretende implicar al lector, llevarlo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico, para, luego, hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, de la desorientación, del miedo” (1999, p. 104). Esto facilita el reconocimiento del elemento sobrenatural. Además, el autor recalca que hasta Todorov admite que el mundo del relato fantástico contemporáneo es el nuestro, de forma que cualquier eventualidad que se aleje de las leyes de la realidad va a representar una trasgresión.

En este sentido, Roas manifiesta:

Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo... (Roas, 2001, p. 37)

Aunado a esto, el autor comenta que el propósito de Borges con sus cuentos fantásticos es probar que el mundo inmutable donde creemos vivir no es real. Por esta razón, “Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión: la realidad es incomprensible para la inteligencia humana, pero no ha impedido al hombre elaborar multitud de esquemas que intentan explicarla (filosofía, metafísica, religión, ciencia)” (Roas, 2011, p. 38). Asimismo, como el ser humano no es capaz de conocer el mundo, se ve en la necesidad de elaborar uno nuevo en su mente.

Roas expone esto para llegar a la conclusión de que “la realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención” (2001, p. 38). El autor sintetiza que “Borges va un paso más allá al postular que el entorno coherente en el que creemos vivir es puro artificio, irreal. Y eso, a mi entender [...], produce inquietud y asombro en el lector” (2001, p. 39). En adelante, Roas sigue remarcando que, en la

literatura del siglo XX, si bien los personajes no expresan de manera directa su extrañeza, así como establece Reis, es tarea del lector constatar la brecha sobrenatural que se ha abierto.

Roas indica:

Más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que el primero representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo, ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealdad. (Roas, 2001, p. 40)

Es decir, lo neofantástico tiene la utilidad de desmontar las leyes que consideramos como reales, para permitir la discusión hacia una posible “irrealidad”. Por este motivo, Roas inserta en su definición el comentario de Teodosio Fernández, quien recalca que no solo se trata de la irrupción de elementos ajenos a nuestro mundo, sino que es suficiente con que se produzca la duda de que otro orden o “realidad” pueda atentar con la normalidad de este mundo conocido.

Así, Roas también recurre a las ideas de Rosalba Campra, con el objeto de apuntar que “el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción (domina el componente semántico), propio del siglo XIX, a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje” (2001: p. 41). Campra afirma que los temas fantásticos y su empleo en la literatura ya se han agotado de alguna manera, por lo que la transgresión puede presentarse no en un nivel semántico sino sintáctico. No obstante, Roas menciona que lo fantástico tradicional, así como lo contemporáneo tienen la finalidad de crear incertidumbre frente a las concepciones de lo real.

Entonces, el autor sentencia que aunque hayan cambiado las modalidades de hacer patente la transgresión, sigue siendo fundamental la presencia de lo real para observar “la fantasticidad” (2001, p. 42), como lo denomina Roas. De igual forma, hace hincapié en que lo fantástico contemporáneo y el relato neofantástico parecen tener una relación más estrecha de lo que parece, pues en ambas manifestaciones se demarca la duda ante la realidad.

En síntesis, según la disertación teórica de Roas, lo fantástico contemporáneo no debe apreciarse como un concepto alejado de lo fantástico tradicional. En ambos se plantea la duda o incertidumbre con respecto al mundo. Solo habría que tomar en cuenta el uso particular del lenguaje que caracteriza a lo neofantástico como uno de sus recursos constitutivos. Por esta razón, no vacila en decir que “el género fantástico goza de una vida muy saludable, lejos de las apocalípticas aseveraciones de Todorov” (2001, p. 42). Lo neofantástico es una prueba de que el género no ha muerto sino que ha ido cambiando su forma a través del tiempo.

2. El minicuento y el cuento

2.1. Orígenes del minicuento

Empecemos con los apuntes de Violeta Rojo en *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996). Según la autora, el minicuento se ha hecho usual tanto en América Latina como en la América anglófona. Asimismo, aclara su uso en ambos territorios, arguyendo que “[u]n *short-short-story*, por ejemplo, puede tener hasta cinco páginas, mientras que según el criterio dominante entre nosotros, un minicuento de esa duración sería un cuento, «sin más»” (Rojo, 1996, p. 17). De entrada, se asoma el rasgo de la brevedad, que es una de sus características más distintivas.

Sin embargo, otra posibilidad sobre el surgimiento del minicuento, lo representa el ámbito comercial. Rojo explica: “Los minicuentos pueden llenar esos espacios demasiado pequeños para que queden en blanco” (1996, p. 18). Para ilustrar su planteamiento cita a James B. Hall, quien señala que se habla del lado comercial de estos textos cuando se usa para rellenar vacíos en una revista, por ejemplo. No obstante, Rojo aclara que, en los países latinoamericanos, la literatura no “es de consumo rápido” (1996, p.19). Por esta razón, coloca las revistas *El cuento* y *Puro cuento*, como modelos que reservan un espacio preponderante para estos.

Con respecto a la posición del minicuento en Venezuela, la autora sitúa a Ramos Sucre como uno de sus iniciadores: “El minicuento es una forma contemporánea mas no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre y que hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces” (1969, p.3). A pesar de esto, subraya que el primero en asumir el género de forma sistemática fue Alfredo Armas Alfonzo, con su obra titulada *El osario de Dios* (1969).

De igual forma, advierte que este escritor “dictó algunos talleres literarios en Caracas de los que egresaron varios escritores de minicuentos: Armando José Sequera sería el más importante de esta hornada” (1996, p. 21). Por su parte, la

autora dice que la inexactitud en relación con el género se debe a que no hay escritores que se dediquen únicamente a escribir minicuentos.

Como figuras latinoamericanas resalta a Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Marco Denevi y Enrique Anderson-Imbert, los cuales no solo escribieron minicuentos, sino cuentos y novelas.

En continuidad, Rojo expone:

Como criterio genético del minicuento parece más convincente la teoría de la literatura imitativa. Los minicuentos pueden encontrarse en la literatura oriental de hace varios siglos, en las tradiciones hasídicas, en los cuentos árabes, en textos surrealistas, en las fábulas de Ambrose Bierce y en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, por no dar más que algunos ejemplos. (Rojo, 1996, pp. 22-23)

Con esto, manifiesta la inexactitud de sus orígenes, el cual pudo haber surgido en otras culturas. En lo que concierne al escenario hispanoamericano, Rojo señala que hubo apariciones de los minicuentos a finales de los años veinte, luego en los sesenta y de ahí “cierto auge que se mantiene hasta hoy” (1996, p. 23). A su vez, se aventura a decir que su efervescencia desde hace veinte años puede deberse a la aclamación que tuvo Augusto Monterroso con “El dinosaurio”. Este minicuento posee solo una línea, y como único recurso narrativo, refiere a un narrador que se despierta de un sueño y se encuentra con un dinosaurio.

Aunque se pueden rastrear vestigios como los expuestos anteriormente, Rojo refiere: “En todo caso, creo que es difícil examinar los orígenes de cualquier género y determinar exactamente cómo, de qué manera y por cuales razones se formó” (1996, p. 23). Determina que en el caso del minicuento, existe gran cantidad de datos ocultos; por esta razón, estudiarlo se vuelve una labor compleja. También añade que tal vez los orígenes del minicuento son tan imprecisos a causa de la poca atención que le ha dado la crítica.

Por su parte, Edmundo Valadés señala en “Ronda por el cuento brevísimo” (1990), que dicho texto proviene de una invención oriental, específicamente de China. Su procedencia se ancla a libros sagrados o de cortes históricos, muy antiguos, en los que se encuentran textos que pasan inadvertidos, pero que al ser recuperados o extraídos obedecen a pequeñas formas narrativas.

Así, pues, el autor informa: “En *El Talmud* o en sus similares árabes, hindúes, etcétera, proliferan casi siempre propuestos como sabios consejos metafóricos de una religión, deviniendo a veces en minificciones” (1990, p. 286). Estos autores, fundamentalmente anónimos, emplearon el género de forma profusa. Valadés dice que algunos están contenidos en el libro *Las mil noches y una noche* (850). Seguidamente, explica que algunos de los clásicos españoles retomaron cuentos breves de las literaturas orientales. Para ejemplificar, se citan a autores como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, con la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1940). De esta obra se desprenden textos pequeños de escritores tanto clásicos como modernos, de manera que al ser recopilados “adquirieron la naturaleza de minicuentos” (1990, p. 286).

Por otra parte, indagando sobre la utilización del minicuento en países latinoamericanos, Valadés dice que posiblemente el año 1917 figure como una fecha sobresaliente en México, para fijar la fundación del cuento brevísimo moderno en dicho país y en Latinoamérica. Esto se da gracias a la aparición del texto “A circe”, el cual apareció en el libro *Ensayos y poemas* (1917), del autor mexicano Julio Torri. Al respecto, Valadés dilucida: “Hay cierto consenso en que esa mínima prosa es la pequeña obra maestra suya, pues en mucho contiene su estilo conciso, irónico, malicioso, de elaborada exactitud idiomática” (1990, p. 287). De este modo, el libro *Ensayos y poemas*, repercutiría en autores como Genaro Estrada, Carlos Díaz Dufío, Mariano Silva y Aceves, quienes también contribuyeron a concebir minicuentos.

Sobre el género, Valadés dice que “la minificción es la gracia de la literatura” (1990, p. 289). Esto tiene una relación intrínseca con las características del minicuento ya que, como el mismo autor indicó, se trata de un texto con “gracia” que impacta al lector.

Con respecto a Latinoamérica, si bien el minicuento fue tomado al principio como una “creación menor” (1990, p. 283), la atención hacia el género literario ha aumentado. Igual que Violeta Rojo, Valadés destaca la revista *El Cuento* como una fuente prolífera de minicuentos. Este medio fue el primero que organizó un concurso

de textos breves y, en la actualidad, el uso de minicuentos se considera una constante no solo en las revistas, sino también en los suplementos literarios.

Al respecto, Rojo subraya una publicación importante en Colombia llamada *Ekuóreo*, la cual se enfoca en recoger minicuentos. Asimismo, menciona la revista *Zona*, de Barranquilla, dirigida por Laurián Puerta, quien advirtió lo siguiente: “Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo XX, ha conducido al cuento clásico al camino de una estrepitosa bancarrota” (Puerta, citado por Valadés, 1992, p. 284). Con esto, el autor expresa que el minicuento parece estar interponiéndose por encima del cuento clásico. Además, indica que este proceso gradual se origina en los cuentos de Poe.

Puerta apunta algunos datos del minicuento:

Concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y la catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. (Puerta citado por Valadés, 1992, p. 284)

Esta afirmación inscribe los rasgos más representativos, los cuales son la economía, la tensión que se revela en la anécdota, así como la apelación al lector. El autor también refiere que el minicuento se narra en un lenguaje coloquial o poético y posee un “final de puñalada” (Puerta, citado por Valadés, 1990, p. 284). Es decir, se trata de un desenlace inesperado que sorprende al lector. Por ello, Puerta dice que el minicuento tiene la cualidad de alarmarnos. Esto se debe a que no tiene patrones definidos y, por esta razón, “permanece silvestre o indomable” (Puerta, citado por Valadés, 1990, p. 284). En otras palabras, se trata de una manifestación con un estilo libre.

Sobre este aspecto, Julio Cortázar, en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” (1992), menciona que existe un vínculo entre el poema y el cuento:

La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota (...) Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. (Cortázar, 1992, p. 405).

El crítico sugiere que en el cuento y el poema se presentan los elementos de la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, así como “esa libertad fatal que no admite alteración si una pérdida irrestañable” (1992, p.405). Por consiguiente, el relato breve como lo observan Valadés y Cortázar, se relaciona con la poesía debido a las características esbozadas anteriormente. En el caso específico de José Antonio Ramos Sucre, vale destacar que sus textos si bien poseen un estilo narrativo y presenta distintos ambientes y personajes con una clara articulación, el lenguaje tiende a lo poético. Cortázar establece: “el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible” (1992, p. 406). Esta esencia “imprevisible” acerca al poema y al cuento, cuyos giros sacan del amodorramiento al lector.

En continuidad, Valadés menciona que fue la revista *El Cuento* la que le otorgó el nombre de “mini-cuento”. Además, estos textos, para Enrique Anderson Imbert, son marcados como “cuentos en miniatura” (1990, p. 285). Sin embargo, también la revista argentina *Puro Cuento* fue pionera en relación con datos importantes del género. Estos insumos también fueron observados por Violeta Rojo en su aproximación a los orígenes de dicha tipología textual. Por otro lado, Valadés retoma todos los nombres que se le han atribuido y sugiere algunas de sus cualidades:

Minificción, minicuento, microcuento, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula o revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, ardid o artilugio prosísticos, golpe de gracia o trallazo humorístico, sea lo uno o lo otro, es al fin también perdurable creación literaria cuando ciñe certeramente su mínima pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico, y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal, como señala José de la Colina, para lo que él llama «cuentos rápidos». (Valadés, 1990, p. 285)

Luego de esta exposición, el autor explica que la minificción no es poema en prosa, ocurrencia o chiste, sino que es solo eso: minificción. De esta forma, el móvil es la pretensión por contar. Valadés acentúa que el personaje se hace notorio y se convierte en pretexto de la historia. También la acción debe ser el elemento que se imponga sobre todos los demás. Con respecto a la extensión, el crítico menciona que dicho texto no debe exceder los tres cuartos de una cuartilla. No obstante, apunta: “Mas no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en unas quince o diecisiete líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento” (1990, p. 285).

De acuerdo con la experiencia de Edmundo Valadés, existen ciertos rasgos que él ha encontrado en las minificciones o minicuentos que más le han llamado la atención. En primer lugar, se halla una historia vertiginosa, que cierra con “un golpe sorpresivo de ingenio” (1990, p. 285). Como se mencionó en páginas anteriores, el minicuento posee un final inesperado para el lector. Al respecto, Valadés amplía:

Así el suceso contado se resuelva por el absurdo o la solución que lo subvierte todo, delirante o surrealista, vale si la descomposición de lo lógico hasta la extravagancia, lo inverosímil o la enormidad posee el toque que suscite el estupor o el pasmo legítimo si se ha podido tramar la mentira con válida estrategia. (1990, p. 285)

Al respecto, esta composición se vale de giros inesperados, lo que origina ese sentido de sorpresa. Quizás la temática más consecuente en la minificción es “el reverso, la contraposición a historias verídicas” (1990, p. 285). Por ello, se funda en hechos o finales contrarios a acontecimientos famosos, ya sean reales o imaginarios. De igual forma, se expone el juego o contraste entre sueño y realidad, al igual que la creación de seres o animales peculiares. Por último, se subraya la invención de lugares ficticios. En continuidad, enfatiza una vez más, sobre el inesperado final el cual puede alimentarse de humorismo, ironía, sátira o sorpresa.

Al mismo tiempo, coloca de manifiesto la alteración de la realidad, como un aspecto recurrente a través del surrealismo. Esto se da cuando “se violentan todas las reglas de lo posible” (1990, p. 286). Por ello, interviene el absurdo de manera inconcebible, lo que facilita el surgimiento de esta dimensión. Esta idea posee una relación con lo fantástico, pues algunos minicuentos desmontan la idea de lo racional

a través de lo sobrenatural. Como indicaba Valadés, la dicotomía entre sueño y realidad puede ser una de las vertientes temáticas, la cual cae dentro de los terrenos de lo fantástico. Lo anterior es esencial para el análisis de los textos Ramos Sucre, puesto que sus escritos congenian con dichos planteamientos.

2.2. El minicuento y su diferencia con el cuento

En primer lugar, Rojo manifiesta que al minicuento se le han atribuido diversos nombres, como microrelato, minitexto, entre otros. Es decir, así como hay alusiones a la palabra “cuento”, también hay disertación sobre si se trata de ficción, relato o texto:

Para la crítica el término cuento se destina a un tipo específico y ya clásico de texto literario, que tiene unas características muy definidas e inmutables, mientras que el minicuento, que es un texto tan pequeño, con características tan extrañas a lo tradicional, no puede ser considerado un cuento propiamente dicho. (Rojo, 1996, p. 25)

Una de las complicaciones que observa Rojo para definir el minicuento, es su forma variable. Este puede adquirir el aspecto de estilos literarios, tanto mayores como menores; mayores como el ensayo o la poesía en prosa y menores como “las llamadas formas simples” (1996, p. 26). De igual modo, adopta formas que no llegan a concebirse como literarias: las noticias de prensa, las recetas de cocina y hasta los manuales de instrucciones.

Una vez explicado esto, rescata la definición de cuento de Enrique Anderson Imbert, quien dice que no es más que “cualquier página que decidamos llamar cuento” (Rojo, 1996, p. 26). Evidentemente, es una acepción demasiado amplia, pero Rojo sintetiza al decir que el cuento es tal si el lector lo cataloga de esta manera. Si esto es así, la autora advierte el peligro de que también se etiquete al minicuento como cuento. Por esta razón, esclarece que el minicuento tiene un aspecto muy breve y no cumple con las generalidades del cuento. Este último incluye el desarrollo de personajes, así como un inicio, desarrollo y cierre. Rojo también añade la descripción de escenarios y personajes, la complejidad de la acción y su posterior resolución, el planteamiento de un problema, entre otros.

De esta manera, fija lo siguiente: “En suma, y conformándose con lo elemental, el cuento debía narrar una historia, por pequeña sea, en la que unos personajes desarrollan acciones” (1996, p. 27). Según las opiniones más divulgadas, un minicuento no puede llegar a catalogarse enteramente como cuento, dado que no cumple con cabalidad las características referidas del género. El minicuento, conforme a la concepción de la autora, narra las historias de una forma diferente, a través de cuadros o relaciones intertextuales.

A pesar de esto, no considera que deba ser más simple. Rojo agrega que es fundamentalmente narrativo y en esto vendría su enlace con el cuento, solo que el minicuento posee otros recursos de composición, como el uso pronunciado de la elipsis. Gérard Genette explica, en *Figuras III*, que este recurso consiste en elisiones desde un punto de vista temporal. Así pues, existen dos tipos básicos. En primer lugar, se hallan las elipsis explícitas, las cuales se demarcan con fórmulas como “pasaron unos años” (2012, p. 161). Estas se hallan patentes en el texto y son anunciadas por el narrador. Por su parte, las elipsis implícitas, son “aquellas cuya presencia no aparece declarada en el texto y que el lector solo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (2012, p. 162). Las supresiones temporales son advertidas por el lector, aunque no estén señaladas en la historia.

Por otro lado, Rojo dice que el minicuento sí es cuento pero un “cuento no tradicional” (1996, p.29). Es decir, su versión reducida impide que se caracterice como cuento tradicional.

Entonces, el minicuento se distingue por cualidades particulares:

Para empezar, la brevedad, por supuesto, pero también la práctica de un lenguaje trabajado y preciso, la utilización de una anécdota comprimida, el uso de cuadros o “marcos de conocimiento” y el carácter proteico (es decir, las múltiples formas o géneros que puede adoptar el minicuento). (Rojo, 1996, p. 29)

A simple vista, pareciera que dichas características son propias no solo del minicuento, sino del cuento. Sin embargo, Rojo enfatiza que si bien la brevedad es inherente al cuento, cuando se habla de minicuento, nos referimos a una brevedad más marcada en comparación con los esquemas tradicionales de la literatura. De

igual forma, la anécdota es más sucinta. Por estas razones, el minicuento es un género que se deriva del cuento, pero quebranta algunos de sus patrones.

2.3. El minicuento

Según lo definido por Violeta Rojo en el capítulo “Características del cuento y el minicuento”. Un elemento reiterativo es el de la brevedad, luego se halla la unidad de concepción y de recepción, las cuales están intrínsecamente relacionadas con el proceso tanto de la escritura como de la lectura. Sobre esto, Rojo aclara: “Puede entenderse diciendo que el autor, debido a las características de concentración del cuento, «lanza» su historia de un golpe, y de la misma manera la recibe el lector” (1996, p. 33). También son rasgos básicos la economía, la condensación y el rigor, los cuales compaginan con la brevedad y se retroalimentan entre ellas.

Estas características están desarrolladas de manera más puntual y precisa en “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela” (1993). Primero, se encuentra la brevedad. Rojo dice que los minicuentos tienen una longitud variada, sin embargo, delimita que su extensión no debería sobrepasar una página impresa. Por ello, aclara que “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” (1993, p.566). Asimismo, subraya que es la brevedad el elemento más importante, no solo porque le da nombre al género, sino porque condiciona las demás características.

Seguidamente, está el lenguaje preciso. Debido al reducido número de términos, Rojo apunta que el escritor se ve en la necesidad de usar “las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir” (1993, p.566). Lo anterior tampoco se aleja de los neologismos, juegos verbales u otros recursos del lenguaje.

Después, se ubica la anécdota comprimida. Esta incluye referencias propias de la historia, acción, trama, entre otros. Sobre estos términos, Enrique Anderson Imbert hace referencia en *Teoría y técnica del cuento* (1999). Prefiere denominar la anécdota “caso” (1999, p.34), con la finalidad de evitar referirse a esta como una narración verdadera. El caso puede exponer situaciones reales o fantásticas, acerca

del ser humano o sobre el cosmos. El crítico define: “El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural” (1999, p. 34). Se trata de un patrón de acción, que para Anderson Imbert, es más oportuno para el cuento.

De igual forma, el autor distingue entre la acción y la trama, siguiendo a E. M. Forster. Entenderá “story” como “acción” y “plot” como trama, respectivamente. Con respecto a la primera, menciona que “consiste en contar sucesos arreglados en un orden temporal. Su único mérito está en despertar la atención del que lee y mantener en suspenso la expectativa por lo que va a suceder” (1999, p. 90). La acción remite solo a la curiosidad. Por su parte, la trama “gobierna el cuento desde un nivel superior. Mientras la acción arregla los sucesos en una serie temporal, la trama los conecta con relaciones de causa a efecto.

La trama, a diferencia de la acción, posee varias dimensiones, las cuales pueden alimentarse de misterios o sorpresas. De otro modo, “es el aspecto intelectual de la narración” (1999, p. 90). Además, Anderson Imbert agrega que funciona como un sistema o una organización, motivo por el cual todos los acontecimientos se relacionan y tienen sentido.

Rojo explica que: “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” (1993, p.567). Cuando se emplea la sugerencia, la acción parece estar suprimida en una primera instancia. Si bien expresa esto, hay que acotar que la historia no está puesta de forma explícita. Rojo cimienta una diferencia entre minicuento con fábula (historia) y sin ella. Un minicuento con fábula es aquél que posee una narración breve pero completa. Por ello, hay pocos personajes con acciones disminuidas. Cuando se trata de un minicuento sin fábula, el argumento no está dado por completo.

Rojo dice que “la anécdota se sugiere pero necesita de un lector activo que la haga surgir” (1993, p. 567). A su vez, la autora imagina los minicuentos como un iceberg, pues solo se aprecia una parte en primer plano y las demás, aunque no estén visibles, también existen. Sobre la base de esto, Rojo aporta: “En la parte

escondida de los minicuentos están tanto las sugerencias de anécdota como el uso de cuadro y de relaciones intertextuales” (1993, p. 567).

Estos dos elementos los desarrolla la autora con exactitud. En relación con los cuadros, define que son datos que se utilizan para representar circunstancias canónicas o repetitivas. Los cuadros suponen una base primordial para que se dé con efectividad la brevedad y la anécdota comprimida.

De igual modo:

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. (Rojo, 1993, p. 567)

Sobre la base de esto, el escritor puede apelar a figuras o personajes literarios ya conocidos, con el objeto de colocar en situación a lector. Esto se debe a que ya forman parte de un contexto cultural o tradicional. Rojo añade: “En los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina” (1993, p. 567). Lo más interesante de esta forma literaria es que puede adaptarse a nuestra biblioteca mental, pero es necesario partir de los elementos ya fijados por el autor.

Como último aspecto, habla del carácter proteico. Este género adquiere las notas del ensayo, recuerdos, anécdotas, reflexiones, fabulas, poemas en prosa, entre otros. Pese a esto, la autora puntualiza: “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” (1993, p. 568). Además, aclara que no importa cuál sea la forma que tenga, pues en este será una constante el núcleo narrativo. También el minicuento emplea los otros géneros de forma paródica, es decir, cualquier género que use estará insertado con una transformación.

Después de aclarar dichas características, la autora elabora una definición completa:

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. (Rojo, 1993, p. 568)

Esto es lo que diferencia al minicuento del cuento. El primero se distingue por acentuar los recursos de la brevedad y la elipsis, todavía más que el segundo. De esta forma, Rojo insiste:

Los minicuentos tienen el elemento narrativo; el elemento ficcional; su extensión es breve —más que la habitual— y esta extrema brevedad genera que se agudicen los demás rasgos: la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor. (Rojo, 1996, p. 35)

Todo lo anterior está explicado en su obra con el propósito de subrayar que el minicuento efectivamente comparte las características del cuento, pero a “escala más reducida” (Rojo, 1996, p. 36). Por tanto no prescinde de los rasgos comunes como la narración a través de personajes, el eje temporal, la intensidad y el impacto, solo que en una proporción escueta.

Al respecto, Enrique Anderson Imbert en su libro *Teoría y técnica del cuento*, aclara estos conceptos básicos. Primero, el crítico define el narrador. Por ello, puntualiza que existe un hombre de carne y hueso que escribe una historia determinada. No obstante, “[a]l escribir, pasó del plano real al plano estético” (1999, p. 44). El autor clarifica que se ha producido un desdoblamiento, en el que confluyen dos tipos de “yo”. El primer “yo” responde al escritor de carne y hueso que acepta la autoría de un cuento determinado, mientras que del segundo “yo”, ha emergido “una nueva persona, la del narrador, que en su universo imaginario goza de extraños privilegios.

Puede, por ejemplo, alardear de un conocimiento que está más allá de las posibilidades de un ser humano en su universo real” (1999, p. 45). Es decir, el narrador ha sido creado por el autor, pero es la figura que en el texto ha adquirido la tarea de narrar: “En el texto de un cuento el narrador ya no es el mismo escritor con

quien podríamos toparnos en cualquier esquina de la ciudad. Es un narrador ideal que reemplaza al escritor real” (Anderson Imbert, 1999, p. 45).

Así pues, bifurca el narrador en clases: el narrador sin rostro y el narrador con rostro. En el primer caso se evita emplear el “yo”, de manera que “la acción pasa por su conciencia” (1999, p. 45), está presente pero no se anuncia así mismo. El narrador con rostro, por el contrario, “aparece vivo y visible, con rasgos fisonómicos marcados, y se siente a sus anchas usando tanto el «yo» como el «él»” (1999, p. 45). Independiente del tipo de narrador, no hay duda de que su figura es la que hila la historia y le da corporeidad.

En lo tocante al narratario, Gérard Genette en *Figuras III* (2012) define:

Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel dietético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor. (Genette, 2012, p.115)

Dicho de otro modo, se trata de una construcción que no debe confundirse con el lector real, la persona de carne y hueso que lee. Es a esta figura a quien va dirigido un discurso y es ficticio, motivo por el cual no juega un papel activo en la narración y depende del narrador. Por ello, no sale del texto, sino que se halla dentro de este.

Por su parte, Anderson Imbert teoriza sobre el manejo del tiempo, así como de las estructuras temporales. Sobre el primer rasgo refiere:

Dentro del cuento, el Tiempo es siempre ficticio. Tiempo real es el que el hombre vive en el mundo de todos los días. Por mucho que el cuento refleje la vida no puede menos de reflejarla como pura virtualidad (...). En el cuento, lo real deviene irreal. El cuentista, para largárselas de realista, fecha los acontecimientos que cuenta, pero esas fechas estampadas en el texto narrativo no significan lo mismo que las fechas estampadas en los calendarios. (Anderson Imbert, 1999, p. 186).

Al igual que sucede con el narrador, el tiempo es una categoría inventada que aparece en el cuento. De esta forma, Anderson Imbert explica que las fechas apuntadas en un relato solo “[s]ignifican algo para los personajes verbales, no para personas carnales” (1999, p. 186). Asimismo, los personajes también pueden aludir

a un tiempo físico, como los atardeceres o semanas, al igual que a un tiempo psicológico, el cual reside en los pensamientos, pero “ambas experiencias temporales existen solamente en el lenguaje unilineal del narrador” (1999, p. 187).

Si atendemos a las estructuras temporales, Anderson Imbert destaca: “El cuento está estructurado por el punto de vista del narrador, o sea, por una conciencia que, desde fuera o desde dentro de la acción, madura en el tiempo. La temporalidad de este narrador controla la temporalidad del lector” (1999, p. 192). En este sentido, Anderson Imbert aclara que el tiempo se materializa en el momento cuando el narrador o algún personaje toma la palabra: “la descripción de cortos e intensos minutos se alarga y en cambio la descripción de largas y aburridas horas se acorta” (1999, p. 192). Sin embargo, el crítico subraya que cualquiera que sea la condición del tiempo, el cuento se desarrolla en “una sucesión de instantes” (1999, p.192).

En relación con la intensidad e impacto, Carlos Pacheco, en su ensayo “Criterios para una conceptualización del cuento” (1992), establece que dicho efecto viene dado, en primer lugar, por la brevedad. Este rasgo facilita que el lector se concentre en el objeto a través de “su lectura íntegra en una sola sentada” (1992, p. 21). A pesar de esto, Pacheco admite que no solo basta con ser breve en una narración para lograr un efecto, por esta razón, la tensión en la anécdota es un recurso óptimo para alcanzar tal cometido. Es decir, en un cuento sobran todos aquellos elementos que no funcionen sistemática para llegar al impacto:

Este «momento de la verdad», a menudo relacionado con una impresión de sorpresa, al que accede el lector en el momento climático del relato, después de haber sido adecuada y gradualmente preparado para ello por todo el resto del cuento, produce en él un instante de comprensión: un cierto cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, «nada volverá a ser igual». (Pacheco, 1992, p. 21)

De acuerdo con esto, el lector ha estado recibiendo información de manera dosificada hasta ese golpe inesperado que menciona Pacheco, que cambia la perspectiva sobre el texto cambia. El crítico señala que la elección de una historia sencilla, pero interesante a su vez, es un recurso que le va a facultar la noción de intensidad, siempre y cuando el empleo de los recursos narrativos sea limitado. Así

se maneja: “Ese deseo de encontrar una respuesta o una salida, preparado gradual e imperceptiblemente en el lector a lo largo del relato” (1992, p. 25). Pacheco considera que un buen empleo se da en las últimas líneas del relato. A partir de esta concepción del final, el lector se percata de que necesitaba volver a evaluar los rasgos compositivos que lo condujeron a ese efecto.

Por último, Gustavo Luis Carrera en su texto “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento”, nos ofrece dos puntos importantes: el espacio y la estructura. Carrera puntualiza que el primero, puede verse de dos maneras: como un rasgo real o concreto. Aquí se habla del “espacio que el texto ocupa como número de palabras o número de páginas (1992, p. 50), pero también desde el enfoque aristotélico. Con base en esto, puede representar el espacio imaginario en que transcurre el argumento o se desencadenan los hechos. Por otro lado, el autor subraya:

Quando hablamos de estructura estamos refiriéndonos a la combinación de los diversos elementos que componen el cuento, es decir a la composición. El espacio y el tiempo, tanto para Poe como para Quiroga son partes esenciales de esa composición, es decir: son estructura... (1992, p. 51)

Carrera recoge las palabras de Poe, quien alega que en el cuento la estructura se debe sostener sobre palabras específicas las cuales contribuyen al efecto: “En toda la composición no debe aparecer ni una sola palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no sea hacia el solo propósito pre-establecido” (Poe citado por Carrera, 1992, p. 51). Así pues, establece que la primera oración ya debe anunciar ese impacto en el final; si esto no se da, el creador ya ha infligido en un error. Solo de este modo, según Poe, un cuadro construido cuidadosamente puede generar satisfacción.

Finalmente, Violeta Rojo expone que el minicuento es “una forma narrativa más breve de lo habitual que nace del cuento. Esa brevedad hace que se potencien al extremo rasgos que ya estaban en el cuento, aunque esa potenciación los convierta en algo aparentemente distinto” (Rojo, 1996, p. 40). Además, el minicuento posee rasgos de otros géneros, por ello, tiene algunas características del cuento, pero no de la misma manera; su brevedad aporta la diferencia.

2.4. El poema en prosa

Con este brevísimo apartado se procura señalar la distancia entre el cuento y el poema en prosa, pues el primero es el que nos ocupa. Por ello, no ahondaremos en este aspecto como teoría poética, al estilo de Hugo Friedrich, por ejemplo. Lo que sí es importante destacar es el uso que adquiere esta forma con respecto a José Antonio Ramos Sucre. Sobre ello, José Ramón Medina, en el prólogo a la *Obra completa*, sostiene:

Puede decirse que el poema que surge de la prosa de Ramos Sucre está en la mejor tradición de quienes le precedieron en el cultivo de esta forma poética. Así los atributos esenciales del poema en prosa cobran en él niveles de excelencia. (Medina, 1980, p. LXV).

El crítico resalta la disposición del escritor por crear un poema bien elaborado desde la perspectiva formal, al mismo tiempo que pone en funcionamiento “el arrebatado pasional contenido en el esfuerzo de la expresión, con toda su carga de autenticidad” (1980, p. LXV). El autor vierte en sus piezas la utilización del símbolo como un rasgo esencial, pero también se hace acreedor de un fondo narrativo, que según Medina, “constituye una de las principales manifestaciones del arte creador de Ramos Sucre” (1980, p. LXV). Medina aporta que el estado lírico que origina el escritor puede proceder de un evento histórico o literario, motivo por el cual su poesía anida una cantidad de referentes eruditos que le permiten abarcar distintas emociones.

Explicado esto, es básico recurrir a Baquero, quien en su texto “El cuento y los géneros próximos” (1997), ofrece una definición del poema en prosa y la diferencia con el cuento. El autor reconoce que es un género “allegable al cuento” (1997, p. 190) y, por ende, se confunde con este. Asimismo, resalta que “en cierto modo, algunas de las especies narrativas breves que el romanticismo cultivó —la leyenda, la balada— venían a ser, esencialmente poemas en prosa” (1997, p. 190). Baquero coloca de manifiesto que la obra *Leyendas*, del escritor español Bécquer, contiene aspectos, como el ritmo y el tono que pueden aplicarse al llamado poema en prosa.

Sin embargo, según el autor, Rubén Darío consolida el poema en prosa gracias a la aparición de *Azul* (1888). De igual modo, Baquero utiliza las palabras de Darío referidas en una carta publicada por el diario *La Nación*, quien dice: “En «El velo de la reina Mab» el deslumbramiento shakesperiano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa” (1997, p. 190). Por ello, indica que los elementos que usó fueron el ritmo y la sonoridad verbales, al igual que la trasposición musical.

Esta acepción sirvió para que Baquero retomara las características del poema en prosa de la siguiente manera:

Estos son, precisamente, los rasgos más distintivos del poema en prosa —ritmo, sonoridad, transposición musical—, y los que mejor servirían para diferenciarlo del auténtico cuento, en el que si algo de eso se consigue es de rechazo, y no porque el autor se lo haya propuesto como objetivo fundamental. (Baquero Goyanes, 1997, p. 190)

A pesar de esto, admite que habría que recurrir a la trama, al argumento y todo lo que supone el cuento como tal, con el objetivo de determinar en qué medida se produce la omisión de estos elementos en un relato breve. Por esto, es necesario apreciar qué lo convierte en un relato en prosa. Baquero puntualiza que siempre deben considerarse los aspectos del ritmo, el lenguaje, la musicalidad.

Por otro lado, advierte lo que supuso la estética de los escritores modernistas, quienes confundieron la prosa y el verso. Es decir, “la prosaización del verso y poetización de la prosa” (1997, p.191). Sin embargo, declara que “Rubén y sus seguidores realizan escritos de este tipo, en los cuales no importa tanto lo que se cuenta (si es que se cuenta algo) como la forma, la expresión empleada para contarlo” (1967, p. 94).

Concluye con la siguiente afirmación:

Cuando podemos resumir el asunto, el contenido, 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*. (Baquero Goyanes, 1997, p.191)

Lo anterior facilita de alguna forma el reconocimiento de este género, el cual se distancia del cuento, porque en este se pueden resumir la anécdota que narra. Entonces, el poema en prosa apuntaría más a un juego con el lenguaje, cuyo contenido quedaría en un segundo plano, pues importa más los recursos que refuerzan el poder de las palabras.

2.5. El cuento

Enrique Anderson Imbert en “El género cuento” (1992), determina algunos aspectos con respecto a este. Aclara en primera instancia que la palabra “cuento” etimológicamente proviene de “*contar*”, forma ésta de *computare* (contar en sentido numérico; calcular). La palabra «contar» en la acepción de calcular no parece ser más vieja que la de contar en la acepción de narrar” (1992, p. 357). Anderson Imbert dice que existe una posibilidad de que la acción de enumerar objetos en algún momento se transformara en la exposición de relatos reales o inventados.

En este sentido, menciona algunas obras como *El cantar de Mío Cid* (circa. 1140), en las que se usa el término “contar” como sinónimo del verbo narrar. No obstante, aclara que el sustantivo comienza a ser admitida como tal en el Renacimiento, aunque también surge junto con la novela. De este modo, en la Edad Media, por ejemplo, había narraciones que hoy pueden denominarse como cuentos, pero en aquella época eran fábulas, fablillas, apólogos, hazañas, entre otros. Ampliando este punto, Imbert indica:

El término «cuento» era empleado por los renacentistas para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos. Quedó, pues, establecido el término “cuento” pero nunca como designación única: se da en una constelación de términos diversos. En general retiene una alusión a esquemas orales, populares, de fantasía. (Anderson Imbert, 1992, p. 358)

El autor explica que los románticos desenterraron viejas palabras como “consejas” (1992, p. 358). Asimismo, destinaron el término mencionado para narraciones, ya fuesen en prosa en verso, al igual que las de corte fantástico, al estilo de E.T.A Hoffmann. Más adelante, avanzado el siglo XIX, Anderson Imbert

manifiesta que la palabra cuento va teniendo éxito y, por esta razón, se usó para narraciones diversas:

Como cualquier otra entidad lingüística cerrada, es una operación cerrada. El cuentista, dentro de esas normas que llamamos “género cuento”, ordena sus materiales con la misma libertad con que el hablante, dentro del sistema de su lengua, ordena sus palabras para hablar. El género cuentístico y el sistema lingüístico están cerrados pero no son cárceles: tanto el cuentista como el hablante pueden combinar todos los elementos a su disposición, pueden experimentar, pueden crear, pueden construir, destruir, reconstruir. (Anderson Imbert, 1992, p. 361)

Sobre la base de esto, el escritor no precisamente tiene que emplear el modelo clásico. Puede experimentar, siempre y cuando sus procedimientos “sumen y multipliquen las posibilidades” (1992, p. 362). De manera que cuando niegue su naturaleza y lo fraccione, se trata de un anti-cuento.

En “Génesis del cuento”, de su obra *Teoría y técnica del cuento* (1999), rescata la brevedad que contiene la trama, pues “permite que el cuentista, libre de interferencias e interrupciones, domine durante menos de una hora el arte de producir un efecto único” (1999, p. 22). Este efecto debe avizorarse ya desde la primera línea; si esto no se da, es un fracaso, según decía Poe, a quien Anderson Imbert retoma como apoyo de su argumento. Cada palabra es importante y “prefigura el diseño total” (1999, p. 22). Este se compone de estos pequeños indicios que llevan a la acción a su desenlace. En la novela, el final de la historia se encuentra más lejana del inicio, pero con el relato breve sucede todo lo contrario, la acción está más cerca y esto parece ser una característica voluntaria.

La brevedad está asociada para el autor, con la disposición del cuentista de verse como un diligente conversador, quien elige a su vez como tema de discusión cualquier evento de la vida humana. Allí realiza su trabajo intelectual y consigue una trama no solo precisa, sino de “intenso lirismo” (1999, p. 23). Estos aspectos son esenciales con respecto al género, puesto que involucran al sujeto creador. Es decir, hay un escritor detrás quien coloca su ingenio y su esfuerzo en la elaboración de una historia. Por ello, con él empieza la pretensión por exhibir una anécdota sucinta.

En este sentido, Anderson Imbert argumenta que el cuentista adquiere la postura psicológica de un orador que sabe que la atención de su audiencia es efímera. Hace una síntesis de los acontecimientos antes de que el público descuide lo que está relatando. Gracias a estas razones, Anderson Imbert determina que el cuento “tiene que ser breve” (1999, p. 25). En este proceso está incluido el efecto, un rasgo fundamental. Anderson Imbert ejemplifica diciendo que así como el conversador selecciona un hecho anormal para generar cierta impresión, el cuentista lo hace de la misma manera.

De este modo explica: “Anormal es todo desvío, desnivel, desequilibrio que escandalice nuestros hábitos. En esos momentos excepcionales vemos un corte de la vida. Lo vemos en un escaparate cerrado, como en un museo de curiosidades” (1999, p. 25). Esta explicación cobra vida en la forma narrativa y, por supuesto, viene acompañada de una estructura definida: principio, medio y fin. Anderson Imbert expresa que si bien los personajes son los que desencadenan la historia, el eje central no se queda allí, sino en la acción: “Si el interés se desplazara de la acción al personaje el cuento perdería su independencia” (1999, p. 25). Por tanto, es normal que el cuentista no se detenga en más detalles.

Por el contrario, la novela coloca de relieve diálogos, análisis psicológicos, acontecimientos, incidentes, entre otros. En este género se presenta un espacio mayor para ahondar en aspectos centrales y secundarios. Si el cuento contiene un tono conversacional, es comprensible que solo se aborde lo necesario y no “todo el rollo de una novela” (1999, p. 25). En consecuencia, el autor puntualiza que la función cuentística surge “cuando alguien se desvía del curso actual de una conversación y se pone a recordar una ocurrencia” (1999, p. 25). Por ello, estos textos son vistos como anécdotas que surgen con espontaneidad.

En continuidad, el autor hace hincapié nuevamente sobre la acción como punto focal del cuento. Lo que debe apremiar al escritor es impresionar a los lectores a través de la acción y la aventura en sí. Imbert amplía este punto:

El lector de un cuento literario, igual que el oyente de un cuento oral, no quiere descripciones ni comentarios sobre lo que siente y piensa el protagonista. Quiere enterarse de lo sucedido, y de una sola vez. La

breve unidad de un cuento consiste en que los hilos de acción narrada se urden en una trama; y todas las tramas pueden reducirse a un número limitado de conflictos. (Anderson Imbert, 1999, p. 25)

Esto tiene que ver con la brevedad específicamente, puesto que el argumento debe reducirse a la acción, la cual se compone de pequeños hechos. La acción es lo básico, aun cuando después se puedan inferir otras conclusiones ante lo expuesto. El autor dilucida: “La brevedad del cuento se ciñe a los impulsos cortos de la voluntad. A los impulsos cortos de la voluntad artística del cuentista y a los impulsos cortos de la voluntad vital de los personajes” (1999, p. 25). La narración está condicionada por el uso de la simplificación.

Con respecto a la manera en que las historias se presentan, Anderson Imbert dice que el protagonista se halla siempre en frente de dos vertientes: la primera se da cuando se adentra en una situación o complicada y, la segunda, cuando sale de ella. De este modo, en los conflictos que se presentan, intervienen obstáculos de la sociedad y de la naturaleza. Asimismo, sugiere: “hay fuerzas que se encuentran e intentos para lograr su propósito, lo cumple o lo echa a perder. De crisis en crisis llega a un punto culminante que satisface la expectativa del lector” (1999, p. 26). El autor propone que esta “satisfacción estética” (1999, p. 26), puede representar un final imprevisto para el lector.

En relación con el modo artístico, Anderson Imbert dice que esta representa la idiosincrasia del cuentista. Como este es el emisor de la producción, el acabado de su texto “es proyección de una de las formas psicológicas de la especie humana” (1999, p. 26). En el acto creativo y en el receptivo, permanecen las aristas psicológicas del interés, como son la atención, la duda, la curiosidad, la sorpresa, el temor, la imaginación, la memoria, entre otros.

Cada cuento posee sus mecanismos para abordar estos aspectos, sin embargo, existe una constante que coloca de relieve una única forma: la de producir interés por una acción, de la cual no se sabe su punto culminante. Por este motivo, Anderson Imbert agrega:

Nuestro interés por la vida se ha convertido, pues, en el interés por el cuento. Sólo que, en el cuento, el narrador dirige y gradúa ese interés mediante una libre estrategia. A veces el título basta para excitar el

interés. En un curso limitado del tiempo, personajes actúan de un modo interesante. Es vida ilusoria; pero las leyes psicológicas del interés son reales. (1999, p. 26)

Ese deseo que posee el lector sobre la historia se torna importante pues revela que se trata de un género con unas técnicas muy sucintas, las cuales hacen que el centro de la trama esté en permanente tensión. El narrador se concentra en la acción. Las digresiones no son bien recibidas porque “pondrían en peligro la singularidad de su cuento” (1992, p. 27). El narrador solo se preocupa por mostrar una incongruencia o una anormalidad, la cual le da un carácter atractivo al texto.

Una vez explicado esto, construye su propia definición:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción—cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Anderson Imbert, 1999, p. 40)

Entonces, el cuento es una composición que da marcha a la imaginación, cuyo centro gira en torno a la acción. Los hechos que se narran parecen dosificar la información o mantener la expectativa hasta el desenlace. El texto funciona como un sistema de engranaje, en el cual cada pieza cumple un rol determinado y condiciona el desarrollo de la trama. Tratándose de un escrito condensado, la información que se muestra es concisa y no ahonda en detalles superfluos que desvíen el sentido del efecto.

Ahora, según la perspectiva de Clare Hanson en su ensayo “Hacia una poética de la ficción breve” (1992), el cuento siempre se ha catalogado como una forma literaria distinta de la novela. Así se denomina como “el hermano menor de la novela” (1992, p. 271), ya sea por su brevedad o por su contenido fragmentario y parcial. Partiendo de esto, refiere: “En un cuento no hay espacio para las referencias cruzadas o la repetición a las que estamos acostumbrados en la novela” (1992, p. 271). Es decir, dado que la novela posee mayor extensión, es común que se retomen o se asocien elementos en la trama.

Hanson considera al cuento una forma más literaria que la novela pues “las palabras acarrearán, o liberan y crean, sobre y por encima de su función mimética o explicativa” (1992, pp. 272-275). No todo parece estar dicho en el cuento, lo cual permite la conexión con la teoría del iceberg, señalada por Violeta Rojo.

En lo tocante al carácter limitado, Hanson explica que hace uso de dicho término para referirse al marco o al espacio que configura el texto:

El marco actúa como un diseño estético, permitiendo que las elipsis (los vacíos y las ausencias) permanezcan en el cuento, el cual a su vez retiene una necesaria atmósfera de completividad y de orden, gracias a la existencia del marco mismo. Aceptamos entonces un cierto grado de misterio, de elisión, de incertidumbre, en el cuento, cosa que no ocurre con la novela. (Hanson, 1992, p. 273)

Una vez explicado esto, arguye que esta condición formal permite entender dos rasgos: primero, las imágenes del inconsciente pueden formar el cuento y mostrarse de forma orgánica. Dichas imágenes se destacan por poseer un halo de misterio e insondable. Según Hanson “existen en tanto que figuras del deseo inconsciente, y también como imágenes representables conscientemente” (1992, p. 273). El ensayista informa que la imagen, de acuerdo al pensamiento lacaniano, puede actuar “como metáfora de un significado represado” (1992, p. 274). Es decir, como un producto de ideas del inconsciente. El sujeto puede determinar el significado a partir de postales que no precisamente están expresadas en el texto.

El segundo rasgo tiene relación con la elisión en el cuento o las zonas de indeterminación. Roman Ingarden define lugar de indeterminación como aquel “aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto” (1989, p. 36). Es decir, existen espacios en blanco que el lector se ve obligado a completar, dado que no todo está descrito con exhaustividad. Por ello, Ingarden agrega: “Todo objeto, persona, suceso, etc., representado en la obra literaria de arte, contiene un gran número de lugares de indeterminación, especialmente en las descripciones de lo que ocurre a la gente o a las cosas” (1989, pp. 36-37). Debido a que no es posible abarcar cada una de las cosas que suceden en una historia determinada, el lector, inconscientemente, rellena dichas imprecisiones.

Al respecto, Hanson expresa:

Las elisiones y los vacíos de un texto ofrecen un espacio particular para la imaginación del lector; aportan espacio para el trabajo de construcción de imágenes que de otra manera permanecerían dormidas: al deseo del lector se le permite, o mejor, se le invita a entrar en el texto. (Hanson, 1992, p. 274)

Es decir, estas indeterminaciones obligan a la persona que lee a participar, quien a partir de sus referencias previas termina de rehacer la anécdota.

Otra característica que aporta Hanson sobre el cuento se halla relacionado con los sueños. Este tipo de textos pueden ser asociados con los mismos en cuanto a su estructura se refiere. Por este motivo: “el cuento sería más cercano al sueño, en su organización, que a la realidad; esto es, en relación antitética con la literatura” (1992, p. 275). Es decir, las imágenes se conciben de forma más bien fragmentaria o distorsionada tal y como se reproducen los sueños. Parecen provenir de forma inconsciente y no de un modo ordenado o secuencial.

Más adelante, el ensayista revela que la importancia de las imágenes en los cuentos; sin embargo, de acuerdo con la visión psicoanalítica que maneja Hanson, la imagen se emparenta con el deseo: “Ve el deseo, materializado en la imagen, como si se tratara de una relación de enfrentamiento con el discurso (narrativo); el deseo asesina, condensa, congela lo narrativo (1999, p. 276). Debe entenderse el esquema narrativo como algo consciente y estructurado, mientras que la imagen, según Hanson, se emparenta con lo instintivo o lo inconsciente.

Sobre la base de esto, el autor concluye:

El cuento es una forma que abraza lo desconocido... Es una forma comprometida con lo desconocido, precisamente con el *oscuro* objeto del deseo. Lo desconocido no puede llegar a ser conocido en el sentido convencional, porque ello significaría reducirlo o negarlo. Si el cuento es la forma narrativa más cercanamente implicada al deseo, su contenido permanecerá de algún modo en un estado latente, potencial. (Hanson, 1992, p. 277)

El autor pretende demostrar que el cuento es una forma narrativa más literaria e independiente que la novela. Dado que en el cuento no todo parece estar expresado ni puntualizado, las redes de significado e interpretación son múltiples.

Por ello, indica que su estado permanece “latente, potencial”, pues lo que se narra siempre se mantiene en tensión.

Otro aporte del cuento lo presenta Julio Cortázar en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1992). Como los autores anteriores, se interesa en diferenciar el cuento de la novela. Se detiene en la noción del límite, con respecto a la extensión. Señala que, en Francia, si un cuento excede las veinte páginas, entonces es considerado “nouvelle”, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha” (1992, p. 384). Así, pues, compara la novela y el cuento con el cine y la fotografía, respectivamente.

Cortázar dice que tanto en el cine como en la novela, se logra un desarrollo amplio de elementos que incluyen el clímax de la obra. Por su parte, una fotografía revela solo una parte de la realidad, a su vez que permite abarcar “una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara” (1992, p. 385). Esta idea de Cortázar se aplica al cuento, pues a pesar de que el cuento posee sus límites, el lector puede imaginar más de lo que se narra.

En consecuencia, apunta:

El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (Cortázar, 1992, p. 385)

Esto tiene correspondencia con la teoría expuesta por Clare Hanson, pues ambos autores coinciden en que el cuento le da las herramientas al lector, para que este explore más allá de lo narrado. Por esta razón, aunque parezca tener un límite y una forma reducida, las sugerencias que emanan de este son diversas. No obstante, Cortázar insiste en que tanto el tiempo como el espacio deben estar concentrados y “sometidos a una alta presión espiritual y formar para provocar esa «apertura»” (1992, p. 385). Todos los aspectos narrativos tienen que estar bien sintetizados para lograr el efecto deseado. De esta forma, observa que una historia no es mala por los temas o por la falta de interés que puedan generar los personajes,

puesto que, según Cortázar, autores como Henry James o Franz Kafka podrían hacer que una piedra resultara atrayente.

Cortázar dice que cuando un cuento es catalogado como “malo”, esto se debe a la carencia de esa tensión desde las primeras palabras. En este sentido, aborda los aspectos de la significación, la intensidad y la tensión para entender su estructura. En primer lugar, el elemento primordial es el tema del relato, es decir, aquel hecho con el poder de “irradiar algo más allá de sí mismo” (1992, p. 386). Cortázar enfatiza en que un cuento se considera significativo cuando rompe sus propios límites y genera una riqueza o un valor que sobrepasa la historia que se narra.

Al respecto, Cortázar ejemplifica con la trayectoria literaria de Katherine Mansfield y de Antón Chéjov. Señala que en sus textos “algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada” (1992, p. 386). Cortázar cree que no todo reside en el tema. Por este motivo, agrega las nociones de intensidad y tensión, las cuales tienen que ver con la técnica usada para desplegar el asunto. Este puede partir de una anécdota común u otro acontecimiento, pero será deslumbrante si funciona como un imán para el autor y, posteriormente, para el lector. Es decir, si condensa una historia que se supera a sí misma y evoca una realidad más amplia.

Igualmente, define intensidad como “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (1992, p. 390). El autor se refiere a las descripciones o decorados que abundan en los textos; de esta manera, si se excluyen estos elementos, el lector descubrirá con mayor facilidad la esencia de la trama. Por su parte, Cortázar denomina tensión a aquella intensidad que “nos va acercando lentamente a lo contado” (1992, p. 390). Si bien el lector puede no estar claro en cómo va a finalizar el cuento, sigue atento a su desarrollo. Es obvio que la forma de hilar la intensidad de la acción y tensión dependen del “oficio de escritor” (1992, p. 390). Cortázar precisa que no solo basta la buena voluntad ni ser un escritor reconocido para crear un buen cuento, sino el compromiso con su realidad nacional y mundial.

Por último, como definieron los autores citados anteriormente, el minicuento es una muestra literaria más breve que el cuento. Aunque se trata una manifestación narrativa muy condensada, no por ello deja de prescindir de los rasgos básicos como la anécdota, la trama, personajes, acción, entre otros. Su objetivo central es el de generar ese efecto inesperado y, por esta razón, el escritor debe valerse de un lenguaje preciso para lograrlo. Además, debido a que no todo está expresado y abundan las zonas de indeterminación y la elipsis, estos recursos activan la participación del lector.

3. La obra de José Antonio Ramos Sucre y su revisión crítica

José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) fue uno de los escritores más sobresalientes de Venezuela. José Ramón Medina en el prólogo a la *Obra completa* apunta que su producción ha estado marcada por el empleo de la evasión de la realidad y el cuidado purificado de la forma (1980, p. XXXVI). Por esta razón, se le ha emparentado más con el modernismo. Además, Medina refiere las palabras de Ángel Rama, que establecen que la utilización y manejo del adjetivo insólito lo acercan a los presupuestos de la vanguardia. Asimismo, expone que, para Gustavo Luis Carrera, el simbolismo en el escritor declama una influencia de romanticismo, tanto por la subjetividad como por la estética del sueño.

En este sentido, Medina refiere que “la ubicación específica de Ramos Sucre ha sido motivo de duda y discusión por parte de los críticos y ensayistas que se han ocupado de su obra” (1980, p. XXXVI). Prevalece una imprecisión al momento de ubicar al autor en una corriente, pero el crítico resalta que Ramos Sucre es una personalidad que se ha adentrado en distintas disciplinas. Esto faculta no solo la apreciación de su legado, el cual se ha enriquecido con múltiples referentes, sino que abre la perspectiva para el análisis de otros enfoques.

Aunado a esto, se anexa el señalamiento de la crítica según el cual sus piezas corresponden al llamado poema en prosa. No obstante, autores como Ángel Rama y Violeta Rojo incluyen al escritor como un precursor del minicuento en Venezuela. Esta afirmación no parece fuera de lugar, pues una de las características de su trabajo es la brevedad y la estructura proteica, cualidades afines al género.

Es oportuno revisar las distintas facetas que se registran en el trabajo de José Antonio Ramos Sucre, desde el clásico estudio de su poesía en prosa hasta el uso de lo narrativo. Igualmente, será fundamental considerar los temas que se acercan a lo fantástico. Los aportes que se han realizado sobre Ramos Sucre enfocan su atención en su poesía en prosa, el cual es un tema que ha generado diversas consideraciones.

Para empezar, se encuentra el trabajo de Augusto Mijares sobre “La poesía de José Antonio Ramos Sucre”. El autor plantea que puede ser incómodo ahondar en el contenido lírico de las piezas de Ramos Sucre por su apariencia en “renglones cortos”. Además, explica: “Nos transmite entonces la escena que en el momento ve, un fragmento de la interesantísima aventura; pero no por eso cada uno de estos poemas en prosa deja de ser completo y definitivo” (1980, p. 34). Lo anterior es pertinente para la presente investigación, ya que advierte que el rasgo poético de Ramos Sucre está marcado por la brevedad, pero con un amplio contenido, en el que la figura humana se impone como centro.

Otro aporte relevante lo encabeza Francisco Pérez Perdomo, quien, en “Ramos Sucre”, afirma que la obra del escritor es poética a pesar de su aspecto formal. Por este motivo, subraya que solo los ortodoxos con respecto a las nociones de poesía y prosa se atreven a negarle su condición de poeta.

En continuidad, señala:

Pero para aquellos que prescinden de las contingencias exteriores y ornamentales, como el metro y la rima, por ejemplo, y se remontan a los mecanismos peculiares de la imaginación, ya que los elementos diferenciales entre la prosa de creación y la poesía son más complejos y profundos de lo que parecen ser y no pueden derivarse de circunstancias externas, Ramos Sucre resultaría no solo un poeta, sino uno de los más renovadores que haya producido la poesía latinoamericana. (Pérez Perdomo, 1980, p. 97)

Del mismo modo, Pérez Perdomo agrega que Ramos Sucre desafió las concepciones que imperaban en su época. Marcada por elementos como las formalidades métricas, la estrofa, la rima o el ritmo; por oposición, el escritor ofrece una poesía que rompe con estos esquemas. Así la emparenta con la Generación del 18, pues al igual que personalidades como Fernando Paz Castillo, Enrique Planchart, Luis Enrique Mármol, entre otros, pugnó las formalidades líricas del momento.

Por si fuera poco, Armando Navarro, en “Otras perspectivas en la obra de Ramos Sucre”, declara que es usual hablar de la faceta del autor como poeta, sin embargo, establece que Ramos Sucre también desempeña un rol como prosista:

Cuando hablamos de prosa en Ramos Sucre, evadimos, de hecho, la apariencia formal de sus poemas, escritos también en esa forma, para enfatizar en los ensayos (...) que se encuentran alternando con la poesía en el libro *La Torre de Timón*. (Navarro, 1980, p.115)

Navarro toma en consideración *Los Aires del Presagio*, de Ramos sucre. El crítico coloca de relieve las ideas sobre la figura del Fausto de Goethe, expuestas en “Ideas Dispersas Sobre Fausto”. Aquí Ramos Sucre exalta “una breve especulación acerca de las características del genio y al significado de la genialidad” (Navarro, 1980, p. 116). Es decir, en la obra *La torre de Timón*, nuestro autor también abre un espacio para desarrollar sus ideas en el ensayo, género en prosa.

Seguidamente, otro trabajo relevante lo hace Rama en *El universo simbólico de Ramos Sucre* (1978), donde indaga si nuestro autor escribe poema o cuento. Para ello, analiza las operaciones lingüísticas como un medio para desmenuzar esta dicotomía. Llama la atención sobre la ausencia del “que” y el gradual proceso de desaparición de los pronombres relativos. Rama llega a la conclusión de que cuando Ramos Sucre usa los pronombres relativos, sus textos se tornan narrativos.

De esta forma, Rama establece que en “El pupilo de Fabricio” el manejo narrativo no obedece a la categoría de “poema en prosa”. Esto se aprecia en el siguiente fragmento: “Las gentes lo comparaban con el tío, hermano de su difunto padre, y lo tenían por segundo ejemplar de aquel hombre, devoto de la teoría y del ensueño, que murió temprano en medio de sus amigos desconsolados” (Ramos, 1980, p. 122). Aquí se observa la presencia de los pronombres relativos “que” y “quien”, los cuales acompañan el estilo descriptivo del texto.

Por otro lado, el texto enarbola la posición de Francisco Pérez Perdomo con respecto a su escritura, el cual dice que Ramos Sucre es un “adelantado de la poesía moderna” y que su legado es poesía a pesar de la forma. Además, Rama también pone de manifiesto que el autor eligió la “forma prosística” porque ya existía en Baudelaire:

En todo caso es evidente que Ramos Sucre no eligió la forma aparencialmente prosística porque careciera del «dominio de la rima» como se ha pretendido sino porque optó a conciencia por una forma que ya tenía historia (desde Baudelaire al menos) y que ni puede

definirse como «poema en prosa» ni como «cuento», pues maneja recurso de ambos. (Rama, 1978, p. 42).

En este sentido, lo más esclarecedor es que Ramos Sucre depende de ciertos “instrumentos lingüísticos” (1978, p. 42) que determinan el género que el autor trabaja. Cuando estos se adaptan a la narración, entonces se trata de un “cuento”, pero cuando estos mecanismos se alteran por voluntad del autor se habla de un “poema en prosa”. A pesar de esta puntualización, Rama dice que el hilo narrativo que pueden contener los poemas en prosa no es característico del cuento en sí, sino del relato. Rama refiere que está presente en:

la poesía, aun en aquella más lírica y concentrada, en la novela, en el teatro, en las series de imágenes que componen un film, en cualquier manifestación secuencial donde los distintos elementos componentes funcionan como eslabones que se articulan lógicamente entre sí para formar una cadena, ya sea de causa a efecto, ya sea meramente de antecedente a consecuente. (Rama, 1978, p. 42)

En otras palabras, el hilo narrativo se conforma de las distintas partes o secuencias que organizan un discurso. Este aporte cimienta los conceptos estilísticos en Ramos Sucre, pero también aclara que es un escritor al cual puede adjudicársele una forma según la pieza que se analice.

En continuidad, Silva, en “Ramos Sucre y nosotros”, explica: “Desde *Trizas de papel* hasta *Las formas del fuego* su instrumento expresivo es invariablemente el mismo. Es lo que, de acuerdo con la tradición, suele llamarse *poema en prosa*” (1980, p. 176). Silva continúa con la misma línea de los escritores que atribuyen esta forma a Ramos Sucre, sin embargo, también agrega su propio sello. Según él, dicha acepción no es incorrecta, pero sí ha causado opiniones equívocas; por esta razón pretende aclarar ciertos aspectos en relación con el estilo. En primer lugar, acota que las diferencias entre los conceptos de “poesía” y “prosa” no tendrían que establecerse en un nivel estrictamente formal. Para ello, el crítico implementa la distinción entre “pensamiento discursivo” y “pensamiento poético”.

Al respecto, define que el “pensamiento discursivo” es aquel que se basa en la lógica, mientras que el segundo hace una transfiguración “casi total de las relaciones lógicas” (1980, p. 176). Así, puede existir pensamiento discursivo en

versos y pensamiento poético en “prosa”. Silva coloca la palabra prosa entre comillas porque esta aseveración forma parte de los juicios erróneos que se han aplicado al autor. Entonces, es claro que se inclina por la idea de que la obra de Ramos Sucre tiene carácter poético. También se apoya en la teoría de que Rubén Darío escribió un libro de versos titulado *Prosas profanas* (1896) y subraya la etimología de la palabra *prosa*, la cual viene del latín eclesiástico y significa *himno*. En consecuencia, concluye que la palabra “prosa” no se opone al verso o a la poesía.

Por otra parte, Silva dictamina que en Ramos Sucre hay “una pasión por el lenguaje y un dominio de este; pero también obedece a una posición típicamente moderna que han asumido los más grandes poetas ante el acto mismo de la poesía” (1975, p. 180). En relación con ello, el crítico observa que la poesía puede verse como un embrujo del cual Ramos Sucre participa, ya que sus poemas son el vestigio de sueños, conjuros o encantamientos. Para él, Ramos Sucre: “Es, en todo caso, un gran mago poético. El antiguo parentesco entre poesía y magia revive en él y se actualiza con grandeza” (1980, p. 183).

Una vez revisados los aspectos en cuanto al poema en prosa, es oportuno observar los autores que se han detenido en el tópico de la brevedad en el autor.

Fernando Núñez, en su texto titulado “Ramos Sucre” ubica, en primer lugar, al escritor como una de las figuras más valiosas e influyentes de Venezuela e Hispanoamérica. Es una huella firme de la dictadura que vivió con Juan Vicente Gómez, la cual se evidencia a través de “la cantidad inmensa de afligidos, opresos, víctimas, que aparecen en la lívida fugacidad de relámpago de sus cuadros” (1980, p. 82).

Cuando se refiere a la creación estética, admite que Ramos Sucre posee una “extraña poesía en prosa” y que su escritura se supedita al uso de la síntesis: “El caso de Ramos Sucre no es un caso de antinómica elegancia afectada, sino el de una perfección de la forma lograda por un hábito infalible de síntesis” (1980, p. 86). Por su parte, la fábula concentrada es un recurso determinante, la cual es visible en sus tres libros: *La Torre de Timón*, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*.

Mogollón, en “Ramos Sucre: un hombre devorado”, dice que la prosa del escritor es densa y su estilo es preciso, por lo que sus poemas son “casi siempre sintéticos, concentrados y nucleares” (1980, p. 92). A pesar de su excepcional capacidad de síntesis, Mogollón declara que cada palabra o frase contiene una diversidad amplia de contenido. También agrega que la poesía de Ramos Sucre tiene ritmo y musicalidad; este segundo elemento es el que lo lleva hacia un mundo irreal, propio de su talante. También apunta que su obra es “la tentativa de una evasión por el espíritu” (1980, p. 93). Es decir, a través de los escritos consigue elevar el espíritu de la realidad cotidiana.

Entonces, en relación con el aspecto formal, todos los trabajos anteriores comparten un denominador común: la producción literaria de Ramos Sucre está marcada por el uso de la poesía en prosa, aunque su variedad estilística puede extenderse hasta el empleo de los minicuentos. Gracias a los aportes esbozados que han afianzado el recurso de la brevedad en Ramos Sucre, al igual que el manejo de un hilo narrativo, manifiesto con mayor notoriedad en *La torre de Timón*, se puede remarcar la aparición del género minicuento.

De este modo, Rojo, en su libro *Breve manual para reconocer minicuentos*, apunta que si bien los orígenes del minicuento se han anclado anteriormente en el tiempo, este ha adquirido preponderancia en el ámbito hispanoamericano gracias a figuras como las de José Antonio Ramos Sucre. Rojo indica: “En todo caso, podríamos decir que hubo una primera jornada de minicuentistas, entre ellos Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro” (1996, p. 20). El ejemplo que ofrece Rojo es “El mandarín”, el cual se ubica en *Las formas del fuego*, texto que califica de proteico. A modo de instrucción, “El mandarín” pone de manifiesto, por medio de un narrador en primera persona, como un hombre pierde el favor del emperador de China y lo recupera. Asimismo, los rasgos que destaca Rojo son la sugerencia y la elipsis.

Con respecto al manejo del minicuento en la obra de Ramos Sucre dice:

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. (Rojo, 1993, p. 524)

Sobre la base de esto, si bien José Antonio Ramos Sucre ha sido estudiado bajo las concepciones del poema en prosa, también tiene un puesto en el oficio del minicuento. Por ello, Violeta Rojo menciona que sus textos pueden catalogarse como relatos.

Ahora, es básico advertir la conexión que establecen algunos autores entre la obra de Ramos Sucre y lo fantástico. Por este motivo, es fundamental volver sobre los rasgos narrativos de sus piezas, los cuales son un principio básico para el estudio de lo fantástico. Asimismo, la perspectiva temática será enfocada desde los patrones de lo sobrenatural, lo imaginario, las figuras fantasmagóricas, etc.

Medina menciona que, en *La torre de Timón*, se condensa un trabajo variado, por lo que su fuerza creadora no es aun madura: “En él se confunden en armoniosa y fecunda participación las notas de ensayo, el acento narrativo y el aliento poético de su prosa, que van a ser signos característicos y positivos de su quehacer literario de entonces y después” (1980, p. LV). El crítico admite que esta obra no es completamente poética, sino que contiene otros géneros. Medina contrasta esta primera obra de Ramos Sucre con sus dos trabajos posteriores *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, pues subraya que en estos persiste con más ahínco la “comunicación lírica” (1980, p. LV).

Este planteamiento es advertido por Víctor Alarcón en su artículo “La ansiedad por los orígenes. El problema de la historia en la vanguardia literaria de Venezuela”.

Como primera consideración, señala: “En general, José Antonio Ramos Sucre es un poeta difícil de ubicar en el panorama literario” (2017, p. 58). Por ello, recurre a José Ramón Medina, para explicar que se ha ubicado al escritor dentro de la estética del modernismo tardío, el simbolismo francés o la vanguardia. Asimismo, encasilla a *La Torre de Timón*, como un libro con “carácter heteróclito” (2017, p. 58). Admite que se trata de un ejemplar en el que conviven no solo la esencia poética, sino también un espíritu narrativo, lo cual hace que sea una obra diversa e híbrida.

Por consiguiente, su artículo se centra en retomar los textos que se amoldan al ensayo y que revelan una temática de corte histórico.

Seguidamente, Medina, apoyándose en Ángel Rama, expone que Ramos Sucre pareciera exhibir más en *La torre de Timón* sus distintas cualidades como autor, mientras que en sus obras ulteriores sí afianza sus dotes poéticas. *La torre de Timón* es, para Medina, un libro que muestra tanto las huellas del ensayo, como el toque narrativo y la poesía inmersa en la prosa. Parece contener una hibridez más marcada que en sus creaciones subsiguientes. Por esta razón, concluye que en *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, se aprecia con mayor envergadura tanto su expresión poética como su evasión de la realidad. Sin embargo, esta no es una aseveración definitiva, pues algunas piezas de estos libros serán tomados en cuenta para el análisis.

Por otro lado, colocando interés en la discutida forma de las piezas del escritor, Medina asegura: “Los textos poéticos de Ramos Sucre están concebidos con un fondo narrativo particular, que denota una permanente tensión en la búsqueda final del resultado” (1980, p. XLI). Esto es significativo, puesto que ese fondo narrativo es una constante que cobijará no solo la posición de los escritos en otras categorías, como el minicuento, sino que servirá como apoyo para el análisis de corte fantástico.

Medina afirma que en Ramos Sucre hay “un suspenso narrativo” (1980, p. LXIII) el cual más adelante define como fabulación. Al mismo tiempo, cita a Francisco Pérez Perdomo: “Un mundo sobrenatural, fantástico, invade sus textos” (Pérez citado en Medina, 1980, p. LXIII). Este aporte es relevante ya que subraya el mundo fantástico en el que se encuentran los personajes del autor. En ocasiones, se trata de lugares que se recrean en la noche y en ambientaciones oscuras. Medina añade que son sitios propicios para que se propague el misterio. También se narran lugares en los que parece enrarecerse la realidad y que permiten el acontecimiento fantástico. Es innegable que Ramos Sucre bebe de la fuente de los temas sobrenaturales.

De igual manera, Francisco Pérez Perdomo, en su escrito titulado “Ramos Sucre”, apunta que, al estilo de los fabulistas, el escritor finaliza sus textos con una

moraleja, la cual no está explícitamente dada, sino que es sugerida. Con respecto al contenido, llama la atención sobre la mención a los espectros. Esto parece estar en sintonía con la temática fantástica, puesto que los ejemplos que refiere, tienen que ver con espíritus que invaden el mundo de los personajes. Además, el autor explica que algunos textos de Ramos Sucre muestran el contraste entre lo real y lo imaginario:

En el proceso fabulador de Ramos Sucre se establece una suerte de extraña corriente y reciprocidad entre lo real y lo imaginario, o viceversa, movilizándose lo inmóvil e inmovilizándose lo movable. Así, en el poema *La redención de Fausto*, lo lógicamente fijo, producto de la fantasía de un artista, adquiere movilidad y saltando de su abstracción, de su cautiva condición de ente-lequia, se contamina con la vida y se incorpora a la categoría fáctica cuando Fausto vuelve a su sano juicio, produciéndose, de esta forma, una oscilación que va desde la locura hasta la cordura y se revierte, y que, al final, hunde al lector en una profunda incertidumbre acerca de la veracidad y la determinación de estos, al parecer, extremos y contrapuestos estados mentales. (Pérez Perdomo, 1980, pp. 99-100)

Aunado a esto, el autor también resalta los textos “El remordimiento” y “La procesión”. Con relación al primero, Pérez Perdomo dice que “el gentilhombre que pinta el cuadro se hace de súbito culpable de una muerte figurada y, en consecuencia, suspende su trabajo creador” (1980, p. 100). Mientras en “La procesión” se presenta la figura de un anciano que llega a una basílica y se sitúa frente a mil estatuas, las cuales se bajan de sus bases y lo siguen por la calle de manera natural. Estos señuelos en torno a lo fantástico son importantes para la investigación, puesto que demarcan una línea argumental de gran peso. Con respecto a “El remordimiento” se aprecia la manera en que se desdibuja los límites de la realidad y lo imaginario, pues se indica que el pintor, o “gentilhombre”, se incorpora a la cabalgata que está pintando.

En este punto, el protagonista no puede salvar la vida del jinete y, gracias a esto, se declara culpable y termina con su labor. Por su parte, las estatuas que adquieren vida en “La procesión”, pueden identificarse con un tema de lo fantástico, pues son objetos inanimados que se apoderan de una independencia abrumadora.

Profundizando en la significación de los elementos abstractos que se materializan en los textos, el autor refiere que dichos rasgos tienen el poder de modificar, intervenir o condicionar las realidades. Por este motivo, coloca como ejemplo “El talismán”, en el cual el personaje “es pacificado en la vida real por el gran Alberto Durero, al sustituirle, en un cuadro, «el farol de ronda por un reloj de arena»” (1980, p. 100). Asimismo, resalta los “disparos ficticios” (1980, p. 100) que ocurren en un sueño, pero que permiten una emboscada en la realidad en el poema “El capricornio”. Disertando sobre estos ejemplos, Perdomo dice:

Son las suyas, como hemos visto, figuraciones que corren a menudo en planos reales y paralelamente imaginarios, que se invaden y en una última estancia se supeditan. Pero a veces estos planos, estas categorías, permanecen incólumes, estables en su existencia y lo real y lo imaginario se mueven sin subordinarse, no obstante sus intensas oscilaciones y relaciones. (Pérez Perdomo, 1980, p. 100).

Esto quiere decir, que, en algunos textos de Ramos Sucre, lo real y lo imaginario se entrecruzan. Para explicar lo anterior, ejemplifica con “La salva”, en el que se presenta la orgía como un hecho real y la travesía marina como uno imaginario, sin subordinarse uno al otro. De esta forma, el cañón de proa del cual se habla en el poema no modifica el asunto de la orgía, sino que la reafirma.

En continuidad, puntualiza:

Ya que estamos abundando en los términos real e imaginario, no debemos pasar por alto que Ramos Sucre se refiere generalmente a una realidad presunta o hipotética (o a algo que por sus características convencionales parece serlo), situada las más veces en un tiempo y un espacio remotos, probablemente desconocidos por el poeta, a menos que los haya vivido en sueños o a través de algunas de sus múltiples personalidades y trasnominaciones de su enfático yo. (Pérez Perdomo, 1980, p. 101).

Con base en esto, afirma que la realidad que se manifiesta a través de los textos no proviene de afuera sino del interior del mismo Ramos Sucre. No obstante, resalta que evidentemente otras piezas sí tienen una ubicación geográfica o histórica, al igual que referencias evocadas a través de alegorías.

Por último, Perdomo insiste en un tópico común de lo fantástico: la visita de los fantasmas a los vivos. Ilustra con “La vida del maldito”, donde el protagonista es abordado por el espectro de su víctima y lo pone en consonancia con el esposo infernal de *Una temporada en el infierno* (1873), de Arthur Rimbaud. Por su parte, en “El familiar” se presenta “un mundo fantasmal, sonámbulo, de ultratumba” (1980, p. 103), mientras que, en “Bajo el velamen de púrpura”, el personaje es un fallecido que habla, cuenta la historia de su muerte y revela a un amigo sus temores futuros. Igualmente, en el “Espejo de las hadas”, la muerte personificada detiene a un amante difunto que iba al encuentro de su amada, que sí está viva y lo derriba. En síntesis, en la escritura de Ramos Sucre hay “un vasto mural de espanto, hechizado” (Pérez Perdomo, 1980, p. 103).

Otra visión del mundo de los muertos en los personajes de José Antonio Ramos Sucre, la divisa Carlos Augusto León en “Las piedras mágicas”: “Y desde cuando en «El Familiar», uno de los primeros poemas de la Torre de Timón, se acerca el poeta al mundo extraterrenal de los muertos, la obsesión paralela de saltar fuera del espacio se hace presente cada vez más” (1980, p. 42). Para el autor, el encuentro con los difuntos está asociado a otro plano o realidad.

En este sentido, hace énfasis en el texto “El Retorno” y dice: “Luego de cruzar la puerta de la muerte y penetrar en «el pasmo de la eternidad», en la vaguedad del más allá, una llamada detiene al fugitivo” (1980, p. 44). Aquí no solo se muestra la pretensión de Ramos Sucre por colocar a sus personajes en otros espacios más allá del terrenal, sino que revela otro de los tópicos que el autor usa constantemente en su obra: la muerte. En sintonía, José Ramón Medina comenta:

Esta cercanía a la muerte es reiterativa y constituye una constante de la poesía de Ramos Sucre en las más diversas e inimaginables formas. Se diría, incluso, que hay una ansiedad premonitoria por alcanzarla en medio de la vida, como el modo irrevelado de la liberación final; porque, ciertamente, al final, Ramos Sucre asumió la muerte como una liberación incontestable. (Medina, 1980, p. XLIII)

Seguidamente, Carlos Augusto León apunta que Ramos Sucre utilizará con más prolijidad la figura humana en sus obras para que se entregue a ciertas visiones, lo cual potencia el concepto de la evasión. Dichas percepciones serán

más perturbadoras, al igual que se hará patente una “lucha con la realidad” (1980, p. 44). Esto es importante porque configura una manera de apreciar los textos de Ramos Sucre, en los cuales los personajes están en constante choque entre la realidad y otras posibilidades imaginarias.

Esta misma línea de pensamiento es observada por Rosalina García en *Ramos Sucre a través de los cristales* (1996), en la cual dedica un apartado breve para hablar sobre las visiones en los textos del autor: “*Las visiones* de seres ultraterrenos, generalmente mujeres, embellecen la escritura de Ramos Sucre por el misterio que suscitan” (1996, p. 32; cursivas en el original). De igual forma, la autora es partidaria de que el escritor se interesó por plasmar otra dimensión en sus poemas. Por este motivo, refiere que el yo confronta constantemente la búsqueda de otros planos. Además, apunta un dato importante relacionado con las visiones, pues indica que se trata de un tópico en el que convergen la subjetividad y el aniquilamiento de lo racional.

En consecuencia, García denota: “Las visiones como núcleos accionales, pueden ser portadoras de consuelo o de terror, y se producen de diferentes modos: espontáneamente; por hechizos, aromas, tósigos pociones; o simplemente por la locura, y el sueño” (1996, pp. 32-33). Los elementos son sintomáticos de lo fantástico y de ahí surge la importancia de su señalamiento. Por ejemplo, Ceserani refería que la locura es un tema de lo fantástico, en la medida en que quiebra con la racionalidad. Asimismo, García nota que las visiones son más recurrentes en *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*. Si bien esta opinión dista con lo establecido por Medina, lo anterior revela la complejidad que supone para los críticos homogeneizar la obra de Ramos Sucre. Además, debe tenerse en cuenta que lo narrativo y lo sobrenatural están diseminados en los títulos de Ramos Sucre. Esto ha sido notado por los críticos que se han aventurado a realizar conexiones con lo fantástico en la obra del autor, partiendo, por supuesto, de la fábula.

La autora percibe: “Fantasmagoría y belleza son sinónimos en la ficción de Ramos Sucre” (1996, p. 33). No obstante, este planteamiento no se cumple a cabalidad en todos los textos. García menciona a “El familiar”, “El acontecido”, “La ciudad de las puertas de hierro” y “Los celos del fantasma”, como muestras que

prueban lo contrario; estos reflejan la venganza más que la armonía de presentar a doncellas y vírgenes benévolas. Con respecto a “El familiar”, la aparición fantasmagórica es descrita como “enjuta, blanquiza, de cal” (Ramos Sucre, 1980, p. 11). Este aspecto ocasiona terror en los personajes. Por su parte, en “El acontecido” es el cadáver de un judío que “ennegrece el fuego e inficiona el humo de las hogueras” (Ramos Sucre, 1980, p. 339).

Seguidamente, en “La ciudad de las puertas de hierro”, aparece el fantasma de un caballero que regresa a cobrar venganza de su muerte. Por ello, ahoga a su enemigo con “unas manos férreas” (Ramos Sucre, 1980, p. 382). Esto demuestra sus intenciones malévolas como método de réplica o justicia ante lo que le hicieron. Por último, el texto “Los celos del fantasma”, revela como el protagonista se enamora de “una joven cándida, de epidermis suave” (Ramos Sucre, 1980, p. 388). Sin embargo, detrás de esta agradable apariencia, se esconde una figura con instintos asesinos, pues se intuye que gracias a su recelo, termina con la vida de una de las cautivas que contemplaba el narrador de veinte años: “Yo las vi moribundas, revolcadas en su propia sangre, heridas de un balazo en la sien” (Ramos Sucre, 1980, p. 389). A pesar de esto, según el criterio de García, las apariciones fantásticas en los poemas de Ramos Sucre funcionan mayoritariamente como asistentes o ayudantes del protagonista.

Seguidamente, la autora recalca la presencia de los fantasmas:

El segundo plano conjuga lo terráqueo y el más allá; lo constituyen sitios terrenales que se vuelven extraordinarios con la presencia de fantasmas o de visiones superiores: en “Vestigio” la amada muerta visita al personaje central, y transforma el jardín, el cual queda “sellado con una sobrenatural blancura de mármol”. (p.140). Elsinor, ciudad de pesadumbre, se vuelve más sobrenatural y terrible cuando alférez sopla una trompeta desde la azotea del espectro (“El caballo del Lucero, 217); en “El peregrino de la fe” la presencia fortuita del sol que invierte el día y la noche, envuelve la isla en una latitud excéntrica. (García, 1996, p. 36).

Al respecto, hay que aclarar que García divide en seis planos la obra de Ramos Sucre, desde una visión temática. Las partes son lo “terrenal-ideal”, la cual “recuerda las sociedades de los utopistas del Renacimiento” (García, 1996, p. 35); lo terráqueo y el más allá, esta es la que sobresale en la investigación, dado que

apunta una vez más la visita de personajes que provienen de otra dimensión, lo cual se emparenta automáticamente con lo fantástico.

En continuidad, se halla “el plano etérico” (García, 1996, p.35) el cual señala sitios distantes de la tierra; el plano destinado a seres superiores; el plano mítico y la dimensión de mundos ideales. Asimismo, argumenta de manera explícita los cambios que se presentan en la realidad “terráquea”, gracias a la intervención de elementos sobrenaturales. De allí que la autora menciona la conjugación del más allá con el espacio mencionado.

En sintonía, Guillermo Sucre establece: “El trato con las sombras, con lo subterráneo como si fuese un trato con la vida misma es otra de las constantes en la obra de Ramos Sucre”. Para apoyar esta idea, Sucre menciona “La juventud del rapsoda”, en el cual aparecen simbolizadas las figuras de Eurídice y Perséfone. De igual forma, “la poética de la muerte en Ramos Sucre se interna en la historia: ¿la ya codificada, la real, la mítica, la imaginaria? Todo es historia, para él; a un tiempo, nada lo es” (1999, p.15).

Según el crítico, Ramos Sucre enmarca sus textos a partir de la historia, en la cual combina distintos referentes como ascetas, héroes, fugitivos de la venganza, entre otros. Esto le permite desplazar sus historias a diversos terrenos, en los que se aprecia una relación con personajes de la tradición literaria. Por esta razón, Guillermo Sucre asocia la presencia de “las sombras” con arquetipos ya presentes en la cultura.

Por otra parte, García toma en consideración el influjo que poseen los sueños en la obra de Ramos Sucre y aporta que funcionan como “traslado a sitios ideales y de manifestaciones tangibles en la vigilia” (1996, p. 37). Para la autora, el poeta hace uso del lenguaje para inducir al receptor de sus textos a creer en los espacios oníricos. Esto se debe al modo en que la voz asume la realidad con la que hace contacto. Sobresalen piezas como “La vigilia del campamento”, en la que la somnolencia puede solucionar o generar conflictos en la vida real. De igual forma, García dice que, en este texto, “el sueño es utilizado como arma contra los enemigos” (1996, p. 39). Además, señala que en “El ensueño del cazador” dicha dimensión actúa sobre la vida y la transforma.

Al retornar a la vigilia, se abre un espacio en el que los personajes tienen la oportunidad de trasladarse a otros lugares y toparse con diversas figuras. García resalta “Los lazos de la quimera” en el cual la voz en primera persona después del sopor despierta en la sala de un funeral y llega a toparse con un residuo del veneno de Julieta, el famoso personaje literario. Con respecto a “El culpable” y “Las mensajeras del alba”, la teórica dice que “el encuentro con mujeres ideales en el sueño se materializa en la vigilia” (1996, p. 39).

En otras palabras, García arguye que los sueños no solo son premoniciones, sino que también son el puente que comunica a los muertos con los vivos. En este sentido, la autora menciona que “lo visto u oído se concreta en la vida real” (1996, p. 39). Estas acepciones son fundamentales para el estudio de lo fantástico, dado que ese contraste entre lo real y lo sobrenatural constituyen la base de este modo de literatura. Lo anterior tiene correspondencia con todo lo establecido por Ceserani sobre los temas de lo fantástico, explicado en el primer capítulo. Específicamente, cuando retoma las palabras de Lucio Lugnani, quien dice que los sueños son propicios para que se desarrolle lo sobrenatural.

Por otro lado, Cristian Álvarez, en *Ramos Sucre y la Edad Media* (1989), diserta sobre la presencia de seres oscuros en la obra de José Antonio Ramos Sucre, lo cual es oportuno para el enlace de lo fantástico con la obra del autor. Aunque su trabajo está mediatizado por el enfoque medieval, sus aseveraciones son importantes para la revisión de lo fantástico. Primero, repasa sobre el texto “El Santoral”, en el cual erige la figura del monje como primordial:

Miedo y pensamientos desvariados alteran la fortaleza del monje, cuya fe puede peligrar y perderse. Durante la Edad Media, la meditación del monje es asechada por los seres de la oscuridad que ansían provocar su desolación y extravío y precipitarlo en el confuso abismo del miedo (Álvarez, 1989, pp. 104-105)

Según Álvarez, el monje se halla en un estado de oración que se ve amenazado por los “agentes del mal”. No obstante, “sólo la confianza y fe en el Espíritu de Dios puede evitar el triunfo de los fantasmas medrosos” (1989, p. 105). En continuidad, el autor se fija en el origen del miedo que experimenta el personaje y determina que se trata de pensamientos desorientados, los cuales causan su

desamparo. Álvarez concluye: “Imágenes vivientes o alegorías del mal, demonios y tentaciones simbolizan los obstáculos íntimos del monje en su camino hacia la pureza contemplativa” (1989, p. 105). Es decir, el personaje se enfrenta a estos seres malignos que afectan su estabilidad y le producen temor e inquietud, pero su tranquilidad viene dada por la intervención de su confianza en Dios.

En continuidad, Álvarez analiza “El ciego”, el cual es una pieza distinta, porque aquí el espíritu de Dios no interfiere para calmar al personaje de sus temores. El crítico explica:

El teólogo busca el alivio a través del estudio, tratando de hallar solución a sus pensamientos desviados. La veneración a Cristo para precaverse de las imágenes demoníacas también es otro modo de consuelo. Pero en el texto se presiente una inquietante similitud o al menos un contacto entre la “idea mortal” que enferma al teólogo y los diablos simbólicos. (Álvarez, 1989, p. 108)

Como indica el crítico, la visión del teólogo afecta al protagonista, pues el primero le ha relatado lo que ha visto. Por ello, Álvarez declara que “la duda o «una idea mortal» se torna en tormentosa imagen obsesionante” (1989, p. 108).

Otro texto que, según Cristián Álvarez, resalta figuras malignas es “Gloria”, el cual es protagonizado por un asceta. En esta oportunidad, el crítico determina que las tentaciones del monje, en el entorno de su vida contemplativa, pueden adquirir corporeidad. Asimismo: “el haber experimentado el místico estado da al asceta la fe y seguridad para poder rechazar por sí mismo a los terribles demonios del miedo que siempre arman asechanzas en torno a los espíritus monásticos” (1989, p. 121). Álvarez detecta que la presencia de seres malignos también se aprecia en “El duelo”, que muestra la presencia de Empous, quien es un espectro del mal con la habilidad de metamorfosearse y así llevar a sus víctimas a la perdición. Esto quiere decir que tales fantasmas o criaturas oscuras no se agotan en los poemas de Ramos Sucre. No obstante, muchas veces pueden ser ahuyentados por el personaje.

En otro orden de ideas, Álvarez no solo enfoca su análisis hacia la intromisión de seres oscuros que afectan al protagonista o lo retan, sino que también exalta algún “suceso legendario” (1989, p. 130), que parece tener un origen mágico. Este

es el caso del poema “La jornada del eremita”, en el cual un ermitaño ve morir a un ciervo con una gran cualidad sobrenatural: la vida prolongada o la inmortalidad. De esta manera, el autor explica: “El ciervo longevo del poema parece erigirse como una especie de tótem sagrado, animal mágico que nunca puede ser cazado ni alcanzada su carrera, pues según una fábula, de algún modo milagroso consigue escapar” (1989, p. 130). Ante este animal, se halla el eremita, quien le quita el collar y el ciervo deja de vivir. Por este motivo, Álvarez observa que la eternidad del animal se termina al mismo tiempo que se revela la fuerza sobrenatural que le permitía esta hazaña.

Otro ejemplo lo constituye “Los lazos de la quimera”, pues según Álvarez, “un sopor conducirá al protagonista al lugar extraño, otro viaje fantástico” (1989, p. 1975). En este texto, el personaje despierta en la sala de un funeral y al final se topa con el veneno de Julieta. Por ello, el crítico asocia el sopor y el veneno, como los elementos que dan título al poema y que facilitan la conexión con lo imaginario.

Al mismo tiempo, apunta:

El viaje ilusorio y el lugar de la muerte se encuentran en el poema muy próximos, y así se presiente a lo largo de la obra de Ramos Sucre, como si el espacio de ambos fuese único o se tocasen constantemente. (Álvarez, 1989, p. 175)

Por este motivo, el crítico relaciona la dama que aparece en el poema con la muerte, ya que se etiqueta como “fantasma del olvido” (1989, p. 175). Asimismo, refiere que esta figura también puede asemejarse con el amor; de forma tal que son elementos que conviven con la imaginación. Estas referencias que trae a colación Cristian Álvarez cimentan una base para la investigación, porque enfatizan en la figura de los demonios, su relación con los monjes, etc. Esto supone una importante presencia para el análisis de lo fantástico. Por este motivo, será necesario volver sobre estos textos y estudiarlos como cuentos.

Como referencia final en torno a estas alusiones, Medina precisa: “Adviértase (...) aquella insistente rememoración de una comarca de fantásticos y distantes límites, por donde discurre la imaginación a través de cerrados espacios temporales y muy característicos, y se manifiesta el dominio a placer de una riqueza

verbal prodigiosa” (1980, p. LXIII). De esta forma, es claro que se trata de un escritor con una amplia destreza para evocar mundos imaginarios, por medio de una escritura estilizada y elegante.’

Una vez explicado esto, es esencial revisar lo que dictamina Gustavo Luis Carrera en su obra *El signo secreto* (1996), dado que el autor comenta que el símbolo es el único medio de expresión que utiliza Ramos Sucre. Es decir, su empleo puede verse como una certeza. Por ello, establece: “En la producción poética de Ramos Sucre, el *símbolo* llega a ser el único sustento definido y suficiente como para servir de columna básica de su obra de quimérica huida, como él mismo la llamó alguna vez” (1996, p. 51; cursivas en el original). Carrera determina que en la obra de Ramos Sucre los símbolos se desencadenan y multiplican este recurso, lo cual asocia con un rasgo romántico.

Por esta razón, amplía:

No resultaría exagerado decir que entre símbolos evidentes, símbolos simples, símbolos encadenados, construcciones simbólicas, símbolos totalizadores, símbolos eruditos y símbolos herméticos, se reparten temas, ambientes, personajes, anécdotas, situaciones, leyendas, alusiones literarias, determinaciones históricas, ensueños líricos, meditaciones filosóficas, en un camino creador que trepa a las alturas del concepto puro y que toma las vías de la reflexión, del relato y sobre todo del poema en prosa. (Carrera, 1996, p. 52).

Lo anterior quiere decir que el símbolo es un recurso que inserta el escritor para desplegar una temática variada, la cual puede pasearse tanto por lo histórico, como por la reflexión filosófica o la invención de personajes y lugares particulares. Por estos motivos, Carrera advierte sobre la intervención del lector para la comprensión de significados, aunque reconoce que “siempre quedará en duda la validez de nuestra audacia interpretativa” (1996, p. 54).

Además, Carrera enfatiza que en los escritos de Ramos Sucre predomina el manejo del símbolo, por encima del sustantivo y el adjetivo. Insiste en el nexo de esta figura con la estética romántica, pues tanto el sueño como la subjetividad necesitan del símbolo como medio expresivo. Por su parte, Carrera también subraya que la literatura en general puede verse como un conjunto simbólico, la cual está condicionada por el lenguaje.

4. De lo realista a lo poético maravilloso

Analizaremos algunos textos de José Antonio Ramos Sucre, en dos direcciones: desde el plano temático y el formal. Para ello, será esencial recurrir a los postulados teóricos expuestos, con el objeto de aplicarlos a las piezas del autor. Se retomarán algunos minicuentos estudiados por la crítica literaria, para otorgarles un escrutinio completo y revisar nuevas perspectivas. Ante todo, es esencial ahondar en las características constitutivas que poseen “El pupilo de Fabricio”, “A un despojo del vicio” y “El mandarín”, motivo por el cual no les aplicaremos las teorías de lo fantástico.

“El pupilo de Fabricio”, de *La torre de timón* es breve, ocupa dos páginas. Inicia de la siguiente forma: “Era un sensible. Amaba la vida indeterminada y en paz, sin fines tiránicos. ¿Por qué había nacido él, esbelto y condescendiente, en aquella familia maciza y bronca?” (Ramos Sucre, 1980 k, p. 122). Con esta descripción se da a conocer al personaje, cuyo nombre no se menciona.

Seguidamente, se refiere que “[l]as gentes lo comparaban con el tío, hermano de su difunto padre, y lo tenían por segundo ejemplar de aquel hombre, devoto de la teoría y del ensueño, que murió temprano en medio de sus amigos desconsolados” (Ramos Sucre, 1980 k, p. 122). Este fragmento no solo revela el espíritu narrativo, sino que incluye el pronombre relativo “que”. Lo anterior fue observado por Ángel Rama y, por este motivo, determina que no se trata de un poema en prosa. El crítico menciona que en el minicuento prevalece una “impostación narrativa” (1978, p.40) y el uso lingüístico está orientado al desarrollo de una historia.

Más adelante se hace mención a la familia del protagonista, conformada por la madre, las tres hermanas y el hermano mayor, este último vivía apartado y lejos de los demás. De ellos no hay descripciones sobre los rasgos físicos ni se refieren sus nombres. Esto nos acerca al género del minicuento, puesto que funciona el rasgo de la economía, razón por la cual la historia se reduce a menciones precisas. Continuando con el argumento, de las mujeres se dice: “Porque eran negadas a convenir en las angosturas de la pobreza, en las negativas de la suerte, sin embargo

de esquivar la exhibición y el estruendo. Eran egoístas y duras” (Ramos Sucre, 1980 k, p. 122). El instrumento lingüístico, como denomina Ángel Rama, que aparece en estas líneas es “porque”. Esto es importante, ya que el autor lo utiliza para remarcar que no se trata de un poema; por el contrario, su uso colabora con el carácter narrativo.

Asimismo, el hombre es etiquetado como “el héroe de este relato” (Ramos Sucre, 1980 k, p.122). Es decir, no hay una identidad del sujeto. Al crecer se convirtió en el empleado de un almacén, un día tomó dinero prestado de la caja, con la intención de reponerlo posteriormente. Sin embargo, una inspección fiscal desbarató su propósito y fue condenado y arrestado. Debido a la defensa de un abogado y la recapitación del jurado, el sujeto “[s]alió libre al cabo de meses” (Ramos Sucre, 1980 k, p.123). Después de marcharse de la ciudad “[s]e acordó de Fabricio, un muchacho humilde, amigo de su niñez, antiguo sirviente de la casa, quien había fundado familia en una aldea del litoral vecino” (Ramos Sucre, 1980 k, p.123). Aquí se subraya el empleo del pronombre relativo “quien”, el cual remarca la progresión narrativa.

Al final, el narrador se pronuncia como testigo: “Allí lo conocí años después, idiota, persiguiendo a pedradas una banda de granujas. De vez en cuando sonaban apodos indecentes” (Ramos Sucre, 1980 k, p.123). Este señuelo nos coloca sobre aviso acerca de la locura que acomete al personaje; las circunstancias de su existencia lo han conducido hacia dicho estado. Ceserani avistaba este tópico como un tema relacionado con lo fantástico, puesto que exhibe lo irracional de la figura que la padece. Ya el narrador había advertido que “[l]a mortificación lo había embrutecido” (Ramos Sucre, 1980 k, p.123), por esta razón, lo encuentra asediando a otros muchachos con piedras. También se asocia con lo extraño, en la medida en que la descripción resulta inquietante. Sin embargo, sabemos que son las peripecias que sufre el pupilo de Fabricio lo que condicionan su modo de actuar.

En síntesis, la anécdota que se presenta revela las peripecias del personaje. Los mecanismos que emplea el autor están encauzados hacia una secuencialidad de los hechos y, por este motivo, se etiqueta como un cuento y no como un poema. Hay un inicio, un desarrollo y un final bien estructurado. La forma no solo se inclina

a la narración, sino también el lenguaje, el cual no es simbólico ni metafórico, sino directo y descriptivo.

Con respecto a “A un despojo del vicio”, del mismo libro, se trata de un relato cuyos elementos de composición también se acercan a la narración. Al igual que en el relato anterior, se hallan los pronombres relativos. Esto se aprecia al inicio: “Pábulo hasta entonces de la brutalidad (...) caíste en mis brazos amorosos tú, que habías caído y eras casta, reducida por la adversidad a lastimosa condición de ave cansada, de cordero querelloso y herido. (Ramos Sucre, 1980 a, p. 8). En este fragmento se aprecia la señal del “que”, el cual se repite a lo largo del microrelato. Los recursos lingüísticos se adaptan a la narración:

Ahora pensabas que tu muerte sería pública, como tu aparición en el mundo; que algún día vendría ella a libertarte de tus enemigos, la miseria, el dolor y el vicio; que la crónica de los periódicos, registrando el suceso, no diría tu nombre de emperatriz o de heroína, sustituyéndolo por el apodo infamante. (Ramos Sucre, 1980, p. 8)

La pieza cuenta la historia de una mujer, a la cual se le atribuyen rasgos como “dolorosa y extenuada” (Ramos Sucre, 1980 a, p.8). Su anécdota está llena de desventura y dolor y el narrador es el único en quien ella puede encontrar consuelo, el cual se identifica como hombre en el siguiente fragmento:

Y prometías recordar y bendecirme a mí, a aquel hombre, decías, el único que te había compadecido, sin cuya caridad te habrías encontrado más aislada, que tenía los brazos abiertos a todas las desventuras, pues fijo como a una cruz estaba por los dolores propios y ajenos. (Ramos Sucre, 1980 a, p. 8)

Al respecto, sobresalen los pronombres “cuya” y “que”, los cuales están ausentes en la mayoría de los escritos Ramos Sucre. Si bien los usa en este relato, no hay acciones o descripciones sobre el ambiente, sino impresiones sobre la desdicha de una figura femenina sin nombre; sin embargo, se da a entender que provenía de “un apellido insigne” (Ramos Sucre, 1980 a, p. 8). En el desenlace, el narrador revela que esa aflicción también es compartida por él, pero no se la manifiesta a la mujer. Esto se debe a que el narrador la ha estado engañando u ocultando sus sentimientos para aminorar su dolor. De este modo, señala: “sin aquel

afecto que moriría pronto contigo, estaría solo” (Ramos Sucre, 1980 a, p. 8). Aquí se sugiere la posible muerte de la muchacha, la cual condenaría a la soledad al hombre que cuenta su historia.

Como apuntamos en el capítulo anterior, Violeta Rojo señala que “El mandarín”, incluido en *Las formas del fuego*, es una narración. Primero, se trata de un texto breve que ocupa una página impresa. Después de leerlo, se puede rehacer el argumento: el narrador con rostro, o que se presenta con el “yo”, determina que había perdido el favor del emperador de China, gracias a que un rival lo acusara de haber “sustraído a la visita de [sus] padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de [su] audiencia” (Ramos Sucre, 1980 i, p. 276). No obstante, más adelante expresa que recuperó la gracia del monarca solo con comparar el rostro de este con el de la luna. A partir de allí, le encarga el manejo de un distrito remoto, el cual estaba asolado por el hambre y la miseria. La resolución que toma el personaje es abrumadora: “Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres” (Ramos Sucre, 1980 i, p. 276).

Luego el emperador lo visita y asciende por la labor que ha hecho, la cual incluye haber convertido los brazos de las mujeres en bastones. Finalmente, concluye: “Las hijas de mis rivales salieron a mendigar por los caminos” (Ramos Sucre, 1980 i, p. 276). Como manifestaba Violeta Rojo, el minicuento debe presentar una narración condensada y poseer un lenguaje preciso; ambas características se encuentran en “El mandarín”. Los acontecimientos que se muestran están colocados de manera secuencial y las palabras recrean imágenes exactas y reveladoras. Asimismo, la noción de intensidad e impacto que señalaba Carlos Pacheco, se logra por la corta longitud del texto y por la sorpresiva temática. Es decir, el desmembramiento de una comunidad entera no supone un escándalo para el emperador, sino que es motivo de reconocimiento.

Por su parte, el final activa la sugerencia, ya que puede inferirse una señal de venganza del personaje narrador hacia las hijas de sus rivales. Es evidente que no se trata de un poema en prosa y que la forma de construcción no posee una intención poética. Si bien Ramos Sucre no utiliza los pronombres relativos, consigue

exteriorizar un manejo narrativo con un inicio, desarrollo y cierre. La primera frase del minitexto revelaba el conflicto de la trama, la cual converge en la posterior aprobación del emperador de China.

Este es un aspecto importante que advertía Poe, citado por Enrique Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento*, porque refería que el efecto de un cuento debía estar presente desde las primeras palabras. De este modo, la manera en que el personaje obtiene nuevamente la aceptación del monarca chino es lo que preserva la tensión de la anécdota. Estos minicuentos revelan un carácter narrativo y el propósito de Ramos Sucre por contar distintas historias que se alejan de la poesía. Ahora, los siguientes relatos que analizaremos se apoyan sobre la base de la narración, como un soporte que sostendrá el análisis de lo fantástico.

Entre estos escritos se ubica “El Familiar”, de *La torre de Timón*. Según las características establecidas por Violeta Rojo, este escrito congenia con los rasgos de un minicuento. En primer lugar, se encuentra la brevedad, pues no sobrepasa una página impresa. Asimismo, se halla tanto el lenguaje preciso como la anécdota comprimida. Con respecto al primer aspecto, destaca el primer fragmento: “Los campesinos se retraían de señalar el curso del tiempo. Empezaban, con el día, las faenas de la tierra y se juntaban y citaban prendiendo una hoguera en el campo raso” (Ramos Sucre, 1980 f, p. 10). Es decir, se emplean palabras efectivas que ayudan al lector a ubicarse. Esto funciona a lo largo del texto, pues cuando toma la narración el “yo” protagonista, va no solo explicando el trayecto que transita, sino que revela, de la forma más simple, lo que encuentra alrededor.

Al respecto, se halla el lenguaje preciso, dado que las palabras ofrecen solo las acciones necesarias para contar la historia. No obstante, como apuntaba Violeta Rojo, también se crea un espacio para la sugerencia. El lector participa activamente y es el que complementa con sus recursos bibliográficos o su biblioteca mental la narración. Esta reconstrucción que el lector se ve obligado a completar, se da en “El Familiar” con efectividad en el final, cuando aparece la figura ajena para los demás personajes. Esto lo observaremos más adelante.

Destaquemos que, en esta pieza, permanece una esencia narrativa, que la separa de los poemas. Lo anterior se aprecia en el siguiente fragmento: “Yo recorría

sus avenidas, percibiendo el desconsuelo, del ciprés y del mármol. Cavilaba en sus plazas opacas y húmedas, esteradas de hojas. Adivinaba, en el espejo de sus estanques y de sus fuentes, cabelleras profusas velando desnudos cuerpos fluidos” (Ramos Sucre, 1980 f, p.10). Aquí se pone de manifiesto lo que el personaje encuentra a su alrededor.

En esta parte, el lector encuentra una contraposición interesante, pues si al principio se describía el ambiente de trabajo de los campesinos, ahora se topa con imágenes particulares. Hay una transición de escenarios muy potente: primero encontrábamos el entorno común de faena de los trabajadores y, más adelante, se presentan las “cabelleras profusas” que aparecen en los estanques. En otras palabras, el minicuento conjuga imágenes comunes con otras más sugerentes.

“El Familiar” no se considera un poema en prosa; sus elementos internos no procuran generar un ritmo o una sonoridad. Por el contrario, la atención se enfoca en lo que se cuenta y en la presentación gradual de las imágenes, que desembocan en un desenlace abrumador. Al contrario de lo que sucede con el poema en prosa, en este minicuento se puede rehacer el argumento. No se considera cuento, puesto que es más conciso, no se detiene en disertaciones sobre el escenario, los personajes, entre otros. Aporta la información esencial y se centra en la tensión de la anécdota, como veremos a continuación.

El microrelato empieza con las postales de unos campesinos laborando. En continuidad, se presenta el narrador, quien observa la situación: “Yo distinguía desde mi balcón, retiro para el soliloquio y el devaneo, la humareda veleidosa nacida sobre la raya del horizonte” (Ramos Sucre, 1980 f, p. 10). Estas primeras descripciones son importantes porque de entrada no se ubica la narración en un ámbito maravilloso, sino en un espacio común que puede constatar el lector con su realidad. Este aspecto es visualizado por David Roas, el cual citamos en el primer capítulo, quien determina que es común la presentación de un espacio afín al de la persona que lee. De esta forma, el efecto fantástico cobrará mayor resonancia y se percibirá la trasgresión. Asimismo, el texto no inicia con las fórmulas comunes de los escritos maravillosos como “Había una Vez”, “En un mundo lejano”, entre otros, sino que la historia comienza con la estampa de un ambiente moderno.

En contraposición, la anécdota que se evoca parece retratar la contemporaneidad desde el principio, donde lo sobrenatural causa terror e inquietud. La figura desconocida y transgresora de la realidad se hace presente en “El Familiar” cuando el narrador expresa: “Miraba una vez más las imágenes voluptuosas, cuando sentí sobre el hombro izquierdo el contacto de una mano fría, adunca. El importuno me interpelaba, al mismo tiempo, con una voz honda, bronca” (Ramos Sucre, 1980 f, p.10). A partir de allí, se genera una persecución de este “hombre imperioso” (Ramos Sucre, 1980, p. 10) en contra del protagonista. Sin embargo, este primer señuelo no es suficiente para que el personaje experimente ese choque entre lo real y lo sobrenatural.

Por consiguiente: “No osaba verle de frente, su cuerpo alto y desarticulado prometía un rostro demasiado irregular. Bajo sus pasos resonaba hondo el suelo de la calle. Pisaba arrastrando zapatos desmesurados. Provocaba al pasar, el ladrido de los perros supersticiosos” (Ramos Sucre, 1980 f, p.10). En esta parte de la historia, el narrador si bien es consciente del otro que se ha hecho presente, no ha confrontado su figura pues no quiere apreciar su rostro. Además, parece simbólico que Ramos Sucre coloque la expresión “perros supersticiosos”, porque puede interpretarse como un mal augurio.

Más adelante, llama la atención que refiera: “Los habitantes de mi ciudad, capital de un reino abolido, empezaron a hablar de espantajos y maravillas” (Ramos Sucre, 1980 f, pp. 10-11). Con esto empieza a diseminarse la idea de lo sobrenatural, la cual viene dada por la siguiente frase: “Insistían en el resentimiento de los antiguos reyes, olvidados en su catacumba” (Ramos Sucre, 1980 f, p. 11). En la ciudad corren las ideas de que los reyes pretéritos pudieran volver del más allá. Por esta razón, manifiesta: “Yo me junté a la caterva de jóvenes animosos, esperanzados de reducir los difuntos, por medio de increpaciones, dentro de los límites de su reino indeciso” (Ramos Sucre, 1980 f, p.11).

Aunque se muestran estos indicios de posibles fantasmas o seres ajenos a la realidad, se confirma su presencia y el miedo que genera en estos al final de la historia. Cuando el protagonista y su comitiva ven regresar a su compañero junto con los reyes y héroes del pasado, se cuenta: “Estábamos mudos de terror. Observé

entonces, por primera vez, su faz enjuta, blanquiza, de cal. Acerté con su origen espantoso. Había desertado de entre los muertos”. (Ramos Sucre, 1980 f, p. 11). Esto revela la transgresión que se produce y que ocasiona miedo metafísico en los personajes y en los lectores.

Este efecto constituye una de las vías más comunes para que se haga patente la inestabilidad que sufren el narrador y sus compañeros. Esto compagina con las notas teóricas que aportaban Vax y Roas, pues ambos coincidían en que al penetrar lo sobrenatural se duda de la realidad, porque se desmonta el pensamiento racional. Además, el texto posee un efecto final que da giro a la narración, ya que las últimas líneas confirman la presencia de lo fantástico. Este era un aspecto que observaba Edmundo Valadés en las minificciones, el crítico advertía ese “golpe sorpresivo de ingenio” (1990, p. 285). En “El familiar” se produce una tensión que desemboca en un final esperado para el lector.

Se encuentra el texto “La jornada del eremita”, del libro *El cielo de esmalte*, el cual es aún más breve, solo ocupa media página impresa. La trama se centra en el encuentro del eremita con un ciervo de cualidades sobrenaturales. De esta forma, en la historia hay lenguaje preciso y anécdota sucinta. El primer fragmento ya coloca en situación al lector: “Yo asistí en su agonía al ciervo de edad prolongada y recogí el collar de bronce, de monedas romanas, soltándolo de su cerviz” (Ramos Sucre, 1980 r, p. 211). Asimismo, como advertía Rojo, el autor utiliza referencias sobre personajes de la tradición, para que soporten su historia y le ahorren largas aclaraciones.

En esta oportunidad, Ramos Sucre menciona el desempeño de un santo quien, entre otras cosas, era reconocido como un gran cazador (Hernández Bossio, 2001, p. 505): “Los gentiles habían atribuido al ciervo una longevidad prodigiosa, según se refiere en muy doctos escritos, y Nuestro Señor despertó por medio de uno de ellos la vocación de San Huberto” (Ramos Sucre, 1980 r, p. 211). Por su parte, el desempeño del narrador protagonista se resume a encontrar un ciervo y descubrir su poder sobrenatural: “Nadie había logrado seguir la pista del ciervo de edad prolongada.” (Ramos Sucre, 1980. p. 211).

“La jornada del eremita” también posee un hilo narrativo y, aunque elide el “que” y los pronombres relativos en general, Ramos Sucre logra contar una anécdota de forma cabal por medio de las descripciones: “Las zarzas humildes y sin nombre dejaron de trabarse delante de mí, el día de hallarlo en su última hora. Unas flores se prendieron en mi saya monástica, tejiéndole una franja, y me turbaron con su belleza” (Ramos Sucre, 1980 r, p. 211). Aquí se plantea la sugerencia de un ambiente boscoso. Por otro lado, este microrelato no se tilda de poema en prosa, ya que la función del lenguaje está orientada hacia lo que se está narrando. Por ello, se trata de un minicuento, porque la anécdota es muy breve y solo ofrece los detalles pertinentes que culminan en una sola exposición de la aventura.

En relación con el plano temático, hay que resaltar la característica sobrenatural o mágica del collar que tiene el ciervo: “Tuve entre mis manos la cabeza del ciervo caduco y su ruina se manifestó cuando solté de su cerviz el collar antiguo, de labor secreta y efecto pasmoso, por donde se volvía invisible” (Ramos, 1980 r, p. 211). Lo sobrenatural se halla concentrado en este objeto, el cual tiene la propiedad de hacer que el animal no solo sea inmortal, sino que se haga invisible. Una vez que el eremita le retira el collar “espiró la vida gimiendo” (Ramos Sucre, 1980, p. 211).

También abundan las zonas de indeterminación, dado que no se explícita la reacción del monje frente a lo hallado o lo que supuso descubrir aquel artefacto mágico. No se manifiesta la vacilación, el miedo o la inquietud en el personaje. Ocurre, pues, lo mismo que explicaba Roas con *La metamorfosis*, de Frank Kafka. Gregor Samsa no se detiene a pensar por qué se ha convertido en insecto ni qué agente externo pudo haberle causado tal cosa, pero los lectores sí quedan pasmados y sienten el miedo metafísico. Esta cualidad de lo neofantástico se desprende de “La jornada del eremita”, pues el temor no es un aspecto determinante en este tipo de textos.

Revisando “Los celos del fantasma”, del libro *Las formas del fuego*, encontramos que al igual que los anteriores, también posee brevedad, lenguaje preciso y anécdota comprimida. En el lenguaje, Ramos Sucre destaca sencillez y concreción. Esto se clarifica desde las primeras líneas: “Yo contaba apenas veinte

años cuando terminé los estudios en una antigua universidad. He adoptado la solemnidad de sus claustros” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 388). Estas son las únicas especificaciones que se puntualizan del personaje, de forma tal que el narrador no abunda en rasgos superfluos, sino los básicos para identificarse. Como refería Violeta Rojo, son las contadas acciones las que llevan a término la historia.

En este sentido, los aspectos más significativos se sintetizan en la mención que hace el personaje sobre el enamoramiento de “una joven cándida, de epidermis suave” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 388). Además, vemos de nuevo que las descripciones del entorno son precisas y ofrecen pequeñas pinceladas donde se ubican los personajes: “La descubrí sentada en un banco de piedra, debajo de las hojas flácidas de un árbol azotado por la llovizna. Había llegado furtivamente, arrojada en los jirones de la niebla” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 388). Aquí se hace patente el fondo explicativo, el cual también viene acompañado de ciertos matices simbólicos para el estudio de lo fantástico, los cuales revisaremos más adelante. Por ello, la trama también necesita de un lector activo que vaya captando los detalles que va colocando el autor.

Como se observó en los ejemplos anteriores, en “Los celos del fantasma” hay una intención por contar y revelar una historia en particular. Se puede resumir el argumento, el cual gira en torno a un chico que se enamora de una mujer misteriosa, quien resulta ser un fantasma asesino. Todos estos elementos convierten al texto en un microrelato. No puede etiquetarse como un cuento en sí, por la longitud y la economía de medios, las cuales se acentúan en estos relatos. Así, pues, la tensión que se da en la historia es aún más potente, ya que depende de un número corto de palabras.

Con respecto a lo fantástico, es oportuno resaltar varios componentes. Primero, el narrador describe una figura femenina de aspecto candoroso, casi inocente, pero el clima que la envuelve le otorga un halo de misterio y permite realizar el enlace con la ambientación tenebrosa u oscura que apuntaba Ceserani (1999, p. 113). De esta manera, la mención a la lluvia y el hecho de que esté “arrojada en los jirones de la niebla” da una idea de que pueda provenir de un plano ulterior. Esto se reafirma cuando el narrador subraya: “Desapareció de mi lado al

llegar la primavera” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 388). Es decir, esta mujer-fantasma prefiere presentarse desde entornos más oscuros. De igual modo, el protagonista da la pista de si puede tratarse de un fantasma, cuando dice: “Dudo si murió por causa de los morbosos insidiosos de la región palustre o si era tan solo un fantasma aéreo” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 388).

Más adelante, revela sus deseos por morir, razón por la cual sale de su isla nebulosa en busca de otros territorios. En este peregrinaje se encuentra con una doncella que toca la guzla y decide raptarla y llevarla a su lugar inicial. Así, pues, relata: “Su afecto me habría sanado de la antigua pasión fantástica” (Ramos Sucre, 1980 x, p. 389). Con esto hace alusión a la primera mujer de la cual se enamora. No obstante, sus anhelos no llegan a concretarse, pues antes de escapar con la doncella de los dominios del “bajá despótico” (Ramos Sucre, 1980, p. 389), el protagonista llega a ver a las cautivas inundadas de sangre.

Alguien las había matado de un disparo en la sien. A saber, aunque perduren las zonas de indeterminación en la historia, es elemental asociar el título del minicuento con las muertes de las cautivas, incluida la doncella con la cual el joven iba a escapar. La mujer-fantasma, por sus “celos” lo ha hecho. Entonces, se trata de un microrelato que erige la envidia del fantasma ante la cautiva. Ceserani apuntaba que el amor también jugaba un papel importante en los relatos fantásticos y en “Los celos del fantasma” se da desde un ángulo exclusivo. La figura femenina no es solo enigmática sino que no duda en ejercer sus malos actos para lograr sus objetivos.

El minicuento parece adaptarse a las nociones de lo neofantástico, pues si bien la presencia del fantasma no representa un choque para personaje, quizás por sus cualidades encantadoras, sí genera incertidumbre en el lector. Prevalecen las dudas de la procedencia de esta mujer incógnita y resulta desconcertante su accionar en la historia. Como aportaba Alazraki, esto permite pensar en que la realidad anida muchas grietas que quedan sin explicación. No se trata de un temor que perciben el protagonista o el lector, sino de la aparición de lo irracional. Por este motivo, se cumple lo teorizado por el crítico en cuanto a la forma de exposición del

elemento sobrenatural, ya que este se exterioriza sin demoras. Al final del texto, el lector se ve obligado a darle una explicación, así sea irracional.

Por otro lado, se halla “Santoral”, pieza correspondiente a *La torre de Timón*. Una vez más destaca la brevedad como aspecto esencial. Sobre la longitud del minicuento, vale decir que se puede apreciar su principio y fin en un solo vistazo. En el primer fragmento, se realiza la presentación del personaje: “El monje vive en la caverna, originada de pretéritos asaltos del mar. El agua vehemente consiguió practicar un portillo en la roca” (Ramos Sucre, 1980 aa, p. 126). Esta presentación del protagonista puede estimarse como austera, pero precisa. Ramos Sucre consigue erigir la figura principal de su historia, no sin dejar breves trazos del ambiente que lo rodea; para ello, presenta poéticamente el escenario. El lenguaje está relacionado con la experiencia fantástica.

Prevalece el hilo narrativo y la secuencialidad explicada por Ángel Rama. El autor construye un discurso articulado con su respectivo inicio, desarrollo o tensión y cierre, lo cual permite reconstruir la fábula. Este es un aspecto básico, ya que, según Baquero, reconstruir la historia es una cualidad de este tipo de textos. En este caso, “Santoral” trata de la visita que hacen los demonios o figuras malignas al monje. El escritor recrea una anécdota comprimida y, por ello, es explícito en cuanto a la exhibición de las imágenes.

Ahora, en lo tocante a la temática, es relevante reconocer algunos elementos que lo aproximan a lo fantástico. En primer lugar, se ubica el ambiente oscuro que señalaba Ceserani: “La costa retorcida, alba de tantas olas, es la orla del manto de una noche cerrada” (Ramos Sucre, 1980 aa, p. 126). Como se trata de un monje, es común que habite en un espacio apartado; sin embargo, se enfatiza el entorno nocturno, sitio ideal para que se fomente el miedo. De igual forma, se anuncia el advenimiento de los demonios de la siguiente manera: “La aspiración de las criaturas al infinito se torna angustiosa bajo el peso de la sombra. Adivinan y sienten el cerco de un cautiverio” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 126). Esto significa que los seres oscuros han fijado su atención en el monje, quien permanece en un lugar distante:

Seres informes se deslizan por el aire fluido. Son agentes del mal,
anteriores al nacimiento de la tierra, más poderosos en el cambio de

la estación. El monje está rodeado por las tentaciones del miedo. Acude al oficio de la media noche, aprendido de una hermandad sigilosa. (Ramos Sucre, 1980 aa, p. 126)

Sobre la base de esto, se nota la transgresión cuando los “agentes del mal” invaden el espacio del monje. Por esta razón, se deduce que estos demonios causan miedo en el personaje, porque no pertenecen a las nociones de su realidad. Recordemos que el minicuento se ambienta en una caverna y no en un bosque maravilloso, en el que estos seres conviven sin causar ninguna sorpresa o espanto.

Se da, entonces, en una primera instancia la presencia de lo real para que luego se devaste o se desestabilice con lo sobrenatural. Autores como Caillois, Vax y Roas coincidían en que el miedo es un vehículo que faculta la apreciación del elemento trasgresor. En esta oportunidad, los seres informes vienen a representar lo inexplicable dentro del contexto de la vida de un monje. Dado el oficio del personaje, es natural que opte por el “oficio de media noche”, es decir por realizar las oraciones, que le puedan traer calma.

De este modo, se describe: “El socorro del cielo fuga las potencias enemigas de la luz. Se manifiesta en el trueno hondo y espacioso, en el relámpago entrecortado” (Ramos Sucre, 1980 aa, p. 126). La ayuda que recibe el eremita viene dada por su fe, como apuntaba Cristian Álvarez en *Ramos Sucre y la Edad Media*. Dicho “socorro del cielo” se presenta a través del relámpago y el trueno que consiguen alejar a las criaturas malignas. Aquí el texto se apega a la lógica bíblica cristiana, porque el hombre logra salvarse de estas criaturas gracias a sus oraciones. Al respecto, el relato termina con la siguiente afirmación: “La faz del monje conserva para siempre el estupor de la noche del prodigio” (Ramos Sucre, 1980 aa, p. 126). Una vez más, se resalta la condición religiosa del personaje, lo que condiciona el relato.

Finalmente, permanece la impresión de estupefacción del protagonista, quien considera un “prodigio” haberse podido librar de estos seres sobrenaturales. A pesar de que al principio el monje sienta miedo y se ponga de manifiesto la transgresión, la explicación religiosa desmejora el efecto fantástico.

Otra pieza digna de abordar es “La vida del maldito”, del libro *La torre de Timón* (1925). Ocupa dos páginas impresas, de forma que es breve, pero no tanto

como los anteriores. Al igual que otros relatos de Ramos Sucre, y que hemos analizado en este capítulo, el personaje principal utiliza el “yo” para presentarse. El protagonista va explorando su personalidad y narrando de forma muy precisa los episodios de su vida. El autor hace uso de un lenguaje efectivo para demarcar los rasgos más relevantes de su personaje, lo que permite al lector entender su relación con el mundo.

Lo anterior se ve en el primer fragmento: “Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación del padecimiento físico, de la lesión orgánica” (Ramos Sucre, 1980 w, p. 103). Estas características del protagonista ya anuncian su punto de vista. Por ello, enfatiza en su placer por la crueldad. Con esto, Ramos Sucre expone su habilidad de crear personalidades con reducidas palabras, pero con gran significación. Con base en la cita anterior, se destaca la presencia del pronombre relativo “que”. Partiendo de las acepciones establecidas por Ángel Rama en *El universo simbólico de Ramos Sucre*, la inclusión de este recurso lingüístico permite identificar los textos del escritor con un estilo narrativo más potente.

Por consiguiente, se puede reconstruir con facilidad el argumento o la pequeña anécdota del microrelato. “La vida del maldito” trata de un hombre con las cualidades expuestas, que valora sucesos de su vida. En estas disertaciones no solo revela que detesta a los demás seres humanos, sino que tampoco se interesa por los placeres del mundo. Así, pues, más adelante manifiesta que si bien contrajo matrimonio con una mujer, muy pronto se aburre de ella y decide enterrarla viva en el patio de su casa. Esta joven regresará convertida en fantasma a reclamarle lo que ha hecho. Es evidente que no estamos ante un poema en prosa pues el acento narrativo es preponderante.

Atendiendo a la historia, Ceserani incluía en su clasificación sobre los temas fantásticos la premisa de los muertos que vuelven a la vida. En este minicuento, la víctima regresa para reclamarle a su verdugo. La relación previa de ambos se describe así: “La trataba con un desdén superior, dedicándole el mismo aprecio que a una muñeca desmontable por piezas. Pronto me aburrí de aquel ser infantil,

ocasionalmente molesto, y decidí suprimirlo para enriquecimiento de mi experiencia” (Ramos Sucre, 1980 w, p. 104). Se observa la hostilidad del personaje sobre la joven y su decisión por deshacerse de ella. A continuación, se refiere el acto inhumano:

La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede en el patio de esta misma casa. Yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia. (Ramos Sucre, 1980 w, p. 104)

Estas descripciones sirven como indicios para delimitar el espacio de lo real, pues se trata de una casa con un patio, un sitio común que el lector relaciona con su mundo empírico. A pesar de esto, Ramos Sucre no olvida colocar un ambiente asechado por las sombras: “A sus espaldas fluye un delgado río de tinta, sustraído de la luz por la espesura de árboles crecidos, en pie sobre las márgenes, azotados sin descanso por un viento furioso, nacido de los montes áridos” (Ramos Sucre, 1980 w, p. 103). Este entorno sirve como telón de fondo para las acciones desafortunadas.

Una vez que el hombre ha cometido la fechoría: “La misma noche y otras siguientes, a hora avanzada, un brusco resplandor iluminaba mi dormitorio y me ahuyentaba el sueño sin remedio. Enmagrecí y me torné pálido, perdiendo sensiblemente las fuerzas” (Ramos Sucre, 1980 w, p. 104). Este fragmento coloca de relieve la noche, como un escenario que incrementa el miedo del protagonista, el cual se revela a través de la palidez de su rostro y la pérdida de sus fuerzas. Como es obvio, el fantasma ya se hace notar en la casa y origina malestar en su verdugo. Asimismo, el narrador comenta que en días sucesivos escucha voces que lo intranquilizan e, incluso, llega al punto de ocasionarle una “crisis nerviosa que me ofuscó la razón” (Ramos Sucre, 1980 w, p. 104). Dicha descripción es importante, puesto que lo sobrenatural, en este caso representado por el fantasma, coloca en tela de juicio a la razón.

A continuación, el personaje aduce que tales elementos de terror lo confinaron a una silla rodante. Es aquí cuando señala que no está solo en la casa

padeciendo sus temores, sino que tiene la compañía de un fiel servidor de su infancia. Mientras se halla en estado de recuperación, ocurre la transgresión y, con ello, finaliza el minicuento:

En esta situación me visita, increpándome ferozmente, el espectro de mi víctima. Avanza hasta mí con las manos vengadoras en alto, mientras mi continuo servidor se arrincona de miedo; pero no dejaré esta mansión sino cuando sucumba por el encono del fantasma inclemente. Yo quiero escapar de los hombres hasta después de muerto, y tengo ordenado que este edificio desaparezca, al día siguiente de finar mi vida y junto con mi cadáver, en medio de un torbellino de llamas. (Ramos Sucre, 1980 w, p. 104)

En este fragmento se observa que el sirviente siente miedo y sufre el choque frente a lo desconocido. Reconoce que está en peligro, ya que sus concepciones de la realidad han sido desmontadas. El espectro ha supuesto para él un suceso intolerable para la razón y es lógico que se asuste ante las pretensiones de venganza en contra de su amo.

Por último, la elipsis se hace patente ya que no se explicita si el hombre llega a morir a manos de la mujer. Lo que sí se visualiza son las ansias del personaje por desaparecer y dejar su casa sumergida en “medio de un torbellino de llamas”. Desde una perspectiva global, este minitexto calza oportunamente con las nociones de lo fantástico tradicional en las que el fantasma, elemento sobrenatural, coloca en incertidumbre al pensamiento racional.

En “Los lazos de la quimera”, de *El cielo de esmalte*, se destaca el lenguaje preciso, ya que hay exactitud al momento de narrar. A pesar de que hay expresiones que están construidas con rasgos poéticos, el peso del microrelato reside en los hechos que se desencadenan, como en el siguiente fragmento: “El matiz de los cabellos me recordó los de una beldad grácil, fantasma del olvido (Ramos Sucre, 1980 y, p. 218). Como apuntaba Cristián Álvarez en el capítulo anterior, la expresión “fantasma del olvido”, puede relacionarse con la muerte. Sin embargo, la mención proviene de los cabellos de la “mujer ideal” (1980 y, p. 218). De igual forma, sobresale: “Me he fatigado hasta el momento de hundirme en un sopor, bajo los dedos de una mano fría de mármol” (1980 y, p. 218). En estas líneas

se plantea una ambigüedad sobre la consistencia del sueño o la muerte, pero esta se anula ante el fenómeno fantástico.

Igualmente, se hace patente la anécdota comprimida, cuyo eje se basa en la experiencia del narrador. No obstante, en la fábula también aparece una mujer, cuya figura proviene en esta oportunidad de un retrato: “Yo velaba en la crisis de la soledad nocturna. El retrato de una mujer ideal, única alhaja del aposento, desplegaba mi sobreceño, divertía algunas veces mi inquietud” (Ramos Sucre, 1980 y, p. 218). El cuadro de la figura femenina protagoniza gran parte del texto, hasta que el personaje se rinde en el sopor debido a su cansancio. Hay una secuencialidad narrativa que se pierde cuando el protagonista queda dormido.

Como hemos apuntado, el minicuento, que puede catalogarse como un híbrido por sus trazas poéticas o simbólicas, trata de un personaje que “velaba en la crisis de una soledad nocturna” (Ramos Sucre, 1980 y, p. 218). Una vez más, el autor coloca la ambientación oscura, propia del relato fantástico, pero lo que potencia la cualidad característica de este modo de literatura es el tránsito que se produce de una realidad a otra. Esto se aprecia en el último fragmento del texto: “Yo desperté en la sala de un funeral y la recorrí por entero, sorteando las urnas de piedra. En el zócalo de una imagen de la eternidad, cegada por una venda, acerté con el veneno de Julieta” (1980 y, p.218). Campra advertía sobre la importancia del sueño para lo fantástico, el cual deriva, según su consideración, de una proyección mental involuntaria.

Esta pieza de Ramos Sucre posee un vínculo con el cuento “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, pues en ambos textos el personaje se enfrenta a dos panoramas a través del sopor. En la historia de Cortázar, el joven protagonista sufre un accidente con su motocicleta en una ciudad y es llevado a un hospital. Una vez allí, se queda dormido y sueña que está siendo perseguido por unos aztecas, quienes quieren utilizarlo para uno de sus sacrificios. El hombre va confrontando dos realidades en medio del relato: su situación en el hospital y su persecución con las tribus que lo acosan. Al final se da cuenta de que no puede despertar de su pesadilla y volver al hospital, porque era su otra existencia la que había estado soñando. Al igual que en el texto de Ramos Sucre, el ambiente es nocturno cuando

el protagonista se traslada al escenario de los indígenas. Esto enriquece el tono fantástico de la pieza.

Con respecto a “Los lazos de la quimera”, al principio el personaje solo hace referencia a que se encuentra en un aposento y, posteriormente, despierta en la habitación de un funeral frente a unas urnas de piedra. De esta manera, el cambio que se ha producido entre ambos panoramas tiene que ver con lo neofantástico, pues no hay transgresión o un miedo en el protagonista, pero el lector percibe esa transferencia de un mundo a otro. Lo anterior tiene consonancia con las concepciones que apuntaba David Roas sobre lo neofantástico, porque el crítico observa que en este tipo de relatos la intención no es poner de manifiesto lo sobrenatural; lo más constitutivo es patentar “la anormalidad de la realidad” (2001, p. 37). Por esta razón, la mayoría de los cuentos de Cortázar se inclinan por lo fantástico contemporáneo, como “La noche boca arriba”.

Al final de este pequeño relato, el “yo” que narra se topa con un extracto del veneno de Julieta. La referencia literaria es evidente y demuestra una vez más que Ramos Sucre emplea en sus escritos algunas alusiones que forman parte de una tradición cultural. Según Violeta Rojo, los minicuentos también pueden utilizar personajes de diversas disciplinas, como los mitos o la literatura. De este modo, el lector puede reconocerlos de acuerdo con sus conocimientos preexistentes y entender el relato a su manera. Por esta razón, la teoría del iceberg sigue funcionando, ya que la participación del lector es básica para completar los insumos que el escritor proporciona.

“El ciego”, contenido en *Las formas del fuego*, es protagonizado por un teólogo. Es un texto breve, al igual que las muestras anteriores, no excede una página. En la historia persiste el carácter narrativo: “El teólogo se había tornado macilento y febril. Meditaba sin tregua una idea mortal y recorría, en solicitud de alivio, los infolios cargados sobre los facistoles o derramados sobre el pavimento” (Ramos Sucre, 1980 c, p. 318). Así inicia la anécdota, en la cual el personaje se atemoriza con la vista de “unos diablos de tres cabezas y armados de tridentes, en memoria y representación de los pecados capitales” (Ramos Sucre, 1980 c, p. 318).

De este modo, el escritor logra plasmar la anécdota condensada, señalada por Violeta Rojo.

Asimismo, aparece la figura del narrador con rostro, quien se demarca únicamente con el “yo”, testigo de los males que aquejan al teólogo. De esta forma, el narrador acude al personaje:

Yo me insinué en la amistad del penitente y lo insté a confiarme la razón de su inquietud. Pretendí retraerme de la pregunta usando alternativamente de efugios y amenazas. Se paseaba en ese momento bajo el estímulo de una alucinación apremiante. (Ramos Sucre, 1980 c, p. 318)

Posteriormente, el teólogo le transfiere sus pensamientos al narrador y perturba con las imágenes infernales. Debido a su desesperación, este último prefiere sacarse los ojos para obtener tranquilidad. Es decir, “El ciego” posee un argumento definido, por este motivo, podemos llamarlo un relato breve. No se trata de un poema en prosa, ya que sus elementos de composición responden a la narración y no al ritmo, la musicalidad, entre otros. Asimismo, el final del texto es sorpresivo y constituye la acción que da título al mismo: “Encontré mi salud cegando voluntariamente. He abolido mis ojos y estoy libre y consolado” (Ramos Sucre, 1980 c, p.318).

Una vez explicada la anécdota, es oportuno fundamentarla sobre la base de lo fantástico. Lo que sobrepasa los límites de la razón y presenta el elemento sobrenatural es la siguiente acción: “Él impuso la mano sobre mi frente y consintió en asociarme a su visión terrible. La vista de los suplicios infernales se fijó profundamente en mis sentidos y me siguió de día y de noche, hundiéndome en la desesperación” (Ramos Sucre, 1980 c, p. 318). En este fragmento se evidencia que el miedo en el personaje no se origina propiamente por la anormalidad de la imposición de manos, la cual sirve como puente de imágenes desesperantes; por el contrario, son los “suplicios infernales” lo que intranquilizan al narrador. Sin embargo, este evento imposible no deja de catalogarse como fantástico y también es avistado por el lector.

“La ciudad de las puertas de hierro” acogido en *Las formas del fuego*, se trata de un minicuento por su evidente brevedad, pues su longitud se reduce a una

página impresa y puede ser visualizado con un solo golpe de ojo. Si bien en la historia intervienen más personajes que en los textos anteriores, no hay un desarrollo de cada uno de ellos y su mención es precisa. En primer lugar, se halla el narrador, el cual se presenta con el “yo” ya característico en Ramos Sucre. Por su parte, está Alejandro, etiquetado como “el vencedor de los persas” (Ramos Sucre, 1980 q, p. 382). Este no es un personaje propiamente dicho, sino que está colocado para ubicar temporalmente al lector.

Después están tres personajes importantes: Sergio y Miguel, quienes son dos hombres rusos, acusados de haber asesinado a un caballero. El texto presenta con fuerza un hilo narrativo y, por tal razón, no se trata de un poema en prosa.

La pieza literaria exhibe a un narrador, quien funge como testigo ante los acontecimientos. Este es quien informa: “Miguel se retiró después de infligir a su adversario un golpe funesto y se encerró en la hostería donde yo me había alojado. Ninguna otra persona se había dado cuenta del caso” (1980 q, p. 382). Posteriormente, arguye lo siguiente:

El herido murió la noche de ese mismo día, profiriendo injurias y maldiciones. Miguel no podía, a tan larga distancia, conciliar el sueño y llamaba a voces los compañeros de alojamiento para salvarse de alucinaciones constantes. Yo contribuí a serenarlo y lo persuadí a esperar, sin temor, hasta la mañana. (Ramos Sucre, 1980 q, p. 382)

Así transcurre la trama hasta que las últimas líneas activan la sugerencia y las zonas de indeterminación. El narrador apunta que han dejado solo a Miguel al momento de empezar a dormirse. Después llega el final abrupto: “Volvimos a su presencia después de entrado el día. Lo encontramos ahogado por unas manos férreas, distintas de las suyas” (Ramos Sucre, 1980 q, p. 382).

En este punto, el lector puede darle una explicación, así sea irracional, como sucede con “Los celos del fantasma”, pues parece que el espectro del caballero ha regresado para vengarse de su verdugo. Como señalamos en el capítulo anterior, Rosalina García es quien nos ofrece la posibilidad de que sea un fantasma quien ha venido al mundo de los vivos. La expresión “manos férreas” nos ofrece un indicio de que esto pueda ser así. De acuerdo a esta consideración, el autor hace uso otra vez de uno de los temas fantásticos más conocidos, pero de forma sugerida. Por ello,

este minicuento revela que la intervención del lector es esencial para completar la historia.

Por otra parte, en “El duelo”, del libro *El cielo de esmalte*, observamos los elementos reiterativos en el minicuento: la brevedad, anécdota comprimida, lenguaje preciso y participación del lector. El texto ocupa la mitad de una página y, por este motivo, su argumento se centra en palabras concisas que ubican al receptor. La historia inicia de la siguiente manera:

El galán quedó tendido en el suelo de nieve, entre los árboles disecados por el invierno. Salía del baile de máscaras, animado de la pasión de los celos, a demandar un desagravio. Recibió en el pecho la aguda lámina del hierro. (Ramos Sucre, 1980 d, p. 194)

Así se denota la muerte de este hombre, mientras que “La dama vestida de terciopelo azul” (1980 d, p.104), es la causante de tal incidente. Por su parte, el personaje moribundo es asistido por un “mágico de ropilla escarlata” (1980 d, p.104), en el momento en que el galán pronuncia sus últimas palabras. La dama se refugia en su palacio y siente miedo ante una inminente peste que se avecina. No obstante, el argumento vuelve a sorprender hacia las últimas líneas:

La dama sucumbe en la sala del piso de pórfido, al lado de su lebril blanco. Ha divisado en la penumbra de los aposentos la figura mortal de Empous, una larva de ojos de envidia y cabeza de asno, repulsada por Mefistófeles. (Ramos Sucre, 1980 d, p. 194)

Cristian Álvarez, en el capítulo anterior, subrayaba la cualidad metamórfica del Empous, criatura maligna. Con esta diversidad de aspectos podría atacar fácilmente a sus víctimas. De allí se puede hacer la conexión con el título del minicuento una vez más; es decir, aunque el nombre del relato se deba a que el protagonista muera en un combate, también surge un nuevo duelo entre el galán y el Empous, quien está disfrazado de un hombre con ropa escarlata. Por esta razón, el último fragmento es inesperado para el lector; sin embargo, le permite captar el núcleo de la anécdota.

Si atendemos a la explicación de lo fantástico, es esencial recuperar la categoría cimentada por Ceserani: “La aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de

lo no cognoscible” (1999, p.122). Como indicaba el crítico, la narración toma otro curso cuando creaturas extrañas invaden el espacio familiar y conocido por los demás personajes. En esta oportunidad, se trata de una figura demoniaca a la que se atribuyen características como “cabeza de asno” y se asocia con “Mefistófeles”. Se aprecia que este ser maligno se hace presente desde la oscuridad de la habitación donde se encuentra la joven, lo cual acentúa el tono fantástico en la ambientación. También la metamorfosis de Empous es uno de los hechos sobrenaturales que acercan a “El duelo” a lo fantástico. No obstante, gracias a la elipsis del minicuento, el lector no llega a conocer la reacción de la dama; es decir, si le produce miedo o no.

Ahora, es oportuno analizar “El presidiario”, del libro *Las formas del fuego*. Este texto es breve y se despliega en una página. Algunos aspectos del minicuento se pueden rastrear en esta pieza, como la anécdota comprimida. La historia erige a un personaje narrador, un niño que vivía en una aldea, lugar en el cual transcurre su infancia. El segundo personaje que aparece es su padre, a quien a veces abandonaba para ir a cazar. En continuidad, se narra: “Mi padre vino a morir de una fiebre exigua y tenaz. Se había visto el caso de beber el agua en las ciénagas. Su organismo se redujo a la voz cavernosa y a los ojos brillantes” (Ramos Sucre, 1980 j, p. 314).

Este suceso supone un cambio radical para el muchacho, pues un militar se responsabiliza por él y lo salva de morir de hambre: “Me tomó de la mano y me llevó consigo. Los murmuradores me llamaban el hijo del deportado” (Ramos Sucre, 1980 j, p. 314). Si bien el infante crece bajo el cuidado del militar, más tarde se opone a seguirlo y cae en la mendicidad. Gracias a los consejos de “un perdulario” (1980 j, p. 314), un hombre que lo conduce por mal camino y lo insta a cometer un delito, termina en la cárcel y se convierte en el presidiario que da título al microrelato. La narración toma un curso distinto hacia la parte final:

El consejero de mi infortunio me visita en el curso de la noche inmóvil, cuando yazgo sobre el suelo de mi celda. Me fascina de un modo perentorio con los sonos de su flauta originada de la tibia de un ahorcado. (Ramos Sucre, 1980 j, p. 314)

Este fragmento coloca al lector frente a dos interpretaciones. En primer lugar, se trata de la llegada del hombre que ha orientado inapropiadamente al protagonista y, por eso, este lo cataloga como el “consejero de [su] infortunio”. Puede inferirse que también ha terminado en prisión por sus andanzas inadecuadas. El otro sentido está relacionado con lo neofantástico, debido a que no conseguimos canalizar cómo entró a dicho lugar y qué intenciones tiene para asistir a la celda. Por si fuera poco, es extraño que se haga presente con un objeto musical, cuyo sonido proviene de un material grotesco: “la tibia de un ahorcado”; esta flauta consigue deslumbrar al personaje. En cualquier caso, nos damos cuenta de los lugares de indeterminación que actúan en el relato, lo que permite que el final sea sorprendente y no se supedita a una sola explicación.

Por otro lado, en el tomo *El cielo de esmalte* encontramos el minicuento “Gloria”. La brevedad y la economía son fundamentales en este relato y puede ser apreciado con un solo golpe de ojo. Por esta razón, no llega a considerarse como cuento. Con respecto a sus características formales, se encuentran el lenguaje preciso y la anécdota. Una vez más, el microrelato retoma la presencia de una asceta, quien “vive sojuzgado por una imagen funeral. Se aplica a discernir el asunto de la salvación y duda asirse a la doctrina de la gracia. Olvida su costumbre de producir himnos seráficos.” (Ramos Sucre, 1980 p, p. 241). Así inicia la historia, la cual resalta la vida contemplativa, como indicaba Cristian Álvarez en el capítulo anterior. Las palabras colocan en situación al lector desde el inicio e introducen el propósito del argumento.

El tercer párrafo emplea un hilo narrativo: “El asceta repulsa los fantasmas del miedo. Abandona la cama de guijarros, en la noche sepulcral, y acude a una voz emitida en el pórtico de su vivienda. Reprime a un demonio de cabeza de asno” (1980 p, p. 241). En estas líneas es válido resaltar la expresión “demonio de cabeza asno”, la cual encontrábamos en “El duelo”, para hacer alusión a una presencia del mal.

Aunque se hallen explícitas estas figuras, no podemos encauzar el minicuento por el uso de lo fantástico, sino por una lógica cristiana muy marcada, tal y como sucede con “Santoral”. Como indicaba Cristián Álvarez, es la fe del monje

lo que le permite ahuyentar los demonios que lo acosan. Esto se acentúa al final del relato: “La Virgen María, refugio de los penitentes y alivio de las conciencias mórbidas, esparcía de su regazo la violeta, el amaranto y el lirio de plata, recompensa de los trovadores místicos” (Ramos Sucre, 1980 p, p. 241). Este auxilio por parte de la Virgen María tampoco congenia con el funcionamiento de este modo de literatura, pues, como teorizaba Louis Vax, no se trata de un ser fantástico que origine miedo, por el contrario, es benévolo.

Ahora revisemos “El sopor”, de *Las formas del fuego*. Es una pieza breve, pues ocupa una pequeña parte de una página impresa. Con respecto al lenguaje, parece predominar un yo lírico, que se avista desde las primeras líneas: “No puedo mover la cabeza amodorrada y vacía. El malestar ha disipado el entendimiento. Soy una piedra del pasaje estéril” (Ramos Sucre, 1980 n, p. 305). Por esta razón, se trata de un poema prosa, ya que no hay un argumento determinado, sino que aparece una voz poética, la cual se entrega a la vigilia.

Pese a esto, Ramos Sucre recupera la figura que aparece a continuación: “El fantasma de entrecejo imperioso vino en el secreto de la sombra y asentó sobre mi frente su mano glacial. A su lado se esbozaba un mastín negro” (1980 n, p. 305). En este fragmento, parece que el hablante poético se ha sumergido en un sueño y dicha presencia no le causa temor. Es decir, si bien no hay una ruptura de lo racional en ese contexto, esto representa un choque para el lector moderno, quien advierte la presencia del “mastín negro”. No solo llama la atención esta criatura, sino el ambiente en que el autor sitúa a la voz poética: “He sentido, en su presencia y durante la noche, el continuo fragor de un trueno. El estampido hería la raíz del mundo” (Ramos Sucre, 1980 n, p. 305). No se agota esta ambientación en los minicuentos y poemas del escritor, aunque en esta oportunidad no acompañe los sentimientos del miedo. Sin embargo, no dejan de ser visiones poco acogedoras.

Más adelante, se revela: “La mañana me sobrecogió lejos de mi casa y bajo el ascendiente de la visión letárgica. /El sol dora mis cabellos y empieza a suscitar pensamientos informes” (Ramos Sucre, 1980 n, p. 305). Sobre la base de esto, la vigilia no supone calma, pues al hablante lírico lo acosan visiones “informes”. Al final, demuestra su malestar de la siguiente manera: “Caído sobre el rostro, yo

represento el simulacro de un adalid abatido sobre su espada rota, en una guerra antigua” (Ramos Sucre, 1980 n, p.305). Esto denota cansancio, sensación que experimenta la voz poética luego de una mala noche. En síntesis, aunque se trata cabalmente de un poema, Ramos Sucre se vale de la alusión a un ambiente fantástico y a criaturas que enrarecen la realidad.

Fijándonos en el texto “Nocturno”, del libro *Las formas del fuego*, se observa la brevedad en una primera instancia, pues es una pieza aún más corta que la anterior. Igualmente, lo que parece ser una característica en los escritos de Ramos Sucre, el personaje se presenta de una vez en la primera línea: “Quise hospedarme solo en la casa de portada plateresca” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 328). De esta forma, el autor manifiesta en pocas palabras la desesperación que padece el personaje: “Me esforcé mucho tiempo restableciendo el uso de los cerrojos. Mis pasos herían el suelo sonoro y descomponían la vieja alfombra de polvo” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 328). La anécdota se revela con esta acción del personaje encerrándose en una casa, pues está huyendo de algo. La síntesis se da de manera óptima, puesto que el núcleo narrativo se concentra en esta huida del sujeto.

Este se muestra ansioso mientras queda envuelto en un ambiente oscuro, debido a que “[s]ujetos de formas vanas apagaban los fanales el empezar la noche, rodeándome de tinieblas agónicas, y el edificio de dos pisos desaparecía en la semejanza de una cabellera desatada por el huracán” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 328). Esto se refiere a la presencia de unos hombres que apagan las luces, todo queda a oscuras y luego se produce una tormenta. Luego de esto, el personaje revela que espera fervorosamente un prodigio.

Es allí cuando aparece la figura femenina: “He visto una mujer de fisonomía noble, de rasgos esculpidos por la memoria de un pesar. Ocupaba una rotura súbita de la sombra y acercaba el rostro a la cabecera de un féretro” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 328). Esta dama utiliza una fiola, la cual desprendía un sonido agradable, de esta manera, “la fantasmagoría zozobraba en la oscuridad impenetrable” (Ramos Sucre, 1980 z, p. 328). Como establecía Rosalina García en su obra *Ramos Sucre a través de los cristales*, el escritor retoma una vez más el vínculo entre lo terrestre y lo imaginario a través de las visiones. Puede interpretarse que esta mujer

provenga de la mente del personaje ya que su constitución se ancla a “la memoria de un pesar”. La autora señalaba que la aparición de estas damas genera misterio, por ello, se da una relación con lo neofantástico. El lector advierte que se ha materializado el fenómeno que anhelaba el personaje y esto supone un motivo de perplejidad.

También es inevitable resaltar la conexión con la muerte, puesto que está rondando la parte delantera de un ataúd. Este tipo de detalles inducen a considerar a Guillermo Sucre en “Ramos Sucre: la pasión de los orígenes”, que el escritor vuelve sobre relatos en los que se establece “un trato con las sombras, con lo subterráneo como si fuese un trato con la vida misma”. La apariencia de esta mujer permite un nexo con lo sobrenatural, el cual viene dado a través del sueño. Según García, el sopor funge como una especie de enlace entre los sujetos corpóreos y los fantasmagóricos. De igual forma, reitera que lo visto u oído se concreta en la vida real” (1996, p. 39). Da la impresión de que la figura femenina se ha hecho presente en la “oscuridad impenetrable” en la que se halla el personaje. Es, en definitiva, lo que reafirma Lucio Lugnani al decir que los sueños y las pesadillas son espacios en los que se da rienda suelta a los eventos imposibles.

Por último, en “La procesión”, del tomo *El cielo de esmalte*, es notorio mencionar la brevedad, puesto que ocupa la mitad de una página. En esta oportunidad no se trata de un cuento o un microrelato, sino de un poema en prosa; es decir, hay cierto hilo narrativo, pero predominan los elementos poéticos o simbólicos. El hablante lírico menciona: “Yo rodeaba la vega de la ciudad inmemorial en busca de maravillas. Había recibido de un jardinero la quimérica flor azul” (1980 u, p. 228). Luego de esto, introduce la figura de un anciano, quien lleva la amatista pontifical:

Dirigió la palabra a las siete mil estatuas de una basílica de mármol y bajaron de sus zócalos y nos siguieron por las calles desiertas. Las estatuas representaban el trovador, el caballero y el monje, los ejemplares más distinguidos de la Edad Media. (Ramos Sucre, 1980 u, p. 228).

Con base en lo anterior, se preserva el motivo fantástico, ya que las estatuas de repente adquieren animación e independencia y siguen al anciano

que las invocó. Esto supone un elemento sobrenatural, pero como la misma voz poética refiere, estos objetos simbolizan los tres emblemas de la época medieval. Sobre este suceso, el “yo” no hace ninguna mención, sino que alude a “[u]nas campanas invisibles [que] difundieron a la hora del ángelus el son glacial de una armónica” (1980, p.228). Por ello, hay fragmentariedad y las imágenes no son tan claras como las piezas analizadas anteriormente.

Más adelante, el hablante evoca:

El anciano y la muchedumbre de los personajes eternos me acompañaron hasta el campo y se devolvieron de mí cuando las estrellas profundas imitaban un reguero de perlas sobre terciopelo negro, sugiriendo una imagen del fastuoso pincel veneciano. Se alejaron elevando un cántico radiante. (Ramos Sucre, 1980 u, p. 228)

Este fragmento muestra la destreza poética al referirse a las estrellas que pueblan el cielo y, al final, del poema, el yo lírico alaba a Beatriz y un centauro galopa en medio de la noche. En general y, como indica Rosalina García, este poema parece nutrirse de “visiones místicas” (1996, p. 36). Por este motivo, da la impresión de que se abriera un portal hacia lo maravilloso habitados por criaturas como los centauros.

Para finalizar, es básico remarcar que José Antonio Ramos Sucre emplea los recursos de la narración, motivo por el cual algunos de sus escritos pueden denominarse minicuentos. No obstante, también hallamos poemas en prosa, así como textos híbridos, en los cuales el escritor fusiona los mecanismos de estos géneros. Esto subraya no solo la complejidad de su literatura, sino su amplio dominio para ofrecer al lector muestras con distintas características. En relación con su bagaje temático nos encontramos con algo similar, ya que este capítulo plantea un análisis que evoluciona desde el enfoque realista, pasa por lo fantástico y lo neofantástico y culmina con lo maravilloso, este último cimentado sobre la base de la poesía.

Por su parte, existen historias que son protagonizadas por monjes o eremitas, quienes se ven amenazados por criaturas malignas; estas se materializan en medio de su vida religiosa y contemplativa. En este sentido, lo sobrenatural no solo genera repudio, sino también miedo. Es aquí donde se

comprueba su creencia en seres divinos y benévolos que intervienen para ayudarlos. Estos escritos se apegan a un sentido cristiano y, por ello, el evento imposible queda en un segundo plano.

Aunado a esto, las figuras fantasmagóricas no escasean en la producción de Ramos Sucre. En el caso de los microrelatos analizados, son en su mayoría figuras femeninas que regresan al mundo de los vivos para cobrar venganza. Son seres que vienen con intenciones negativas. Sus actuaciones causan la perdición de los protagonistas. En otras oportunidades, se presentan seres o criaturas malignas misteriosas, con propósitos igual de funestos. Por último, los poemas se caracterizan por preservar un móvil fantástico, el cual se patentiza por medio de sueños o visiones. Sus relaciones con los límites de la real es relevante y el modo en que opera en el entorno del hablante lírico.

Se trata de una literatura peculiar que no se deja limitar por patrones formales, por esta razón, hubo algunos poemas en prosa que recuperaban el motivo sobrenatural, así como la presencia de criaturas que nos hacían pensar en una realidad ajena. Ramos Sucre ha construido una poética en torno a lo maligno y se ha valido de figuras espectrales, demonios y seres extraños que originan conflicto, extraen el amodorramiento y colocan en tela de juicio las concepciones de lo real. Estas cualidades adquieren un impacto y una tensión, gracias a los mecanismos compositivos que contribuyen a ello. El autor emplea la síntesis, la elipsis y los lugares de indeterminación para que no todo esté dicho en sus textos. La participación del lector es vital y es este quien se inquieta y juzga los acontecimientos.

Basta echar un vistazo a las circunstancias en que el autor produjo sus tres tomos, para observar que se respira un aire de dictadura y opresión, que puede vincularse con el gobierno del general Juan Vicente Gómez. La crítica ha señalado muchas veces que sus escritos se construyen bajo la óptica de la evasión y el escape, pero ¿es realmente esto cierto? Ramos Sucre no se ha desligado de su tiempo, sino que ha encontrado en su literatura el lugar ideal para referirse a la condición humana. Por este motivo, las figuras que encarnan lo sobrenatural son igual de acuciantes e intranquilizadoras. Podemos decir que se gesta en su

producción una teoría sobre el mal, en la que se exteriorizan aspectos como la muerte, la soledad y la desesperación.

5. Conclusiones

El recorrido por los postulados teóricos sobre lo fantástico y categorías cercanas, nos sirvió para estudiar su funcionamiento en los textos de José Antonio Ramos Sucre. La revisión de las características del minicuento y el cuento fueron un respaldo para abordar el análisis. Sobre estos aspectos, varios autores ofrecieron el punto de partida y trazaron el camino de la investigación, desde la perspectiva teórica y analítica. Violeta Rojo posicionaba al escritor como uno de los precursores del minicuento en Venezuela, mientras que Francisco Pérez Perdomo, Rosalina García y Cristian Álvarez, por mencionar algunos ejemplos, apuntaban de diversas maneras el vínculo de los trabajos de Ramos Sucre con lo sobrenatural. Esto permitió adentrarnos en ambas vertientes con el propósito de explorar más allá, aun cuando se trata de un escritor profusamente abordado por la crítica.

Los estudiosos reconocían que Ramos Sucre poseía una obra diversa no solo desde el plano formal, sino también el temático. No obstante, hubo puntos de encuentro que facilitaron el rumbo a seguir. El espíritu narrativo era uno de los rasgos reiterativos que se asentaba y, al mismo tiempo potenciaba la brevedad, la economía y la tendencia del escritor por presentar eventos, personajes y escenarios que atentaban contra la razón. Figuras fantasmales, entornos oscuros y un “yo” que se erigía como narrador o hablante, fueron los elementos primordiales que cobijaron el aparato argumental. Todos estos aspectos apuntaban a que el autor no solo era diestro con el poema en prosa, sino que dedicaba un espacio preponderante a contar historias, las cuales requerían de un lector que las completara y les otorgara un sentido. Al respecto, Ángel Rama nos prevenía sobre el modo de composición de Ramos Sucre, arguyendo que utilizaba herramientas lingüísticas que se ajustaban a la narración.

Por su parte, Violeta Rojo señalaba un razonamiento relevante al decir que la crítica se ha centrado en remarcar el manejo del poema en prosa por parte del creador. Sin embargo, y como hemos analizado, perduran en sus libros una serie de composiciones, que son cuentos o minicuentos. En otras palabras, la riqueza se halla en atender las piezas individualmente y ahondar en su accionar interno.

Esto nos permite reconocer que estamos ante un autor con una pluma versátil, cuya producción es variada y sigue despertando el interés de los investigadores. Sus tres libros son variopintos y una prueba de ello lo representa el hallazgo de relatos en cada uno de estos, con características de lo fantástico, lo neofantástico, lo extraño e incluso lo maravilloso.

Este trayecto ha desentrañado denominadores comunes que revelan el sello de la poética del autor. Los elementos formales más obvios son la brevedad, la economía, el lenguaje preciso, la tensión en la anécdota y la elipsis, los cuales involucran al lector y lo invitan a dialogar con lo que está leyendo. Desde una perspectiva del contenido, nos topamos con personajes narradores cuya identidad se desconoce, pero que inician su anécdota con un “yo”. Algunos ofrecen señuelos importantes del ambiente en que se sitúan, los cuales se emparentan con la ambientación de los relatos fantásticos: oscura, tenebrosa, nocturna. Otros escenarios demuestran la dimensión cotidiana que más tarde se convertirá en un sitio de incertidumbre debido al elemento sobrenatural.

Todo lo anterior nos autoriza a confirmar el empleo de lo sobrenatural en la obra de Ramos Sucre. Esto simpatiza de alguna forma con estudios precedentes porque la crítica ya había esbozado las apariciones fantasmagóricas, la dicotomía entre lo terrestre y lo imaginario y los sucesos que acercan las piezas a lo fantástico. Esta parte de la producción literaria del escritor posee una reincidencia en lo malévolo de la existencia. Si existe una certeza con respecto a las anécdotas e imágenes revisadas, es que se abre un espacio para que afloren los miedos, la intranquilidad, lo tormentoso, los desafíos y la venganza. Ramos Sucre dispone de los presupuestos de lo fantástico y sus categorías aledañas para mostrar la parte solapada del ser.

6. Referencias Bibliográficas

Alarcón, V. (2015). *Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónicos en seis narradores latinoamericanos*. [Tesis doctoral]. Trabajo sin editar.

Alarcón, V. (2017). "La ansiedad por los orígenes. El problema de la historia en la vanguardia literaria venezolana". *Mitologías hoy*. Vol. 16 (pp. 54-67).

Alazraki, J. (1990). "¿Qué es lo neofantástico? En Mester, Vol. xix, No. 2 (Otoño, 1990), pp. 21-33.

Anderson Imbert, E. (1992). "El género cuento". En *Del cuento y sus alrededores* (pp. 351-362). Caracas: Monte Ávila.

Anderson Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Armas, A. (1993). *El osario de Dios y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Álvarez, C. (1989). *Ramos Sucre y la Edad Media*. Caracas: Monte Ávila.

Baquero Goyanes, M. (1997). "El cuento y los géneros próximos". En *Del cuento y sus alrededores* (pp. 185-192). Caracas: Monte Ávila.

Borges, J. y Bioiy A. (1967). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Biblioteca Clásica y Contemporánea.

Campra, R. (2001). "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.

_____. (2001). "Lo «oculto» de la cultura". En Roas, D. (comp.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 141-152). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.

Carrera, G. (1992). "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento". En *Del cuento y sus alrededores* (pp.43-54). Caracas: Monte Ávila.

Carrera, G. (1996). *El signo secreto*. Caracas: Colección Bienal Literaria.

Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.

Cortázar, J. (1992). "Algunos aspectos del cuento". En *Del cuento y sus alrededores* (pp.381-396). Caracas: Monte Ávila.

Cortázar, J. (1993). *La noche boca arriba y otros relatos*. París: Le livre de poche.

Darío, R. (1944). *Prosas profanas*. Madrid: Colección Austral.

Darío, R. (2011). *Azul*. España: Fontana.

- Fernández, A. (1973). *Dentro de un embudo*. Barcelona: Lumen.
- Fernández, A. (1975). *Arando en la madera*. Zaragoza: Litho Arte.
- Fuentes, C. (1999). *Aura*. Caracas: Buchivacoa.
- García, R. (1996). *Ramos Sucre a través de los cristales*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo.
- Goethe, J. (1954). *Las cuitas del joven Werther*. Espasa: Buenos Aires.
- Hanson, C. (1992). "Hacia una poética de la ficción breve". En *Del cuento y sus alrededores* (pp.185-192). Caracas: Monte Ávila.
- Hernández Bossio, A. R. (2001). Notas explicativas. En Ramos Sucre, J. A. *Obra poética* (pp. 490-515). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX.
- Ingarden, R. (1989). "Concreción y reconstrucción". En *Estética de la recepción* (pp.35-53). Madrid: Visor Dios., S.A.
- Kafka, F. (1984). *La metamorfosis y otros relatos*. Colombia: La oveja negra.
- León, C. (1979). "Las piedras mágicas". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp. 39-48). Caracas: Monte Ávila.
- Lovecraft, H.P. (2003). *La llamada de Cthulhu*. España: Edaf.
- Medina, J. (1980). "Prólogo a la Obra completa de José Antonio Ramos Sucre". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mijares, A. (1980). "La Poesía de José Antonio Ramos Sucre". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp. 33-35). Caracas: Monte Ávila.
- Mogollón, J. (1980). "Ramos Sucre: un hombre devorado". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp. 89-93). Caracas: Monte Ávila.
- Monterroso, A. (1959). *Obras completas y otros cuentos*. Honduras: Anagrama.
- Mujica, M. (2008). "La galera". En *Misteriosa Buenos Aires* (pp.175-180). España: La otra orilla.
- Navarro, A. (1980). "Otras perspectivas en la obra de Ramos Sucre". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp. 114-120). Caracas: Monte Ávila.
- Núñez, F. (1980). "Ramos Sucre". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp. 75-88). Caracas: Monte Ávila.
- Platón (1999). *La república o el estado*. Buenos Aires: Austral.

Pacheco, C. (1992). "Criterios para una conceptualización del cuento". En *Del cuento y sus alrededores* (pp.13-27). Caracas: Monte Ávila.

Pérez Perdomo, F. (1980). "Ramos Sucre". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp.96-103). Caracas: Monte Ávila.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). "Teoría de la narración". En *Desafíos de la teoría. Literatura géneros* (pp. 165-202). Mérida: El otro el mismo.

Rama, A. (1978). *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*. Sucre: Universidad de Oriente.

Ramos Sucre, J.A. (1980). *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J. A. (1980 a). "A un despojo del vicio". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.9). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 b). "El acontecido". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.339). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J. A. (1980 c). "El ciego". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.318). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 d). "El duelo". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 194). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 e). "El espejo de las hadas". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 203). Caracas: Biblioteca Ayacucho

Ramos Sucre, J.A. (1980 f). "El familiar". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (pp.10-11). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 g). "El culpable". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 69). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 h). "En la muerte de un héroe". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 21). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 i). "El mandarín". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 276). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos, J. (1980 j). "El presidiario". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.314). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 k). "El pupilo de Fabricio". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (pp. 122-123). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 l). "El remordimiento". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.312). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 m). "El retorno". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 46). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos, J. (1980 n). "El sopor". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 305). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 ñ). "El talismán". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 275). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 o). "Filosofía del lenguaje". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 82). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 p). "Gloria". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.241). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 q). "La ciudad de las puertas de hierro". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.382). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 r). "La jornada del eremita". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.211). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 s). "La juventud del rapsoda". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 143). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 t). "La salva". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 143). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 u). "La procesión". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.228). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 v). "La redención de Fausto". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 209). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 w). "La vida del maldito". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (pp. 103-104). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 x). "Los celos del fantasma". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.388). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 y). "Los lazos de la quimera". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.218). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J. A. (1980 z). "Nocturno z". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p.328). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos Sucre, J.A. (1980 aa). "Santoral". En *José Antonio Ramos Sucre obra completa*. (p. 126). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rimbaud, A. (1980). *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

Roas, D. (2001). "La amenaza de lo fantástico". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L

Roas, David [2002 c], "El género fantástico y el miedo", en Roas [2002 b: 41-45].

Rojo, V. (1993). El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela. Recuperado de: <https://revista.iberamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberamericana/article/viewFile/6531/6707> [Consultado el 18 de abril de 2018].

Rojo, V. (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio.

Silva, L. (1980). "Ramos Sucre y nosotros". En *Ramos Sucre ante la crítica* (pp.169-183). Caracas: Monte Ávila.

Sin Firma. (2012). *Las mil y una noches*. Caracas: Planeta Lector.

Sin Firma. (1982). *Poema de Mío Cid*. España: Salvat.

Sucre, G. (1999). "Ramos Sucre: la pasión por los orígenes": En *José Antonio Ramos Sucre Poética*. (pp.9-38). México: Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

Torri, J. (2008). *Ensayos y poemas*. México: Universidad Autónoma de México.

Valadés, E. (1990). "Ronda por el cuento brevísimo". En *Del cuento y sus alrededores* (pp.283-289). Caracas: Monte Ávila.

Vax, L. (1973). *Arte y literatura fantásticos*. Buenos Aires: Eudeba.