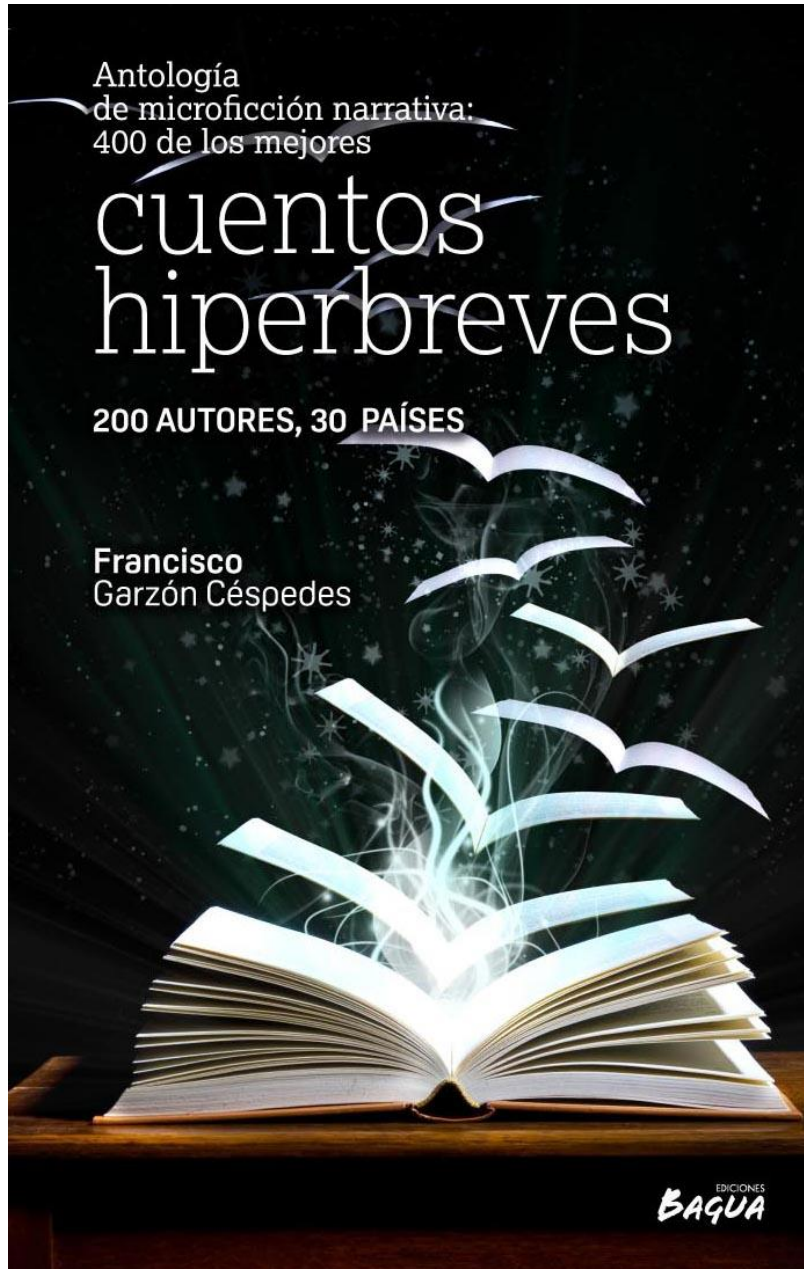


¿QUIÉNES SOMOS?

Ediciones Bagua , es un sello de Ediciones Cumbres. Se funda en Madrid en el año 2014. Especializada en narrativa, poesía y literatura para niños. “Bagua”, en lengua taína, significa “mar”. Su sello editorial apunta a la obra de autores reconocidos en el panorama iberoamericano, títulos inéditos y algunas reediciones de gran valor para los amantes de la narrativa y la lírica poética.

Antología de microficción narrativa: 400 de los mejores cuentos hiperbreves
Francisco Garzón Céspedes

La Antología de microficción narrativa: 400 de los mejores cuentos hiperbreves recoge tras siete años de quehacer textos sobresalientes de la microficción narrativa contemporánea (todos de hasta 200 palabras), unos de grandes maestros y otros de escritores jóvenes; de autoras y autores prominentes, premiados, reconocidos; unos textos humorísticos, otros dramáticos, unos enigmáticos, otros policíacos, unos realistas, otros... Nada más y nada menos que 400 microcuentos, de 200 autores de 30 países: una proeza de la sensibilidad humana, de la cultura, del arte y la belleza, antologados por quien está internacionalmente considerado un Maestro de la hiperbrevedad literaria tanto de ficción como de no ficción: Francisco Garzón Céspedes. Un libro único para todas y todos los lectores a la par que para investigadores y catedráticos, coleccionistas y apasionados de la hiperbrevedad, a la que Garzón Céspedes define lúcidamente como: una apelación de infinitos al imaginario del otro. Con textos que, incluso, autores relevantes escribieron de modo jerarquizado con vistas a la posibilidad de ser antologados. Un libro que es un deleite para los sentidos y la imaginación, para la razón y los sentimientos, las sensaciones y siempre para la expectación intensa desde la originalidad y los hallazgos.



DATOS TÉCNICOS

Autor: Francisco Garzón Céspedes

Título: Antología de microficción narrativa: 400 de los mejores cuentos hiperbreves

Editorial: Ediciones Bagua, 2016

Encuadernación: Rústica con solapas

Nº de páginas: 328

ISBN: 978-84-945230-4-5

Depósito Legal: M-16576-2016

Distribuye: Distriforma

PRÓLOGO

Una antología del cuento hiperbreve al género de la fugacidad que narra

*Un cuento relámpago podría no pertenecer
al género estructural denominado cuento.
Podría ser un género en sí,
el de la vertiginosidad o el de la fugacidad,
una vertiginosidad o fugacidad que es
a la vez unidad y sistema.*

Una hiperbrevedad narrativa, no por condensada depende para su lectura de un microscopio, puesto que cada hiperbrevedad es su propio lente de aumento. Y lo cierto es que una hiperbrevedad puede ser, dimensionarse, resultar, verse como inconmensurable.

Una cantidad grande de lectores por el mundo se han aficionado a la hiperbrevedad narrativa al recibir por años los textos publicados por Ediciones COMOARTES, otros han testimoniado su admiración por unas u otras de las narraciones aquí antologadas: muchas analizadas literariamente de manera elogiosa y citadas con vehemencia; una cantidad significativa, contadas sobre los escenarios, traducidas, recopiladas... Muchas gracias a quienes las han creado.

No todas las antologías pretenden constituirse en modelo antológico dentro de su género o esfera. Y muchas responden ante todo a sus propios principios y a sus propios propósitos, y no aspiran a competir con otras antologías editadas o por editarse: y es el caso.

En consecuencia he sido muy cuidadoso con el título ya en extenso y con la completitud del mismo: *Antología de Microficción Narrativa / 400 de los mejores cuentos hiperbreves*, puede leerse en su portada y de nuevo en su portadilla, mientras que en la página legal, la segunda parte del título es concluida: *400 de los mejores cuentos hiperbreves escritos en castellano y publicados por Ediciones COMOARTES*.

Y sí, ya junto al dato de los cientos de textos, la portada destaca también el hecho de que se trata de 200 autores y 30 países. Mientras en la página legal se explícita el origen de lo antologado al señalar: "Los textos se publican amparados por las Bases de los Concursos Internacionales de Microficción y Microtextos 'Garzón Céspedes' de la CIINOE y COMOARTES, o porque sus

autores lo han autorizado expresamente por escrito a Ediciones COMOARTES a partir de publicar en una o varias de sus Colecciones.”

Confío en los aportes que esta Antología hará a sus lectores, y no creo necesario detallarlos augurándolos. Y confío en que quienes la analicen no solamente como lecto--res sino a la par como críticos literarios la valoren como lo que pretende ser y lo que es: una selección que presenta numerosas de las mejores hiperbrevidades narrativas (no necesariamente en exclusiva cuentos desde la estructura clásica) que ha publicado COMOARTES desde el 2007 para difundirlas masivamente, unas, tantas, tan reeditadas, seleccionadas y antologadas por otros medios.

Confío, entre más razones, porque esta Antología es el resultado de una idea –de realización a largo plazo y en plena progresión– que ha debido sumar un buen número de mis proyectos: ideados, creados y construidos en el tiempo de unos años con autenticidad y rigor, y con mucho esfuerzo: sin subsidios o subvenciones, sin ayuda económica alguna pública o privada, sin estar insertado en una estructura mayor, por ejemplo, en la de una universidad o centro estatal de investigación literaria. Ya se ha reconocido que pocos han hecho tanto en tan corto tiempo por la hiperbrevidad, y desde tantas profesiones y en tantos aspectos, algo que responde primero a lo mucho recibido, y en lo que he estado acompañado con excelencias por José Víctor Martínez Gil y por el Consejo de Dirección todo de Ediciones COMOARTES (junto a nosotros dos: María Amada Heras Herrera, Mayda Bustamante Fontes y Concha de la Casa).

Como sucede con cada antologador, esta Antología responde a determinados puntos de vista o características: Ciertamente no he incluido algo que antes COMOARTES no hubiera editado (y como somos muy respetuosos de los derechos de autor no he publicado todo lo mucho que conozco dentro de la ficción narrativa hiperbreve y es antologable). Me he ceñido, dentro de lo que hemos publicado, a lo escrito desde unas u otras formas de la narrativa para adultos (y muy por excepción para todas las edades). Desde la consideración de que existe el cuento, el cuento breve, el cuento brevísimo... nunca he sobrepasado el límite de las doscientas palabras como máximo. Como además distingo la hiperhiperbrevidad (hipermicroficción; me responsabilizo de estas dos denominaciones), señalo que he potenciado la hiperbrevidad y dejado fuera verdaderas joyas de la hiperhiperbrevidad (en atención a alguna vez hacer una antología exclusiva de lo que hemos publicado hasta las diez o las doce palabras). Subrayo que he priorizado el estilo narrativo por excelencia: el indirecto, y como consecuencia la tercera persona verbal. Y como no he pretendido ni mostrar conocimientos ni un libro para especialistas, no he subdividido (respetando como muy válido el hacerlo) de forma alguna de las tantas posibles, en el intento así de que el lector no tenga de antemano pistas muy específicas de lo que irá hallando, y que pueda devenir continuamente sorprendido pasando

al leer, como en la oralidad y las buenas conversaciones, de lo dramático a lo humorístico (y sus gradaciones) y viceversa, y aún más: de un estilo literario a otro, de una forma a otra, de una temática a otra, de una extensión a otra, de lo proveniente de un país a lo de otro, de lo de una generación a lo de otra... De donde he incorporado el orden alfabético de apellidos, subordinando a tal decisión el incluir a las figuras cumbres sin anteponerlas al resto por su indiscutible jerarquía, ni anteponer las narraciones cumbres. No obstante que dentro de la hiperbrevedad me he ocupado de que COMOARTES renueve universos como el del cuento de nunca acabar o el cuento enigmático (e incluso de inventar estructuras como la escalera o la columna, o de mostrar lo que se puede alcanzar aplicando mi Sistema Modular de Creación), y se ocupe con énfasis de lo policiaco o lo metaliterario, y en otra dimensión de lo hiperhiperbreve; en esta Antología no solo no he agrupado bajo estos rubros sino que o puede que no haya incluido alguno o no he puesto la mirada en los mencionados por ser estos como son, también reservando determinadas de estas narraciones para futuras recopilaciones de su clase.

Creo oportuno para el conocimiento de los investigadores, y también para la totalidad de los lectores, explicar por qué y cómo surgió Ediciones COMOARTES, y citaré parte de lo escrito por nuestro Gabinete de Prensa:

“Ediciones COMOARTES, de Comunicación, Oralidad y Artes y la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE), Madrid / México D. F., es una editorial centrada, por una parte, en la obra editada e inédita de Francisco Garzón Céspedes; por otra parte, en la teoría y la técnica de la oralidad y la comunicación, así como en la de la oralidad narradora escénica; por otra, en la microficción y los microtextos; y, por otra, en la indagación de los procesos humanos y literarios, en los modos creadores, de géneros como la dramaturgia, la narrativa y la poesía, entre más.

“Editorial con énfasis en lo digital y en los envíos por la Red –y aunque no todo es donado masivamente– que se realizan, muchos para la reedición, desde la CIINOE, de momento a más de 21,000 (veintiún mil) direcciones electrónicas de los cinco continentes; direcciones de intelectuales, críticos, escritores, artistas orales, dramaturgos y actores, académicos, catedráticos, profesores y maestros, sociólogos, periodistas, bibliotecas nacionales, bibliotecas universitarias, centros de investigación y/o documentación...

“Ediciones COMOARTES tiene hasta el presente siete Colecciones: Gaviotas de Azogue, Colección ‘Garzón Céspedes’ –impresa–, Los Libros de las Gaviotas (mayoritariamente digital, pero con algunos títulos impresos), Los Cuadernos de las Gaviotas, Los Dípticos y Trípticos de las Gaviotas, Contemporáneos del Mundo y ¿Escribimos? Entre el 2007 y el 2013 ha publicado más de 400 títulos, de más de 500 autores provenientes de 50 países, y/o de las tradiciones de los pueblos originarios de los cinco continentes. De estos títulos más de 150 corresponden a libros y cuadernos.

“Garzón Céspedes para inaugurar Ediciones COMOARTES puso como condición, al Consejo de Dirección de la CIINOE, que la publicación de los textos de su autoría impresos, y agotados todos, y de sus inéditos (aquellos de la totalidad que se eligieran expresamente para el Catálogo), fuera alternándose con la de textos clásicos y otros antiguos de excelsitud, y alternándose con la de valiosos escritores contemporáneos, además de que se incluyera el dar a conocer los textos elegidos en los Concursos Internacionales de Microficción y Microtextos de la CIINOE, unos de literatura para adultos, y otros para la niñez y todas las edades.”

Los cuentos (y otras hiperbrevidades narrativas) de esta Antología provienen pues de las Colecciones: Gaviotas de Azogue, Los Libros y Los Cuadernos de las Gaviotas, y, muy por excepción, de ¿Escribimos? (proyecto que alguna vez deberá tener su propia antología); así como provienen de los Concursos nuestros citados. Y reúnen a personalidades culturales y/o escritores cimbras con escritores que están iniciando su andadura.

Algunos de los textos incluidos fueron escritos por una figura prestigiosa a sus 91 años de edad, y otro por un autor cuando tenía 14.

Algunos de los escritores más reconocidos han escrito hiperbrevidades narrativas por primera vez con vistas a esta Antología y a mi especial pedido por nuestra cercanía y sus definitivos aportes a COMOARTES; y algunos de los jóvenes escritores, también por primera vez.

De los autores incluidos 33 se iniciaron en la hiperbrevedad en mi Taller del Cuento Hiperbreve “La Burbuja de la Síntesis” (que convoqué en 1999 y fundé en el año 2000 y el primero en el mundo de que se tenga noticia al menos en Iberoamérica) y/o en la otra dimensión de éste que es mi Taller ¿Escribimos?, formándose conmigo por diversas vías en una sobresaliente cantidad de casos a lo largo de los años (un notable número hoy han escrito y publicado libros o cuadernos, obtenidos reconocimientos...); otros 10 se iniciaron en la hiperbrevedad a mi influjo –seguro han sido más, pero de estos tengo certeza absoluta.

Y entre lo que confío: que esta Antología descubrirá, a unos u otros lectores, unos u otros escritores cuyos libros, desde la fascinación de lo incluido en éste, desearán leer.

He escrito y difundido en conferencias y talleres desde los años noventa, y publicado en el pasado (2006: Liceus / El Portal de las Humanidades), con objetivos fundamentalmente de divulgación, estos párrafos ahora actualizados:

Hasta ahora, y sin más, he denominado a los cuentos brevísimos o muy breves, he denominado a estas fabulaciones o ficciones hiperbreves centradas en uno o varios personajes, en un tema y en un efecto, pero extremadamente súbitas de una o pocas más líneas, bien sean de la oralidad narradora artística o sean de la literatura narrativa: “cuentos instantáneos”, coincidiendo en ello con otros escritores e investigadores. Pero, sobre todo, también he denominado a los hiperbreves, nombrados por muchos “minicuentos” (y también desde la

coincidencia): “cuentos relámpago”.

Llegué a la hiperbrevedad hace (hoy en el 2014) casi cincuenta años, en la segunda mitad de los sesenta a través de la poesía visual o experimental, que, por entonces, se inscribía en el movimiento internacional denominado “novísima poesía”. Una, relanzada en los años cincuenta desde su poesía concreta por los concretistas brasileños, y de antiquísimos orígenes centrados en el trabajo visual con la letra y con la palabra. Un movimiento que, además del concretismo, tuvo, tiene, otras muchas corrientes, sobre todo en Europa y en América Latina y el Caribe, y que, desde la experimentación poética, buscaba dimensiones visuales y sonoras inéditas, ahondaba en la integración de las artes, y que apelaba (busca, ahonda y apela) a un público aún más participativo. Un movimiento del que en Cuba yo fui el pionero –como está documentado y hacen referencia los investigadores en artículos y libros.

Comencé a escribir textos poéticos experimentales, muchos hiperbreves, en la década de los sesenta, más o menos cuando ésta llegaba a su mitad. Estos textos que escribí tuvieron desde su nacimiento una particularidad, la de unir sistemáticamente por primera vez dos corrientes enfrentadas, la de unir las en mi poesía para dar un resultado inédito. Su particularidad fue la de unir la poesía con los descubrimientos de la poesía experimental concretista. Llamé a estos textos “poesía estructura”, y, después, cada vez más, para diferenciarlos del “estructuralismo”, “poemas estructuras” o “poemas modulares”, hasta quedarme más con la segunda denominación: “poesía modular”; y fueron publicados en revistas literarias, en suplementos culturales, en antologías de numerosos países, y expuestos en galerías de arte profesionales de América y Europa, en España y un número significativo de otros países, hasta ser recogidos gran parte de los de la primera etapa, justo los escritos entre los años 1966 y 1969, en un libro que obtuvo varios reconocimientos literarios de carácter nacional, y de primer orden, en 1969 y fue editado en 1971. Por esos años además interesé a poetas cubanos mayores como Samuel Feijoo –y su revista Signos–, entre otros, en el movimiento de poesía experimental internacional, y les proporcioné, en especial a Feijoo que iba a verme cuando viajaba a La Habana a la revista que yo dirigía, los muchos vínculos de amistad, nombres, direcciones, que yo había ido estableciendo y reuniendo con mucho esfuerzo por las difíciles condiciones de conocimiento e interacción de la época.

El quehacer creador con la brevedad y la hiperbrevedad en la poesía me llevó a la narrativa breve y brevísima, primero desde la mirada y la palabra del poeta y hasta adquirir la mirada y la palabra del narrador. Así en la segunda mitad de la década de los setenta escribí los textos narrativos breves e hiperbreves de *Amor donde sorprenden gaviotas*. Treinta de estos textos fueron publicados como libro en 1980, y muy difundidos por el mundo (dos están en la antología española *La mano de la hormiga*); pero la colección completa, integrada por cuarenta textos, apareció en 1995 como una de las dos partes del libro *Cuentos para aprender a contar* –la otra: “Cuentos del narrador oral escénico”, también con hiperbreves y

editada de origen en un libro sobre teoría y técnica de la oralidad escénica—. Antes y después de 1995, escribí y se editaron otras colecciones o libros impresos, unos para niñas y niños, y/o adolescentes y jóvenes, otros para adultos, en 1985, 1986, 1987, 1991, 2001, 2002, 2006, 2012 y 2013, con textos narrativos breves y brevísimos. Se trata pues, en lo que a mí respecta, en efecto, de casi cincuenta años con la hiperbrevedad desde la poesía, y de casi treinta años desde la narrativa, donde varios libros recién concluidos aún están inéditos; se trata de cientos y cientos de textos, bastantes más de mil quinientos (y de muchos destruidos en el proceso de investigación y creación).

En cuanto a desde lo oral, los tiempos para mí son casi los mismos que los anteriores, me refiero a mis tiempos con la poesía oral y con la narración oral hiperbreve, solo que en el caso de la oralidad que narra sé el año exacto en que comencé a contar oralmente breves y brevísimos reinventándolos, o a inventarlos en la inmediatez del “aquí” y del “ahora”: ese año fue 1975.

Los cuentos brevísimos, hallazgos dentro de un género con el que he trabajado por décadas, son fabulaciones o ficciones, narradoras (si se trata de la oralidad) o narrativas (si se trata de la literatura), de extrema síntesis que “metafóricamente” recrean la realidad.

Esta recreación de la realidad la realizan los cuentos hiperbreves, como es lógico y como el cuento todo, desde la subjetividad. Desde los caminos, juegos y rejuegos de la imaginación. Siempre potenciando la intuición, aunque potenciándola de manera consciente en un equilibrio con la razón y con el conocimiento.

Realizan esta recreación de la realidad los cuentos hiperbreves, atendiendo desde la sobriedad a las características y valores del arte: a la originalidad, el riesgo creador, la belleza, la propuesta, la sugerencia, la habilidad, la composición, la coherencia, la cohesión, la consistencia, y la trascendencia humana. Atendiendo, en suma, al poder creador artístico más que a la verdad respecto al posible punto de partida.

Y es que un cuento brevísimo puede ser la transfiguración íntima y veloz de la verdad en belleza.

Sin embargo, como todo lo que es narrado, se narre oralmente o por escrito, los cuentos brevísimos son “verdad” en el instante en que son compartidos desde la oralidad, o son “verdad” dentro y desde el ámbito de lo escrito.

Los cuentos, todos los cuentos, si respetan su propia lógica interna, si respetan las relaciones internas sobre todo del argumento y de la estructura elegidos, al resultar verosímiles, son creíbles.

No olvidemos que esta credibilidad de los cuentos hace que sean ciertos, que se constituyan en universo cuando son narrados oral o literariamente.

Como toda ficción, los cuentos, y mucho los brevísimos, nacen de un acto de libertad. Como todo acto libre, el de escribir, la acción y el resultado de escribir, tiene los derechos de la libertad.

Y un derecho de la libertad creadora es el de transgredir las especificaciones

del género estructural tomado como referencia. Más cuando está suficientemente entendido que los géneros son una convención. Una necesaria, pero una convención, que, incluso, puede ser circunstancial, y que, como todo, la división en géneros (las características y fronteras de la categorización de los géneros) es susceptible de transformaciones, de nuevas conceptualizaciones.

Narrar (cuentos imaginarios o relatos reales) es, como se sabe, una de las formas del discurso (recordemos que las otras son: describir, exponer y argumentar). Después, lo que narra podrá incluir como recursos: la descripción, la exposición y la argumentación. Incluirlos siempre desde el aceptar que el recurso, cualquier recurso, no es la norma, no es lo que define.

Se ha concluido que: narrar, desde el cuento o la novela, es contar una historia, contar un suceso o varios hechos que han ocurrido, ocurren u ocurrirán en una sucesión temporal. Sucesión determinada por un principio de causalidad (provenir de un “antes” dirigirse a un “después”).

Desde sus comienzos como arte, contar literariamente tiene que ver, como es conocido, con *la invención* de lo que se va a decir, con *la disposición* (para que la anacronía como recurso es piedra de toque por todo lo que le permite, incluido el comenzar o finalizar donde desee el escritor) de lo que se va a decir en una u otra estructura, con *la elocución* o concreción escrita de lo que..., y con *la corrección* de lo escrito, e incluso con la elaboración de diferentes versiones, en búsqueda de la calidad y en búsqueda del texto que definitivamente mejor responda a nuestras intenciones y mejor las exprese.

Escribir un cuento es difícil, entre otras razones porque, siempre enmarcado en la brevedad (aún el cuento más extenso está dentro de unos límites de brevedad que lo diferencian de la novela corta, de mayor extensión, o de la novela, que no conoce límites previos de extensión), el cuento es un reloj de cristal, que para poder ostentar este nombre tiene que ser perfecto en su diseño y perfecto en su funcionamiento, o, para no exagerar, tan perfecto que sus imperfecciones no sean visibles desde el cristal ni desde el cristal retarden su efectividad.

El cuento, todo cuento, debe sumar virtudes y restar extensión, debe decir tanto y más con menos y poco, y debe ser consecuente con su larga trayectoria de eficacia como género, que se remonta, en lo oral y popular, a la figura del cuentero de la tribu (más importante que el cuentero solo el jefe de la tribu), para, pasando por los breves relatos transcritos de lo oral por los antiguos egipcios, y por las recopilaciones de las tradiciones orales hindúes, hebreas, griegas, árabes, entre otras, llegar hasta sus inicios literarios reconocidos con el Infante Don Juan Manuel (Conde Lucanor) y Boccaccio (Decamerón), cuyos cuentos fundacionales constituyen para siempre cristales de auténtica transparencia, ejemplos de cimiento.

Todo teniendo siempre presente por igual lo valioso de las narraciones de los primeros habitantes de la América toda; y la fuerza y los muchos aportes definitivos, en fondo y forma, ya desde la literatura, de Norteamérica, y de Iberoamérica... al cuento cómo género.

“Contar”, como término de la oralidad narradora (dado que primero fue la oralidad y como una de sus consecuencias la escritura; dado que la literatura narrativa obviamente surge después de lo oral), viene de “cuenta”, término matemático.

Por lo que desde hace mucho digo, y supongo que de muchos modos no únicamente yo, que:

Contar cuenta.

Y el cuento cuenta, o suele contar, un solo hecho, una única y firme historia, aunque es claro que no inexcusablemente, como es claro también que las historias secundarias son más de la novela.

Para el cuento lo que acontece es esencial.

En los acontecimientos está su naturaleza y su razón de ser.

Y si hay cuento hay cuando menos, en relación al suceso o sucesos, un protagonista, un personaje (o “actante”: desde la semiótica término que amplía la noción de “personaje”), uno que puede ser plano (simple, típico, predecible) o redondo (que no encarna una cualidad o un defecto; y es complejo, profundo, cambiante, sorprendente).

Pero también la naturaleza del cuento, además de por lo que acontece y a quién o a qué o a quiénes y por la brevedad, está constituida por la tensión, por la intensidad, por el dinamismo, y por su capacidad para atrapar la atención de inmediato, para crear expectación, y para mantener el suspense de principio a fin, todo ello desde una u otra sintaxis, desde uno u otro orden temporal y con tal ritmo y fuerza que, en cuanto a lo literario, cada cuento tenga que ser leído de un tirón, porque si bien para el escritor el origen de un cuento suele estar en un relámpago que lo motiva e impulsa a escribir para expresar un suceso o sucesos, para el lector la urgencia del escritor de crear ese cuento tiene que traducirse al leerlo en urgencia de conocerlo desde el comienzo hasta el desenlace, urgencia de descubrir cómo culmina.

Hay acuerdo en que: El cuento como género es acción.

Cuidado, advierto: No acción que se representa como en el teatro (referido el término “representar” a su sentido de “ejecutar públicamente una obra teatral”, de representar físicamente sobre el espacio escénico las acciones, de ejecutarlas), sino acción que se expresa (narrada por medio de resúmenes) y/o acción que se muestra (narrada por medio de sucesos), acción poderosa en su verosimilitud argumental, en su recreación de la realidad desde cualidades imaginativas, (acción aunque cuando el cuento es contado oralmente se constituye, en mucho, en evocación y sugerencia, es decir, se constituye, en gran medida, en acción que se evoca, se sugiere, se comunica y se comparte con un interlocutor convertido en co-creador en el “aquí” y en el “ahora” de la interacción).

Por igual también hay acuerdo en que: Donde la novela puede describir extensamente, el cuento tiene que integrar las descripciones al argumento y garantizar su concisión. Donde la novela puede incluir diálogos extensos e incluso permitirse delinear a los personajes desde sus diálogos, el cuento utiliza

el diálogo como un recurso de excepción y lo subordina al desarrollo del argumento. Donde la novela puede abordar el tiempo con todo el tiempo, sin límites en su duración o extensión, el cuento tendrá fronteras temporales de duración o fronteras de extensión para lo escrito, al abordar el tiempo. Donde la novela puede permitirse priorizar al personaje o personajes sobre la acción, el cuento enmarcará al personaje o personajes, enmarcará a la presencia y desarrollo del personaje o personajes, dentro de las necesidades del argumento.

Escribir un cuento tiene que ver o suele tener que ver con: un tema, un argumento, una estructura (generalmente comienzo, nudo o conflicto o quiebre, clímax y desenlace; denominados igual introducción o planteamiento o presentación, desarrollo y desenlace; y también llamados: principio, medio y final).

Y el cuento también tiene que ver (o suele tener que ver según el caso de lo que se mencionará) con: una verbalidad (en la que tienen gran presencia los verbos –preferentemente en perfectivo, y contemporáneamente también mucho en presente–) de movimiento, de acción y de lengua; personaje o personajes; diálogos y pensamientos (presencia de la voz o de la voz interior en estilo directo o indirecto); tiempo y su orden; descripciones; espacio; ambiente o impresión; ritmo; duración (en la oralidad: tiempo físico al decir el cuento) o extensión (de lo escrito, en la literatura).

Si inventar o escribir un cuento es complejo, inventar o escribir un cuento brevísimo o hiperbreve es muy complejo, porque, en lo que al cuento se refiere, a mayor brevedad, mayores dificultades, mayor complejidad del proceso creador. Lo que no debe traducirse en una sacralización de la hiperbrevedad literaria, en creerse que solo puede ser hecha en determinados círculos y creada en o desde determinadas circunstancias.

Los denominados cuentos hiperbreves inventan una historia dentro de límites de concisión extrema, o la inventan fragmentariamente por la vía de entregar desde la concreción, y desde la sugerencia y la invitación implícita a continuarla, el germen o esbozo de una historia de desarrollo infinito.

Los hiperbreves pueden o no cumplir con la estructura ideal de los cuentos: Ésa de comienzo, nudo o conflicto, clímax y desenlace. Y pueden o no cumplir con otros requerimientos del género cuento.

Y es que la existencia de los brevísimos que narran (o que poetizan) no puede estar condicionada por las fronteras, por la estructura, o estructuras, de un género. Porque como toda obra de arte, los brevísimos que narran no existen para ser clasificados, sino que puede intentarse clasificarlos porque existen.

Esto sin olvidar la existencia de la palabra “inclasificable”.

No obstante lo dicho sobre la creación como acto de libertad, un hiperbreve que narra no es una definición o un concepto, es una trama; como señalé antes expresa algo ocurrido o que ocurre u ocurrirá. Y, si no es toda una sucesión de sucesos, un hiperbreve si es cuando menos un suceso o el germen de un suceso.

No olvidar que los cuentos tuvieron su origen en las conversaciones

interpersonales. No olvidar que los cuentos surgieron de inicio dentro de las conversaciones como una apertura hacia fórmulas, anecdóticas o no, de mayor interés, con mayor capacidad para atraer la atención del interlocutor o interlocutores, incentivarla por medio de la expectación, mantenerla y hacerla crecer para una mayor eficacia.

No olvidar que los cuentos tienen como cuerpo esencial de su eje único a los sucesos. Y que un suceso es la menor unidad de acción de una historia.

No olvidar que son los sucesos los que conforman el cuento, y son los sucesos con lo que, esa unidad que es el cuento, avanza progresiva y centradamente hacia el clímax o suceso más alto o más impactante o más intenso.

¿De qué se trata cuando hablamos de un brevísimo o hiperbreve que narra? Se trata de una “metáfora”, de una abstracción intuitiva en forma de trama. Cuando menos: principio y fin.

Y, por tanto afirmo, si en sí mismo un hiperbreve que narra únicamente es principio, o principio y fin, entonces es principio hasta el infinito, o es principio, fin y principio más allá de lo infinito.

Y afirmo: Un hiperbreve que narra lo es sobre todo cuando desde su mínima extensión oral o literaria, desde su suceso o sucesos, es el detonante de evocaciones y asociaciones inconmensurables (mientras menos tenga el oyente o lector posiblemente más podrá suponer o imaginar).

Y ésta es la diferencia esencial en mi criterio de lo que se ha denominado un cuento brevísimo o hiperbreve tanto con el cuento como género, como con el cuento breve (media página, una página, dos páginas; todo si soy yo quien clasifica, es personal) como unidad estética.

Desde mi óptica, un hiperbreve que narra es a la par, como obra de arte, una unidad indivisible y perfecta, y, contradictoriamente, es también un sistema. Un sistema capaz de permitir la creación de nuevos sistemas. Un sistema tan capaz de provocar disímiles interpretaciones y desciframientos, como de incitar a la creación, es decir, como capaz de permitir el ser modulado para servir como punto de origen para la creación de nuevas unidades narradoras o narrativas indivisibles y perfectas. Pero de lo que podría tratarse entonces, si aceptáramos que ésta de las evocaciones y asociaciones inconmensurables es la diferencia esencial entre el brevísimo y el cuento breve, que ésta es más la diferencia que la de la extrema brevedad de los brevísimos; de lo que podría tratarse entonces, sería quizás de que eso llamado cuento brevísimo o muy breve, no es lo mismo que eso que podría yo denominar cuento instantáneo o relámpago, o vertiginosidad y/o fugacidad narradora o narrativa; y que mientras unos se atienen en formato pequeño a las características básicas del género cuento, otros podrían no pertenecer a ese género estructural, sino ser un género en sí.

Ser el género de la vertiginosidad y/o fugacidad narradora o narrativa, el de la trama vertiginosa y/o fugaz, o súbita, o instantánea, o relámpago, tanto más ceñida a un género propio (éste género “relámpago”) cuando menos ceñida a

los parámetros del género cuento, y cuanto más trama abierta.

Mientras transcurre el tiempo de investigar más y de decidir si, en atención no solo a su estructura, sino en mucho a sus propuestas e intenciones; de decidir si se trata de dos géneros, o de un solo género y sus libertades y resultados inclasificables, continuaré denominando por igual a unos y a otros tanto cuando diga "cuentos brevísimos" o "muy breves" o "hiperbreves" como cuando diga "cuentos instantáneos" o "cuentos relámpagos", o, por qué no, como también los he denominado: "cuentos precipitados" (y en varias de estas denominaciones seguro coincido con otros investigadores y/o creadores que han nombrado, clasificado).

No identifico cuento con relato. Y por tanto no utilizo nunca "relato" ni "microrrelato" como denominaciones generalizadoras.

A finales de los sesenta o muy a comienzos de los setenta, en la universidad, al estudiar periodismo, mis profesores (que eran escritores) me explicaron que el cuento es ficción en sí, y el relato es ficción de lo ocurrido como tal en la realidad, mucho más narración testimonial, y tantas veces de lo histórico.

Y como es evidente que el microrrelato existe como tal, con ese carácter testimonial como punto de partida y como centro de lo narrado literariamente (y no me estoy refiriendo al testimonio en sí como género, no, al periodismo literario), y como hay magníficos libros de relatos y de microrrelatos en, por ejemplo, la América del Sur, y como aceptar y marcar la diferencia entre los dos géneros es de enorme utilidad por una diversidad de razones obvias, sin ánimo de polemizar sencillamente utilizo tal categorización que me permite comprender y explicar, ser mejor comprendido.

Como cualquier otra fórmula narradora o narrativa, y atendiendo no al género como estructura, sino al tratamiento del género argumental, atendiendo a una clasificación, muy aceptada, según el modo de desarrollo del argumento o la acción, un cuento hiperbreve (o, quizás, una fugacidad narradora o narrativa), puede inscribirse en una u otra de las dos categorías de intención, y ser: dramático o humorístico.

Lo dramático o lo humorístico desde los parámetros del género argumental, tal y como ha sido clasificado, puede ser: realista (entre otros, filosófico, político, psicológico, erótico, de costumbres, de pareja, de aventuras, de suspense, enigmático...).

O puede ser: de realismo mágico (entre otros, todos los citados en el listado realista anterior).

O puede ser: alegórico, personajes que se refieren a nociones abstractas tales como cualidades o sentimientos humanos, como virtudes y defectos... (entre otros, los de maestros y discípulos, los de animales humanizados).

O puede ser: fantástico (entre otros volver sobre el listado de los realistas y añadir fantástico heroico, de terror, de ciencia ficción).

Si considerando las posibles combinaciones, considerando el modo en que todo puede entremezclarse de una u otra forma hasta el infinito, a estos tipos añadimos la diversidad de estilos desde los cuales crear o escribir un brevísimo

que narra, entre otros, realismo, naturalismo, surrealismo, expresionismo, realismo sucio..., las posibilidades creadoras son de una riqueza y diversidad finalmente inclasificables.

A esto sumemos el que los brevísimos que narran pueden ser creados como cualquier cuento desde cualquiera de las tres personas verbales y desde su singular o desde su plural. Así como creados desde las combinaciones posibles. Y ser creados desde los diferentes puntos de mira y desde las diferentes voces del cuento (no olvidar que autor o emisor y narrador no son la misma voz, al menos no suelen serlo en la actualidad porque la sensibilidad de esta época prefiere a un autor que se excluya explícitamente, uno sin digresiones manifiestas del autor).

Y es que en general para el cuento como género se puede elegir, desde el punto de mira: o la posición de un narrador que está fuera de los sucesos, fuera del argumento narrado, y que no hace alusiones a sí mismo; o la posición de un narrador que está dentro del argumento. Narradores, fuera o dentro, relacionados con la persona gramatical utilizada.

Si se elige la posición de un narrador que está dentro, éste puede ser: un narrador protagonista, un narrador personaje secundario (también se afirma que éste es un narrador testigo, y que, por tanto, solo son dos en verdad, pero... seguir leyendo), o un narrador testigo. Entre otros: un narrador que vivió lo que cuenta, uno al que se lo contaron, o uno que lo vio. Según: desde la primera persona verbal, o desde la primera o segunda persona.

También para el cuento como género se puede elegir, desde la voz (que está determinada por el punto de mira) –y elijo para esta síntesis, de un más amplio y complejo universo categorizador, estas dos–: o la voz del narrador omnisciente, omnipresente y omnipotente que todo lo sabe, todo lo ve, y todo lo puede, desde una tercera o segunda persona verbal; o la voz del narrador fotográfico que enfoca desde el exterior y no penetra en el interior de los personajes (para unos, mientras que para otros puede llegar a penetrar sin faltar a la verosimilitud), y de nuevo según quién será la persona verbal.

Como en todo arte, en el cuento, será la intención quien determine.

Será la intención el cimiento desde el que se elegirá la forma.

Resumiendo, ahora en especial para quienes no sean especialistas, sino nuevos y deslumbrados exploradores:

¿Quién cuenta el cuento?

Lo cuenta el narrador. Un narrador que, en lo literario, el escritor debiera elegir de modo muy consciente.

¿Cuándo el narrador elegido cuenta dónde pone el énfasis: en sugerir o en explicar?

El narrador elegido cuando cuenta sugiere y rehúye explicar.

¿El narrador elegido ve o el narrador dice?

El narrador elegido por el escritor ve para poder decir, y dice lo que ha visto para que exista el cuento.

El narrador omnisciente ve todo.

El narrador protagonista ve de modo parcial, únicamente ve lo que le atañe.

Y el testigo también ve de modo parcial, ve aquello que presencia.

¿Cómo muestra y se expresa, cómo cuenta el narrador elegido?

El narrador elegido cuenta situándose en un punto de vista espacial específico que es el punto desde donde mira, y contando con una voz específica.

¿Dónde puede estar el punto de mira?

El punto de mira del narrador elegido puede estar fuera o puede estar dentro de la historia. Puede estar cerca o lejos, arriba o abajo, delante o detrás.

¿Cuántos tipos de narradores existen?

Existen muy diversos tipos de narradores, los que pueden inferirse de las posibilidades anotadas y de sus combinaciones (y de las no anotadas tal cual hasta ahora, como, por ejemplo, el monólogo interior; también hay denominaciones que al tratarse sobre todo en esta parte del texto de una síntesis no he incorporado, como “narrador equisciente”). Pero, en lo literario, el escritor debiera elegir uno determinado como si se tratara del personaje sin el cual la historia no podría existir (esto no significa que lo incluirá en la historia). Debiera elegir uno determinado vaya a ser uno u otro el caso, es decir, tanto si va a escribir en primera persona como si no, tanto si va a ser un narrador o varios para esa única historia, y tanto si va a ser visible o invisible.

¿Entre el narrador elegido y los personajes quien conoce más de la historia que es narrada?

Depende, el narrador elegido puede conocer más que los personajes, puede conocer igual o puede conocer menos. Si se trata de un narrador omnisciente, conoce más.

¿Con relación al cuento solo hay que tomar en consideración el comienzo, el nudo o conflicto, el clímax y el desenlace?

No solo, también hay que considerar los puntos de giro o matices y los puntos de conflicto o de tensión, los llamados sub-clímax. Unos y otros serán esenciales para mantener en ascenso el humor o el dramatismo, para mantener el desarrollo ascendente de la historia hacia su punto culminante o clímax, y para retener e incentivar el interés del lector fascinándolo de nuevo con cada suceso y sus variaciones hasta llegar juntos a un final que, salvo excepciones, debiera ser imprevisible.

Y resumiendo para todos:

¿Dónde nació el cuento hiperbreve?

Como el cuento mismo, el cuento hiperbreve nació en el único vientre donde podía nacer, dentro de las conversaciones interpersonales.

Allí, en las conversaciones interpersonales, seguramente provocó desde su fugacidad precipitada, desde su instantaneidad relampagueante, y en cada una de las ocasiones: sorpresa, deslumbramiento, estremecimiento, sensaciones, goce; y después también seguramente condujo al análisis, al conocimiento y a

la iluminación.¹

Francisco Garzón Céspedes (Cuba/España) Con doble nacionalidad reside en Madrid y ha residido por el mundo. Licenciado en periodismo y comunicólogo, poeta, poeta experimental y narrador, dramaturgo y creador escénico, escritor de muy diversos géneros e investigador con más de cincuenta libros, tanto de ficción como de teoría y técnica, impresos (un número de estos con grandes tiradas en sus primeras ediciones, todas agotadas) y con más de medio millón de ejemplares distribuidos, a los que se han ido sumando otros títulos en ediciones digitales difundidas hacia los cinco continentes y con múltiples resonancias; publicado por las principales editoriales de su país de origen y por otras prestigiosas de países de tres continentes; investigador y teórico de la oralidad, entre más; condecorado gubernamentalmente, premiado en lo nacional, internacional, por la crítica, y en distintas profesiones y ámbitos; creador al que la prensa y los críticos del planeta han dedicado elevados elogios y páginas completas (España: ABC, El Mundo, El País, La Razón, La Vanguardia...), Director General de, entre más, la CIINOE y Ediciones COMOARTES, es considerado por personalidades, especialistas, críticos y lectores una de las figuras cumbres de la hiperbrevedad literaria, dentro de la que escribe desde 1966 y que ha trabajado en géneros distintos (de la poesía a la narrativa, al teatro...), y a la que ha contribuido desde muy disímiles creaciones y acciones, incluidas las investigativas, docentes, de gestión y editoriales.

¹ *Del Gabinete de Prensa*: Texto de la primera edición de este libro en 2014, limitada y no comercial. Como otra actualización, los siguientes títulos del autor deben leerse, por la ficción hiperbreve que comparten, y porque constituyen estudios sobre formas, géneros..., entre otros: Garzón Céspedes, Francisco, *Microvisual / Historias hiperbreves visuales*, Los Cuadernos de las Gaviotas 5, COMOARTES, 2011; *Hipermicroficción de una 1 letra a 10 palabras*, Los Cuadernos... 11, 2011; *Microficción / Microtextos: 50 formas literarias*, Los Cuadernos... 17, 2011; *Literatura e hiperbrevedad: Sacralización y desacralización*, Los Cuadernos... 44, 2012; *Los cien cuentos del loco*, Los libros de las Gaviotas 14, 2012 –algunos de estos libros o colecciones también en el volumen impreso que se citará: *Los 1111...-*; *Primer libro de ¿Escribimos tú y yo y algunos más?*, Colección ¿Escribimos? 2, 2012; e impresos *El corredor de infinitos*, Colección “Garzón Céspedes” 3, COMOARTES, 2012; *Los 1111 pequeños cuentos del hombre que amaba contar*, Colección “Garzón Céspedes” 4, 2012, libro de libros que reúne 12 y un total de numerosísimas colecciones; *Normales los sobrevivientes*, Ediciones Matanzas, Cuba, 2013 –también, entre más, en *Los 1111...-*. Se recomienda investigar sobre el Sistema Modular de Creación de Garzón Céspedes, mucho más documentado, más recogido teórica y técnicamente en cuanto al teatro (dramaturgia y dirección escénica) o en cuanto a sus aplicaciones a la oralidad escénica que a la literatura narrativa, y del que puede analizarse lo incluido en sus libros impresos: *Redoblante y Tío Conejo*, Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao (CDTB) / BBK, País Vasco, España, 2010; *Una historia improbable y otros textos*, Editorial Ciudad Gótica, Rosario, Argentina, 2006; *Cómo aprender a contar oralmente y a comunicarse mejor*, Editorial Adagio, CNCC/Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, 2011; *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Ediciones Laura Avilés / Páginas, Madrid, España, 1995; *El arte (oral) escénico de contar cuentos*, Editorial Frakson, Madrid, 1991, y traducido al árabe: Ministerio de Cultura, El Cairo, Egipto, 1996. Y de otros autores sobre el Sistema Modular de Creación de F. G. C., sobre todo el artículo de la investigadora titular: Parrado, Gloria: “La Modulación: una revolución en la escena” (publicado con el título de “Por un teatro abierto”), Revista Tablas 4, Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, 1986.

