

LA MINIFICCIÓN: ¿UNA BANALIDAD?

Guillermo Bustamante Zamudio

Durante el VI Congreso Internacional de Minificción, realizado en Bogotá en 2010, Violeta Rojo comentó una publicidad¹ que invita a escribir un cuento breve a propósito de cierta bebida alcohólica, no destilada, de sabor amargo, que se fabrica con granos de cebada germinados. Así, hacer una minificción sería cosa de aflojarse un poco con una cerveza y «soltar la mano». De igual manera, el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá pregunta: «¿Eres bueno “echando cuento” y quieres ganarte \$8.000.000?»²; con esta publicidad invita a participar en el concurso de relatos breves «Bogotá en 100 palabras», que va para su tercera edición (2019). Para contextualizar un poco el texto de esta invitación, hay que aclarar que, en Colombia, una de las acepciones de «echar cuento» es ‘mentir’; y, en plural, es ‘contar chistes’. De hecho, entre las listas actuales de minificciones hay chistes y anécdotas triviales cuya escritura y disfrute no requieren de mayor capital cultural. Por eso, en el IX Con-

¹ Rojo, Violeta [2010]. «Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima». En: *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad de Colombia, 2014.

² Al cambio de hoy, octubre de 2019, son aproximadamente US\$2700.

greso Internacional de Minificción (Neuquén, 2016), alguien propuso que los ‘memes’ que llegan al celular y al correo electrónico fueran parte del *corpus* de la minificción (que pasaría a ser, más bien, un *cajón desastre*). Con esto no sólo se banaliza la minificción, sino también la idea de *canon*, que ya no quedaría determinado por la sedimentación histórica (una lectura *retroactiva*, al cabo de mucho tiempo), sino por la buena voluntad de unos pocos entusiastas que lo definirían con antelación.

Hoy es dominante la idea de la minificción como un texto sin género (*desgenerado*, impuso genialmente Violeta Rojo)³, proteico, «una producción rebelde que burla toda preceptiva»⁴. Esta posición es sorprendente cuando la agencian personas que, supuestamente, son partidarias de la comprensión y que le reclaman a quien no frena cuando el semáforo está en rojo. No toda preceptiva es negativa. En la cita anterior, por ejemplo, la vemos aplicada: la frase es comprensible para el hispanohablante, justamente porque sigue una preceptiva. Lo mismo para las minificciones. Cuando en la literatura hay alteración de las normas, esto se da a condición de conocerlas. Como dice Borges, «Todo joven poeta se siente un Adán que nombra las cosas. Pero lo cierto es que un poeta no es Adán y que tiene una larga tradición detrás de él. Esa tradición es el lenguaje en el que escribe y la literatura que ha leído. Yo creo que es más prudente para un joven escritor demorar la invención y la irreverencia por un tiempo»⁵. De otro lado, si hay preceptivas para hacer minificciones, ¿qué importancia tienen?; ¿acaso

³ Rojo, Violeta [1996]. «El minicuento, ese (des)generado». En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, No. 1-4 de 1996.

⁴ Koch, Dolores M. «Luis Britto García y “El orden de la biblioteca”». En: Omil, Alba (antologista) [2006]. *Microrrelatos en el mundo hispanoparlante*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Pág. 158.

⁵ Borges, Jorge Luis [1971]. *El aprendizaje del escritor*. Bogotá: Sudamericana, 2015. Pág. 98.

los escritores —los buenos escritores— siguen preceptivas?; ¿no será al contrario? Cuando un poeta hace un soneto, más bien sigue una tradición en la que inscribe a satisfacción su trabajo; no se trata de un pobre oprimido al que le restringen su libertad. Los entusiastas de cierta desobediencia adolescente pugnan en el ámbito de pretender explicar qué es una minificción... pero ¿explican bien? Hay un detalle que, por evidente, no deja de ser necesario explicitar al punto: la crítica, la preceptiva, las descripciones *son posteriores* al fenómeno literario. Por supuesto que, una vez existentes, puede haber interacciones, pero son asuntos discriminables. El que dice cómo escribir minificciones no inventó la minificción, sino que intenta buscar en ese corpus unas regularidades. Afortunadamente, los buenos escritores de minificción no siguen las preceptivas de cómo escribir según X-teórico (que puede ser él mismo) o según Y-rebelde, sino que sigue las preceptivas —como dijo Borges en la cita anterior— del lenguaje y de la cultura que lo tocan.

Pese a las discusiones sobre el estatuto de la minificción, en el fondo parece que no queremos llegar a algo; vamos tras el regocijo juvenil (que algunos prorrogan durante toda la vida) de poner en cuestión las clasificaciones y, para eso, le suponemos a la minificción unas supuestas características de la posmodernidad que serían alérgicas a la sistematización. Por eso, incorporamos cualquier cosa en el conjunto, con tal de que sea breve. Desde luego, ese no es un criterio, pero es una idea compartida por muchos. Los proteicos somos nosotros, que arrojamos cualquier cosa en esa caja de Pandora, para después decir que el conjunto es heterogéneo.

Claro que hay amontonamientos, como el que hace quien dispone unos libros de segunda para vender, todos al mismo precio reducido: no le interesan los temas, los autores, las ediciones. Pero también hay ordenamientos, como el que hace quien dispone unos libros en una biblioteca

(sistematización necesaria para poder encontrar, por ejemplo, los libros que hablan contra la sistematización).

Entonces, la minificción ¿es un amontonamiento o algo susceptible de ser comprendido y, en ese sentido, diferenciado? Si quiero concentrar la atención en la parte ‘mini-’ de la palabra, ahí caben los aforismos, las tarjetas personales, los recados, las listas de mercado, las adivinanzas, ciertos cuentos, las recetas de cocina, las greguerías, las propagandas, etc. Y es tautológico decir que eso no tiene género, que es proteico... pues está ya en el gesto inicial. Pero si quiero concentrar la atención en la parte ‘-ficción’ de la palabra, no puedo decir cualquier cosa. La pregunta es si circunscribir una ficción a unas pocas palabras implica una nueva forma o, incluso, si ciertas características de una ficción *exigen* un extensión breve. Pues bien, Ginés Cutillas sostiene que esas características ya se pueden precisar y que, en consecuencia: «el cuarto género narrativo ha llegado para quedarse»⁶.

Pues bien, entre los textos que todos los de la logia aceptamos como minificciones, hay unos que no son banalidades. Más bien provienen de una síntesis cultural amplia y compleja. Ejemplo: «*Inferno I, 32*»⁷, de Jorge Luis Borges:

Inferno I, 32

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII, veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas. No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se ahogaba y se rebelaba y Dios le habló en un sueño: *Vives y morirás en esta prisión, para que un hombre que yo*

⁶ Cutillas, Ginés S. [2019]. «La instauración definitiva del cuarto género narrativo». En: *Los pescadores de perlas*. Barcelona: Montesinos. Pág. 9.

⁷ Borges, Jorge Luis [1960]. “*Inferno I, 32*”. En: *El hacedor. (Obras Completas)*. Buenos Aires: Emecé, 1974).

sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema. Dios, en el sueño, iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino, pero sólo hubo en él, cuando despertó, una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de una fiera.

Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres.

«*Inferno*» es el nombre original de la primera de tres partes (Infierno, Purgatorio y Paraíso) de la *Comedia* de Dante Alighieri. '1' es el primer capítulo y '32' es el número del verso. Recién empieza la obra. Es justo el apartado que da lugar a la siguiente ilustración de Gustave Doré:



¿Hay que haber leído la mencionada obra para entender el texto? Es preferible, si uno no está sólo buscando palabras esdrújulas. Al contrario de pensar que la minificción es algo que puede llevar a cabo alguien que «echa cuentos», que tiene el ingenio momentáneo para acuñar una broma oportuna, o que se toma una cerveza, en este caso uno de los prerequisites es leer no menos de 400 páginas (y quedar impactado) para poder escribir una minificción de dos párrafos, de 266 palabras.

Y bien, la línea 32 de la primera parte de la *Comedia*, mencionada en el título, dice:

un leopardo liviano allí surgía.

En el poema de Dante, el felino le vedó al poeta cierta senda y lo obligó a tomar otra, donde se topó con el alma de Virgilio, la cual lo guiará por el Infierno y por el Purgatorio. Según la minificción de Borges, el leopardo figura en la *Comedia*, a razón de que Dante habría visto alguna vez un leopardo enjaulado:

[...] un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema [...].

Esta experiencia de Dante, según el texto de Borges, dará una palabra —¡sólo una!— al poema. Ahora bien, esa palabra no es sólo denotativa (*tu figura*), sino también connotativa (*tu símbolo*). Dice Ángel Crespo en una nota al verso I, 32: «Este “leopardo”, lo mismo que el león y la loba que aparecerán en seguida, es una figura simbólica muy propia, no sólo de la poesía medieval, sino de toda la poesía simbolista. Las cosas no son únicamente lo que demuestra su aspecto exterior: simbolizan realidades más altas e invisi-

bles»⁸. De hecho, el leopardo «es un símbolo de la lujuria, vicio que, al parecer, fue el primero que apartó a Dante de la virtud»⁹.

El Dante-personaje de la minificción es supuestamente el autor Dante que escribe la *Comedia* y que habría visto al leopardo en la jaula y que después ficciona un personaje-Dante que ve el leopardo que le veda el paso (el grabado de Doré) y que da lugar al encuentro con el personaje-Virgilio. En ese instante —una palabra en el poema— se detiene Borges y fabrica su ficción.

Ese leopardo que ha dado una palabra al poema está cautivo:

Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII, veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas.

No sólo está cautivo, está expuesto: es visto por *hombres y mujeres cambiantes*, es decir, no se trata de quienes lo cuidan y lo alimentan, que no serían cambiantes, sino de quienes van exclusivamente a verlo. Y entre esos *hombres y mujeres cambiantes* hubo uno: Dante, que nació en 1265 (así, se supone que ve al leopardo en el siglo XIII, durante el cual vivió... los leopardos de ficción viven más que sus parientes naturales, que llagan máximo a los 17 años) y murió en 1321, siglo XIV, durante el cual escribe la *Comedia* (entre 1304 y 1321). Pero ir a ver un leopardo, el hecho de que haya un leopardo en exhibición, no es simple azar: Dios ha orquestado eso para que Dante ponga la figura y el símbolo del animal en la *Comedia*.

⁸ Ángel Crespo es el traductor al español de la *Comedia* en la editorial Círculo de Lectores (Barcelona, 1977); además, escribe un prólogo e introduce copiosas notas. Pág. 52.

⁹

Ibid.

Pero, entonces, ¿qué pasa con el animal? El texto lo muestra atribulado: *algo en él se ahogaba y se rebelaba*. Sus instintos, un saber no-sabido (*No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado*), se ahogan, no tienen realización posible, pues no está dada la contingencia del encuentro (*el viento con olor a venado*, por ejemplo) en el que se desplegarían, pues vive en una condición fija: la prisión.

En respuesta, Dios le habla en un sueño —no obstante ser un rudo animal— y le revela que existe y está en tal condición para que Dante ponga una palabra —su nombre *común*— en el poema. Viniendo de quien viene esta explicación (Dios, que puede meterse en sus sueños y aclararle por qué vive en una prisión y nunca podrá salir de ella), el leopardo acepta su destino. ¿Podría no aceptarlo? El caso es que su rebeldía se aplaca:

Dios, en el sueño, iluminó la rudeza del animal y éste comprendió las razones y aceptó ese destino [...]

Pero, tras esa aceptación, en el leopardo sólo queda, al despertar, una *oscura resignación*, una *valerosa ignorancia*. ¿Por qué?:

[...] porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera.

Ahora estamos en la *máquina del mundo*, algo que sólo entiende Dios; por eso, tiene que explicarla, tanto al leopardo como a Dante. Pero el leopardo, tras haber aceptado el destino que le depara dicha maquinaria, de todas maneras, no entiende. La simplicidad de una fiera no está hecha para esa complejidad. El *caliente placer de despedazar*, no obstante ser parte de la máquina del mundo, está entreverado con otros entes; con un poema, por ejemplo. La sola máquina «natural» del mundo habría posibilitado que ese leopardo se hubiera encontrado con un venado y que hubiera realizado el *caliente placer de despedazar*. Pero vemos

que en la *máquina del mundo* se trenzan lo natural y lo simbólico (un leopardo enjaulado por seres de palabra). El leopardo «sabría» realizarse en el amor y la crueldad, eso no habría que explicárselo; pero no sabe realizarse en una jaula, en un poema; y eso es lo que hay que explicarle.

Pero no entiende. ¿Por qué, entonces, Dios le explica su destino? ¿No podía prever que no iba a entender? Posiblemente sólo le interese la *oscura resignación*, la *valerosa ignorancia* que se produjo, tal vez a cambio de eso que en el leopardo *se rebelaba*. Ahora bien, el narrador dice que *Dios le habló en un sueño* al animal. ¿Qué soporte podría tener esa explicación? Recordemos que el leopardo está descrito como un observador: *ve* tablas, barrotes, personas cambiantes, un paredón y una canaleta de piedra, hojas. Ese catálogo de imágenes no hace un conjunto, no son piezas de un ordenamiento posible; sólo son asuntos que se superponen. Basta con la aceptación, en el momento del sueño, aunque luego no perdure —a causa de que no tiene soporte— en el animal. Dios no puede obligar a entender, sólo puede intentar explicar. ¿Con qué palabras le habló Dios al leopardo? Porque lego, cuando entre en el sueño de Dante, ¿no tendría que hacerlo en toscano?, ¿o ejercita una *lingua franca* que traspone los escollos de las lenguas específicas?

Después viene el turno del poeta. Quizá la máquina del mundo sea comprensible para un hombre, que no se reduce a un impulso común a todos los de la especie, como es el caso del leopardo: todos sus congéneres felinos, como él, anhelan asuntos ligados a la percepción (*el viento con olor a venado*), están preparados para la reproducción y la rapiña (*amor y crueldad*) para descuartizar (*el caliente placer de despedazar*). Pocos horizontes, como se ve: alimentación, reproducción y protección... quizá alguno más. Por eso, en el texto el leopardo no tiene un nombre propio; el narrador se refiere a él con el nombre común de la especie. Como la tortuga que compite con Aquiles, o la zorra que no alcanza las uvas o, incluso, el Tío Conejo (quien, pese a las mayús-

culas, puede ser cualquier conejo). De igual manera, para efectos de la minificción que comentamos, cualquier leopardo habría dado lo mismo. Dante, en cambio, como todo hombre, quiere algo singular. Por eso tiene nombre propio: no todos los hombres quieren —ni pueden— escribir la *Comedia*... sólo Dante. Sin embargo, pronto va a morir y no ha sido justificado y está solo (recordemos que fue desterrado, confiscado, amenazado de muerte).

Nótese que la realización del leopardo —algo que ni siquiera él mismo sabe— está en asuntos como *el caliente placer de despedazar*, algo que no podrá hacer, pues vive y morirá enjaulado. En cambio, la justificación para Dante es un reconocimiento de los demás hombres: que digan, por ejemplo, que le dio consistencia al italiano moderno, al haber escrito la *Comedia* en toscano, y no en latín, como era lo esperado. No hay en Dante un mandato natural que se ahogue, no se rebela ciegamente por no poder realizar ese mandato. Su problema —pues también está atribulado— es distinto: está solo (algo que no afecta al leopardo: los leopardos no son seres gregarios), no ha sido justificado por los otros (demanda que no constituye al leopardo, que no necesita reconocimiento; más bien necesita comer, defenderse —si se ve amenazado—, desencadenar el comportamiento sexual si se presentan ciertas condiciones sensibles). Dante trabaja en una obra monumental —que será cumbre de la literatura universal—, pero no ha sido suficientemente reconocido. Para Hegel, la autoconciencia se constituye por reconocimiento¹⁰.

Dante también ve las cosas, como el leopardo, pero en el texto no se describe al poeta por esa simple cualidad de ver (o por la manera de disponer los trozos de su comida). Además, las cosas que vio nos las superpuso, como está obligado a hacer el leopardo, sino que las ordenó de alguna manera (en la *Comedia*, por ejemplo, el leopardo se vuelve

¹⁰ Hegel, G. W. F. [1807]. *Fenomenología del espíritu*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

un símbolo, como nos explicó Ángel Crespo). Lo que hace Dante —escribir— sólo existe en la esfera de la inteligibilidad, o sea, más allá de las cosas visibles.

Vuelve, entonces, Dios a intervenir: en un sueño, le *declara* a Dante *el secreto propósito de su vida y de su labor*. De nuevo: ¿por qué en un sueño? Si hemos de orientarnos por la *Iliada* o la *Odisea*, parece que se necesita cierto velo para poder tener comercio con los dioses. Sería mortífera una charla directa: cuando hablan con los hombres, siempre están transfigurados. Por eso, Diotima, en el *Banquete*¹¹, habla de los demon: intermediarios entre los dioses y los mortales.

Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor. ‘Declarar’ no es sólo ‘hablar’ (al leopardo *Dios le habló en un sueño*); a Dante, en cambio le *declara* un secreto propósito... la palabra ‘declarar’ convoca lo público: «Aseverar o exponer una cosa públicamente»; o puede implicar una calificación: «Manifestar [un juez u otra autoridad] su decisión acerca de la calificación de alguien o de algún asunto»¹². Dante no tiene un destino natural: su vida y su labor tienen un secreto propósito que sólo se descubre cuando se destapan las cartas (no así en el caso del leopardo: sabemos que una feromona, secretada por individuos de la misma especie, provocará en *todo* leopardo comportamientos específicos: no tiene cartas tapadas).

El poeta y el leopardo entran en la máquina que Dios tiene preparada para el mundo y que, en el caso de ellos dos, gira en torno al poema: el primero aporta una palabra; el segundo aporta 14.000 versos.

Ahora bien, los 17 años durante los cuales trabajó Dante en el poema (un poco más de un tercio de su vida), están hechos de amarguras. Además de injustificado, Dante está *tan solo como cualquier otro hombre*. Parece curioso listar ese par de cosas, pero se impone la idea de que la justifica-

¹¹ Platón. «Banquete». En *Platón I*. Madrid: Gredos, 2011.

¹² Primera definición que aparece en Google.

ción no elimina la soledad. El sujeto, necesitado de reconocimiento, no está menos solo que el reconocido. No hay reconocimiento suficiente para eliminar la soledad. Tal vez el trabajo de Dantes sea un *saber-hacer* con esa soledad. Ante la declaración que Dios le hace, Dante supo al fin *quién* era (quizá el doctor y farmacéutico, político y poeta que daría luz a la *Comedia*) y *qué* era (un utensilio en el arreglo divino del universo). Tal vez el leopardo supo qué era, pero no había para él un «quién era». Por eso, le queda una *oscura resignación, una valerosa ignorancia*; no puede, como Dante, *bendecir sus amarguras* una vez que sabe su lugar en la trama del universo. El peta bendice sus amarguras, pues lo que ha padecido *ahora* tiene un sentido (recordemos que fue obligado a pagar una multa inalcanzable, que se le confiscó gran parte de sus bienes conyugales y que fue exiliado, bajo pena de muerte).

Y, pese a este sistema de oposiciones entre el leopardo y Dante, cuando uno espera que ahora Dante quede consciente de la declaración que le hace Dios. también a él, después del sueño, se le escapa lo entregado:

La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera [...]

¿Por qué la tradición? Habíamos hablado del soporte. En el caso del animal, es el narrador quien debe hablarnos de lo que se produjo en el leopardo, tras la explicación que le dio Dios en el sueño. No hay soporte del acontecimiento: ¿dónde guardarlo? En el caso de Dante, en cambio, hay memoria porque hay lenguaje. No es sólo una observación sobre un fenómeno, sino lo que conserva una tradición. En el primer caso, el narrador *dice* lo que percibió; en el segundo, *cita* a la tradición. Y ese algo que le fue declarado al poeta resultó irrecuperable:

[...] porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres.

Acá el plural es importante. Como hemos dicho, el animal no tiene nombre propio, puede estar representado por cualquier ejemplar de la especie; el hombre, en cambio, tiene nombre —Dante—, no es reemplazable por ningún otro (cada hombre es una excepción; la especie es un curioso conjunto formado por los que no hacen conjunto)¹³. Así, de un lado, la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera, de *cualquier* fiera (número singular); y, de otro lado, la máquina del mundo es harto compleja para para la simplicidad de los hombres (número plural). No se podría decir *para la simplicidad del hombre*, pues parecería una propiedad universal de la especie; sino para la simplicidad de los hombres, uno por uno.

Lo que es posible para el animal está claro: alimentación, protección, reproducción (es lo que anhela, según el narrador). Pero de eso no sabe. De todas maneras, ese mandato lo incomoda: algo en él se ahoga y se rebela. Debe dar la vida por una palabra, algo ajeno a él. ¿Y lo que el hombre quiere?... no se sabe.

Esta magistral minificción no es una banalidad, no es un meme, no es un chistecito del momento. Requiere de un considerable conocimiento de la literatura y —al menos— una mordaz participación en la discusión teológica y en la discusión filosófica sobre el determinismo; todo con una escritura intachable, delatable como poética. Me gusta más tenérmelas que ver con la complejidad de un texto como esta minificción de Borges, que enfrascarme en una discusión sobre si los memes deben ser o no parte del canon del cuarto género narrativo, cuya existencia sostiene Cutillas.

¹³ Miller, Jacques-Alain [1998]. «El ruiseñor de Lacan». En: *Del Edipo a la sexuación*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante [1321]. *Comedia*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1977.

Borges, Jorge Luis [1960]. «Inferno I, 32». En: *El hacedor. (Obras Completas)*. Buenos Aires: Emecé, 1974).

Borges, Jorge Luis [1971]. *El aprendizaje del escritor*. Bogotá: Sudamericana, 2015.

Cutillas, Ginés S. [2019]. «La instauración definitiva del cuarto género narrativo». En: *Los pescadores de perlas*. Barcelona: Montesinos.

Hegel, G. W. F. [1807]. *Fenomenología del espíritu*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Koch, Dolores M. «Luis Britto García y “El orden de la biblioteca”». En: Omil, Alba (antologista) [2006]. *Microrrelatos en el mundo hispanoparlante*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Miller, Jacques-Alain [1998]. «El ruiseñor de Lacan». En: *Del Edipo a la sexuación*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Platón. «Banquete». En *Platón I*. Madrid: Gredos, 2011.

Rojo, Violeta [1996]. «El minicuento, ese (des)generado». En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, No. 1-4 de 1996.

Rojo, Violeta [2010]. «Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima». En: *La minificación en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad de Colombia, 2014.