

ENTRE EL OJO Y LA LETRA
El microrrelato hispanoamericano actual

**ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)**

Junta Directiva

D. Gerardo Piña-Rosales
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Secretario

D. Daniel R. Fernández
Coordinador de Información (i)

D. Joaquín Segura
Censor

D. Emilio Bernal Labrada
Tesorero

D. Eugenio Chang-Rodríguez
Director del Boletín

D. Carlos E. Paldao
Bibliotecario (i)

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
P. O. Box 349
New York, NY, 10106
U. S. A.
Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com
Sitio Institucional: www.anle.us

Copyright © 2014 por ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Carlos E. Paldao
Laura Pollastri
Editores

ENTRE EL OJO Y LA LETRA
El microrrelato
hispanoamericano actual



Colección Pulso Herido
Academia Norteamericana
de la Lengua Española

Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual

Carlos E. Paldao y Laura Pollastri (Eds.).

Colección *Pulso Herido*, 1

Nueva York: Editorial Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© Carlos E. Paldao y Laura Pollastri

© De los estudios y microrrelatos, sus autores

Primera Edición. 2014

ISBN: 13: 978-0615840888

10: 0615840884

Library of Congress Control Number: 2014931931

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

P. O .Box 349

New York, NY, 10106

U. S. A.

Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com

Sitio Institucional: www.anle.us

Fotografía de portada: *Puerta al cielo* de Gerardo Piña-Rosales al igual que las restantes del volumen

Diseño de portada: Julio Bariani

Edición y supervisión: Carlos E. Paldao, Gerardo Piña-Rosales, Laura Pollastri

Revisión Editorial: Stella Maris Colombo, Graciela S. Tomassini, Violeta Rojo

Composición y diagramación: Pluma Alta

Impresión: The Country Press, Lakeville, MA 02347

Pedidos y suscripciones: acadnorteamerica@aol.com

La colección *Pulso Herido* está integrada por obras de naturaleza creativa en materia de narrativa, poesía, drama y ensayo, entre otros géneros, concebidas con calidad académica y orientadas a difundir el pensamiento y la creación en las distintas dimensiones de lo lingüístico, literario, socioeducativo y cultural del mundo hispánico, con el propósito de robustecer su profunda unidad. Las ideas, afirmaciones y opiniones expresadas en sus distintos volúmenes no son necesariamente las de la ANLE, de la Asociación de Academias de la Lengua Española ni de ninguno de sus integrantes. La responsabilidad de las mismas compete a sus autores.

Copyright © 2014 ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no podrá ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Impreso en los Estados Unidos de América

Printed in the United States

*Para
Dolores Koch
David Lagmanovich
In Memoriam*

COMITÉ DE REFERATO

Stella Maris Colombo

Juan Armando Epple

Francisca Noguero

Carlos E. Paldao

Gerardo Piña-Rosales

Laura Pollastri

Violeta Rojo

Graciela Tomassini

Lauro Zavala

*

ÍNDICE

| | |
|-----------------------|----|
| Senderos recorridos | |
| CARLOS E. PALDAO..... | 15 |
| Obra conjunta | |
| LAURA POLLASTRI | 23 |

ÓPTICAS

| | |
|--|----|
| <i>Rescates</i> | 31 |
| Lolita: La primerísima | |
| VIOLETA ROJO | 33 |
| El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila | |
| DOLORES M. KOCH..... | 37 |
| Nota sobre la cohesión y otros aspectos de la construcción textual | |
| DAVID LAGMANOVICH..... | 49 |
| Literatura y realidad: la última creación breve de David Lagmanovich | |
| SUSANA SALIM..... | 67 |
| La secreta locuacidad de la letra: algunas aproximaciones al microrrelato en la obra de David Lagmanovich | |
| LAURA POLLASTRI..... | 85 |

| | |
|--|-----|
| <i>En busca del canon</i> | 107 |
| Nacimiento y bautizo de un género | |
| JAVIER PERUCHO | 109 |
| Precursores de la minificción hispanoamericana | |
| JUAN ARMANDO EPPLE | 121 |
| La cristalización de lo breve: canon y microrrelato en Hispanoamérica | |
| GABRIELA MARIEL ESPINOSA | 131 |
| La microficción y las instancias canonizadoras. Balance, reflexiones y propuestas | |
| GRACIELA TOMASSINI Y STELLA MARIS COLOMBO | 155 |
| Hitos esenciales de la minificción peruana | |
| RONY VÁSQUEZ GUEVARA | 193 |
| Algunas hipótesis sobre el boom de la minificción en Hispanoamérica | |
| LAURO ZAVALA | 215 |
| Después del ‘pos’: microcuento y vocación afectiva | |
| MIGUEL GOMES | 229 |
| <i>Huellas, contactos y deslizamientos</i> | 249 |
| De aquí y de allá: los fructíferos vínculos entre la ficción breve argentina y la española | |
| FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ..... | 251 |
| Algunas muestras del legado de Borges en el microrrelato español | |
| IRENE ANDRES-SUÁREZ..... | 277 |
| Presuposiciones y entendimientos, enciclopedias y referentes: la minificción como artefacto literario intertextual | |
| VIOLETA ROJO | 293 |
| El mítico caso de Penélope. La configuración intertextual del personaje | |
| GLORIA RAMÍREZ FERMÍN | 305 |

| | |
|---|-----|
| <i>Exploraciones</i> | 315 |
| En el taller de Julio Torri: los borradores SERGE ZAITZEFF | 317 |
| Enrique Anderson Imbert y el microrrelato ALBA OMIL | 333 |
| <i>ABC de las microfábulas</i> de Luisa Valenzuela: reflexión y consejo en el texto narrativo ROSA TEZANOS-PINTO | 353 |
| Perro mellado, o la polifonía de la vida (sobre <i>El Perro que comía silencio</i> , de Isabel Mellado) FERNANDO VALLS | 379 |
| La <i>Odisea</i> como minificción. La narrativa más breve en Alfonso Reyes ALBERTO VITAL Y LUCILA HERRERA | 393 |
| El todo y sus partes (la habilidad de la araña): Microrrelatos en <i>El libro de las horas contadas</i> ÁNGELES ENCINAR | 413 |
| La ficcionalización de la lógica: silogismo y modelo en tres microrrelatos argentinos MIRIAM DI GERÓNIMO | 433 |
| <i>Contrapunto</i> | 451 |
| La microficción: reflexiones en contrapunto RAÚL BRASCA Y ROSALBA CAMPRA | 453 |

MICROCOSMOS

| | |
|------------------------|-----|
| Rubén Abella..... | 485 |
| Luis A. Ambroggio..... | 487 |
| Giselle Aronson..... | 489 |
| Pía Barros..... | 492 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| Alejandro Bentivoglio..... | 495 |
| Carlos Blasco | 497 |
| Raúl Brasca | 498 |
| Orlando van Bredam | 500 |
| Pablo Brescia | 503 |
| Rosalba Campra | 505 |
| Jorge I. Covarrubias | 507 |
| Juan C. Dido..... | 510 |
| Esteban Dublín..... | 513 |
| Lilian Elphick..... | 516 |
| Juan A. Epple | 518 |
| Martín Gardella..... | 520 |
| Isaac Goldemberg | 523 |
| Miguel Gomes..... | 525 |
| Rogelio Guedea..... | 527 |
| Leandro Hidalgo | 529 |
| Pedro G. Jara..... | 531 |
| Enrique Jaramillo Levi..... | 535 |
| Gabriel Jiménez Emán | 537 |
| Karl Krispin | 540 |
| Francisco Laguna Correa | 542 |
| María Lorenzin..... | 544 |
| Eugenio Mandrini | 546 |
| José M. Merino | 549 |
| Rodolfo E. Modern | 551 |
| Ana M. Mopty..... | 555 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| Manuel Moyano Ortega | 557 |
| Diego Muñoz Valenzuela | 560 |
| Ángel Olgoso | 563 |
| Alba Omil..... | 566 |
| Julia Otxoa | 568 |
| Antonio Planells..... | 571 |
| Ricardo Ramírez Requena | 573 |
| Nela Río | 575 |
| David Roas..... | 577 |
| Nana Rodríguez Romero..... | 579 |
| Rigoberto Rodríguez..... | 582 |
| Juan Romagnoli | 584 |
| Orlando Romano | 587 |
| Umberto Senegal..... | 590 |
| Armando J. Sequera | 592 |
| Ana M. Shua | 594 |
| Fernando Sorrentino..... | 596 |
| Luisa Valenzuela | 598 |
| Rima de Vallbona | 602 |
| Eloi Yagüe Jarque..... | 604 |

DIORAMA

| | |
|---|-----|
| <i>Los ojos y las letras</i> | 609 |
| <i>En el sendero de la brevedad</i> | 639 |



La sobria grandeza de la brevedad

SENDEROS RECORRIDOS

La presentación de este volumen, que inaugura una nueva colección de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, se asoma a tres distintos escenarios. El primero se vincula con la puesta en marcha de la colección *Pulso Herido*, gracias a la iniciativa y decisión de D. Gerardo Piña-Rosales. La serie está integrada por obras de naturaleza creativa en materia de narrativa, poesía, drama y ensayo, entre otros géneros, concebidas con calidad académica y orientadas a difundir el pensamiento y la creación en las distintas dimensiones de lo lingüístico, literario, socioeducativo y cultural del mundo hispánico, con el propósito de robustecer su profunda unidad.

El segundo escenario es de naturaleza más personal. Muchas veces a lo largo de estos meses, mientras crecía a ritmo sostenido el contenido de este volumen, me he preguntado como llegué a interesarme por las estructuras narrativas mínimas en las literaturas hispana e hispano-americanas. Al mirar hacia atrás, intentando visualizar los senderos transitados, aparecen de manera recurrente distintas actividades y eventos relacionados con el tema en varios foros educativos y culturales auspiciados por la OEA.

A principios de la década de los 70 nos tocó organizar un encuentro en torno a la narrativa regional y en esa oportunidad Luis Leal presentó la edición revisada y ampliada de su *Historia del cuento hispanoamericano* (México: de Andrea, 1971) y les correspondió comentarlo, en una reflexión a dos voces,

a David Lagmanovich y a Edmundo Valadés. Ambos hicieron hincapié en lo novedoso de un tipo de relato muy breve que participaba de algunas de las características del ensayo, el poema en prosa y el cuento tradicional, mientras exhibía un alto nivel de concisión interna. A partir de entonces Leal, Lagmanovich y Valadés fueron siguiendo desde distintos rumbos el crecimiento de estas narraciones en la producción de numerosos autores de Argentina, Chile, Colombia, México y Venezuela cuyos minicuentos encontraban cabida en las páginas de la revista mexicana *El cuento* —que dirigía Valadés— entre otras. De esa época datan varios trabajos de Lagmanovich sobre Arreola, Borges, Cortázar, que vieron la luz en publicaciones seriadas dentro y fuera de la región y más tarde se reunirían en un volumen (*Estructura del cuento hispanoamericano*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana-CCIL, 1989).

En paralelo, el interés por estas nuevas formas literarias encontró feliz eco en Dolores M. Koch, quien estaba por entonces reuniendo materiales sobre el cuento canónico para preparar su disertación doctoral en New York y se sintió cautivada por estas formas narrativas. El resultado fue la publicación de su artículo “El microrrelato de México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (*Hispanamérica*, N° 30, 1981, 123-130) a lo que habría de seguir su tesis doctoral *El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* en 1986.

Mientras tanto, en el universo de la creación literaria en castellano fueron creciendo a paso sostenido distintos autores, inicialmente en Hispanoamérica y luego en España, de cuyas exploraciones en el ámbito de la brevedad daba cuenta un abanico de títulos que iban paulatinamente conquistando al público lector. Conscientes de la originalidad de este cauce escriturario, proponían nombres diversos: minificción, arte conciso, artificio narrativo, brevedades, crónica, cuento brevísimo, cuento en miniatura, cuento rápido, cuento relampagueante, minicuento, microcuento, microrrelato, semicuento, síntesis imaginativa, textículo, ultracuento y un largo etcétera. En todos los casos, estos nombres procuraban caracterizar ese tipo

de relato literario que demanda imaginación, talento, magistral capacidad escritural y un avanzado manejo de la palabra para alcanzar una enorme concentración, cohesión y economía verbal.

La lista de autores y obras señeras es conocida y larga de citar donde son indispensables los nombres de Arreola, Borges, Cortázar, Denevi, Monterroso, Anderson Imbert. Muchos de los profesionales del estudio y la crítica fueron receptivos a este nuevo horizonte de la creación literaria y aportaron trabajos e investigaciones que desde distintos enfoques críticos coincidían en destacar los rasgos específicos, las estrategias y los contextos del mundo del microrrelato.

Si la revista mexicana de Edmundo Valadés, *El cuento*, había sido pionera en abrir sus páginas a las nuevas voces de este tipo especial de relatos muy breves cuya extensión abarcaba desde unas pocas líneas hasta algo más de una página, otra revista, *Puro Cuento*, creada y dirigida por el escritor argentino Mempo Giardinelli, sería decisiva a partir de 1986 como medio de difusión y promoción de cuentos brevísimos al igual que como un espacio de encuentro entre los amantes del género, ya fuesen lectores o creadores.

No es extraño entonces que tanto para mis trabajos universitarios como en mi labor institucional en la OEA me fuera interesando por seguir este movimiento literario hasta fines de la década de los 80. Sucesos vinculados con la crisis y conflictos bélicos en Centroamérica me alejaron del tema hasta casi olvidarlo. De regreso a Washington DC., retomé contacto con David Lagmanovich para la puesta en marcha de varios proyectos culturales que habíamos dejado pendientes. Así supe que había seguido estudiando y escribiendo sobre el universo de los microrrelatos y los decisivos avances del género. Si bien yo veía el tema ya algo distante, David me pidió que leyese un trabajo de una estudiante titulado “Una escritura de lo intersticial: Las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea” como posible integrante de un libro que me encontraba preparando. En atención a mi amistad de larga data con el querido colega y mejor amigo lo leí. Aun hoy recuerdo

con claridad meridiana el impacto que me produjo su lectura por la madurez, profundidad y hondo sentido crítico del artículo. Su autora se llamaba Laura Pollastri. Ante mi consulta sobre si tenía algún otro trabajo me facilitó “La narrativa de Juan José Arreola”, en una versión preliminar de lo que había sido la tesis doctoral de Laura.

La lectura de estos inmejorables trabajos demostraba a las claras que la reflexión en torno al universo de los microrrelatos y sus autores había alcanzado un punto de calidad y madurez que era indispensable universalizar. El instrumento que me pareció más accesible fue la publicación de un número especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)* de la que entonces era editor. Con la ayuda de David contacté a Mempo Giardinelli quien generosamente me sugirió, entre otros, el nombre y datos de Juan Armando Epple, quien para entonces ya era un especialista en el tema, a partir de la publicación de su *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (1989). La idea de una publicación auspiciada por un organismo internacional con una reconocida trayectoria en las arenas culturales hispanoamericanas entusiasmó a Epple, que aceptó ser co-editor del volumen. Luego de una cuidadosa evaluación de propuestas, el comité de referato presidido por Gregorio Weinberg —e integrado por Gabriel García Márquez, Luis Leal, Juan Lizcano y Tomás Eloy Martínez— recomendó doce trabajos que sincrónica y diacrónicamente exploraban distintas visiones del tema. A pesar de haberse terminado el volumen a fines de 1994, inevitables limitaciones presupuestarias demoraron su aparición hasta 1996. El tiraje inicial de 3000 ejemplares —destinado exclusivamente para bibliotecas de universidades y centros de investigación de los estados miembros de la OEA— resultó insuficiente por lo que al siguiente año se hizo un tiraje adicional de 2000 ejemplares para el público general. Este número de la RIB tuvo una muy favorable acogida en varios escenarios y países al punto que UNESCO nos recomendó su circulación digital (<http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=201>

Para completar este recorrido no podemos pasar por alto el recordar la importancia que de manera progresiva han venido adquiriendo distintos congresos y simposios dedicados íntegramente a la minificción. Un ejemplo de ellos es la iniciativa de Lauro Zavala al organizar un primer encuentro en México, en 1998, al que le sucedieron otros como los de Salamanca, España, en 2000; Valparaíso, Chile, en 2004; Neuchâtel, Suiza, en 2006; Comahue, Patagonia Argentina, en 2008; Bogotá, Colombia, en 2010; Berlín, Alemania, en 2012; a los que se sumará el de Kentucky, EE.UU. en este año. Los trabajos presentados en esos eventos se han publicado en Actas, constituyendo un *corpus* crítico indispensable para el estudio de estas formas literarias, como así también un espacio de apertura al diálogo con muchas voces de creadores de un género que llegó para quedarse.

Rememorando con David Lagmanovich, a mediados de 2007, el sendero recorrido por el microrrelato, pensamos en publicar, como una suerte de travesura en nuestra “vejentud”, otro volumen colectivo que a partir de la legendaria *RIB*, diese una mirada a nuevas dimensiones del tema.

En el caso de David, le interesaba una aproximación al universo del microrrelato desde una perspectiva lingüística. Lamentaba que este enfoque no se hubiera trabajado lo suficiente. A partir del (más que denso) estudio de M. A. K. Halliday, David venía pensando en probar la productividad de los conceptos allí desarrollados en la composición textual en castellano. Es así que retomó el estudio de la cohesión –“Notas sobre la cohesión y otros aspectos de la construcción textual”, 1990, cuya primera parte incluimos en este volumen– con el análisis de un abanico de microrrelatos. Sin embargo, a pesar del nutrido corpus de textos analizados, David no estaba satisfecho pues sentía que “no sabía lo suficiente”, que le quedaban más interrogantes y más hipótesis que conclusiones.

Adicionalmente a su preocupación, acordamos como lineamiento preliminar para el futuro volumen estimular la preparación de trabajos que tratarasen, entre otros temas, los “territorios

afines” sin relación estricta con el microrrelato (aforismos, haikú, greguerías, etc.). Igualmente se hacía necesaria revisar estudios sobre las tempranas estructuras narrativas breves que pasan por el mundo grecorromano, medieval y llegan hasta el cuento popular del XIX, además de las formas estudiadas por el erudito holandés Johannes Andreas Jolles y retomadas más tarde por Enrique Anderson Imbert desde Harvard que eran de mis áreas de interés. Coincidimos que si bien varios de estos géneros estaban lejos del universo del microrrelato actual era necesario estudiarlos desde perspectivas diferentes. Para eso, y a través de un enorme intercambio de mensajes y documentos fuimos reuniendo información destinada a preparar un perfil de trabajo para enviar a los colegas que serían invitados a colaborar en la futura obra.

Pero de pronto David me sorprendió yéndose cuando menos lo esperaba. Su ausencia no ha sido fácil por tratarse de una amistad de casi cincuenta años. Aun cuando ya no nos veíamos personalmente con frecuencia –como me señaló Juan Carlos Torchia Estrada– el saber que estaba allí y compartíamos un futuro proyecto, ayudaba. Me decía en una oportunidad Ernesto Sábato “a cierta edad uno ya no quiere hacer nuevos amigos sino conformarse manteniendo los que aún le quedan.” Con el transcurso de los días vi que, con cada mañana, comenzaban de nuevo mis recuerdos y conversaciones imaginarias. Dejando la nostalgia de lado, decidí retomar la iniciativa que teníamos entre manos, pues entendí que sería el mejor homenaje a su memoria.

Luego de no pocas cavilaciones un día resolví comunicarme con Laura Pollastri, a quien no conocía pero había sido un nombre presente, desde el principio, en nuestras conversaciones, cuando conjeturábamos colaboradores indispensables de la futura obra. Laura tuvo la mejor predisposición para aceptar acompañarme como coeditora del volumen que hoy presentamos. Juntos delineamos los aspectos de forma, contenido y procedimientos para retomar el proyecto. Entre nuestras primeras actividades estuvo el integrar un comité de referato y coincidimos en invitar a quienes habían participado en el le-

gendario volumen de la *RIB* y habían seguido trabajando el tema. Es así como el mismo quedó integrado por Stella Maris Colombo, Juan Armando Epple, Francisca Noguerol, Violeta Rojo, Graciela Tomassini y Lauro Zavala.

El tercer escenario es el contenido del libro que el lector tiene en sus manos. La primera parte, *Ópticas*, está constituido por los aportes de estudios y ensayos. Se hacen allí presentes las voces tanto de quienes participaron en 1996 como las de otras figuras que permiten delinear un estado del arte, del que se pasa revista en “Obra conjunta” de Laura Pollastri. La segunda parte, *Microcosmos*, presenta una antología de microtextos de horizontes flexibles, con dominios narrativos donde lo real, lo imaginario y lo posible se invisten desde voces diversas hacia diferentes rumbos. Algunos transitan por arrabales del mundo lírico, otros por escenarios catárticos mientras varios optan por historias que abrevan en el mundo de la fantasía, los mitos o el constructo arquetípico.

No es por azar que la selección presentada, en lugar de converger solamente hacia la palabra de autores consagrados, acoja otras que se ubican en la periferia de la microficción. Todos nos enfrentamos a diario con una diversidad de voces literarias que desde su heterogeneidad crean un espacio caleidoscópico cuya fractalidad es muestra del diverso entramado de la belleza y el misterio en la palabra. Corresponderá al lector establecer con los textos su pacto lectural, negociar sentidos con la palabra, ya desnuda, ya metafórica, o coloreada por el humor y la ironía, que serpentea entre los acontecimientos y los personajes para terminar con la celebración de cierres imprevistos, cuando no con la sorpresa de los finales abiertos o disueltos en la interpretación personal.

Además de quienes figuramos como editores de este volumen, en el proceso de su organización un pequeño grupo de colegas y amigos llevó a cabo las tareas más arduas, tanto desde el comité de referato como desde el equipo editorial de la *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*; vaya para todos y cada uno nuestro reconocimiento por ser los verdaderos artífices.

Por último, quienes integramos este volumen brindamos un testimonio de gratitud y reconocimiento a la memoria de David Lagmanovich y Dolores Koch como precursores de los estudios sobre ficción brevísima.

CARLOS E. PALDAO
Academia Norteamericana
de la Lengua Española
(ANLE)

OBRA CONJUNTA

El origen del conjunto de trabajos reunidos aquí se remonta a otra empresa impulsada por David Lagmanovich y secundada por Carlos Paldao: me refiero al antológico volumen XLVI, Números 1-4, 1996, de la *Revista Interamericana de Bibliografía* en la que, actuando como editor invitado el Dr. Juan Armando Epple, se reunieron artículos de investigadores que en Latinoamérica estaban trabajando en torno a un tema que en ese momento sonaba más como el producto del esfuerzo de cazadores de perlas que como una realidad con existencia independiente de quienes la pensaban: se trataba de la presencia tangible del microrrelato como producción autónoma y voluntaria en la obra de escritores hispanoamericanos contemporáneos. De este modo, un acontecimiento literario adquiriría visibilidad gracias a la pesquisa de un conjunto de investigadores de las letras hispanoamericanas reunidos merced a la voluntad ejecutiva de Carlos Paldao y precedidos por la labor de un triunvirato ilustre: el chileno Juan Armando Epple, el argentino David Lagmanovich y la cubana Dolores Koch –a quien debemos el nombre del objeto, contribución no menor si recordamos a Borges: “el nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de ‘rosa’ está la rosa” (“El Golem”).

Poco tiempo hubo de pasar para que Lauro Zavala –otro de los nombres ineludibles a la hora de pensar en el microrrelato– organizara en México, en 1998 –un poco producto de la casualidad y otro poco de la voluntad, como él mismo afirma– el primer Congreso Internacional de Minificción, siguiendo

el nombre impuesto por Edmundo Valadés y canonizado por Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo.

En el presente volumen volvemos a encontrar los nombres de aquellos primeros constructores de este campo de estudios, esta vez acompañados de otros que han ido sumando su trabajo y sus asertos críticos y teóricos en torno al objeto que nos preocupa. Por dos veces en Estados Unidos de Norteamérica se difunde el estado de la cuestión referida al tema del microrrelato y, esta vez, con motivo del 40 aniversario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Esta circunstancia refrenda la condición académica de nuestro objeto de interés; vale decir, la legitimación histórica de una modulación literaria que es aceptada por la Academia. Es justamente gracias a la situación especial que revisten los Estados Unidos en el mundo hispanohablante, que se vuelve viable el volumen que tienen en sus manos.

De la totalidad de los trabajos, una proporción considerable está destinada al estudio del estado de la cuestión: algunos en relación específica con el canon, como el de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo y el de Gabriela Espinosa; otros, en directa referencia al origen de las designaciones, como la contribución de Javier Perucho, centrada en la mítica figura del director de *El Cuento* don Edmundo Valadés. Lauro Zavala atiende las causas del *boom* de la minificción, mientras otros estudios, como el de Rony Vásquez Guevara, ahondan en la producción de un país –Perú en este caso–; o revisan la situación del género en el momento actual, como el de Miguel Gomes.

Otro conjunto de estudios examina la obra de figuras importantes del género. Serge Zaïtzeff, el más destacado estudioso de la obra de Julio Torri, revisita en su trabajo las tempranas exploraciones del escritor mexicano en los caminos trazados por la brevedad más allá de las fronteras de los géneros reconocidos. La imprescindible obra de Luisa Valenzuela es indagada por la pluma de Rosa Tezanos-Pinto, y la de Enrique Anderson Imbert a través de la mirada de Alba Omil. Alberto Vital y Lucila Herrera, por su parte, rescatan microrrelatos entre los papeles de Alfonso Reyes; y Ángeles Encinar incluye

una figura que pertenece al mundo hispánico aunque no de Hispanoamérica —el único caso que sale del territorio—: la obra del español José María Merino; Miriam Di Gerónimo despliega el instrumental de la lógica para trabajar la relación entre microrrelato y silogismo, y dos trabajos se concentran en la cuestión de la intertextualidad: los de Violeta Rojo y Gloria Ramírez Fermín. Francisca Noguerol e Irene Andres-Suárez dedican sus plumas a los contactos entre las letras argentinas y españolas por los cauces de la microficción.

Como zona de pasaje entre los textos teórico-críticos y la obra de creación, dos escritores, Raúl Brasca —quien no solo produce creación, sino también importantes antologías— y Rosalba Campra, organizan un recorrido a dos voces en torno a asuntos nodales referidos a la minificción.

Dejo para el final el trabajo de tres figuras señeras: Epple, Koch y Lagmanovich. El maestro Epple repasa los orígenes de la minificción en Hispanoamérica. Antes —en los estudios preliminares a sus imprescindibles antologías— ya había señalado el espacio fundante producido desde Chile por Vicente Huidobro, y ahora incorpora a Luis Vidales y José Antonio Ramos Sucre; ya había señalado las obras precursoras de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, ahora se agregan Carlos Díaz Dufoo (hijo) y Mariano Silva Aceves.

Dolores Koch se integra a este conjunto por medio de la reedición de su artículo fundante e imprescindible: “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, publicado por primera vez en *Hispanamérica* X, 30 (1981):123-130. Al volver a él nos damos cuenta de cuánto allanó el camino Lolita para los que vinimos después, como bien lo señala en su sentida página Violeta Rojo.

Un párrafo aparte merece el artículo de David Lagmanovich, unos apuntes a través de los cuales se dedica a desbrozar el camino en torno a un concepto central para el ejercicio literario: la cohesión. Su trabajo es, sin lugar a dudas, un ejemplo de cohesión: un pensamiento claro, graduado ascensionalmente para lograr el máximo de comprensión / atención por parte del lector. El texto muestra en su superficie algo difícil de encon-

trar en los últimos tiempos. Este es el trabajo de un maestro, y viene a mí una lectura suya de “Nuestra América” de José Martí que es también un ejemplo de análisis de un texto literario, de lectura de un ensayo y de desarrollo cohesivo de un pensamiento científico –aun cuando exista una cierta reticencia a pensar a los trabajadores de las letras como científicos. Indudablemente este trabajo *in fieri* está guiado por el pensamiento del lingüista Roger Fowler y se encamina dentro del conjunto de reflexiones de David en torno al lenguaje –no se debe olvidar que antes que teórico de la literatura, Lagmanovich fue lingüista y en esta área realizó su tesis doctoral. Estas notas, estos apuntes continúan la línea de pensamiento de David sobre el microrrelato: primero se dedicó a asediarlo desde la relación entre tiempo y narración, plantando una de sus máximas más citadas: no existe –dice Lagmanovich– narración posible sin paso del tiempo; pero el microrrelato es algo más que narración de un suceso: es la narración de un suceso producida de determinada manera, con rasgos propios aun cuando comparta con otros géneros ciertos aspectos, como es el de la cohesión que aquí nos preocupa. Para abordarla, Lagmanovich recorre las relaciones de referencia, sustitución, elipsis, y cohesión léxica y las de conjunción que contribuyen al hilado del texto, a su trama, a su armado: metáforas que no quieren sino subrayar la diferencia entre un texto cohesivo y uno disperso, y formalizar pautas (preexistentes, pero intuitivas) de lectura e interpretación. Este texto consiste en los apuntes de un estudioso, las notas de un pensador: están inconclusas, en un perpetuo hacerse desde entonces ya que su mano fue detenida, aunque no su pensamiento que continúa iluminándonos el camino.

Dos trabajos se dedican a indagar en la producción de creación de David Lagmanovich: los de Susana Salim y el mío. Ambos rinden tributo al maestro: Salim fue una de las últimas doctorandas de Lagmanovich, cuando ya se había instalado nuevamente en San Miguel de Tucumán (Argentina), adonde permanecería definitivamente. Yo fui su primera doctoranda desde su retorno definitivo a la Argentina, cuando volvió de Estados Unidos luego de una extensa radicación, y fue él quien

me inició, a través de esta tesis sobre la narrativa del mexicano Juan José Arreola, en la lectura del microrrelato hispanoamericano. Es, pues, desde este lugar de profundo afecto, desde este rincón de la despedida, y con el rigor académico que él nos inculcó, que ambas estamos leyendo la obra de David.

Ahora bien, han pasado 18 años del mencionado número de la *RIB* que lanzó a la Academia el tema del microrrelato, los textos contenidos hoy en este volumen evidencian lo que seguimos debiéndole a la lucidez de Dolores Koch, a la rigurosidad de David Lagmanovich, a la perspicacia de Juan Armando Epple, al sentido común de Violeta Rojo, a la precisión terminológica de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, a la prodigalidad de Lauro Zavala –y no voy a pecar de falsa modestia, yo también estaba allí entre esa compañía destacable–: un puñado de trabajadores de las letras que con precisión, dedicación, humilde laboriosidad y una dosis no menor de buen humor, han logrado instalar, mantener y desarrollar de este lado del Atlántico, el interés y la difusión del microrrelato –no sería justa si no dijera que en 1996 nos acompañaba ‘nuestra’ Paqui Noguero, quien desde España había ya olfateado el maravilloso mundo del microrrelato.

Desde España también, Fernando Valls e Irene Andrés-Suárez han trabajado con esfuerzo produciendo aportes destacables desde el ámbito editorial –pienso en la colección dirigida por Fernando en *Menoscuarto*, *Reloj de arena*, o aportes a través de los *dossiers* publicados en *Quimera* sobre el microrrelato hispanoamericano y español. Desde Suiza, Irene ha organizado el IV Congreso Internacional de minificción y ha producido trabajos centrales para pensar la cuestión en las letras hispano-americanas.

Pienso en todos nosotros justamente como un grupo de trabajadores de las letras que no se consideran seres iluminados por la luz del conocimiento, sino laboriosos lectores dedicados al estudio y la investigación. Este respeto trasunta nuestro trabajo, y en cada encuentro, en cada nuevo aporte celebramos la alegría de pensar juntos un tema que nos parece imprescindible. Sería deseable que cualquier diferencia se soslayara en pos

de continuar en camaradería trabajando por lo que constituye nuestra pasión: la literatura. No es otra cosa lo que nos han enseñado dos figuras que han sido manes tutelares de nuestra tarea: me refiero a Dolores Koch y David Lagmanovich. Continuemos, entonces, unidos, en la paz y la alegría del trabajo conjunto, como debe ser, diría el maestro, entre gente de bien.

LAURA POLLASTRI
Universidad Nacional del Comahue
Academia Norteamericana
de la Lengua Española
(ANLE)

ÓPTICAS

Al arte, la práctica bienpensante de la inducción le es
extraña. Ninguna regla general le es de utilidad.

JUAN JOSÉ SAER
El concepto de ficción



La Guardiania

Rescates

LOLITA: LA PRIMERÍSIMA

Violeta Rojo
Universidad Simón Bolívar

En Venezuela tenemos una cantante popular, muy conocida en los años 70 a la que llaman La Primerísima. Otra cantante popular, también de aquellos años, se llama a sí misma la Segundísima. Creo que Dolores Mercedes Koch fue la Primerísima del estudio de la minificción y que un grupo somos sus Segundísimos o Tercerísimos. Ser parte de los Segundísimos o Tercerísimos de alguien tan magnífico como Lolita Koch es uno de los orgullos de mi vida.

En los agradecimientos de *Mínima Expresión*, escritos cuando Lolita todavía estaba con nosotros dije: “Esta muestra de la minificción venezolana solo fue posible gracias a la ayuda de muchas personas que ayudaron, colaboraron, dieron ideas y recomendaron escritores. [...] Quiero mencionar de manera muy especial a Dolores Koch, la pionera estudiosa de la minificción, quien desbrozó el camino para todos los que vinimos después y hasta el final siguió analizando textos y descubriendo autores. Lolita Koch fue la primera en teorizar sobre la minificción, y también la primera que se refirió a su expresión en Venezuela. Por si fuera poco, era una señora encantadora en lo personal y muy generosa en lo profesional. Gracias querida amiga, todos los que vinimos después lo hubiéramos tenido muy difícil sin tu ayuda. Esta *Mínima* expresión es para ti”.

Lamentablemente yo sabía que Lolita nunca podría llegar a ver el libro, así que le mandé estas palabras por correo electrónico para que supiera lo mucho que significó para la minificción, para mí y lo perdida que me sentí, en los inicios de los estudios sobre el tema, hasta que encontré su tesis doctoral.

No sé quien comenzó a utilizar los términos minicuento, microrrelato o minificción. Si sé que la primera en estudiar académicamente esta forma narrativa fue ella. En 1981 publicó el que, hasta donde tengo noticia, es el primer artículo arbitrado sobre el tema: “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (*Hispanamérica*, X, 30), aunque ya había presentado una versión sobre este trabajo en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Ese artículo fue el germen de su tesis doctoral de 1986: *El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* en The City University of New York. En su tesis, Koch establece las características de esta nueva forma narrativa: brevedad, carencia de acción y personajes delineados, juego ingenioso con el lenguaje, desenlace ambivalente o paradójico, lirismo, carencia de nombre definido, uso de formas literarias en desuso, complicidad del lector e intertextualidad. Es decir, que en un solo trabajo Lolita estableció las bases de toda la estructura teórica y analítica que todavía utilizamos.

En los años posteriores siguió tocando temas relacionados, pasando a Argentina (Borges, Cortázar y Denevi), Venezuela (Jiménez Emán y Britto García) y Japón. También dedicó varios textos a explicar por separado las características de la ficción mínima, el boom de finales de los noventa, el humor y la importancia de la taxonomía del género. Hizo análisis exhaustivos sobre temas tan disímiles como Julio Torri, Virgilio Piñera y Mafalda e incluso dio cursos sobre cómo escribir minificción. El último de tantísimos aportes fue servir como Editora invitada del número de *Hostos Review* dedicado a la brevedad.

En casi 30 años dedicada a la minificción, Dolores Koch pudo ver cómo pasaba de ser una forma desconocida y poco apreciada a un fenómeno masivo: concursos, congresos, edi-

toriales, antologías. El aporte de Lolita (y el de otros pioneros: Juan Armando Epple, Antonio Fernández Ferrer, Alba Omil y Raúl Alberto Pierola, Robert Shapard) fue cardinal porque estableció un modo de análisis tan fundamentado en el texto y el autor, tan alejado de modas e imposiciones escolásticas que sigue y seguirá siendo válido.

Me perdonan el momento personal, pero al escribir estas líneas tomé el ejemplar de su tesis doctoral y no pude sino reírme al ver que casi toda la introducción y las conclusiones están resaltadas. Lo que decía en esas páginas fue (y es) tan importante, tan nuevo, tan utilizable que casi sin excepción está marcado, anotado y fichado. Creo que la claridad de sus conceptos, la inteligencia y el encanto personal de Lolita, su disfrute por el texto, por la literatura como acto placentero y lúdico, su horror por el estudio literario pomposo, fatuo y estirado la han convertido en la mejor precursora que haya podido darse. En su caso no hay que efectuar un matricidio intelectual para deshacer corsés analíticos, ya que desde el principio nos enseñó que los monstruos del minicuento son el utilitarismo, la solemnidad, la degradación de las ilusiones, la pedantería y el pensamiento anquilosado: “Su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la presentación del hombre como súbdito insumiso”, son las últimas palabras de su tesis.

Aparte de su trabajo con la minificción, Lolita fue una reconocida traductora al inglés de varios escritores latinoamericanos, entre ellos Laura Restrepo y Reinaldo Arenas. De éste último fue buena amiga, tanto así que hay una “Dolores Koch Collection of Reinaldo Arenas” en Princeton University, y colaboró con Jorge Martín en el libreto de una ópera basada en *Antes que anochezca*.

Si bien su partida fue muy dolorosa, por otra parte no puedo sino alegrarme al pensar que tuvo una vida larga, feliz, plena, un matrimonio que duró 60 años, unos hijos y nietos a los que adoraba y que le retribuían con entusiasmo y una obra sólida. Debí tener momentos menos felices como sucede en todas las vidas: el exilio, por ejemplo, pero todos los resolvió con gracia y sin alharacas. Era toda una dama.

Si la obra de alguno de nosotros (los teóricos) perdura, será la de Lolita. No solo fue una adelantada a su tiempo, una pionera entrando en una selva desconocida, sino también una señora absolutamente encantadora, cariñosa y de una generosidad sin límites. Como creo que nadie muere verdaderamente mientras alguien lo recuerda, Lolita está aquí con nosotros y creo que seguirá viviendo durante muchos, muchos, muchos, muchos años más. Salve Primerísima.



Dolores Mercedes Koch
(1928-2009)

EL MICRORRELATO EN MÉXICO: TORRI, ARREOLA, MONTERROSO Y AVILÉS FABILA*

Dolores M. Koch (†)

Las rupturas de las normas literarias tradicionales y su subsiguiente incidencia crean los nuevos géneros y subgéneros en que luego se divide la literatura para poder estudiarla. Esos cambios son naturalmente graduales y las épocas de transición pasan a veces inadvertidas; de ahí que repitiera Borges que cada autor crea sus propios antecesores. En el desarrollo del cuento hispanoamericano contemporáneo viene apareciendo esporádicamente pero con insistencia –y Luis Leal ha sido uno de los primeros

* El artículo que reproducimos aquí constituye la primera publicación de Dolores Koch acerca del microrrelato, aparecida originalmente en *Hispanamérica X*, 30 (1981):123-130. Se trata de una ampliación de la ponencia leída por la reconocida pionera de este campo de estudio en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Austin, Texas, EE.UU, 24-28 de marzo de 1981, titulada: “El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso. Dicha comunicación fue recogida posteriormente en las memorias de ese congreso, tituladas *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Merlín H. Forster y Julio Ortega, eds. México: Oasis, 1986, 161-167.

en destacarlo—¹ un relato muy breve que participa de ciertas características del ensayo, el cuento y el poema. Quizás este subgénero cuente ya con alguna obra maestra, como por ejemplo, “Borges y yo”, aunque este texto todavía sea considerado solo como una genial anomalía.

La extensión, desde luego, no es el único factor determinante. El relato a que me refiero quedaría descalificado como cuento propiamente dicho: carece de introducción, de anécdota o de acción, de personajes delineados, de punto culminante y, por tanto, de verdadero desenlace. Hasta ahora se le ha considerado inclasificable.

En México este tipo de relato es popular entre los escritores jóvenes, cuenta con adeptos entre los notables, y posee además una tradición respetable, si bien oscurecida por una mayor atención crítica enfocada preferentemente hacia la corriente realista y nacional. El microrrelato hasta ahora ha sido cultivado por escritores cultos de perspectivas universales que con frecuencia aluden a otros textos. La tendencia imaginativa y fantástica, que va ganando en popularidad en la literatura mexicana, tiene por antecedentes más próximos a la juventud ateneísta y al grupo de los Contemporáneos². Y es precisamente un ateneísta, Julio Torri (1899-1970), quien junto con Jorge Luis Borges (1899), parece haber dado impulso a este tipo de relato que goza ya de una etapa de madurez y popularidad en la obra de Juan José Arreola (1918) y algo más tarde en la de Augusto Monterroso, nacido en Guatemala pero adscrito a las letras mexicanas desde hace muchos años.

¹ Luis Leal. *Historia del cuento hispanoamericano*, 2da. ed., México: De Andrea, 1971, 115.

² El Ateneo de la Juventud se fundó en 1909 en un movimiento antipositivista de tono nacional tanto como universal. Inició la época moderna en las letras mexicanas y contó con figuras como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Julio Torri. El grupo de Contemporáneos fue un movimiento innovador similar de la tercera década del siglo XX integrado en su mayoría por poetas tales como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta y José Gorostiza.

Entre los escritores más jóvenes puede señalarse a René Avilés Fabila para comprobar que la tradición continúa. No parece justo seguir juzgando las obras de estos autores como fuera de serie.

Aparte de su brevedad, que es solo una de sus características, para diferenciarlo del cuento solo hemos comentado hasta ahora lo que el microrrelato, o micro-texto, no es. Resumiendo sus características principales, diríamos que:

1. Ofrece una prosa sencilla cuidada y precisa; pero bisémica;
2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira;
3. Rescata formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, e inserta formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación.

En general, los que se han dedicado a este tipo de ejercicio literario son escritores marginales, algo excéntricos y poco comercializados que se han ido imponiendo poco a poco. En el caso de Julio Torri, se trata de un autor apenas conocido³.

La obra de Julio Torri es breve. Se limita a dos volúmenes: *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940), re-editados por el Fondo de Cultura, junto con algunas piezas sueltas, con el título de *Tres libros* (1964)⁴. Han tenido que pasar muchos años para que se reconozca la importancia de la aportación de su obra a las letras mexicanas. Julio Torri fue profesor universitario y de liceo, traductor de Heine y de Pascal, y editor literario. Lo más notable de sus relatos no es

³ La bibliografía sobre Julio Torri es exigua. No se ha publicado ningún estudio extenso de su obra. Está en vías de impresión en México *El arte de Julio Torri*, del profesor Serge I. Zaitzeff, de la Universidad de Calgary en Canadá.

⁴ Recientemente Serge I. Zaitzeff ha recogido otras prosas dispersas y el epistolario entre Julio Torri y Alfonso Reyes en *Diálogo de los libros*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

la brevedad sino la parquedad sugerente de sus palabras. Este afán de síntesis expresiva era, a su modo, compartida por otro mexicano, José Juan Tablada, gran admirador e incorporador a las letras hispanas del haiku japonés. No muy lejos de la tersura aforística de José Martí o, más tarde, de la precisión de Jorge Luis Borges, Torri eliminó lo superfluo y rescató la prosa lúcida e ingeniosa de Quevedo en unos momentos en que nuestra literatura se ahogaba en la verbosidad de los epígonos del modernismo. Torri era universalista, pero más que mostrar una tendencia miniaturista al estilo japonés, como la del haiku (o la del bonsai), había en él algo nacional, más cerca quizás del circo de pulgas amaestradas y de la proverbial medida y recato del mexicano. En ciertos aspectos se anticipa a Kafka y a Borges. Junto con *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes⁵, su obra es fundamental en la corriente imaginativa y fantástica en México. José Emilio Pacheco lo ha caracterizado muy bien: “maestro del rigor pero víctima de la autocrítica —escribió (y qué admirablemente) lo que tenía que escribir. Nada más”⁶.

Cuando a su muerte en 1970 Emmanuel Carballo lo eulogiza en el periódico *Excelsior*⁷, utiliza diez adjetivos “revueltos” para describirlo: “raro, cínico, misógino (aunque las apariencias indiquen lo contrario), innovador, corrosivo, elegante, parco, exacto, malicioso y sobre todo, cerebral”. Sus temas fueron la creación artística, el fracaso del hombre en el propio conocimiento y en el trato con los demás, el desencanto en el amor y en la mujer. Al igual que Arreola haría más tarde, rechazó la realidad mezquina. Su relato breve “La balada de las hojas más altas” se reinscribe en un texto irreverente del *Bestiario* de Arreola: “Al darse cuenta de que había puesto demasiado altos los frutos de un árbol predilecto, Dios no tuvo

⁵ Alfonso Reyes, *El plano oblicuo. Obras completas*, III, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁶ José Emilio Pacheco, *Diálogos* (noviembre-diciembre, 1964).

⁷ Emmanuel Carballo, “Torri, el clásico innovador desconocido”, *Excelsior* (16 de julio de 1970), 7.

más remedio que alargar el cuello de la jirafa”⁸. Los relatos breves de Julio Torri se acercan al poema en prosa y al ensayo filosófico, pero algún detalle imaginativo los descubre como ficción. No escribió un verdadero bestiario, pero en una de sus fábulas más encantadoras relata cómo los unicornios se negaron a rebajarse a la común convivencia del arca de Noé: “Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio”⁹.

Tanto Torri como Arreola han producido su obra a espaldas del público y de las modas literarias, fieles al reconocimiento de la supremacía del arte. Hay en ellos algo de misoginia pero, más aún, de misantropía. Prefieren el diálogo de libros como mitigación de la trivialidad cotidiana y la degradación de las ilusiones. Arreola va más lejos en su visión del hombre como lobo del hombre. Su *Bestiario* propone, si bien muy ambivalentemente, una mayor aceptación de los instintos, de la irremediable animalidad. Pero todo el que observa, y se observa, asume una posición crítica. Torri, como Arreola, reacciona ante la ilusión positivista del progreso, de la factibilidad de controlar y vencer a la naturaleza. Y esta actitud se hace más evidente en la sátira social y política de las fábulas de Augusto Monterroso. Lo que más tienen en común estos autores es la brevedad y el humor, producto de una inteligencia lúcida y cultivada.

Esta posición no deja de ser ética. A diferencia de los bestiarios medievales, la maldad prevalece. La incongruencia entre la realidad del hombre y sus altas aspiraciones produce un escepticismo existencial que da lugar al expresionismo, al

⁸ Juan José Arreola. *Bestiario*. México: UNAM, 1959; *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, o el tercer volumen de *Obras de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

⁹ Julio Torri. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 74.

absurdo y al consecuente desborde de las limitaciones genéricas. En el bestiario moderno, a decir de Michel Foucault, las relaciones con la animalidad se invierten: la bestia se escapa de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir (¿o recuperar?) algo fantástico que le es propio. Ahora es el animal el que acecha al hombre revelándole su propia verdad. Y los dragones de estas nuevas fábulas —no antifábulas, como se las ha llamado— son los desmanes de la ciencia y la tecnología, el utilitarismo, y el hombre mismo y sus instituciones sociales (incluyendo el matrimonio) que encarcelan al hombre al igual que a los animales en el zoológico.

En estas circunstancias no es de extrañar que el arte se vuelva sobre sí mismo. Se extrema la devoción al lenguaje y a la perfección de la frase, detrás de las cuales desaparece el autor, pues la literatura *no* debe consistir, dice Arreola, en “vomitar toda la indigestión de la vida personal”¹⁰. Él busca, por el contrario, un lenguaje absoluto porque éste “es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas”, el “puro tronco que lleva en sí el designio de las ramas”¹¹. Y así, Arreola comparte con Torri ese afán por la brevedad que le “arrebata” muchas páginas. Cuando logra reducir a media página varias cuartillas, se siente satisfecho. En uno de los relatos de *Confabulario*, “El discípulo”, pone en boca del personaje del maestro —quien, se ha dicho, no es otro que Da Vinci—: “Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagas. No falta a tu dibujo una línea, pero sobran muchas”¹². Para Arreola la belleza no debe quedar agotada, ha de ser sugerente. Y además, declara: “el texto breve siempre me apasiona... Tiene la enorme ventaja de que no compromete la vida, de que no compromete

¹⁰ Mauricio de la Selva. “Autovivisección de Juan José Arreola”. *Cuadernos americanos*, n° 4 (julio-agosto 1970), 104.

¹¹ Emmanuel Carballo. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1965, 391.

¹² Juan José Arreola. *Confabulario y Varia invención*, 2da ed. conjunta, México: Fondo de Cultura Económica, 1955, 34.

muchas horas, muchos días... Por eso mi pasión por los textos breves, porque el texto breve puede pronto salir del espíritu sin comprometer el tiempo vital”¹³.

Otro notable exponente del microrrelato en las letras mexicanas es Augusto Monterroso, con *Obras completas y otros cuentos* (1959), *La oveja negra y otras fábulas* (1969) y *Movimiento perpetuo* (1972)¹⁴. Para aprender a hacer sus propias fábulas, Monterroso confiesa que leyó a Iriarte y Samaniego, Thurber y Bierce, Esopo y La Fontaine; y prefiere decir que todo lo que ha publicado es un homenaje a Borges¹⁵. Debe recordarse que, aunque incorporado a las letras mexicanas por muchos años, Monterroso continúa, en cuanto al tema, la tradición de los cuentos psico-zoológicos del también guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, contemporáneo de Torri. Hay desde luego un juego entre el zoomorfismo y el antropomorfismo, esto es, animales que parecen personas o personas que se asemejan a animales. El cuento más conocido de Arévalo Martínez, obra muy del gusto de Alfonso Reyes, es como es sabido “El hombre que parecía un caballo”.

Monterroso se extrema en la brevedad. El texto íntegro de “Fecundidad” (*Movimiento perpetuo*), por ejemplo, dice así: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea”. El más notorio, desde luego es, “El dinosaurio”: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. El titular de *La oveja negra* se apoya en la elipsis y el absurdo para hacer una amarga sátira social. El texto es breve:

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.
Fue fusilada. Un siglo después el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

¹³ Véase la obra citada de Mauricio de la Selva, 84-5.

¹⁴ Estos tres volúmenes han gozado de varias ediciones publicadas por Joaquín Mortiz.

¹⁵ Véase Jorge Ruffinelli. “Monterroso por él mismo”. *Augusto Monterroso*, Anejo no. 1 de la revista *Texto crítico*. México, 1976, 19.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

La tergiversación de valores logra el desenlace hiperbólico y algo hermético que necesita el lector cómplice. Con sus juegos de palabras, comentarios metaliterarios, alusiones eruditas e inversión de mitos, no es extraño que estos textos breves logren la especial preferencia de otros escritores. Monterroso arremete con humor contra los lugares comunes y el pensamiento automático, como por ejemplo en “El paraíso imperfecto”, el cual define como un lugar donde el “cielo” no se ve. Y por gracioso decoro, titula en latín “El gallo de los huevos de oro”. Muchos relatos se basan en la dicotomía entre lo que se es y lo que se quiere ser, como “El perro que deseaba ser humano” y “La mosca que soñaba que era un águila”.

Si nos atuviéramos al consejo de Vasconcelos, *La oveja negra* sería un libro para leer de pie, esto es, no para el disfrute cómodo. García Márquez es aún más específico: “Este libro hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad”¹⁶. La frivolidad, desde luego, es solo aparente.

De más está decir que pudiéramos agregar otros autores de varios países que por placer o necesidad optan por esta escritura fragmentaria y desacralizadora del ejercicio literario. En México hay ya algo así como una tradición, prolífica y establecida en las generaciones jóvenes. Entre las figuras más destacadas cuenta René Avilés Fabila (1940), colaborador de *Mester: Revista del taller literario de Juan José Arreola* de 1964 a 1966. Al igual que Arreola en *La feria* (1963) y Monterroso en *Lo demás es silencio* (1978), Avilés Fabila ha cul-

¹⁶ *Ibid.*, p. 9. Véase también, Saúl Sosnowski. “Augusto Monterroso: la sátira del poder”. *Zona franca*, n° 19 (julio-agosto 1980), 53-7.

tivado el género novelesco de estilo fragmentario y satírico¹⁷ en ciertas etapas de su producción, durante las cuales también se ha dedicado a lo que hemos dado en llamar microrrelatos¹⁸. Su “Zoológico fantástico” (*Alegorías*, 1969), como *Bestiario* (1959) de Arreola, subraya la maldad humana por medio de la sátira. Arreola se basa en los animales reales del parque de Chapultepec y Avilés Fabila se acerca más al mundo imaginativo de Jorge Luis Borges y a su visión del hombre aprisionado en los laberintos de su racionalidad. Así, en “Aviso en la jaula del ave fénix”, intenta producir un horario para poder presenciar el doble evento de fuego y renacimiento¹⁹. Para Avilés Fabila los animales son capaces de ser más fieles a su naturaleza, mientras que el hombre, para poder satisfacer su naturaleza física ha de trasponer el umbral de la conciencia y para recobrar la inocencia ha de recurrir a la magia de la fantasía. El falso racionalismo y los adelantos tecnológicos en combinación con los amplios medios de difusión han hecho que el hombre del siglo XX pierda el contacto con sus instintos básicos y hasta con los principios morales más elementales. Por medio de la manipulación esperpéntica de formatos cotidianos de falsa objetividad, Avilés Fabila, al igual que Torri, Arreola y Monterroso, se empeña en abrir la conciencia a nuevas perspectivas²⁰.

¹⁷ Véanse *Los juegos*. México: Manuel Casas, 1967; *El gran solitario del palacio*. Buenos Aires: Fabril, 1971 y *Nueva utopía y los guerrilleros*. México: El Caballito, 1973.

¹⁸ Véanse *Hacia el fin del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969; *Alegorías*. México: Instituto Nacional de Juventud Mexicana, 1969, y *La desaparición de Hollywood y otras sugerencias para principiar un libro*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

¹⁹ René Avilés Fabila. *Fantasías en carrusel*. México: Cultura popular, 1978, 90.

²⁰ Véanse los interesantes estudios de Theda M. Herz. “René Avilés Fabila in the Light of Juan José Arreola: A Study in Spiritual Affinity”. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* (Fall 1979), 147-71; y de Saúl Sosnowski.

En cuanto a los recursos empleados por Avilés Fabila, resalta la inclusión más frecuente de estilos no literarios propios de los medios de comunicación masiva (el boletín de noticias, los titulares de periódicos, los anuncios comerciales y clasificados), formatos que de por sí requieren economía de expresión. Además, con estos recursos estilísticos se defienden argumentos a veces inadmisibles pero que sin embargo añaden verosimilitud de prosa oficial a los hechos absurdos o fantásticos. Arreola utilizó el formato del anuncio clasificado para satirizar la infabilidad papal en “De L’Osservatore”: “A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante” (*Confabulario*). Avilés Fabila, en “Se solicita constitución”, aprovecha una estructura similar: “Las recompensas ofrecidas por el señor presidente a quienes informen sobre su paradero siguen aguardando” (*Fantasías en carrusel*, p. 213, originalmente publicado en *Hacia el fin del mundo*, pp. 84-5). Al igual que los otros devotos del microrrelato o “varia invención”, como lo denominó Arreola, Avilés Fabila escribe prosas breves de estructura abierta, lenguaje aforístico o tomado de otros códigos populares, entretrejiendo fantasía y realidad, sátira y parodia. Quedan igualmente al descubierto las convenciones literarias, a las que también recurre, como por ejemplo la estructura formal del bestiario, aunque sus bestias sean figuras mitológicas degradadas.

En resumen, estos pequeños textos, abundantes ya en calidad y cantidad, comparten demasiados rasgos estilísticos y temáticos para que sigamos considerándolos marginales, anómalos e inclasificables. Por una parte, renuevan antiguas formas en desuso, como la fábula y la alegoría, y por otra, incluyen discursos no literarios nacidos de la civilización y técnica modernas, según aparecen reflejados en los diversos medios de difusión. La paradoja y la desproporción están al servicio de una visión absurda del mundo, pero por su humor ingenioso estos relatos actúan como verdaderos comprimidos o aspirinas literarias, ante ese mundanal ruido que se ha convertido en

estrépito, capaces a veces de devolver, al menos por unos momentos, la sonrisa, el saludable distanciamiento y la libertad de las perspectivas abiertas, lo que también equivale a decir, el saludable acercamiento desde otras perspectivas a realidades sociales y humanas. Estos textos mínimos, que ya poseen una tradición en las letras mexicanas, rompen con la mecanización del lenguaje y el conformismo impensado. Sus monstruos son el utilitarismo, la degradación de los ideales, la cotidianidad, el militarismo, la tecnología, el racionalismo. Su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la presentación del hombre como súbdito insumiso.

N. del E.: El artículo de Dolores Koch ha sido reproducido en forma literal; de allí que, dada la fecha de publicación (1981), no figuran en él los datos relativos al fallecimiento de Jorge Luis Borges (1986) y Juan José Arreola (2001). Por entonces, tampoco disponía la autora de los datos de publicación del mencionado libro de Serge I. Zaitzeff, *El arte de Julio Torri* (México: Oasis, 1983).

NOTA SOBRE LA COHESIÓN Y OTROS ASPECTOS DE LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL

David Lagmanovich (†)

Señala Roger Fowler en *Linguistic Criticism*, cap. 5 que, al leer un texto de cualquier tipo, el lector tiene ciertas expectativas, las cuales determinan a su vez la organización del texto. Esas expectativas, que pueden describirse de la manera que pasamos a detallar, dan origen a tres conceptos básicos, que nos ocuparán de una u otra manera en nuestro trato con los textos literarios.

Tres conceptos

Las expectativas a que se ha hecho referencia, y los conceptos resultantes, son los que se enumeran a continuación.

En primer lugar, esperamos que el texto sea coherente (término que no trataremos de definir más a fondo en este momento, pero que podemos considerar algo así como lo contrario de “disperso”). Empleando un término tomado de la lingüística de M. A. K. Halliday (*Cohesion in English*, 1976), esperamos *cohesión* del texto que leemos. Aclaro que también se dice “coherencia”, pero prefiero eludir ese término: para mí, coherencia/incoherencia son términos descriptivos de estados psicológicos, mientras que cohesión/dispersión (por el momento, al menos) son términos que aluden a la superficie textual.

Además, esperamos que los textos con los que nos ponemos en contacto no repitan lo mismo constantemente. Si lo hicieran adoptarían la modalidad de muchos textos religiosos, desde las *mantras* del hinduismo hasta ciertas oraciones cristianas; pero aquí no nos interesan los textos religiosos o mágicos, sino los literarios. De éstos esperamos que presenten un desarrollo de la argumentación, la narración o la presentación de lo descrito; es decir, esperamos que las proposiciones de un texto cohesivo estén dispuestas también de acuerdo con la característica de la *progresión*.

Por último, esperamos por lo menos algún indicio de *tematización*; es decir, una organización del texto que llame la atención sobre los aspectos más importantes del espacio semántico que ocupa, a saber, sus temas.

Algunos ejemplos

Para comenzar, podemos tener ante la vista dos composiciones poéticas, una de la época clásica y la otra del Modernismo hispanoamericano; sobre su condición “literaria” existe general consenso.

La primera de ellas es el Soneto V de Garcilaso de la Vega (conservamos la grafía antigua):

- (1) Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto
y quanto yo escribir de vos desseo:
vos sola lo escrivistes; yo lo leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto.
En esto ‘stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí quanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.
Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
quanto tengo confiesso yo deveros;

por vos nací, por vos tengo la vida,
 por vos é de morir, y por vos muero.
 (76-79)

La cohesión del texto transcrito se apoya en varios hechos que iré señalando a lo largo de este trabajo; baste mencionar ahora el sentido de rotundidad o compleción que alcanzan los versos 13-14 gracias a la cuádruple formulación anafórica, es decir, la repetición de “por vos”. Son hechos de esa clase (no solo las repeticiones, claro está) los que nos interesa investigar aquí.

Nuestro segundo texto ejemplar es un bien conocido y admirado poema de Rubén Darío, “Lo fatal”, el último poema de *Cantos de vida y esperanza*:

- (2) Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
 y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
 pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
 Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
 y el temor de haber sido y un futuro terror...
 Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
 y sufrir por la vida y por la sombra y por
 lo que no conocemos y apenas sospechamos,
 y la carne que tienta con sus frescos racimos,
 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
 ¡y no saber adónde vamos,
 ni de dónde venimos!...
- (305)

También aquí hay notable cohesión. En primer lugar, el poema llama la atención por el hecho de constituir una suerte de argumentación invertida: la situación existencial en los versos 5-13, y el corolario en 1-4. Esto ya atrae (subliminalmente) la atención del lector; pero además aquella situación existencial de congoja e incertidumbre se manifiesta en una serie de oraciones de infinitivo, también rotundas y eficaces (no menos

que el final del soneto de Garcilaso) en su renuncia parcial a recursos más elaborados del lenguaje con el propósito de subrayar la intensidad de la emoción.

Ambos textos son bastante explícitos, por otra parte, en cuanto a las progresiones que establecen: desde “Escrito está” hasta “por vos muero” en el primer caso y, en el segundo, desde la presentación de la falta de sensibilidad del árbol hasta la extrema sensibilidad del ser humano ante los enigmas de la existencia.

Finalmente, en lo que se refiere a la tematización, ella se revela habitualmente en el orden de las palabras (nótese la importancia de la primera palabra en cada uno de los casos, “*Escrito* está en mi alma vuestro gesto”, “*Dichoso* el árbol que es apenas sensitivo”), y también por otras modificaciones de la superficie textual que hacen a la realización fonológica, la disposición tipográfica, rasgos sintácticos además del orden, o un uso específico del material léxico. Son, pues, numerosas las convenciones literarias que ayudan a poner en foco la tematización.

Cohesión

Volvemos ahora al principio de *cohesión*. Este rasgo separa los textos bien formados, que encuentran su foco en un tópico integrado, con transiciones internas claramente establecidas (o al menos perceptibles), de otros textos caracterizados por cadenas oracionales arbitrarias y de poca entidad.

El principio fundamental de la cohesión (al menos para los textos en prosa) es simple: “toda oración posterior a la primera está ligada al contenido de una o más de una de las oraciones anteriores mediante al menos un *vínculo*” (Fowler 61). Veamos cómo funciona esto en un famoso texto en prosa, las líneas iniciales de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez:

- (3) Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (59)

Aquí, “entonces” de la oración 2 refiere a “aquella tarde remota” de la oración 1; pero a la vez, en la oración 3, la mención de un mundo “reciente” se vincula con la comparación entre las piedras del río y los “huevos prehistóricos” en la oración anterior; y las dos últimas oraciones copiadas, las 2 y 3, no son sino el principio de una larga exposición que siempre aparece relacionada con la expresión de la oración 1, “había de recordar”, que establece el comienzo del vaivén temporal en el texto.

Halliday y Hasan, en la obra citada más arriba, distinguen cinco tipos de relaciones cohesivas capaces de establecer vínculos interoracionales. Presentaré a continuación dichos tipos, tratando de ejemplificar con los textos ya presentados y con otros de las letras hispánicas.

1. Referencia

El primero de esos tipos se llama *referencia*. Una palabra que aparece en una oración subsiguiente –por lo general un pronombre, como *el*, *ella*, o un demostrativo, como *este*, *ese*, *aquel*– se refiere a la entidad o a la acción que han sido establecidas en una oración precedente.

Con respecto al primero de los casos mencionados, el de los pronombres, en los textos en español hay que tener en cuenta que la referencia puede establecerse mediante la desinencia verbal por sí sola, ya que la presencia del pronombre solo cumple una función adicional, la de agregar un rasgo distintivo de

[+Énfasis]. Claro está que, si tal rasgo existe, la referencia es aun más explícita, como en el siguiente ejemplo de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti:

- (4) Aquella noche nos habíamos acostado sin hablarnos. Yo estuve leyendo, no sé qué, y a veces, de reojo, veía dormirse a Cecilia. *Ella* tenía una expresión lenta, dulce, casi risueña, [...]. (35)

Las construcciones con demostrativos son igualmente frecuentes. Daré dos ejemplos, el uno de la lengua corriente (5) y el otro literario (6). En (6), que también pertenece a Onetti (*Juntacadáveres*), puede notarse una reflexión metalingüística precisamente sobre este aspecto, que da prueba de la percepción, por parte del escritor, de algunos de estos mecanismos del lenguaje:

- (5) Juan se obstinó en ver con frecuencia a María. *Esta* no pudo evitarlo, pues tenía que viajar a la ciudad dos veces por semana.
- (6) Yo, *este al que designo diciendo éste*, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir. (51)

2. *Sustitución*

En la descripción de Fowler: “una palabra de la segunda oración se refiere no exactamente a la misma entidad indicada por la palabra relacionada en la primera oración, sino a alguna otra entidad a la que podría aplicarse el mismo término” (62). En otras palabras: concebida la primera oración como una matriz, la oración subsecuente propone el reemplazo de uno de sus elementos constitutivos. El ejemplo de Halliday y Hasan (que evidentemente no proviene de una obra literaria prestigiosa) es el siguiente:

- (7) Would you like this *teapot*?
No, I want a square *one*.

- (7a) —¿Le gustaría esta tetera?
—No, busco *una* cuadrada,

en donde hay dos menciones de “teapot”/”tetera” que se refieren a instancias distintas. Las sustituciones operan no solo con sustantivos sino también con verbos: hay sustitutos verbales (“...lo hizo”, etc.) que cumplen esa función en forma sistemática.

3. *Elipsis*

El tercer procedimiento es la elipsis. En términos de lingüística generativo-transformacional, está relacionada con procesos de “delección”. Básicamente, lo que ocurre es que, al suprimirse una parte o elemento de una oración subsecuente, esa oración pasa a depender totalmente, para su inteligibilidad, de la oración previa, donde dicho elemento estaba presente. Véase cómo funciona esto en un ejemplo, también de Juan Carlos Onetti (*Tan triste como ella*), en donde hemos modificado el texto indicando, entre corchetes, el elemento que falta (y que la mente del hablante reemplaza) para acceder al significado:

- (8) —[...] ¿Todo? Tal vez no lo comprendas. Ya hablé, creo, de la muchacha.
—[hablaste] De mí.
—[hablé] De la muchacha —porfió él. (40)

En el diálogo, principalmente, la elipsis es un recurso cohesivo de gran importancia, pues asegura que los participantes se concentren en un tópico único y en el conocimiento básico relevante en función de ese tópico. Además, con frecuencia en el diálogo de la ficción, la elipsis transmite una sensación de intimidad o familiaridad, precisamente porque, para su in-

teligencia (por parte de los personajes mismos, si no siempre ni necesariamente del lector) requiere de la presunción de un marco referencial compartido.

Esta cuestión del marco referencial compartido extiende, en varios sentidos, la función de la elipsis al campo de la poesía. Con frecuencia el poeta –según el conocimiento convencional– sugiere más que dice. Esto, si algo significa, es que, para la inteligibilidad del poema, es el lector quien debe proporcionar un marco de referencia: un contexto. Tomemos dos casos claros: títulos de poemas, y comienzos de los mismos.

Se ha sugerido que el título dado por Rubén Darío a uno de los poemas –un soneto– agregado en la segunda edición de *Azul...*, “De invierno”, debe leerse, dentro de ciertas convenciones del arte del siglo XIX (he ahí el marco de referencia que el lector suple) como “[Estampa] de invierno”; por lo menos, hay que aceptar que la constitución del título mediante la frase preposicional es un fuerte indicio de elipsis. El examen de los títulos de cualquier libro de poemas (cuando éstos llevan títulos, no números) proporcionará numerosos ejemplos más.

En cuanto al comienzo de los textos literarios, si volvemos por un minuto a la prosa nos bastará con recordar un ejemplo ya citado, el de *Cien años de soledad*, y agregar otro, de Julio Cortázar (“Continuidad de los parques”)

- (3) Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.
- (9) Había empezado a leer la novela unos días antes. (9)

En verso, bastará con un bien conocido ejemplo de Juan Ramón Jiménez (“El viaje definitivo”, de *Poemas agrestes*):

- (10) Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando,
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco. (596)

Nótese, como hecho adicional, la inclinación modernista a comenzar el texto mediante puntos suspensivos (contra la función “lógica” de este signo de puntuación): gesto elíptico, ademán de desgajamiento de un contexto, señal de complicidad con el lector que habrá de restituirlo en su lectura.

4. *Cohesión léxica*

Los tres primeros recursos señalados se refieren a procesos sintácticos: en consecuencia, tienen mucho que ver allí las “palabras funcionales”. Pero los vocablos con significado léxico (sustantivos, adjetivos, verbos, y por lo menos algunas de las formas que la gramática tradicional clasifica como adverbios) contribuyen de manera decisiva a la cohesión textual. En un texto bien formado, uno de los factores que nos permiten percibirlo como tal es su *cohesión léxica*.

La cohesión léxica se obtiene fundamentalmente de dos maneras.

(a) La primera de ellas es la *reiteración*: recurso que tiene algo en común con los de referencia y sustitución, pero que trabaja exclusivamente con palabras léxicas, y también con construcciones lingüísticas superiores al nivel de la palabra. (Por supuesto, el nombre de este recurso, en la retórica tradicional, es *anáfora*.)

A veces la reiteración se manifiesta en forma discreta, a veces en forma insistente y hasta abrumadora. En el poema “Dos cuerpos”, de Octavio Paz, la cohesión léxica se logra a partir de una reiteración que a primera vista puede parecer exagerada, pero de la cual deriva precisamente su fuerza constructiva:

- (11) Dos cuerpos frente a frente
 son a veces dos olas
 y la noche es océano.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos piedras
y la noche desierto.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.

Dos cuerpos frente a frente
son dos astros que caen
en un cielo vacío. (43-44)

La reiteración, en verdad, no siempre es de palabras o construcciones sintácticas idénticas, sino que puede realizarse también con formas relacionadas con el mismo étimo, o con formas que el lector reconoce como de análoga significación: lo que rige es la semántica. Véase al respecto la función, en el ya citado Soneto V de Garcilaso (ejemplo 1), de las series escrito/ escribir/ escribiste, estoy/ estaré, etc. También, para la reiteración que puede tomar la forma de una aparente variación, en la cual la segunda palabra o construcción está estrechamente vinculada, por sinonimia, con la primera: “por vos *nací*, por vos *tengo la vida*”.

b) La segunda manera en que se realiza la cohesión léxica es la *colocación* (o, si se quiere, *co-locación*). (También podríamos referirnos a esto con el nombre de co-ocurrencia.) Se trata ahora de conjuntos de vocablos que tienden a aparecer en los mismos textos porque tienen que ver con el mismo campo semántico (invierno/hielo/nieve, etc.). En términos estadísticos, la co-locación tiene que ver con una frecuencia mayor, en determinado tipo de discurso, de una determinada clase o grupo de palabras.

En contextos no literarios, esto no llama la atención cuando la relación entre el tipo de palabras seleccionadas y el tipo de texto es funcional: por ejemplo, en el pronóstico del tiempo, se acepta como normal una alta frecuencia de términos relacionados con la meteorología.

En el discurso literario, la co-locación puede adquirir varios efectos. Uno de ellos es el de “desfamiliarización”, que se produce cuando, frente a la frecuencia de determinado tipo de vocablos, el contexto no está claramente indicado o pautado: el lector, en consecuencia, tiene que postular o construir un contexto que valide o justifique la aparición de determinados elementos léxicos.

Veamos algunos ejemplos. El primero es la estrofa final de un poema del poeta modernista dominicano Fabio Fiallo (“Lis de Francia”):

- (12) Altar de impolutos lirios
 es su frente; cual dos cirios
 arde en sus ojos la luz
 que me exalta hasta el delirio
 de arrostrar cualquier martirio
 sobre sus brazos en cruz. (198-99)

Desde luego, comprenderá mejor el poema aquel lector que no ignore la peculiar propensión modernista a destacar lo erótico mediante sus asociaciones con motivos religiosos, o mejor dicho litúrgicos. Eso aparece con toda claridad en el breve texto citado, armado sobre la serie léxica altar/lirios/cirios/martirio/cruz, vocablos todos de indudable resonancia dentro de la liturgia católica. No se puede ignorar la eficacia cohesiva del procedimiento, si bien en esta particular versión puede afirmarse que el autor lo lleva hasta los límites de la parodia.

Por otra parte, en gran medida la dificultad de lectura propuesta por los poemas vanguardistas de nuestra lengua proviene de la dificultad de construir un marco contextual suficientemente amplio como para dar cuenta de la co-locación léxica.

Así ocurre, como es notorio, con muchos poemas de César Vallejo, de cuyo *Trilce XXV* –impenetrable, en mi opinión– copio los dos primeros segmentos:

- (13) Alfán alfiles a adherirse
 a las junturas, al fondo, a los testuces,
 al sobrelecho de los numeradores a piel.
 Alfileres y caudillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela
 deshilada sin americanizar,
 ceden las estevas en espasmos de infortunio,
 con pulso párvulo mal habituado
 a sonarse en el dorso de la muñeca.
 Y la más aguda tiplisonancia
 se tonsura y apeálase, y largamente
 seennazala hacia carámbanos
 de lástima infinita. (129)

En una progresión característica también de otros poemas de Vallejo, el texto parece encaminarse repetidamente hacia ámbitos semánticos de más fácil comprensión: por ejemplo, “carámbanos / de lástima infinita”. Pero el lector no encuentra posible formular un marco referencial que le ayude a comprender, por ejemplo, las acciones que parecen tener lugar en el poema. Los verbos o supuestos verbos “adherirse”, “alfar” (?), “americanizar”, “apealarse” (?), “ceder”, “ennazalarse” (?), “rebufar” (?), “sonarse”, “tonsurarse” (enunciados ahora en orden alfabético y en infinitivo) no parecen formar parte de conjunto alguno. Mejor dicho, su integración en un contexto requiere de un marco referencial tan amplio, que a su vez perdería toda posibilidad explicativa.

5. *Conjunción*

Las secuencias oracionales demuestran cohesión –y también progresión– mediante varias relaciones que se pueden establecer entre ellas.

a) La primera de esas relaciones (Fowler 66) es la sucesión temporal: en la prosa, esta relación alcanza tanto a las cláusulas dentro de una oración como a las oraciones dentro de un párrafo, a los párrafos dentro de conjuntos mayores, etc.; en el caso del verso, afecta desde elementos nucleares hasta otros que superan el límite estrófico.

Frecuentemente ocurre que las expresiones con valor conectivo que indican temporalidad (“luego”, “un momento más tarde”, etc.) no son indispensables para expresar la sucesión temporal. En efecto, en una serie de oraciones yuxtapuestas la reconocemos, o creemos reconocerla, como ocurre en el siguiente ejemplo no literario:

- (14) La mujer lo miró. Encendió un cigarrillo. Aspiró el humo profundamente.

En otros casos, en cambio, la temporalidad está expresamente marcada, a través de referencias que en momentos sucesivos de la construcción literaria van indicando el paso del tiempo (no necesariamente, claro está, en sentido unidireccional). Tomemos un ejemplo que solo podemos esquematizar aquí: el breve cuento “El asesino”, de Juan José Arreola (*Confabulario* 96). En el breve espacio de su desarrollo (siete párrafos) hay una profusión de señales indicativas de la sucesión temporal. Comienza en el presente, con la reflexión de un emperador romano sobre su relación con un joven desconocido que evidentemente está al acecho, intentando asesinarlo. Recorriendo los párrafos uno a uno (ahora identificados con letras, de *a* a *g*), tenemos:

- (15a) “el otro día se me acercó”
- (15b) “lo vi llevarse la mano hacia el puñal escondido”
- (15c) “me parece haberlo visto ya otras veces...recuerdo que un día...”
- (15d) “el día en que una banda de soldados borrachos entró en mi casa”
- (15e) “ahora ha llegado mi turno”
- (15f) “esta noche pasearé solo por los jardines imperiales”
- (15g) “veré iluminarse mi alma sombría”

Como se ve, en este ejemplo la sucesión temporal, explícitamente marcada, abarca desde “el otro día” hasta un momento del futuro. De esta y otras maneras se manifiesta la temporalidad en la obra literaria.

Además de esta relación temporal hay otras tres de naturaleza lógica, que Halliday y Hasan clasifican en los tres tipos mencionados a continuación.

b) Uno es el de la *conjunción aditiva*, en la cual una o más oraciones sucesivas van proporcionando información adicional sobre un tópico:

- (16) Luisa era la única hija que se había quedado con ella. Era lenta y paciente. Tenía siempre una expresión levemente perpleja.

c) Otro tipo es el de la *conjunción adversativa*, en la cual la segunda oración tiene una relación de oposición o contraste con la primera. Esta relación es manifestada, en forma expresa o tácita, por formas tales como “pero” (conjunción de base, con respecto a la cual los demás conectivos de similar significación pueden considerarse variantes), “sin embargo”, “no obstante”, etc. He aquí un ejemplo literario en el cual esta relación se manifiesta en forma explícita:

- (17) Lo supe en cuanto el enfermero preguntó “¿Sabe?” [...] *Pero* no tenía motivos para presumir frente al enfermero, de modo que [...]. (Onetti, *Los adioses* 31)

Como ocurre también en otros casos, pueden reconocerse asimismo relaciones implícitas de conjunción adversativa. Por ejemplo, en el poema XXIX de *Soledades* de Antonio Machado, sería posible insertar un tácito “no obstante”, dador de sentido adicional (¿o del único sentido del poema?) entre el conjunto de los dos primeros y el de los dos últimos pareados, es decir, en el centro mismo del texto, que dice lo siguiente:

- (18) Arde en tus ojos un misterio, virgen
 esquiva y compañera.
 No sé si es odio o es amor la lumbre
 inagotable de tu aljaba negra.
 Conmigo irás mientras proyecte sombra
 mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.
 —¿Eres la sed o el agua en mi camino?
 Dime, virgen esquiva y compañera. (44-45)

La siguiente lectura,

- (18a) [no obstante,] Conmigo irás mientras proyecte sombra mi cuerpo [...] (45)

vale como una afirmación de la persistencia del amor ante situaciones aparentemente irremediables: no se trata, desde luego, de reescribir torpemente el verso original machadiano, sino de indicar en dónde una tácita conjunción adversativa instituye un punto de flexión.

d) El último tipo de conjunción presentado por Fowler es el de la *conjunción causal*. En ella se establecen relaciones del tipo expresado por elementos tales como “luego” (en sentido no temporal), “en consecuencia”, “si...entonces”, y otros varios.

Una vez más, la relación puede estar expresamente formulada o surgir en forma explícita, como resultado de un proceso de elisión. He aquí el primer caso, en un ejemplo no literario:

- (19) Trabajó como un esclavo durante muchos años. En consecuencia, al llegar a los cincuenta tenía una gran fortuna y una salud destrozada.

Implícita, aunque sugerida por las rayas o guiones dobles, que quieren indicar una determinada realización fonológica, la encontramos en estos dos versos de “Retrato”, de Antonio Machado, en *Campos de Castilla* (XCVII), en el cual agregamos entre corchetes el nexos causal:

- (20) Converso con el hombre que siempre va conmigo
[pues] –quien habla solo espera hablar a Dios un día– (101)

Desde luego, la causalidad puede expresarse tanto mediante la fórmula “A, porque B” como con la alternativa “Porque B, A”. Ambas posibilidades quedan ilustradas por fragmentos casi contiguos de un bien conocido poema de Pablo Neruda, el “Poema 15” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

- (21) Me gustas cuando callas porque estás como ausente
- (22) Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía. (83)

Se trata, en definitiva, de cuatro tipos fundamentales de conjunción, que representan respectivamente el transcurso del tiempo (“y luego”), el simple incremento de información (“además”), la contradicción (“pero”) y la causa (“por eso”).

No menos que las relaciones de referencia (ejemplos 4-6), sustitución (7), elipsis (8-10), y cohesión léxica (11-13), estas relaciones de conjunción (14-22) –sean ellas explícitas o tácitas– contribuyen al hilado del texto, a su trama, a su armado:

metáforas que no quieren sino subrayar la diferencia entre un texto cohesivo y uno disperso, y formalizar pautas (preexistentes, pero intuitivas) de lectura e interpretación.

N. del E.: Sobre esta sólida base teórica, el Dr. Lagmanovich proyectaba realizar un estudio pormenorizado de los recursos cohesivos en el microrrelato.

Referencias bibliográficas

a) *Textos literarios*

- Arreola, Juan José. *Confabulario*. 4a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". En *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 9-10.
- Fiallo, Fabio. "Lis de Francia". En Raúl Silva Castro. *Antología crítica del modernismo hispanoamericano*. New York: Las Américas, 1963. 198-199.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 6a ed. Madrid: Espasa-Calpe, Seleccionados Austral, 1983.
- Garcilaso de la Vega. "Soneto V". *Obras completas*. Ed. crítica de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981. 76-79.
- Jiménez, Juan Ramón. "El viaje definitivo". *Poemas agrestes*, sección *Corazón en el viento* [1910-1911]. En de Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, reimpr. New York: Las Américas, 1961. 596
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 30ª ed. Buenos Aires: Losada, 1983.
- Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965.
- . *Los adioses*. Bogotá: Norma, 1992.
- . *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza ed. 1981.
- . *Tan triste como ella*. Montevideo: Alfa, 1963.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Rubén Darío. *Cantos de vida y esperanza. Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Vallejo César. *Trilce. Obras completas*, 1. Barcelona: Laia, 1976.

Teoría

Fowler, Roger, *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Halliday, M. A. K. and Ruqaya Hasan. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.



David Lagmanovich
(1927-2010)

**LITERATURA Y REALIDAD:
LA ÚLTIMA CREACIÓN BREVE
DE DAVID LAGMANOVICH**

Susana Salim

Universidad Nacional de Tucumán-
Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

La literatura, indudablemente, está predestinada a cuestionarse y a cuestionar los límites de la vida desde el arte y, asimismo, abrir caminos hacia la experiencia del inicio y el final de una vida a través de una estética que resulte convincente.

Los microrrelatos del escritor e investigador argentino David Lagmanovich (1927-2010) de su libro *Historias del Mandamás*, sobre todo las secciones “Historias olvidadas” e “Historias recordadas”, se ubican precisamente en ese punto, donde el conocimiento que se tiene de la vida, en la vida misma, es generado a partir de experiencias sincréticas. En la escritura del maestro argentino éstas han sido evocadas por medio de dos formas estéticas en las que principio y fin se encuentran en su máxima contigüidad, como lo son el poema y el microrrelato, formulando así, de un modo muy denso y altamente potenciado, el interrogante acerca de los linderos que separan la vida de la muerte o su dilución; en suma, el sentido del mundo. David Lagmanovich apuntaba en una nota final de uno de sus libros de poemas *Cuaderno del expósito*:

En los extremos de mi vida está el silencio
en uno
la madre ausente en el otro el hijo muerto

todo responde
con grandes bocanadas sin palabras
a la pregunta de quién quiere
reconocer sus extremos

todas las ausencias son una sola
si los días se arrebuja en el gris del silencio. (7)

Ni confesión ni autobiografía, solo intensa privacidad

Destaca Lagmanovich en una nota al final del poemario antes mencionado:

Los poemas –todos los poemas que un hombre o una mujer escriben a lo largo de su vida– no son ni confesionales ni autobiográficos, aunque parezcan serlo; son, eso sí, intensamente privados, pues es dentro de sí mismo donde el poeta busca la realidad y el sentido del mundo (44).

La paradójica expresión “Historias olvidadas” con que el autor titula la segunda parte de su libro de microrrelatos instala, en primer lugar, la tensión entre memoria y olvido, entre el afán de preservar el recuerdo y los intentos de borrarlo, dibuja un campo problemático que remite a una concepción determinada del pasado y de su incidencia sobre el presente.

Los textos aquí estudiados se colocan de un modo o de otro frente a una cuestión estética extensamente debatida: la referencia a lo real como esa superficie resistente, respecto de la que la literatura despliega sus estrategias y, a la vez, se ve afectada por la tensión de significaciones, hechos, fragmentos de discurso. Lo real es la instancia que no puede ser expulsada ni

tampoco incorporada por completo. Y agrega Lagmanovich en la nota mencionada:

En el proceso de la escritura, lo que uno escribe se carga inevitablemente de verdad; pero no se trata, como creen quienes no saben leer, de la verdad verificable de la crónica, sino de aquella verdad poética que cada uno ha podido encontrar en el rastreo del mundo, en la penetración en uno mismo, en el convivir con las demás criaturas. Por eso no es cierto que la única verdad sea la realidad, como solía decir un personaje de opereta. Esas palabras, de las que tanto se ha abusado, yo las reformularía así: la única verdad que vale la pena perseguir es la realidad de la poesía (44).

Una poética de la itinerancia

Privilegiando la referencia o abriéndose paso a la significación, Lagmanovich construye en los textos de la sección “Historias olvidadas” (*Historias del Mandamás*) un espacio de representación con una toponimia determinante: la pampa, soporte reactivo a cualquier intento de delinear imágenes pero, a la vez, increíblemente fértil a la hora de inspirar figuraciones. Así, el texto que inicia esta sección:

El árbol

La planicie pampeana se extendía en todas direcciones, como símbolo de la infinitud del mundo. A pesar de su corta edad, cuando el niño miraba la lejanía del horizonte sentía un estremecimiento de pavor. La majestuosidad de la pampa reducía el tamaño de los seres humanos hasta límites irrisorios. En su mundo no había árboles; solo un raquíptico tamarindo, detrás de la casa, intentaba sin éxito cortar la monotonía del paisaje. Sin embargo, una noche soñó con un árbol inmenso, al que se ascendía por una escalinata de madera; arriba, en

una plataforma protegida por la majestuosa copa, encontró a sus compañeritos de la pequeña escuela rural. Nunca pudo relatar a nadie ese sueño, tan ajeno a lo experimentado en sus siete años de vida. Tal vez era un mensaje, pero ¿de qué mundo desconocido, de qué lejano universo inaccesible para los hombres y mujeres de su pueblo? (25).

Frente a un paisaje inmenso, *topos* simbólico de una literatura nacional que minimiza y casi deglute seres e historias, el narrador construye otro espacio autorreferencial que intentará alcanzar una memoria que haga subjetivamente posible un futuro. Desde allí, rompe con una tradición literaria, que privilegia el imaginario de la inmensidad negándole sus dimensiones simbólicas e instala otro, reducido, casi íntimo, a partir del cual cambia su horizonte visual: el árbol y su proyección hacia lo alto. Así, el personaje se desconecta de lo inacabado y construye una tensión con el territorio que lo rodea. Las preguntas –retóricas– finales constituirán puertas de clausura ante el paisaje ilimitadamente extraño; lo hacen además a través de otra paradoja, esta vez literaria, pues lo breve de la escritura cierra, minimiza a su modo, lo infinito del paisaje.

La desaparecida

Yo tenía seis años cuando, tras una terrible pelea en mi casa, la tía Natacha desapareció. Desde el balcón de mi infancia pueblerina creí comprender lo que había pasado. Algunas expresiones de mamá en las discusiones con su esposo me lo sugirieron: “Cuéntale tus penas a tu prima Natacha, que tanto te quiere”, por ejemplo. Días después mis padres se lanzaron a buscar por todo el pueblo de Nicolás Bruzzone; fueron casa por casa, pero nadie sabía de ella. Poco a poco la imagen de Natacha –que había salido de Rusia con mi padre, “como una hermana”, decía él– se fue desvaneciendo. Tal vez había vuelto a Europa. Tal vez...

Cinco años más tarde, tras la muerte de mi padre, volvíamos al pueblo mi madre y yo; habíamos ido por unos trámites a Buenos Aires. El tren se detuvo por un desperfecto menor en Mattaldi, la población inmediatamente anterior, a diez kilómetros de nuestra casa. Allí encontramos a Natacha, trabajando muy contenta en el bar de la estación. Mi madre y ella se estrecharon en un abrazo; ambas sollozaban. “La rusa”, como ahora la llamaban, había estado todo ese tiempo a un paso de nosotros, sin atreverse a regresar (27).

En el relato que antecede es evidente la tendencia hacia una voz verdaderamente personal del narrador y protagonista, quien tiene menos interés en informar que en investigarse. Es la escritura en primera persona que se interesa ante todo por la escritura misma, no tanto por la experiencia contada. La auto-investigación entra como proceso, pero interesa más la forma del mismo: “Desde el balcón de mi infancia pueblerina creí comprender lo que había pasado”. El “yo” íntimo, que observa desde la miniaturización geográfica y cronológica, interpreta y actúa siempre desde una conciencia decididamente subjetiva.

Este impulso de escribir, de revisar con la memoria el propio proceso de concienciación, se inscribe dentro de lo que Biruté Cipliauskaitė define como el autorretrato, designación para la autobiografía más innovadora, cuyas características generales serían las de expresar una visión del yo desde el presente como revelación continua, mientras que la autobiografía tradicional implica una visión panorámica más reflexiva, a través de un relato continuado; es por esto que la interpretación del autorretrato resulta más lógica y estática (Cipliauskaitė 19). El autorretrato sería entonces “un examen de conciencia desde dentro y se construye con fragmentos y epifanías incluyendo sueños y su análisis”. Así, el texto se convierte en un espejo vacío que se va cargando de significados descubiertos, del yo en formación que la imagen del espejo ha desencadenado.

De los dos textos que siguen, el primero fue publicado en *Historias del Mandamás*; el segundo fue presentado en el Congreso Internacional sobre minificción, en la Universidad del

Comahue, Neuquén, en noviembre de 2008. Me permito considerarlos en forma conjunta por las coincidencias temáticas que presentan:

Regreso al pueblo

Tenía siete años, ocho no cumplidos. Lo habían dejado a cargo de una familia de labriegos alemanes, en la colonia agrícola cercana al pueblo patagónico a donde habían llevado a la familia los vientos que solo su padre era capaz de percibir. El padre y la madre debían llevar a su hermanita a otro pueblo de Río Negro en busca de atención médica, pues la beba estaba enferma. En medio de la aridez de aquel extremo del mundo, los colonos habían creado una pequeña Alemania. La familia que lo acogió era bondadosa, y había un chico muy rubio –Dietrich– con quien a ratos podía jugar, aunque ninguno conocía la lengua del otro.

Pasó cerca de un mes y un día apareció el padre, conduciendo un sulky, para llevarlo de regreso al pueblo. El niño se despidió de Dietrich y su madre con alguna lágrima y trepó al vehículo. El padre iba muy serio y el niño no se animó a preguntar nada. Llegaron a la casa. En el dormitorio oscurecido, su madre lloraba quedamente. Lo abrazó y solo dijo: “Ahora has vuelto a ser mi hijo más pequeño”. Por alguna razón, él sintió estas palabras como un reproche (32).

Pequeño fantasma

Mi hermanita murió antes de cumplir un año de vida y mis padres la enterraron en un pueblo de la Patagonia. Yo tenía entonces siete años y extrañé no encontrarla en su cuna, pues solía pasar largos ratos mirándola dormir.

Ahora se me aparece en sueños, décadas más tarde.

— Yo quisiera haber jugado contigo —me dice.

Ambos textos ponen en escena, con perspectivas narrativas y estéticas diferentes, episodios de un proceso en el que se instala una nueva espacialidad real y discursiva. Con respecto a lo primero, un estrechamiento progresivo que transita desde la vastedad sin límites hasta el dormitorio íntimo, de allí a la cuna solitaria y finalmente a la anulación de toda topológica real, acompasando la provisionalidad afectiva de la familia alemana que acoge, hasta la ausencia definitiva de la hermanita que instala “la voraz tachadura”, “el hueco de la sombra”, homologando al texto que lo patentiza. El segundo, hiperbreve, en su adelgazamiento textual y su indigencia discursiva, contrasta paradójicamente con la matricidad de la experiencia. Su final abreviado potencia la orfandad en la añoranza de lo que no pudo ser. Este es el borde, aquí se cierra la puerta ante la inmensidad, sobreviene la ruptura con un paisaje que fue más una carga que un beneficio, pues solo deglutió imaginarios y afectos.

En el microrrelato que sigue –réplica textual de un itinerario de trashumancias seguido por muchos argentinos– será otro tipo de espacio, absoluto y vacío, el que determine una subjetividad azorada y dicotómica:

Recuerdos de la ciudad

La Madre y el niño abandonaron la Patagonia y llegaron a Buenos Aires. El padre había desaparecido, víctima de uno de los frecuentes episodios que entonces consideraban “arrebatos” y hoy los llamamos brotes psicóticos. Después de un tiempo en el Bajo, la madre consiguió alquilar una habitación cerca del Parque Chacabuco. Él recuerda de entonces la inauguración del Obelisco, cuya forma nunca comprendió, y la visión de una réplica de la carabela “Santa María”, anclada en un barroso canal de Puerto nuevo. Ambas eran manifestaciones del cuarto centenario de la primera fundación. Muchos años después advirtió que en esos recuerdos se unían los símbolos de la tierra y el agua, que entrarían para siempre en

su corazón y lo ligaría irremediablemente a esa bella y cruel ciudad (*Historias...* 33).

La ciudad, a diferencia del paisaje patagónico, traza una cartografía significativa y, emulando al propio microtexto, se convierte en un texto que hay que leer y descifrar.

Para volver propio un lugar hay que actuar en él y desde él: esta acción determina una interacción entre el sujeto y su entorno. En el texto que sigue, no solo se cancela el nomadismo afectivo y real, sino que además se evidencia una elección estética e ideológica por el margen y, a partir de ella, la relación metonímica de lo narrado con el propio proceso de comprensión vital.

Viaje en tren

Viajaron en segunda clase del Ferrocarril Central Argentino, a partir de Retiro y con destino a Tucumán. Los asientos de madera no eran lo mejor para el viaje de cerca de 24 horas, pero era necesario soportar incomodidades: en el otro extremo esperaba el padre, desaparecido meses antes hasta recalar primero en Asunción y luego en un triste hospital de Posadas. Al pasar por los parajes de Santiago del Estero, la madre y el niño quedaron cubiertos por la tierra de esas zonas áridas, lo que les daba un aspecto carnavalesco. Por la mañana, el paisaje había cambiado para bien, pues a ambos lados de la vía surgía el verdor de los cañaverales de Tucumán. Llegaron a la estación de destino, llamada entonces Sunchales, y la madre se asombró por el tamaño pretencioso de esa terminal construida por los ingleses. “Esto indica que Tucumán es por lo menos un pueblo grande, tal vez hasta una ciudad”, reflexionó. (35)

La visión de un “paisaje que ha cambiado para bien” confirma la opción de la obra de Lagmanovich: lo contable es el margen. Sin embargo, será la madre, sujeto constructor per-

manente en la subjetividad del niño, la que instale, clausurando la itinerancia y con ella la provisionalidad, la comarca nutricia para ambos. Curiosa inversión, paradójica relación de lo grande y lo pequeño. El microrrelato instala su propia “microcospía”, pues lee en la “localía” reducida del territorio tucumano datos que le permiten captar la figuración de lo pequeño, alcanzar subjetivamente una memoria que haga posible la existencia, pues ambos personajes advierten un ignorado sosiego que los lleva a presentir que había algo vagamente familiar en aquel sitio, tocando a sus memorias el oculto recuerdo de un lugar, de otro lugar y otra historia, un signo y una marca.

Los textos citados plantean una clara línea isotópica: el nomadismo existencial del sujeto constructor –y construido en el texto–, quien describe una azarosa trashumancia, en donde convergen la deslocalización primero y el descentramiento después.

A ello se suma el desapego voluntario de recursos propios de la minificción, que Lagmanovich maneja con maestría en el resto de su producción, tales como la intertextualidad, los juegos ingeniosos o la ironía. Aquí, por el contrario, todo tiene la indigencia –en el sentido de máxima economía– que homologa la mirada de desamparo del pequeño narrador.

Por último, ellos instalan toda la dimensión humana –privacidad– de un escritor que anticipó en un micromovimiento discursivo su propia experiencia del final. Así el último texto de la serie, que se titula “Para abreviar”, el cual concluye con la siguiente frase: “Debatí consigo mismo el significado contrapuesto de esas dos expresiones, y en eso estaba cuando el infarto lo derrumbó. Murió en un instante. Para abreviar” (38).

Historia de una seducción

Memorias de un microrrelato, si bien aparece en el año 2010 junto a *Por elección ajena*, es el último libro de la

vasta producción de David Lagmanovich (1927-2010)¹. Lo considero, sin atisbo de dudas, y no solo por esta coincidencia cronológica, un libro conclusivo. Anticipa el autor en una nota inicial:

No son los textos autobiográficos de un microrrelatista, sino los de un microrrelato. Se trata de una entidad verbal cuya voz no solemos distinguir de la de su autor, pero que en este caso se ha dado a reflexionar sobre su historia, su lugar en el mundo y su relación con otras construcciones literarias. A veces da la impresión de que vive a un tiempo en dos mundos: el verdadero, es decir el de la literatura, y aquel que los distraídos insisten en llamar mundo real (7-8).

Memorias de un microrrelato es, literalmente, la historia de una seducción y, metafóricamente, una poética (y una realización consecuente de ella) de la escritura breve: dice por qué escribir textos breves, y cómo hacerlo.

Pero también representa, en forma miniaturizada y altamente condensada, al menos a mis ojos, la relación del hombre con la realidad a través del lenguaje, la relación del escritor con la realidad a través de la literatura, la relación del artista con la realidad a través del arte. Representa, en suma, la función de la obra de arte en la realidad, la instalación del mundo imaginario en el mundo histórico, la acción de la literatura en sus lectores y también en su autor, en cuanto ellos y él se comprometen con la experiencia literaria y en cuanto la obra es autónoma, se libera del autor y lo libera (y libera a sus lectores):

¹ Forman parte de esta producción microficcional los siguientes textos: *La hormiga escritora*, 2004; *Casi el silencio. Microrrelatos*, 2005; *Menos de 100. Microrrelatos*, 2007; *Los cuatro elementos. Microrrelatos*, 2007; *Las intrusas. Microrrelatos*, 2007; *Historias de Mandamás y otros relatos*, 2009 y *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos 2004-2009, 2010*.

En la noche

Esa noche estaba despierto, rememorando las circunstancias de mi vida, ficcional para otros y muy real para mí. Pensaba en mi autor, a quien le debo el haber dejado de ser solo palabras en un párrafo para convertirme en uno de los mejores microrrelatos que ha escrito. Me levanté sigilosamente y me deslicé hasta su estudio. La luz de la luna alcanzaba para distinguir los objetos que había en su escritorio. En un retrato aparecía mostrando un libro: era el volumen donde por primera vez me había incluido junto a otros compañeros. La fotografía mostraba su felicidad. Me incliné y besé el rostro que parecía mirarme del otro lado del vidrio. Después pude volver a dormir. (33)

El discurso de este narrador-personaje contiene, por una parte, enunciados *miméticos*; es decir, un lenguaje suscitador de imágenes de tiempo-espacio y de personas que se sitúan en esos tiempo-espacios; en este caso, enunciados que hablan de la historia de este personaje y, al mismo tiempo, de una seducción entre él y un otro, en este caso el autor. Dicho de modo más inteligible, estos textos construyen discursivamente, desde la primera palabra, una imagen simbiótica que opera a dos niveles: primero, el de un personaje que subjetiviza las circunstancias de su génesis, las instancias de apropiación de un espacio identitario dentro de la pléyade de otros personajes con los que comparte ciertas similitudes e, incluso, anticipaciones de su posible destino final. Como ejemplo de lo apuntado, estos dos textos que pertenecen a la primera de las tres partes del libro, denominada “Vida”:

El comienzo

Si escribiera novelas, mi título sería “El nacimiento”. Pero no soy escritor, ni siquiera de estos textos que ocupo como míos. Así y todo, para mantener mi identidad, me esfuerzo

por recordar cuanto puedo de las circunstancias que me dieron origen. Lo he dicho antes: he sido un párrafo, o más bien, palabras dentro de un párrafo. No voy a decir que mi autor fue como un padre para mí (no soy tan cursi), pero es cierto que a él le debo mi ser. Él me rescató, me cepilló, me recortó, me adecentó. De aquellas tristes palabras mal enhebradas he llegado a ser lo que soy. (17)

Epitafio

Poned sobre mi tumba:
 YACE AQUÍ UN MICRORRELATO
 DESCONOCIDO.
 ANTE NADA NI NADIE SE ACHICÓ, PUES,
 HABÍA NACIDO PEQUEÑO.
 DESCANSE EN PAZ, EN ALGUNA
 ANTOLOGÍA
 AÚN POR COMPILAR (23)

Metaficcionalidad y miniaturización del saber vivir

El segundo nivel objetiviza la relación entre este personaje –en cuanto entidad literaria, creación ficcional, un microrrelato– y su autor. Esto particularmente se concreta en la segunda parte del libro, “Peripecias”, donde se reflexiona sobre la conducta del autor, y por lo tanto del proceso de creación, vinculada al texto breve. Se llaman *no miméticos* a estos enunciados, aunque se reconoce que son miméticos del arte de narrar microrrelatos. Un ejemplo se encuentra en el texto que sigue:

Buenos términos

Nunca, que yo recuerde, estuve en malos términos con mi autor. Me causan risa esas obras en las cuales los personajes

se enfrentan violentamente con el escritor, de a uno o en gavilla. Eso está muy lejos de mi experiencia. Claro que no soy un personaje desnudo de atributos: soy un relato íntegro, que tiene uno o más personajes, ambientación, diálogo, y hasta un entramado intertextual que no todos los lectores pueden descifrar. Más que un hijo de la mente privilegiada de mi autor, soy algo así como un hermano mayor, un ejemplar que representa su vida o lo que podría haber sido su vida. Si sufro conflictos, ellos ocurren en relación con otros microrrelatos. Con mi autor, en cambio, nunca he tenido un sí ni un no (28).

Lagmanovich, en este su último libro, ensaya magistralmente un juego discursivo denominado técnicamente metalepsis, que permite que el personaje dialogue con su creador. El narrador quiere contar una historia, pero también contarse en un “ello” en el que él está incluido. Para estar fielmente representado, era necesario retratarse a sí mismo como personaje; es decir, no solo como intermediario de un yo hablante, de una subjetividad manifiesta identificada con el autor.

En la narrativa contemporánea, la metaficción ya no es un recurso excepcional, sino el punto de partida que hace posible la ficción. Los enunciados de este libro contienen la posibilidad de que la creación literaria se cuente a sí misma, se independice del narrador y se represente por sí, en un intento por entender las múltiples dimensiones de la experiencia de la escritura. Cuando ello se logra, la entidad literaria se independiza además del propio creador, se libra de él y lo trasciende. Miremos la siguiente narración:

Microrrelato y personaje

El microrrelato y su personaje no son la misma cosa, pero no podría existir el uno sin el otro. Es verdad que sus existencias y transformaciones no discurren por líneas paralelas; al contrario, muchas veces están enfrentadas. A un personaje de imponente tamaño, como el dinosaurio, le toca en suerte un

microrrelato ascético en su brevedad; o bien un microrrelato juguetón, que comienza con movimientos de comedia bufa, se ensombrece en gestos y palabras de un personaje de irremediable inclinación mortuoria. Son discordancias que ratifican la envidiable riqueza de matices de la realidad (68).

El narrador es consciente de que todos estos juicios, vinculados a una poética de la minificción, irrumpen en la mimesis del objeto de su narración –contar una historia–, dirigiendo la atención hacia sí mismo como sujeto del discurso. Pero el autor, que conoce y vigila sus propias tendencias, las contiene, las acepta en cuanto tengan de conducente a la verdad –a la verdad literaria– o las desbarata. Entonces, participa de la ficción (además de producir la misma creación).

El sueño del microrrelato

No fue un sueño agradable. Mi autor y yo cabalgábamos por una inmensa llanura. Él montaba su habitual caballo blanco; yo, un rocín acorde con mi situación de dependencia. Vestíamos a la usanza antigua, como caballeros salidos de un libro de Alejandro Dumas. Periódicamente, mi autor consideraba el progreso realizado. De pronto mi caballo comenzó a tomar nuevas formas: más consistencia, un perfil más alejado de la ficción literaria. ¿Es posible esta metamorfosis? Con la cara enrojecida, mi autor desenvainó su espada y arremetió contra nosotros. Lo último que alcancé a ver fue el filo que, como un relámpago, se aproximaba con gran velocidad a mi garganta (32).

Este juego autorreferencial es objeto de diversas variantes en los textos, como la que advertimos en este último, en el que se establece cierto paralelismo entre el acto de soñar y el de crear, además de la interferencia intertextual innegable. Pero en esta minificción, además, aparece un recurso literario de carácter surrealista tradicionalmente asociado a los sueños: la

transmutación de elementos, el viejo rocín que adquiere otra consistencia. Curiosa paradoja, pues, en cuanto él, producto de la dimensión onírica de una entidad ficcional, que a su vez metafictionaliza las características del microrrelato, pretende alejarse de la ficción y aproximarse a la realidad.

Y aquí el autor, atento en extremo a la práctica escrituraria, conocedor indiscutible del arte de la ficción, termina por aceptar todas las posibilidades de la metaficción: acepta, juzga, sentencia, teoriza; operaciones lingüísticas que están al servicio de la reflexión acerca del arte de la escritura breve, en forma miniaturizada y por ende densificada.

La tercera parte, "Taller", es la manifestación expresa de la poética de Lagmanovich acerca del microrrelato. Allí aborda, entre otras cuestiones, las de la extensión, la fractalidad, puntuación, estilo, lenguaje, epígrafes, problemas de géneros, entre otras. Poética pero también estética del minicuentista, pues enuncia, además, su estimación por el arte de la escritura breve:

Excursión

Vivo con mi autor en su departamento del centro de la ciudad. Allí me siento apreciado y soy frecuentemente releído, incluso en voz alta. Él suele revisarme, pero sus correcciones nunca me hacen daño. El último fin de semana pasó algo aun más grato: salimos de excursión. Es decir, salió él, pero en el bolsillo del gabán llevaba un manojo de papeles, y en una de esas hojas figuraba yo. Fuimos a un lugar precioso, junto a un río. El hombre se sentó sobre la hierba y, mientras fumaba, revisó los originales que llevaba consigo. Yo pasé la prueba sin modificación alguna. Mi autor y amigo se sentía feliz: tarareaba y, sin esperar respuesta, hablaba con sus microrrelatos. La conjunción era perfecta: la naturaleza, la literatura y la amistad (34).

Pero nuestro hombre de letras argentino va incluso más allá de la metalepsis autorial, construyendo lo que se denomina

“metalepsis ontológica”: el personaje novelesco o el narrador autorial parecen superar la frontera entre el mundo real y el mundo diegético.

Pero yo no (¿frontera entre ficción y realidad?)

Pero yo no

En un arrebato que no sé cómo calificar, mi autor incluyó en un lugar bien visible de su nuevo libro en el que figuro una leyenda según la cual “todos los personajes e incidentes de estos microrrelatos son enteramente ficticios”.

Pero yo no, mi buen señor, yo no. Puedo ser ficticio para la mirada de los lectores menos avisados, porque me leen pero no reconocen. En cambio, mis congéneres y yo tenemos una mirada distinta. Nos conocemos, dialogamos los unos con los otros y hasta a veces nos ayudamos a superar las asperezas de una mala edición.

¿Ficticios? A quien lea estas líneas le aseguro que yo no lo soy (71).

La frontera entre ficción y realidad ha sido convertida en el tema central de la escritura misma, precisamente desde que se escribió el Quijote en el siglo XVII. En el texto que acabamos de compartir, el autor no solo da cuenta de su relativismo personal y del que la tradición y las costumbres proponen a la contemplación del objeto literario, sino la esperanza de que la obra adquiera la vitalidad de su objeto y ofrezca al lector y aún al autor esa verdad esencial sobre la creación literaria, su posibilidad de trascender al propio autor y su contingencia histórica. Así, la obra tiene autonomía, se libra de su autor y lo libera a él de sí mismo.

El texto que sigue ilustra la actitud del escritor frente a la realidad al elegir como objeto la máxima literalización de esa relativa exclusión entre ficción y realidad a partir de la figura del Quijote:

Quijotadas

Soy el microrrelato que personifica a Don Quijote de la Mancha. No me resulta fácil cumplir esa función. Tampoco es una tarea agradable. El hombre a quien represento no es un loco, como siempre creyeron algunos, sino un subversivo. Constantemente abandona el papel que habíamos estudiado y se convierte en alguien distinto. Por desgracia, una vez que el autor ha definido la función de un personaje dentro del microrrelato, se establece entre ambos una relación inamovible. Solo me queda una esperanza: que al final este desdichado vuelva a su aldea, se arrepienta de sus pecados y muera en paz (14).

Libro conclusivo, decíamos al comienzo de esta consideración. Efectivamente, éste constituye, en primer término, la realización literaria de la poética lagmanovichiana sobre la escritura miniaturizada. Compendio de esta microforma literaria que se subjetiviza, además, en la historia de dos personajes, y en ellos, se metaforiza la relación fraterna del escritor con su producto, y por ende, con la literatura. La forma más breve para la reflexión más profunda: recibida la “gracia literaria”, la vida del escritor se suspende para que la obra viva. Pero más todavía: la verdad literaria presenta a la realidad con mejor economía, con mayor evidencia que la verdad histórica. Y el destino de esa verdad parece escaparse del dominio de su autor, lo trasciende, y en esa especie de muerte el autor encuentra, paradójicamente, la inmortalidad. Ése es el lugar. David Lagmanovich lo encontró. Por eso concluyo estas reflexiones con uno de sus microtextos más significativos.

El lugar

Todo ser necesita un lugar donde morar sobre la tierra. El mío es el libro. Ni el original manuscrito, ni el envío por correspondencia, ni la aparición en una de tantas revistas, aplacan

mi deseo de contar con un lugar donde quedarme para siempre. Así es como concibo la página de un libro. Para un microrrelato como yo, ese lugar es lo más parecido posible a lo que otros llaman inmortalidad (Lagmanovich, *Memorias...* 19).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Lagmanovich, David. *La hormiga escritora*. Buenos Aires-Tucumán-Torreón: Cuadernos de Norte y Sur, 2004.
- . *Casi el silencio. Microrrelatos*. Tucumán: Fundación Tiempo de compartir, 2005.
- . *Menos de 100. Microrrelatos*. Mar de Plata: Editorial Martín, 2007.
- . *Los cuatro elementos. Microrrelatos*. Palencia: Menoscuarto, 2007
- . *Las intrusas. Microrrelatos*. Torreón: Iberia Editorial, 2007.
- . *Historias del Mandamás y otros relatos*. Morón: Macedonia, 2009.
- . *Construcciones*. Buenos Aires. Macedonia ediciones, 2009.
- . *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos 2004-2009*. Tucumán: La aguja de Bufón, 2010.

Fuentes secundarias

- Ciplijaukaite, Biruté. *La novela femenina como autobiografía*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. París:Seuil, 1991.

**LA SECRETA LOCUCIDAD DE LA LETRA:
ALGUNAS APROXIMACIONES AL MICRORRELATO
EN LA OBRA DE DAVID LAGMANOVICH**

Laura Pollastri

Universidad Nacional del Comahue - Argentina

But she that writes of you, if she can tell
that you are you, so dignifies her story
(S LXXXIV)

Al finalizar cada año solía recibir un libro, preciado objeto que mis manos repasaban con afecto: al finalizar el año 2004, *La hormiga escritora* asomaba sus patas del sobre que trajo el correo. Su autor me la enviaba. Se había vuelto una costumbre estos libros a fin de año que fue generando una colección gestada con amor, constituyéndose en un bien preciado entre los anaqueles de mi biblioteca. Quiero compartir con ustedes una parte de ese don, en el valioso intercambio de la lectura, ya que considero que en esos libros se entregaba un maestro.

Lo imagino corrigiendo con cuidado cada fragmento, quitando y expoliando la maleza de las palabras como lo hizo conmigo al enseñarme a escribir y a corregir. Su rojo lápiz antropofágico volvió sangre muchas veces mi escritura hasta dejar solo el hueso de lo escrito. Amante de lo sucinto, castigó mis extensos párrafos hasta volverlos una línea huérfana y aforística, que resumía un pensamiento para cuya consecución yo cabalgaba

briosa sobre páginas enteras. Sin embargo, en sus manos la corrección se volvía un arte no exento de humor y cordialidad.

Su tarea docente y su obra escrita lo refrendan como un maestro en el más amplio sentido, y como tal, entendía que hay que volver simples las cosas complejas y que hay que enseñar sin presupuestos y estridencias. Tal vez esa natural disposición a la dificultosa simplicidad lo fue empujando hacia el microrrelato, y *La hormiga escritora*, enviado al culminar el 2004, fue el primero de creación en ese campo.

Ya en 1982, un hecho fortuito reúne en Los Ángeles a quienes fueron dos de los académicos más comprometidos con la reflexión en torno al microrrelato, Dolores Koch y David Lagmanovich. Este último había sido convocado por Hugo Verani para integrar –en la 92ª MLA Convention, Los Angeles, realizada entre el 27 y el 30 de diciembre– una mesa especial: “El fragmento como texto en la narrativa hispanoamericana”. Luego de escuchar la ponencia de Lagmanovich, “Lo fragmentario en *Falsificaciones*, de Marco Denevi”, la infatigable Dolores le entregó una copia de su artículo: “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”¹, publicado en 1981². El primer volumen teórico de Lagmanovich sobre el

¹ A su retorno a la Argentina, donde David estaba dirigiendo mi tesis doctoral sobre la obra de Juan José Arreola en la Universidad Nacional de La Plata –en esos momentos en sus tramos iniciales–, me entregó el artículo señalando la importancia del trabajo de Koch y la presencia de esta nueva denominación, microrrelato, para la peculiar modulación que ya advertíamos en la escritura de Arreola.

² *Hispanamérica. Revista de literatura* X 30 (1981): 123-130. Dolores Koch, en correspondencia personal, me señaló que: “este ensayo siguió a un trabajo que leí en una Conferencia Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana (IILI) dirigido por Alfredo Roggiano (cuyas memorias fueron publicadas comercialmente por Julio Ortega en 1986: *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, 1986). Pensando que las memorias se iban a demorar, escribo este otro ensayo, similar al anterior pero añadiendo otro escritor mexicano, Avilés Fabila, y Saúl Sosnowski (argentino) me lo publicó ese mismo año, 1981”.

tema es *Microrrelatos* de 1999, donde reúne diversos trabajos publicados previamente. A Lagmanovich le interesaba especialmente el relato breve, diez años antes ya había publicado *Estructuras del cuento hispanoamericano*³, donde aborda la problemática del cuento⁴; y antes había desempeñado la tarea de editor a propósito de trabajos críticos sobre los textos de Julio Cortázar en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*⁵. El volumen de 1999 es el primero que publica sobre microrrelatos y, reelaborado y en algunos casos reescrito, constituye el corazón de *El microrrelato hispanoamericano* (2007); los asertos teóricos de estos libros quedan subsumidos en el volumen *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), donde se puede consultar la maduración total de su pensamiento teórico sobre el tema —a pesar de que el volumen bogotano sea posterior, su escritura fue anterior a la escritura del volumen español. A estos libros hay que sumar las antologías: David Lagmanovich, ed.: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005); *Microrrelatos argentinos*⁶ (2006) y *Por elección*

³ Xalapa (México): Universidad Veracruzana, 1989.

⁴ La lista de trabajos académicos de Lagmanovich publicados sobre formas breves que ahora tipificamos bajo el nombre de microrrelato se puede iniciar con la publicación en 1977 de “Estructura y efecto en ‘La migala’, de Juan José Arreola” y con dos notas previas publicadas en el ámbito periodístico, *La gaceta* de Tucumán: “Un cuento de Arreola”, [“La migala”]; 1971 “Un cuento de Borges” [“Los dos reyes y los dos laberintos”]. Sin embargo, la plena conciencia de género la adquiere a partir del artículo de Dolores Koch.

⁵ Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

⁶ Este trabajo fue originalmente solicitado por Henry González Martínez para la colección La Avellana creada por él y publicada por la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. Debido a que por problemas internos no se pudo publicar, decidimos con Lagmanovich realizar la edición por nuestra cuenta, y la llevamos como colaboración al IV Congreso Internacional de Minificción, Neuchâtel 2006. Allí repartimos en mano buena parte de los 200 volúmenes que fue la tirada que tuvo esta edición realizada bajo mi supervisión en General Roca, en las imprentas de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue.

ajena. *Microrrelatos escogidos, 2004-2009* (2010) donde reúne los textos de su autoría que fueron elegidos para integrar antologías editadas por otros.

De un total de trece libros publicados vinculados con el microrrelato tres son de crítica y teoría, tres son antologías, y siete de creación original: *La hormiga escritora*. (2004)⁷; *Casi el silencio. Microrrelatos* (2005); *Menos de 100. Microrrelatos* (2007); *Las intrusas. Microrrelatos* (2007); *Los cuatro elementos* (2007); sus dos últimos volúmenes de creación se nuclean en torno a un personaje: *Historias del Mandamás y otros relatos* (2009) donde presenta la figura del dictador –que en el ámbito de la poesía se vincularía con uno de los personajes de *Memorias del Imperio*⁸– y, por último, *Memorias de un microrrelato*, publicado en Buenos Aires (2010), donde el personaje central es el Microrrelato mismo y a través del cual efectúa el experimento de teorizar desde la ficción a través del metalenguaje.

Como se ve, el trabajo de Lagmanovich se concretó en volúmenes que abarcan los últimos once años de su vida y que implican un esfuerzo de pensamiento crítico, producción, reflexión teórica, compilación de material antológico y difusión del microrrelato en el mundo hispanohablante que incluye volúmenes publicados en México, Colombia, Argentina y España. No obstante, éste no es el único trabajo del autor sobre el tema, ni se inicia con los volúmenes mencionados. El temario teórico vinculado con la forma microrrelato se instala en su

⁷ Sus primeros microrrelatos publicados fueron “Ocho microrrelatos” en *Acequias*.29. (sept. 2004): 54-55. [“Erratas”, “Tranvía”, “Silencio”, “Banquete”, “Idas y vueltas”, “Escrituras”, “El carpintero”, “Los tres mercaderes”.]

⁸ Sobre la relación entre poesía y microrrelato en la obra de Lagmanovich y sobre una lectura de su primer volumen de microrrelatos de creación, *La hormiga escritora*, he trabajado en el artículo incluido por Dolores Koch en el volumen sobre microrrelatos de *Hostos Review* que fue su último trabajo: “La lección del maestro: microrrelato y escritura en David Lagmanovich”.

pensamiento con la plena conciencia del género a partir del encuentro con Dolores Koch en 1982.

Vida en la obra

De un número importante de microrrelatos publicados, más de trescientos, solo en un pequeño puñado aflora el componente autobiográfico, superando de modo casi involuntario la barrera tenaz que impuso el pudor de Lagmanovich. En el año 2009, en un sector de *Historias del Mandamás y otros relatos* incluye un apartado, “Historias olvidadas”, donde inesperadamente concentra la memoria personal en un conjunto de textos que pueden leerse como microrrelatos integrados⁹ –“Regreso al pueblo” (32), “Recuerdos de la ciudad” (33), “La luz y la sombra” (34), “Viaje en tren” (35), y “Lágrimas”¹⁰ (36): con la levedad de esta huella, en la oculta pasión de la letra, Lagmanovich cuenta –en una mínima novela familiar– el niño que fue cuando vivía en Chimpay, provincia de Río Negro. De ese lapso rescata el episodio de la enfermedad y la muerte de una hermanita (“Regreso al pueblo”) que tatúan la memoria infantil con el doloroso recuerdo de volver a ser “el hijo más pequeño” para los ojos maternos ante la partida de la beba. Desde allí, la pareja integrada por la madre y el niño abandonan la

⁹ Sobre el tema microrrelatos integrados se puede consultar mi trabajo “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”.

¹⁰ A estos textos hay que sumar “Pequeño fantasma”, leído en el V Congreso Internacional de Minificción, Neuquén 2008, no reunido posteriormente en volumen. Pertenece a “Historias olvidadas” como “Aquel pueblo” que menciono más adelante. Copio el texto completo:

Mi hermanita murió antes de cumplir un año de vida y mis padres la enterraron en un pueblo de la Patagonia. Yo tenía entonces siete años y extrañé no encontrarla en su cuna, pues solía pasar largos ratos mirándola dormir.

Ahora se me aparece en sueños, tantas décadas más tarde.

—Yo quisiera haber jugado contigo —me dice.

Patagonia, y emprenden el viaje pasando por Buenos Aires (“Recuerdos de la ciudad”, “La luz y la sombra”) con destino final en San Miguel de Tucumán (“Viaje en tren”, “Lágrimas”). Los cinco textos construyen una especie de pentagrama sobre el que inscribe el motivo musical de la infancia personal: es como si ese momento, entre los siete y los ocho años, configurara el sustrato más profundo y remoto de la memoria.

El contrapunto entre la madre y el niño se establece por medio de miradas y palabras en sordina –la madre es la única que habla– que quedan grabadas en el espíritu pueril. En estos textos se narra el despertar de la conciencia de la ciudad, que lo acompañaría siempre, no mero telón de fondo, el espacio urbano se constituye a través de los dos símbolos de la tierra y el agua en “Recuerdos de la ciudad” a través de la réplica de la carabela Santa María y el obelisco –fundado en 1936, cuando David Lagmanovich mismo tenía exactamente 8 años y de ello nos habla– que se unen en el recuerdo de esa “bella y cruel ciudad” como un espacio semiótico que filtra muchas percepciones del sujeto cosmopolita que fue David Lagmanovich, aun cuando conservara para siempre la mirada sorprendida de un niño de provincias. Narra una ciudad en la que la Plaza Roma aún se llamaba Plaza Mazzini y cuando Leandro N. Alem era Paseo de Julio (“La luz y la sombra” 34). La geografía instalada en la memoria y recuperada en los pasos perdidos que partieron de Chimpay hasta llegar a Tucumán es una pequeña joya labrada inesperadamente entre los recovecos de la humilde forma mínima. Es allí también que apunta otro episodio doloroso de su historia personal: cuando se cubren de lágrimas sus ojos de niño que luego se verán transitoriamente enceguecidos por la enfermedad. El suceso se apunta en “La luz y la sombra” y se preanuncia en “Lágrimas”. De este modo, Lagmanovich rubrica –señalando un principio, un lugar, una condición, una geografía: el viaje, Buenos Aires, San Miguel de Tucumán y la vista precaria– las instancias privadas que templaron el alma del escritor¹¹.

¹¹ Otro momento de profundo dolor personal se estampa en las 26 palabras que componen “La espuma” (aparece por primera vez en Los cuatro

Aprender a escribir

Hay otro texto fundamental que se agregaría al pentagrama anterior para generar la estampa del escritor de microrrelatos, David Lagmanovich. Me refiero a un texto que aparece publicado en *Casi el silencio* con el título “La vocación”. Forma parte del sector “Algunos equívocos”. Lo transcribo completo:

La vocación

El niño estaba sentado al costado del camino. Su madre lo había abrigado cuanto pudo, pero el aire patagónico enrojecía sus mejillas y hacía arder sus orejas. Había un poco de sol pálido, que daba la ilusión de que el invierno no era tan cruel. No se divisaba una nube en el cielo límpido, en las afueras de Chimpay, cerca de Choele Choel.

El camino de tierra, ancho apenas para que pasara una jardinera o un sulky, iba desde la estación de ferrocarril al cementerio. El niño no tenía nada que hacer allí. Había salido de su casa porque, en esa tarde de domingo, la inactividad era total. Se aproximaba una figura; venía caminando desde el lado del cementerio. Era el maestro de los grados superiores —él estaba apenas en segundo grado— y le agradó que el hombre lo encontrara allí, sin hacer volar barriletes ni jugar a las bolitas con otros niños. Cuando el maestro se aproximó y lo saludó, vio que traía un grueso cuaderno bajo el brazo.

Entonces, a los ocho años, supo que su destino era escribir libros, como el maestro que se había recluso en ese pueblo remoto, nadie sabía bien por qué. (145)

Cuatro párrafos, cada párrafo apunta a la frase final: el despertar de la vocación en un punto del planeta olvidado de la

elementos 100). El mismo motivo queda grabado en “Ofrenda” dedicado al hijo que partió, Juan Cristián (Los cuatro... 119).

mano de Dios. Esa vocación está doblemente signada: el camino del maestro¹² y el de la escritura. El texto está incluido en el sector “Algunos equívocos”, actitud que se vincula, sin lugar a dudas, con la ironía de Lagmanovich, siempre presente en su obra¹³. Años después, con motivo del V Congreso Internacional de Minificción¹⁴ realizado en Neuquén (Argentina) en 2008, Lagmanovich lee el siguiente texto. Esta vez, como parte de algo que denominó “Historias olvidadas”:

Aquel pueblo

Aquel pueblo se llamaba Chimpay, y nada lo distinguía de otros villorrios patagónicos, perdidos en medio de la inmensidad, ateridos de frío, con hombres que cuidaban de las ovejas más que de sus mujeres, con mujeres que sufrían la agresión del frío, los golpes del marido, el dolor de la miseria, en sus casitas de chapas galvanizadas: cápsulas de metal donde los niños enfermaban y morían todos los sueños.

¹² Lagmanovich desempeñó durante toda su vida la tarea de profesor universitario, y recibió, ya retirado, la distinción de ser designado Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Tucumán, luego de haber dictado clases en importantes universidades de Estados Unidos y Europa. No menos importante es su tarea como maestro, como formador de futuras generaciones de investigadores a través de la dirección de equipos de investigación, de tesis doctorales y de becas.

¹³ En este mismo sector del volumen incluye “Títulos” (151) donde incurre en la autorreferencialidad para tomarse el pelo a sí mismo. Sobre el manejo del humor en la escritura de Lagmanovich, consúltese “El humor feroz” (Pollastri, “La lección...”).

¹⁴ En este encuentro, en la mesa de lecturas que integró, David leyó varios textos, incluso una serie donde aparece el personaje Mandamás. Los textos que incluye en “Historias olvidadas”, “Aquel pueblo” y “Pequeño fantasma” –que incluyo en la nota 9 de este mismo trabajo– no están incorporados en el sector homónimo del volumen de 2009, *Historias del Mandamás*.

Aquel pueblo vio la imagen de un niño permanentemente acatarrado, con las rodillas moradas de frío porque faltaban años hasta que pudiera “alargar pantalón”, con sabañones en las orejas y un frecuente vacío en el estómago que no siempre recibía un plato de sopa caliente. A pesar de su tez y de sus ojos era un indiecito más, un mapuche más, tan solo uno de los desheredados de la tierra.

Pero un día vio venir por el camino, del lado del cementerio, al único maestro de la escuela miserable. Venía leyendo un cuaderno donde sus alumnos lo habían visto escribir en los recreos: quizá sus impresiones de hombre de la ciudad en aquel paisaje desolado. Entonces el niño comprendió que ése era también su destino: que algún día él, y tal vez también otros, leerían lo que todavía no sabía cómo escribir.

Es admirable el proceso de reescritura llevado a cabo. El asunto es el mismo, pero el escritor lo ha madurado trasladándolo del ámbito de lo personal al texto de resonancias universales. Si bien se aumentó la cantidad de palabras, de 191 a 211, se compactaron y ordenaron los párrafos, de textura casi estrófica, de cuatro a tres de medida casi exacta –levemente creciente: 69, 70 y 72 palabras respectivamente. La arquitectura del microrrelato se vuelve poemática: gana en resonancias de orden poético. Los dos primeros párrafos comienzan anafóricamente con las mismas palabras que apuntan al espacio y caracterizan lo general en lo particular: un pueblo, todos los pueblos. El segundo párrafo localiza la imagen infantil: la coloca y yergue sobre ese paisaje donde el frío y el hambre son las consecuencias inmediatas. A la enfermedad y la muerte con que remata el primer párrafo, se le hilvana la figura de ese indiecito blanco del segundo párrafo, un indiecito más en la patria de Ceferino Namuncurá. Y en el tercer párrafo, la estampa del maestro hace contrapunto con la figura infantil avanzando por el camino con la respuesta al enigma del futuro escritor, que ahora, en el presente de la enunciación tantos años después, vaticina en un acto de adivinación fabulosa lo que le depara al niño transido de frío y hambre: leer y escribir

se vuelven la clave sobre la que se edifica su futuro. Serán esos mismos ojos que la ceguera nublará con enorme dolor físico a lo largo de esa infancia, los que con omnívora voracidad se beberán las bibliotecas y nos las transmitirán con la lucidez enorme del maestro escriba.

La imagen que narra

En sus últimos volúmenes, Lagmanovich comenzó a experimentar con las diversas posibilidades del microrrelato. Por un lado, está su ejercicio de producir teoría desde la ficción en *Memorias de un microrrelato*; en otros casos, la voz narrativa adquiere más y más textura poética. En textos como “Blanco” (*Las intrusas...* 9) la experiencia verbal se concentra en la calidad vocativa, y lo descriptivo va ganando espacio sobre la acción, a la vez que se hace un ejercicio de enunciación en segunda persona:

Blanco

El silencio reina a tu alrededor: la capa de blancura te da el oxígeno que respiras y el frío en que te arropas. En tu aislamiento no exento de soberbia, proclamas que no necesitas ninguna explicación. Te sienta bien el blanco circundante: obliga a la mirada ajena a reposar en ti, eludiendo el marco para solo admirar tus formas y la intención de tu mirada. El silencio insinúa una voz definitiva: ningún cambio mancillará tu desafiante belleza. Peter Pan de la literatura, te niegas a crecer, incólume en tu envoltura de hiperbreve, microrrelato espléndido y final.

En su volumen de 2007, *Los cuatro elementos. Microrrelatos*, figura “Aves nocturnas” (107-108), un texto completamente estructurado sobre la ecfrosis de “Nighthawks”, la pintura de Edward Hooper (1942), perteneciente al Art Institut

de Chicago, como el texto mismo se encarga de avisar. En su volumen *El microrrelato. Teoría e historia*, Lagmanovich sostiene, a propósito de “Naturaleza muerta” incluido en el libro *Azul...* de Rubén Darío:

El título, “Naturaleza muerta”, pertenece a una serie en la que también figuran otras denominaciones relacionadas con las artes plásticas: “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “Al carbón”. Esta aproximación al estatismo del cuadro, desde luego, aleja a estos textos del modo narrativo: lo que importa es la visión minuciosa de una escena, y esa visión, ese acto de fijar la vista, inmoviliza (91).

¿Qué experimento realiza el autor para incluir “Aves nocturnas” entre los microrrelatos de *Los cuatro elementos*? El soporte verbal del texto está constituido por verbos en presente con abundancia de los verbos ser, estar, haber, tener que subrayan el estatismo de una escena congelada en el instante, verbos carentes de contenido semántico, que no marcan acción sino la condición de existencia de los sujetos. Aparte de ellos: “puede distinguirse”, “ha terminado”, “volvamos”, “parece buscar”, “queda”, “piensan”, “irán a yacer”. Llama la atención la primera persona plural del “volvamos” que nos involucra como espectadores marcando el tránsito de nuestra mirada por los recovecos indicados por el narrador. El “ha terminado” referido a la mujer, señala una situación previa, concluida. Estamos parados donde Hooper espera, mirando desde uno de los laterales externos del local una escena, donde, salvo el manchón rojo del pelo de la mujer, nada se dice de la luz artificial inclemente que cae sobre los personajes, ni de los colores planos que delinear la nocturna escena urbana. De los cuatro personajes que la integran, dos avanzan a primer plano en función del narrador que avizora actividades y profesiones. Los otros dos personajes son definidos en función del centro de atracción que forma la pareja: su fuerza de gravedad atrae y eyecta las otras dos figuras humanas, del mismo modo que lo hace con nosotros.

La anteúltima frase nos arroja a la interioridad de los personajes: “El hombre y la mujer piensan que de aquí, una vez terminado el café, irán a alguna otra parte, tal vez a yacer juntos” (108) por un lado, suturan la enorme soledad que transmite la escena, subrayada por el título del cuadro en lengua original: *Nighthawks*, halcones nocturnos, que en una operación de traducción e interpretación por parte de Lagmanovich se vuelven “Aves nocturnas”, estrechando el vínculo con un momento del día al liberar la especificidad de ‘halcones’ hacia la genericidad de ‘aves’, aun cuando las aves nocturnas permanecen vinculadas con las rapaces o aves de presa. Por un extraño proceso, el paisaje de los personajes nos involucra, no en la acción, sino en la reflexión que la escena provoca. La frase de cierre, “Pero nunca lo harán: están inmovilizados para siempre en el cuadro de Edward Hopper, en el Art Institute de Chicago” como la de “Naturaleza muerta” de Darío, vuelca toda la acción hacia la operación plástica del cuadro, aunque se aclara que la inmovilidad es producto del cuadro y no de la operación verbal realizada. En ella, los personajes piensan y están a punto de realizar una serie de acciones. En virtud de estas circunstancias lo que sería pura descripción se ha vuelto narración: todo el texto pone en evidencia el cambio del registro semiótico. Aquí, como en el texto dariano, se dan una serie de operaciones de las que no podemos excluir la experiencia del lector actual. Coincido con Graciela Tomassini quien afirma, en su magnífico trabajo “Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima”¹⁵:

Para el lector actual, contemporáneo de Britto, Samperio, Lojo, Campra: ¿describe el texto el armónico conjunto, construido según el gusto modernista, o cuenta la historia de su percepción por parte del contemplador-escritor? El microrre-

¹⁵ En *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción. Ed. Laura Pollastri. Buenos Aires, Katatay, 2010. 107-120.

lato, poderosa máquina cultural de reciclamiento y reescritura, ha retomado y reinventado la tradición del género. (113)

Parecería, entonces, que en los últimos tiempos, el pensamiento teórico de Lagmanovich estaba marchando de una visión muy estructurada de las diversidades formales del microrrelato, hacia una concepción más abarcativa al darle cabida en su ámbito a modulaciones escriturarias que resultaban discutibles desde su propio punto de vista anterior. En su último volumen de creación publicado, *Memorias de un microrrelato* (2010), se lee, en el primer texto, “Nacimiento”, de la serie “Vida”¹⁶: “Un día me anotó en una libreta que llevaba consigo y me otorgó un título [...] Los días en que era apenas un fragmento de poema habían quedado para siempre atrás” (11). Los paratextos guían la lectura y ponderan el campo de experiencia que produce el texto: el título del volumen, el título del sector, el título del texto en sí.

La deriva del título

Es también en *Los cuatro elementos* que Lagmanovich incluye en el sector “Pizarra de mensajes” (93-104) –donde se disponen microrrelatos hiperbreves, de no más de cuatro líneas– dos textos en los que deseo detenerme: “Pensar” (102) y “Plegaria” (102). “Pensar” fue publicado por primera vez en el volumen *Menos de 100*, en el sector “Vidas y muertes” (63-87). El texto recuerda la reflexión borgiana en “*Argumentum ornithologicum*”, pero mientras éste se relaciona con las disquisiciones irónicas sobre la existencia de la divinidad, “Pensar” retoma de algún modo la sentencia cartesiana, *cogito ergo sum*, a pesar de que no es solo del pensar y del su-

¹⁶ El volumen divide su contenido de sesenta y un microrrelatos en tres partes: “Vida”, con trece piezas; “Peripecias”, que contiene 23, y “Taller” con 25 piezas.

jeto cogitante que se habla, sino de la capacidad de pensar al sujeto divino, circunstancia que nutre de existencia al sujeto pensado. Asimismo, nos habla sobre la soledad humana ante la momentánea ausencia de Dios provocada por la turbación del pensamiento. El segundo, “Plegaria”, nos recuerda la perpetua presencia de Dios en virtud de nuestra capacidad para pensarlo e ignorarlo a la vez. El experimento descansa en que el texto originalmente publicado en *Menos de 100* se acomoda en este nuevo volumen con una naturaleza geminada:

Pensar

Si pienso en ti, Señor, me turbo y ya no puedo pensar en ti. Si no pienso en ti me turbo por no hacerlo y termino pensando en ti.

Plegaria

Si pienso en ti, Señor, me turbo y ya no puedo pensar en ti. Si no pienso en ti me turbo por no hacerlo y termino pensando en ti. (Lagmanovich, *Los cuatro...* 102)

Esta vez, Lagmanovich publica dos veces, de modo contiguo, el mismo texto aunque cambiando el título. La primera vez se repite título y texto, “Pensar”, como en la primera edición; en la segunda, “Plegaria”, cambia el título y conserva exactamente las mismas palabras del texto anterior. Este experimento hace uso de una de las características más proteicas del microrrelato: la relación que se establece, en función de lo exiguo del volumen textual, entre el microrrelato y su título. De este modo, si el primero de los textos nos habla del sujeto pensante y de sus limitaciones; el segundo trae a primer plano la situación del creyente y su relación con la naturaleza y la experiencia divina: en el primero, la razón y el cogito cartesiano; en el segundo, la fe. Dos lecturas diferen-

tes, dos textos diferentes con las mismas palabras y solo un cambio: el título.

La narración escondida

La presencia de los experimentos que acabo de comentar van poniendo en evidencia el lento desplazamiento del pensamiento de Lagmanovich hacia una reflexión sobre la naturaleza de lo narrativo. Tanto en el volumen *Microrrelatos*, como en los libros de teoría posteriores, Lagmanovich adopta una postura narrativista que se puede sintetizar del siguiente modo: un microrrelato es un texto breve, de la narrativa, donde se relata un suceso. Pero esta postura tiene matices. En el volumen inicial, *Microrrelatos*, Lagmanovich defiende una posición vinculada a la naturaleza verbal de la narración, fundada fundamentalmente en el paso del tiempo: “en los mejores ejemplos de microrrelato se percibe siempre el paso del tiempo” (29); y concluye: “Toda narración, para serlo, tiene que ir de algo a algo, de un estado a otro posterior (o inclusive anterior), de una causa a su consecuencia (o viceversa): el tiempo es una pista recorrida por los ágiles pies del narrador” (30). En 1999 sus reflexiones en torno a la presencia de la narración quedaban ancladas en la calidad eminentemente verbal de la misma. Alineado dentro de los que defienden una estética narrativista para el microrrelato, su pensamiento fue desplazándose hacia una inquisición sobre la naturaleza narrativa de los textos. En los últimos tiempos, su escritura de creación se orienta hacia la indagación de los elementos con que se narra. En el volumen de 2007, indica: “[El microrrelato], en efecto, es un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia [...], o sea, es una minificción cuyo rasgo predominante es la *narratividad* (26, su resaltado)¹⁷. En cuanto a esta capacidad de narrar, el investigador afirma:

¹⁷ Cf. también Lagmanovich, *Microrrelatos...* 73-74.

Son ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla (26).

De manera sigilosa se ha pasado de la exigencia del decurso temporal como condición indispensable para la existencia de narración, a la noción de “cambio en la situación inicial” y la presencia de un final o desenlace que vuelva a la situación de punto de partida o que se aparte de ella. En la cita de *Microrrelatos*, es el narrador el que maneja el paso del tiempo, el que recorre la pista temporal. Posteriormente, y sin apartarse de su postura narrativista, Lagmanovich pone en cuestión, por medio de su propia producción, cuáles son los elementos considerados narrativos; vale decir, cómo cuentan lo que cuentan los microrrelatos¹⁸. El microrrelato “Aves nocturnas” emite una serie de señales paratextuales que condicionan la lectura del texto concreto: a. está incluido en un volumen de microrrelatos; b. está incorporado a un sector que se titula “Vidas y muertes”; más aun, es el primer texto del sector. Indudablemente,

¹⁸ En “Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato” del año 2009, Lagmanovich vuelve sobre el tema: “Narratividad, porque todos los microcuentos dignos de tal nombre cuentan algo, refieren unos acontecimientos que se ubican dentro de una franja temporal, por sucintamente que esté expresada esta última. Y ficcionalidad, porque estas construcciones verbales aspiran a constituirse en escritos insustituibles, en textos que han de ser recordados sin cambio alguno, como oraciones de una religión laica que encuentra en el valor estético un justificativo para su existencia, no menos que en la referencia a un orden de cosas que tal vez no exista, pero que puede y debe existir. En otras palabras: la escritura de un microrrelato implica la creación de una obra de ficción, una construcción verbal propia de un determinado escritor y que nadie podría haber escrito salvo él.” (23,24).

el lector se encuentra condicionado al momento de enfrentarse con “Aves nocturnas”: uno cae en la trampa del texto que se pregona como un relato de esas vidas y muertes. Indudablemente, la operación narrativa no es efectuada únicamente a nivel del narrador, hay mucho más que considerar como quién habla y quién ve en “Aves nocturnas”. Por una parte, está el proceso de focalización: vemos lo que ve el narrador, pero él sabe más que nosotros, la práctica es insidiosa por el punto de vista elegido: no es un mero narrador testigo de lo que sucede en la escena; ingresa en el campo de la conjetura y nos involucra en el proceso, al punto de llevarnos hacia los futuros posibles de los personajes retratados. Hasta allí, el lector está convencido de la cualidad ‘real’ del referente del discurso, vale decir, del espesor humano de los personajes retratados por la palabra; sin embargo, con una finta de prestidigitador, saca de la manga el as que faltaba y nos muestra de un solo golpe la entidad plástica de todo lo relatado. Entonces, obligados a empuñar nuestro ingenio en pos de dotar de una historia al texto, somos devueltos a la realidad de los modelos que sirvieron de motivo al pintor: poco importa el cuadro en sí, y pasa a primer plano la solidez de los personajes y la soledad retratada de modo tan magistral por el pincel de Hooper –y que el narrador sutura en un futuro posible: hay un doble nivel de ficción, en la superficie creemos asistir a la descripción de una escena ‘real’ desde el plano de la ficción; en un segundo nivel, asistimos a la descripción de un cuadro de Hooper: lo que hace el relato es encarnar esos seres de pintura y papel en sus modelos originales. El texto, entonces, relata su propio proceso de percepción y de producción en un ejercicio intertextual que cruza códigos semióticos divergentes, para poner en relato la figuración plástica¹⁹.

¹⁹ He trabajado en profundidad los elementos narrativos del microrrelato vinculados con la figura del narrador y del autor en “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano” (Pollastri, “La figura...” 159-182).

La producción de Lagmanovich experimenta una concentración singular entre los años 2006 y 2007: tres volúmenes de creación, dos de teoría y una antología. Luego de este momento se da un proceso de revisión que se consolida en los dos volúmenes de creación cada uno de los cuales se nuclea en torno a un personaje: *Mandamás* y *Microrrelato*, y una antología personal que reúne lo seleccionado por otros.

Creo que en *Memorias...* Lagmanovich revisa sus propios postulados y retoma de manera juguetona y con no poco humor, sus propias aseveraciones teóricas y la de sus colegas. Por ejemplo, uno de los textos se titula “Fractalidad”: “Nadie pensó en lo que yo sentiría al enterarme de lo que andan diciendo de mí: que una de mis características es la de ser fractal. Dios les perdone sus malos pensamientos, no es buena cosa andar por el mundo insultando a quien no puede defenderse y no les ha hecho ningún mal” (60). Donde, con la caballeridad que siempre lo ha caracterizado, da una hilarante opinión sobre el pretendido rasgo del microrrelato; o cuando en “Problemas de género” se concluye: “Pero que nadie se llame a engaño: soy un microrrelato bien masculino, no una desvaída minificción” (72) dando un cierre a la infinita discusión sobre minificción y/o microrrelato a partir de una postura de género; también se aborda la cuestión de la extensión en el microrrelato homónimo, “La extensión” (63), continuado en otro de nombre muy sugestivo “La poda” (65) –en un hallazgo muy interesante al dirimir entre poda y mutilación a la hora de ‘acortar’ los textos. Otra postura personal que se dedica a derribar es la referida a la tajante división que había establecido entre poesía y microrrelato, en “Micropoema”: “me leyó en voz alta, o más bien me recitó, con la escansión que hubiera correspondido a los versos de una composición poética. Fue una grata sorpresa: sin dejar de contar mi historia, sonaba en efecto como un poema” (41).

Habitar la palabra: a modo de conclusión

Lo primero que se debe entender para aproximarse a la obra de Lagmanovich es el conjunto de intereses que abrigaba: desde el lingüista preocupado por la palabra viva, hasta el músico y melómano empedernido, pasando por el periodista, el traductor, el investigador y el profesor, o mejor deberíamos decir, el maestro —esta figura entrañable ha dejado una huella profunda entre quienes lo conocimos.

Los últimos once años de su vida estuvieron fuertemente marcados por su interés en el microrrelato. Esa obra importante en torno al género —tanto teórica y crítica como creativa— constituye un legado insoslayable para las futuras generaciones que, tal vez acuciadas por la velocidad de los tiempos, quizás entrenadas por prácticas de la brevedad que se han vuelto cotidianas —el *twitter*, los mensajes de texto, por ejemplo— asomen a la maravillosa aventura de leer un microrrelato. Por un lado, tendrán su apoyo racional a través de la guía de sus consideraciones teóricas y, luego, las deleitará con sus creaciones de cuidado estilo, con su magistral capacidad para crear climas, y por sobre todas las cosas, con su profundo amor por la literatura ante la que se rindió con fervor religioso como un modo de vida.

Referencias bibliográficas

- Lagmanovich, David. *Réquiem y otros cuentos*. San Miguel de Tucumán: Consejo Provincial de Difusión Cultural, 1962.
- . “Un cuento de Arreola”. *La Gaceta*. S. M. de Tucumán, 26 set. 1971.
- . *Memorias del Imperio*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.
- . *Treinta libros*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2002.
- . *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 1999. [1ª reimpresión: 2003].

- . *La hormiga escritora*. Buenos Aires - Tucumán - Torreón: Cuadernos de Norte y Sur, 2004.
 - . *Casi el silencio. Microrrelatos*. S. M. de Tucumán: Fundación Tiempo de Compartir, 2005.
 - . *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia (España): Menoscuarto, 2005.
 - . *Microrrelatos argentinos. Antología de narraciones brevísimas*. (Con Laura Pollastri) General Roca (Argentina): Publifadecs - Universidad Nacional del Comahue, 2006.
 - . *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia (España): Menoscuarto, 2006.
 - . *El microrrelato hispanoamericano*. Presentación de Henry González Martínez. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. (Serie “La Avellana.”), 2007
 - . *Menos de 100. Microrrelatos*. Mar del Plata (Argentina): Editorial Martín, 20
 - . *Los cuatro elementos. Microrrelatos*. Palencia (España): Menoscuarto, 2007.
 - . *Las intrusas. Microrrelatos*. Torreón (México): Iberia Editorial, 2007.
 - . *Historias del Mandamás y otros relatos*. Morón (Argentina): Macedonia, 2009.
 - . *Memorias de un microrrelato*. Morón (Argentina): Macedonia, 2010.
 - . *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos, 2004-2009*. San Miguel de Tucumán: La aguja de Buffon, 2010.
 - . “Lo fragmentario en *Falsificaciones*, de Marco Denevi” Comunicación leída en la Modern Language Association, Reunión Anual, Los Ángeles (EUA), 26-29 dic. 1982; inédita.
 - . “Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato”. *Revista Fix100* 1 (jul.-dic. 2009): 23-28; ([http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com wrapper&Itemid=79](http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper&Itemid=79))
- Pollastri, Laura. “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008.159-182.

- . “La lección del maestro: microrrelato y escritura en David Lagmanovich”. *Hostos Review* 6 (2009): 170-178. [Publicación del Eugenio María de Hostos Community College, City University of New York].
- . “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”. *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. Coords. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Universidad Autónoma Nacional de México, 2006. 79-113.
- . “La narrativa de Juan José Arreola” tesis doctoral dirigida por el Dr. David Lagmanovich, defendida en 1987, en la Universidad Nacional de La Plata; inédita.

En busca del canon

NACIMIENTO Y BAUTIZO DE UN GÉNERO

Javier Perucho

Universidad Nacional Autónoma de México

Con 22 años cumplidos, el joven Valadés (Guaymas, Sonora, 1915, ciudad de México, 1994) ingresó a la entonces recién nacida revista *Hoy*, primero como secretario y luego desempeñándose como secretario de redacción. Ahí estampó textos sin firma que daban cuenta de toros, cine y libros –pasiones suyas hasta la sepultura¹.

El número inicial del mensuario *El Cuento. Los Grandes Cuentistas Contemporáneos*, apareció en junio de 1939. Los directores fundadores fueron Horacio Quiñones y Edmundo Valadés, jóvenes promesas del periodismo a la sombra de Regino Hernández Llergo, fundador de la revista *Hoy* –editada en la Ciudad de México a partir de 1937–, periodista que financió con mil pesos la edición de los cinco primeros números. *El Cuento...* fue fundada como una acción inesperada al compartir un gusto personal del sonorenses por la lectura del relato. Sin embargo, el infortunio financiero se presentó en forma de descalabro administrativo, por lo que Valadés y Quiñones suspendieron la publicación de la revista. En aquellos números iniciales, en los que casó sus dos vocaciones: el periodismo y

¹ Una semblanza biográfica de Valadés fue elaborada por Jaime Erasto Cortés, “Para una biografía...”

la literatura, se fomentó por vez primera en la historia cultural mexicana e hispanoamericana el cultivo del género y se gestó parte de la cuentística nacional.

La pasión de Valadés por el periodismo lo llevó a asumir infinidad de cargos, desempeñar oficios varios y conocer otros medios impresos: de *Hoy* pasó a otra revista singular, *Así*, de la cual emigró para dirigir *Celuloide*, especializada en cine; luego llegó a *Novedades*, al aprendizaje pleno de los quehaceres periodísticos: cabecero, reportero, columnista, editorialista, así como al duro manejo de la dirección editorial. En este mismo diario aportó ideas para el surgimiento de un suplemento capital en la historia cultural del país, “México en la Cultura”. Andando el tiempo, fungió como jefe de redacción del primer noticiero radiofónico en transmitirse por una red de emisoras: *Diario del Aire*; asimismo tuvo a su cargo *Invitación a la Cultura*, uno de los primeros noticieros culturales en transmitirse por la televisión abierta en México. En la radiodifusora de la Universidad Nacional, Radio UNAM, mantuvo la columna periodística de carácter cultural, “Excerpta”, cuyas grabaciones aún se conservan debidamente resguardadas y sistematizadas. En la actualidad son objeto de restauración y digitalización en la Fonoteca Nacional. Su ciclo vital inició el 8 de agosto de 1981 y concluyó el 20 de octubre de 1982. “Fueron 184 programas que se transmitieron cada tercer día.”²

En los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, laboró en la Presidencia de la República como analista informativo y realizando otros quehaceres periodísticos. Siendo funcionario gubernamental, alentado y financiado por Andrés Zaplana, Valadés resucitó en mayo de 1964 *El Cuento*, ahora con un subtítulo de impacto literario: *Revista de Imaginación*, pero ya sin la sociedad de su compañero de andanzas, Horacio Quiñones, quien había fallecido tiempo atrás. Ausencia que fue reemplaza-

² Debo esta información a Baltazar Domínguez, productor y asesor literario de Radio unam, a quien agradezco su gentileza. Correo electrónico del 26 de julio de 2012.

da por un flamante consejo de redacción, integrado en su segunda época por Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo, quien se hizo cargo de la sección “Retales” desde el número uno (mayo, 1964) de la segunda época de la revista³; Valadés publicó otra, igualmente mensual: “Analectas”. Zaplana se convertiría en el consejero editorial⁴. Desde entonces, *El Cuento. Revista de Imaginación* se volvió la tribuna mexicana del cuento universal; y desde entonces el nombre de Edmundo Valadés obtuvo fama bien ganada como maestro, divulgador y animador del cuento en su modalidad moderna y contemporánea, así como promotor de la microficción en la expresa sección “Caja de sorpresas”, en los concursos de cuentos de *El Cuento* –convocado por primera vez en el número 3, julio de 1964, cuyo premio fue un ¡auto Renault!– y de minicuentos, el afamado Concurso de Cuento Brevísimo. A partir de esta fecha, el microrrelato obtuvo su bautizo, carta de naturalización y legitimidad literaria.

El diseño editorial de *El Cuento*, desde el número inaugural de la segunda época, incluía dibujos e ilustraciones, los recuadros que encerraban gráficamente a los “cuentos brevísimos”, así bautizados en la terminología de don Edmundo, y la sección “Cartas y envíos”, que distinguió a la revista y a su director por mantener un taller literario por correspondencia.

Don Edmundo era el hombre orquesta de la revista: además de leer cuentos a destajo, diseñaba, formaba, corregía galeras y pruebas finas, compaginaba, armaba, decidía la portada, la selección de color; llevaba y traía de la imprenta la revista, luego recorría las librerías para vigilar su distribución, y para descansar amasaba los adobes de la correspondencia internacional que llegaba a la redacción de *El Cuento*⁵.

³ Alberto Vital recopiló esa obra periodística rulfiana en *Retales*.

⁴ Este apartado se basa en Juan Antonio Ascencio, “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*”.

⁵ La vida cotidiana en sus oficinas, se encuentra fielmente relatada por uno de los primeros ilustradores de la revista, en Luis de la Torre, “De amistad y lecturas...”

En este punto importa señalar que José de la Colina, a partir del número doble 109-110, de enero y junio de 1989 y hasta el número 143-145, de abril y junio de 1999, fue parte del consejo de redacción de la revista *El Cuento*. A la muerte de su director fundador (1994), De la Colina, Agustín Monsreal y Juan Antonio Ascencio se alternaron en la conducción del mensual. Desde tiempo atrás, Monsreal ya formaba parte activa de su consejo de redacción, además de asumir la dirección de la revista a la muerte del maestro. De la Colina y Monsreal se convirtieron en epígonos del microrrelato mexicano durante el siglo pasado.

Los diarios *El Día*, *Unomásuno*, *Excélsior*; las revistas *Vida Literaria* y *Cultura Norte*, que condujo, alojaron su obra periodística y literaria. En 1981 se reconoció su labor cultural al frente de *El Cuento* al recibir del Ejecutivo mexicano el Premio Nacional de Periodismo; un año después, el Club de Periodistas de México le otorgó el Premio Rosario Castellanos por la “Sección Cultural” de *Excélsior*, que coordinó de 1980 a 1983, en la que daba noticia de los avatares de la vida cultural. Ahí, “Excerpta” fue el embrión del libro homónimo, en el que recogió selectivamente los artículos de su columna⁶.

A don Edmundo debemos estas antologías temáticas, horneadas en los índices de cada número: *El libro de la imaginación* (1970); *Los grandes cuentos del siglo xx* (1979); *Los cuentos de El Cuento* (1981); *23 cuentos de la revolución mexicana* (1985); *Con los tiernos infantes terribles* (1988); *La picardía amorosa* (1988); *Ingenios del humorismo* (1988); *Amor, amor y más amor* (1989); *Los infiernos terrestres* (1989) y *Cuentos mexicanos inolvidables I y II* (1993-1994)⁷.

⁶ *Excerpta. Página periodística*, donde reúne un selecto conjunto de sus colaboraciones con variado linaje, temática y tono. Destaca el apartado “Una pausa con la señora de cultura enrevesada”.

⁷ Sobre cómo don Edmundo organizaba sus repertorios, aunque centrado en el último título referido en el párrafo, puede consultarse a Jaime Erasto Cortés, “Edmundo Valadés: antologador del gusto y la memoria”, en

Aunque desde adolescente publicó cuentos, poemas y un libro hoy perdido, fue un escritor tardío —a los cuarenta dio a la estampa su primer libro—, empero su cuentalia es fundamental para conocer la evolución del género en México: *La muerte tiene permiso*, *Las dualidades funestas* y *Solo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita*. En el ensayo, nos heredó dos volúmenes simbólicos, que encierran sus intereses sociales y pasiones literarias: *La revolución y las letras* (1960) y *Por caminos de Proust* (1974). Anda por ahí un pseudo apócrifo, *Los contratos del diablo*, presuntamente elaborado por el maestro, libro coyuntural que versa sobre las plantaciones bananeras en Honduras, que indica su empeño político durante una época volcada por los avatares sociales del continente.

Los pilares de su generación fueron Arreola, Rulfo y Revueltas, quien por cierto bautizó y publicó el primer cuento de Valadés, intitulado revuelteanamente “El girar absurdo”, que luego fue integrado a su más célebre libro, *La muerte tiene permiso* (1955). Lamentablemente, José Revueltas en sus memorias, *Las evocaciones requeridas*, no expuso el episodio. En cambio Gloria Ramírez Fermín lo ha reconstruido: “En esa época [1941], Valadés publicó su primer cuento en la revista de cine *Celuloide*, de la cual posteriormente fue director. La pieza, titulada originalmente ‘El azar impecable’, fue rebautizada por José Revueltas como ‘El girar absurdo’ al publicarse en el suplemento dominical de *El Nacional*.” (“Ronda por el minicuento...”)

Respecto a la microficción de Valadés, para hacerle justicia y otorgarle el debido reconocimiento, nuestra tarea de com-

Este cuento no ha acabado (La ficción en México). Homenaje a Edmundo Valadés (125-134), en el que uno de los principales cuentólogos mexicanos, afirma que “confió [Valadés para realizar sus antologías] en su personal poética: recuerdo el cuento que me sedujo, que tocó mi corazón, que me habló de lo humano y lo cotidiano; quedó en mi gusto y mi memoria; que otros lo reciban de mí” (133). Todos los florilegios por él emprendidos se sustentan en esa poética de la memoria.

pilación, estudio y difusión aún está por realizarse. Todos sus minicuentos se hallan dispersos en el centenar de volúmenes de *El Cuento*, su archivo personal y las revistas literarias en las que participó. A ello se debe que los ejemplos utilizados aquí sean los más reproducidos también en las diferentes antologías o estudios. Pongo por caso *Valadés 89*, donde se recoge una docena de microrrelatos procedentes de no se sabe dónde, pues la edición –al cuidado de Felipe Garrido– no registra la fuente ni tampoco advierte si se trata de inéditos⁸.

Sucede lo mismo con la obra de Valadés como teórico y practicante de la microficción. El único ensayo que publicó sobre el género, “Ronda por el cuento brevísimo”, rescatado y reproducido ampliamente, concentra toda su sapiencia, erudición y experiencia de narrador. Falta espigar, cernir y ordenar sus consejos esparcidos entre las páginas de *El Cuento. Revista de Imaginación*, de donde podría desprenderse una poética del microrrelato. “Ronda por el cuento brevísimo”, por su parte, es el saber literario resumido acerca del género, un útil vademécum cuentístico. Por su fecha de aparición primera – en Buenos Aires, entre las páginas de la revista *Puro Cuento*, 1990–, se trataría de la poética inicial sobre el microrrelato en Latinoamérica.

En el taller de creación literaria que el maestro impartía cada miércoles por la tarde en las instalaciones del museo Álar y Carmen Carrillo Gil, a fines de los años ochenta, nos enseñó la economía del género, la poética aristotélica que lo rige, su diversa unidad –temporal, espacial y actear–, extensión vicaria y, para no desparramarse, un protagonista y un solo incidente que los gobierna, en cuya atmósfera se desempeña, además

⁸ AAVV, *Valadés 89*, selección de Felipe Garrido, en el que además del *bonus* referido los amigos de don Edmundo (Rubén Salazar Mallén, Emilio Uranga, María Elvira Bermúdez, Jorge von Ziegler, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, David Huerta, Gonzalo Celorio y Silvia Molina, entre otros) entonan un sentido Do de pecho en homenaje al maestro; a manera de complemento, ilustra el volumen una iconografía.

de una estricta observancia de la administración neoliberal en el gasto e inversión de las palabras durante la factura de cada cuento, breve o tradicional. Sobre todo, la distinción que individualiza al minicuento, como él gustaba llamarlo también, que lo separa y diferencia de la fábula –con quien comparte brevedad–, el chiste –alejado de él por su fugacidad y perennidad–, la adivinanza –por la tradición oral que la soporta y su afán moralizante–, entre otras expresiones literarias que se rigen por las arquitecturas de la brevedad. Entre sus enseñanzas más finas y memorables también mostró que la revelación y la narratividad, aunque ésta no era palabra suya, son los elementos distintivos connaturales.

Al inicio de cada sesión, sentado ante su escritorio y con ésa su voz de jefe tribuno, el maestro leía un cuento que ejemplificaba la lección del día. El silencio se imponía desde que seleccionaba el volumen distinguido. Nadie se movía, arrobados como estábamos por sus cadencias de lectura. Aquí es el lugar para anotar que los acervos que componen su biblioteca se especializaban en el cuento. De sobrevivir, ahí tendríamos el mejor espacio para estudiar el género en sus más variadas tradiciones.

De seis a ocho de la tarde, su taller se aglomeraba de noveles escritores, aspirantes a serlo y curiosos. Uno por uno, los miembros activos leían, en voz alta y para toda la concurrencia, sus respectivos ejercicios de escritura, después venía la angustia de las observaciones comunitarias y los juicios, o el espasmo del silencio aprobatorio. En llegando su turno, don Edmundo comentaba ripios, deshacía cacofonías, marcaba desaciertos ortográficos o sintácticos, subrayaba la importancia de las acciones o la carencia de tensión dramática en el pinino recién leído. Luego sugería lecturas –principalmente de cuentos– para cada uno de los talleristas que participaron en esa sesión. A éste, tal narración para entender cómo se resolvió el uso de los gerundios; a aquél, tal otro para copiar los usos del punto y coma; a zutano, otro más para hacerle entender las virtudes del cuento que arrancó *in media res*.

La lectura colectiva entre los integrantes del taller hacía que cada escritor en ciernes, quien escuchaba su ejercicio narrativo invariablemente en voz del maestro, se percatara de sus tropiezos, yerros gramaticales, desplantes metafóricos, anfibologías y otras linduras que impedían que el ejercicio cuajase en una narración válida en sí misma. Don Edmundo mostraba cómo darse cuenta de las frases descoyuntadas de la masa narrativa y cómo integrarlas o desecharlas del cuento en preparación. El final acarreado y pastoreado desde el *incipit*. Desde luego, también invertía parte de los ciento veinte minutos de que constaba oficialmente la clase en revisar, comentar y enmendar otras tareas oficiosas cuya mira estaba puesta en la factura de un relato —de los otros, *sin adjetivos*—. Un número considerable de ejercicios que ahí se revisaron o comentaron, más tarde fueron publicados en las páginas de la revista para dicha de sus autores.

La velada en torno al maestro se congregaba al terminar el tiempo de la clase, por que era eso, una clase. Más tarde la tertulia: compartía con los pupilos sus experiencias de vida al lado de Juan Rulfo, el encuentro azaroso con tal libro de relatos, la visión fugaz de unas piernas núbiles, la anécdota sobre la manera en que concibió “La muerte tiene permiso”, o el desafío de buscar a este cuento un final diferente al plasmado en el libro.

A uno le entregaba el libro solicitado en préstamo, a otro le mostraba con un ejemplo literario el uso de los dos puntos; a otro le enseñaba el prodigio de los relatos concéntricos de Revueltas; a otro más le exigía que le devolviera el libro de cuentos que le había prestado. En otra ocasión, nos contaba el milagro de una dama cuyas desnudas y torneadas piernas había entrevisto al cruzar la avenida Insurgentes. Luego nos despedía, “Nos vemos el miércoles.” Andando despacio, salía del recinto para dirigirse al estacionamiento.

Por otra parte, *El libro de la imaginación* merece aquí un comentario por su fomento sostenido en el ámbito hispánico de la microficción, cuyos principales exponentes ahí representados (Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Julio Torri,

Juan José Arreola, Virgilio Piñeira, Enrique Anderson Imbert, José de la Colina, Álvaro Menén Desleal, Marco Denevi, René Avilés Fabila, Roberto Bañuelas, Alejandro Jodorowsky, Ana María Shua, Luis Britto García y Edmundo Valadés), a más de treinta años de su primera edición, son los epígonos contemporáneos del microrrelato y, finalmente, por ser una de las primeras muestras antológicas que reúne consistentemente al género, aunque no era la intención primera del compilador, sino recoger los prodigios de la imaginación literaria. En la "Advertencia", Valadés explicaba su cometido: "Se han espigado más de cuatrocientos textos breves, en los que sus autores, de todos los tiempos, concretaron, con precisión y brevedad admirables, agudezas, ficciones, epigramas, que hacen un todo fascinante y en los que se derrama, pródigamente, un arte conciso extraordinario." (7)⁹ Los pilares del cuento brevísimo están ahí apuntalados. El arte de la brevedad y la concisión representan dos de los elementos de una poética que los cuentos breves valadesianos observan.

Respecto a su obra creativa en miniatura, los repertorios que conozco donde se entreveran los microrrelatos de Valadés suman cuatro, los ya citados *El libro de la imaginación* (4), *Solo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita* (12) y *Valadés 89* (13), más los desperdigados en la centena de números de *El Cuento* y en las restantes publicaciones donde participó, sin considerar las pepitas de oro que seguramente se encontrarán cuando la biblioteca personal, especializada en el género, y los archivos del maestro sean abiertos al público.

A pesar de esa probada consistencia, en los florilegios más recientes aparece míseramente representado en *Por favor, sea breve* (1), *Minificción mexicana* (1), *El cuento jíbaro* (1) y *Yo*

⁹ Descartando de ahí los epigramas, aforismos, greguerías, textos editados para el caso y demás formas de expresión de la brevedad que no tienen relación alguna con el género de nuestro interés, logramos un *thesaurus* de autores y obras que muestran la consistencia de la tradición en la literatura universal, pero sobre todo en la hispanoamericana.

no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano (1). No creo que Valadés haya escrito apenas tres decenas de *minis*; mantengo mis reservas al respecto. Pongo como caso el siguiente cuento de cortísimo palabraje, no recogido en ninguna cuentalia:

Memoria

Cuando alguien muere, sus recuerdos y experiencias son concentrados en una colosal computadora, instalada en un planeta invisible. Ahí queda la historia íntima de cada ser humano, para propósitos que no se pueden revelar.

Enfermo de curiosidad, el diablo ronda alrededor de ese planeta¹⁰.

Un deber pospuesto de sus amigos, historiadores del cuento, antologadores, estudiosos de la microficción y discípulos, es recoger en un solo volumen los relatos brevísimos que el maestro publicó en *El Cuento. Revista de Imaginación*. Así lo tendremos presente y lo recordaremos tal como él deseó, como escritor de brevedades. Aquí se facilitaron las primeras coordenadas para localizar una cuarentena de brevísimos cuentos, con la esperanza de que pronto sean compilados por algún investigador o cuentólogo cuya motivación sea reconocer las aportaciones del sonorenses¹¹. Otra tarea pospuesta sigue siendo la recopilación de las ficciones ganadoras del Concurso de Cuento Brevísimo, dispersas entre el centenar de números de la revista. Cuando se cumplan esas tareas se hará justicia a

¹⁰ En el número 116 de *El Cuento* igualmente hay otros dos microrrelatos no recogidos: “Perversidad” y “Sueño”. En el número de homenaje ya citado (131), hay ocho microrrelatos más, de los cuales seis no están recopilados.

¹¹ Gloria Ramírez Fermín emprendió esta tarea en su investigación de maestría, “Ronda por el minicuento...”

Edmundo Valadés, escritor pionero del microrrelato, ese arte conciso y extraordinario.

Referencias bibliográficas

- AAVV. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. “Edmundo Valadés, 1915-1994. Un homenaje”. Nueva época, 299, noviembre 1995.
- Ascencio, Juan Antonio. “Algo de historia sobre la revista *El Cuento*”. *El Cuento. Revista de Imaginación* xxvi, xxi, 131 (oct.-dic. 1995): 15-24. Reproducido en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* nueva época 299 (noviembre de 1995): “Edmundo Valadés, 1915-1994. Un homenaje” y en Miguel Ángel Sánchez de Armas, *En estado de gracia. Conversaciones con Edmundo Valadés*, México: CNCA, 1997.
- Cortés, Jaime Erasto. “Edmundo Valadés: antologador del gusto y la memoria”. *Este cuento no ha acabado (La ficción en México). Homenaje a Edmundo Valadés*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA, 1995. 125-134.
- Cortés, Jaime Erasto. “Para una biografía de Edmundo Valadés”. *Este cuento no ha acabado (La ficción en México). Homenaje a Edmundo Valadés*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA, 1995. 1-4.
- Garrido, Felipe (selección). *Valadés 89*. México: Universidad de Guadalajara-CNCA-INBA, 1989.
- Patán, Federico. “La narrativa de Edmundo Valadés”. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA, 1990. 131-147.
- Ramírez Fermín, Gloria. “Ronda por el minicuento: Aproximaciones al minicuento en la ficción de Edmundo Valadés”. Tesis de maestría en Humanidades (Teoría Literaria), UAM-Iztapalapa, México, 2013.
- Revueltas, José. *Las evocaciones requeridas*. México: Era, 1987, 2 vols.

- Sánchez de Armas, Miguel Ángel. *En estado de gracia. Conversaciones con Edmundo Valadés*. México: CNCA, 1997.
- Torre, Luis de la. "De amistad y lecturas con Edmundo Valadés". *El Cuento* xxvi, XXI, 131 (oct.-dic. 1995): 25-29.
- Valadés, Edmundo. *La revolución y las letras*. México: Samo, 1974.
- . "El girar absurdo". *La muerte tiene permiso*, México: FCE, 1955. 83-89.
- . "Memoria". *El Cuento. Revista de Imaginación* xvi, xxiii, 101 (ene.-mar. 1987): 53; "Perversidad", "Sueño". *El Cuento. Revista de Imaginación* xix, xxvii, 116 (oct.-dic. 1990): 396, 398, respectivamente.
- . "Ronda por el cuento brevísimo". *Puro Cuento* 21 (1990): 28-30. Reproducido en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA, 1990. 191-198; en *El Cuento* 119-120 (jul.-dic., 1991): II-VIII; y en Sánchez de Armas, M.A. *En estado de gracia*. 241-250
- . *Excerpta. Página periodística*. México: Katún, 1984.
- . *La muerte tiene permiso*. México: FCE, 1955.
- . *Las dualidades funestas*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- . *Los contratos del diablo. Las concesiones bananeras en Honduras y Centroamérica*, México: Editores Asociados, 1975.
- . *Por caminos de Proust*. 2ª edición, México: Miguel Ángel Porrúa, 1983.
- . *Solo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*. México: Océano, 1980.
- . (selección). *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1976.
- Vital, Alberto. *Retales*. México: Terracota, 2008.

PRECURSORES DE LA MINIFICIÓN HISPANOAMERICANA

Juan Armando Epple
Universidad de Oregon – EEUU

En un ensayo anterior expuse que los orígenes del relato brevísimo se sitúan en los comienzos de la modernidad y son un producto de la cultura urbana (2008). El crecimiento de las ciudades y los procesos inmigratorios se tradujo paradójicamente en una pérdida del sentido de comunidad y una percepción de las relaciones humanas como contactos circunstanciales y efímeros.

Al desconocer la expresividad del otro, al establecerse una distancia entre la figura entrevista en la multitud y su intimidad posible, el habitante ciudadano se convierte en un misterio, cuando no en una amenaza. Lo mismo ocurre con los barrios de la gran urbe, percibidos como espacios extraños e incluso exóticos. La percepción personal y subjetiva de la realidad se impone sobre las creencias. Hay una mayor atención a lo inusitado, a lo insólito que irrumpe en la cotidianidad. Lo fantástico ya no está en regiones remotas, sino que puede encontrarse en alguna vecindad desconocida o incluso en la habitación de al lado, porque el espacio ciudadano es ahora discontinuo.

A la vez, la familiaridad con nuevos instrumentos científicos expande las posibilidades de percepción de lo humano, abriendo la mirada hacia territorios previamente ignorados.

Fortunata Vita destaca los “efectos de extrañamiento” que traen inventos como el microscopio y el telescopio:

La introducción de estos instrumentos ópticos produce al mismo tiempo efectos desequilibrantes: frente a la inmensa grandeza de los espacios siderales y a lo inmensamente pequeño de las células y de la vida microscópica, el hombre se siente perplejo y turbado. Los científicos de la Royal Society subrayan en sus escritos que la invención de los lentes ofrece dos extremos a la atención del hombre: el de lo inmensamente grande y el de lo extremadamente pequeño. Los lentes subvierten la certeza alentada en las consideraciones del hombre como primer término de comparación; el hombre se encuentra ahora en una posición inestable entre esos dos extremos. (Vita 32-33)

Siguiendo a Walter Benjamin, José Muñoz Millanes, en su libro *Modos y afectos del fragmento*, se refiere a la conexión entre las nuevas condiciones de existencia metropolitana y el desarrollo de nuevos estímulos y configuraciones estéticas: “el habitante de la gran ciudad es víctima de la discontinuidad porque se ve incesantemente expuesto a estímulos que, al no poder ser relacionados con su experiencia anterior, le cogen desprevenido, produciéndole un choque traumático. De ahí su esteticismo relativo ya que, para protegerse del carácter sorpresivo de tales estímulos, los desrealiza fingiendo que no son puramente instantáneos, sino que le resultan familiares”.

El “flâneur” de Baudelaire, por otra parte, busca interpretar una realidad parcializada o fragmentaria mediante el uso de la conjetura y la fantasía. Esta estética, que tiende a la brevedad y a la impresión discontinua de las imágenes, fue canalizada primariamente en el poema en prosa. Hemos postulado que fue justamente el poema en prosa, particularmente aquellos que acentuaban el núcleo anecdótico o narrativo, la expresión artística más ligada a los comienzos de la minificción.

En Latinoamérica, desde mediados del siglo XIX las economías nacionales y las políticas de desarrollo se orientan hacia los mercados internacionales: exportación de materias

primas e importación de bienes suntuarios, modas y productos culturales.

Los relatos brevísimos surgen en un contexto de desarrollo de las culturas urbanas nacionales, la imprenta y la proliferación de periódicos. La prensa familiariza a sus lectores con los nuevos inventos tecnológicos, las modas y las ofertas culturales de las grandes metrópolis. En aquellas sociedades nacionales más establecidas se hace más notoria la diferencia entre una cultura campesina y regional y una cultura distintivamente urbana. Este proceso va a dar lugar, a veces en forma dramática, a lo que Ángel Rama llamó la “transculturación narrativa de América Latina”, y que en el siglo XX explica los conflictos culturales de escritores como José María Arguedas, Juan Rulfo, o Violeta Parra. El relato tradicional campesino, folklórico o mitológico, si bien puede revalorizarse desde la mirada urbana, mantiene una trayectoria y un radio de influencia cada vez más limitado.

La génesis de la minificción en el continente habría que situarla en este enclave donde convergen la atención hacia los sucesos modernos, internacionales, alejados del costumbrismo, y el afianzamiento de la “ciudad letrada”.

Concordamos plenamente con David Lagmanovich, quien sitúa en el Modernismo los inicios de la minificción en el continente, sin perjuicio de que puedan encontrar expresiones afines en la prensa anterior a este periodo, en escritos breves para álbumes galantes o en libros misceláneos. Señala el maestro:

Como acabo de sugerir, pueden encontrarse algunos ejemplos de estas formas narrativas brevísimas a raíz de la profunda revisión de prácticas escriturarias que puso en marcha el Modernismo hispanoamericano. En ese momento histórico, lo que llamamos limitadamente Modernismo y la noción más amplia y general de “modernidad” parecen unirse de manera fecunda.

Ya Rubén Darío, figura clave del Modernismo, experimenta con formas análogas a las que hoy englobamos en esta categoría. Ante todo, con los doce “cuadros” en prosa que,

bajo el título general de “En Chile”, aparecen en una revista de Valparaíso en 1887 y se incorporan a *Azul...* de 1888. Es verdad que en estos textos pueden reconocerse ante todo el influjo del “poema en prosa” baudeleriano; mas también lo es que, como suele ocurrir en esta forma, a veces surge un elemento anecdótico o pseudoautobiográfico que establece cierta afinidad con lo narrativo estricto. Repárese, por ejemplo, en los cuadros “Naturaleza muerta” y “El ideal”. (63)

Lagmanovich destaca a continuación como precursores modernistas de la minificción a Julio Torri (1889-1969) y Leopoldo Lugones (1893-1938). Por su cercanía al Modernismo podemos agregar, en esta lista de precursores, a Mariano Silva y Aceves (1886-1937), Carlos Díaz Dufoo Jr. (1883-1932) y Alfonso Reyes.

Rubén Darío (1867-1916), desarrolló una obra cuentística notable en su época. Cuando todavía vive en Nicaragua sus relatos recrean sucesos reales o ficticios del mundo antiguo o de la cultura cristiana, usando el recurso del palimpsesto. Su estadía en Argentina lo pone en contacto con un mundo cultural cosmopolita y receptivo a las innovaciones literarias del periodo. Las demandas remuneradas de los periódicos reconocen por una parte al escritor como profesional y, por otra, lo fuerzan a ampliar sus registros temáticos y buscar una mayor concentración narrativa. Sus composiciones en prosa son textos brevísimos, algunos destinados a ocupar el espacio de una viñeta, donde se reelaboran desde tópicos bíblicos y mitológicos hasta notas curiosas del acontecer cotidiano. Podemos destacar las minificciones “Palimpsesto” (1893), “Voz de lejos” (1898) y un relato muy poco conocido, “El Cuento de Martín Guerre” (1914), que recrea un caso de 1539 en Francia, donde una mujer acepta como esposo a un hombre idéntico al marido desaparecido en la guerra. Darío presenta esta historia como un típico relato de salón sobre las argucias femeninas, donde una dama se sonroja ante la afirmación del marido de que eso nunca le va a ocurrir a él.

Una segunda etapa distintiva en el desarrollo de la minificción hispanoamericana la encontramos en ese periodo que se

ha definido latamente como vanguardista. Sobresalen aquí los escritores José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), Luis Vidales (1904) y Vicente Huidobro.

José Antonio Ramos Sucre es el precursor de la narración brevísima en Venezuela, si bien no hay consenso en la clasificación de su obra, puesto que al vincularse a la tradición del poema en prosa ha sido considerada ya como obra poética o como narrativa. De hecho sus textos combinan recursos de ambos géneros, produciendo textos de depurada calidad e intensidad. Su obra incluye los siguientes libros: *Trizas de papel* (1921), *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), *La Torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929).

El escritor colombiano Luis Vidales estuvo vinculado al grupo vanguardista conocido como *Los Nuevos*, junto a Luis Tejada, León de Greiff y los hermanos Lleras Camargo, siendo estos últimos los editores de esa revista. La obra literaria de Luis Vidales se caracterizó por incorporar a la estética de vanguardia una percepción de los registros de la cotidianidad, de lo prosaico y lo coloquial.

En 1926 publicó su libro *Suenan timbres*, texto fundacional de la minificción colombiana. Al estilo del libro heterodoxo y misceláneo que estuvo en boga en el período, incluía poemas líricos, epígrafes, sentencias, y apólogos, aunque la mayor parte del corpus contiene minificciones propiamente.

Hay en su narrativa una predilección por el apunte rápido, de ironía punzante. Veamos dos ejemplos:

El muerto

Tomó el diario. Leyó: “El señor N-N descansó en la paz del Señor”. Se tomó el pulso. Nada. Se palpó el pecho. Estaba frío. Sintió una absoluta indiferencia. Tiró el diario y volvió a meterse en la cama, más, muchísimo más indiferente que nunca.

Super-ciencia

Por medio de los microscopios

Los microbios

Observan a los sabios.

El poeta Vicente Huidobro (1893-1948), cuyos textos narrativos se caracterizaron por el tratamiento paródico de diversos subgéneros, desde la novela histórica, el relato policial hasta la novela gótica, abordó también la ficción breve, aunque de manera esporádica. En su libro misceláneo *Vientos contrarios* (1926), que evoca la tradición del breviario, encontramos varios textos donde hay una anécdota autosuficiente y perfectamente acotada, que se puede filiar al microcuento. Dos ejemplos que muestran su visión iconoclasta:

Dios después del séptimo día cayó al suelo sin conocimiento y pálido de fatiga.

Cuando volvió en sí encontró a su lado una partera que le estaba tomando el pulso.

Eva en el Paraíso regalaba la manzana; después que salió del Paraíso empezó a venderla.

En 1939 Huidobro dio a conocer tres textos brevísimos, anunciando que formaban parte de un proyecto iniciado en 1927 bajo el título de “Cuentos diminutos”. Es evidente que el escritor chileno ya estaba atento a las posibilidades inventivas de un tipo de ficción que no sobrepasara una página.

Los tres microrrelatos, “La joven del abrigo largo”, “La hija del guardaguasas” y “Tragedia”, están temáticamente conectados, y a la vez parecen adecuarse a un subtexto de progresión de la experiencia de la mujer. El núcleo temático es la oposición entre la personalidad pública y la secreta, el orden de lo convencional y el de la libertad. El primero se centra en una muchacha que oculta un secreto, sobre el que se ofrecen varias conjeturas (una de las cuales alude al embarazo y procreación

no deseados); el segundo en una niña cuyos padres la protegen celosamente del tráfico del mundo moderno; y el tercero en los dilemas de una mujer casada. Los tres relatos aluden implícitamente al tópico del doble o del desdoblamiento del sujeto moderno.

¿Cuándo deja la minificción de ser una expresión esporádica y dispersa para consolidarse como género independiente y hacer su ingreso en el mundo editorial? Así como la picaresca como género no se estableció con el *Lazarillo* sino con el *Buscón* y el *Guzmán de Alfarache* como libros homólogos, seguido por el episodio de Ginés de Pasamonte advirtiendo sobre las limitaciones del nuevo género, la minificción hispanoamericana hace valer sus fueros con la publicación de los primeros libros donde el lector es interpelado a identificar una modalidad narrativa autónoma y original. Reconociendo la recepción que tuvo, especialmente en Argentina, el seminal libro *Caprichos*, (1935), de Ramón Gómez de la Serna, en Hispanoamérica la autonomía y consolidación del género se establece al iniciarse la década del 50, con la publicación de los primeros libros que contienen mayoritariamente o en su totalidad minificciones.

La crítica coincide en que el primer libro presentado bajo el signo de la brevedad es la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *Cuentos breves y extraordinarios* (1943). Pronto lo siguen *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola, *Cuentos fríos* (1956) de Virgilio Piñera; el primer libro de Augusto Monterroso *Obras completas y otros cuentos* (1959), que incluye su famoso texto “El dinosaurio”; Enrique Anderson-Imbert, quien en su antología *Cuentos en Miniatura* (1976) registra minificciones de 1946, aunque sus libros de mayor difusión son *El gato de Cheshire* (1965), *La locura juega al ajedrez* (1971) y *La botella de Klein* (1978); siguen en orden cronológico *Guirnalda con amores* (1959), de Adolfo Bioy Casares, e *Historias de cronopios y famas* (1962), de Julio Cortázar. A partir de la década del sesenta los atributos más distintivos del género están ya establecidos. Tal es el caso de *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, donde se exploran y

diversifican con maestría temas y rasgos formales encontrados en producciones de los cincuenta.

En efecto, integrados a la brevedad aparecen rasgos formales como la concisión extrema, la elipsis, el final cerrado o diferido, la fluidez semiótica, y componentes estructurales y de estilo como la intertextualidad, la metaficción, la parodia, la ironía, etc. Son ficciones que se imbrican además en otros géneros, como el símil del ensayo, la crónica, el relato policial y lo fantástico.

Quiero destacar aquí algunos ejemplos de libros que se asientan con soltura en las contribuciones anteriores del género.

Cristina Peri Rossi y Luisa Valenzuela comienzan a destacarse por ciertas afinidades temáticas y conceptuales, recibiendo ambas el apoyo amistoso de Julio Cortázar. Cristina Peri Rossi publica en 1970 el libro *Indicios pánicos*, donde hay una visión premonitrice del clima de desconcierto y horror que va a vivir Uruguay a partir del golpe militar de 1972. Luisa Valenzuela, por su parte, en sus libros iniciales y mayoritariamente minificcionales *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975), y *Libro que no muerde* (1980) describe primero, con tintes alegóricos, el ambiente tenebroso del terrorismo de estado en Argentina, primero con *la triple A* organizada por López Rega durante el gobierno de Isabel Perón, y luego durante la dictadura militar. Su breve relato "Los mejor calzados" ha sido ampliamente antologado y se valora como una certera sátira de lo que significa un sistema dictatorial. Ambas escritoras, además, han abordado con ironía y humor las convenciones sociales, los estereotipos de género y la escritura de y desde el deseo.

El escritor venezolano Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990), considerado el iniciador del relato brevísimo en su país, publicó en 1969 su libro *El osario de Dios* (1969), un mosaico textual de 158 composiciones, algunas de temáticas entrelazadas al modo de la novela fragmentada, y otras que destacan por su autonomía compositiva. Sus materiales provienen indistintamente de la tradición rural, la crónica urbana y sucesos de la historia nacional.

Cuatro autores chilenos contribuyen casi simultáneamente al género minificcional: Adolfo Couve, en *Los desórdenes de junio* (1970), Hernán Lavín Cerda, en *La crujidera de la viuda* (1971), Raquel Jodorowsky, en *Cuentos para cerebros detenidos. Con licencia de los superiores* (1974), y Alfonso Alcalde, con *Epifanía cruda* (1974.) Los tres primeros apelan de preferencia a un imaginario surrealista y lúdico para desacralizar convenciones de lecturas y modelos sociales aceptados como naturales. Couve y Jodorowsky, además, escriben interesantes y transgresoras parodias del cuento de hadas, un tópico que los vincula a Marco Deveni y que tendrá una atención relevante en la minificción latinoamericana posterior. Alfonso Alcalde, por su parte, elabora una especie de teodicea de la marginalidad. Vagabundos, prostitutas, obreros, pescadores y mendigos constituyen un imaginario popular cuya nota distintiva es la capacidad de burlar sus restricciones sociales y sus dilemas con un sentido vitalista de la existencia. El procedimiento narrativo de sus relatos consiste en romper una situación inicial de opresión o menoscabo humano, proponiendo un reverso de liberación ya sea como salida real o fantasía onírica, y en todo caso como un reverso humorístico.

Nuestra descripción, lejos de ser totalizadora, ha buscado trazar hitos que consideramos relevantes en la fundación del género en el continente.

Hoy asistimos a una proliferación inusitada de expresiones minifccionales, tanto en libros originales, en antologías, como en concursos literarios de variada tesitura. Su difusión se acelera en las redes sociales. Otras expresiones culturales parecen contagiarse de esta predilección por la concisión, la brevedad y la rapidez. Una rapidez que parece responder a una percepción del tiempo como fugacidad. Tratar de responder a este fenómeno inusitado implica examinar nuestras vivencias del presente.

Ya la vanguardia advertía que vivíamos un tiempo en paulatina aceleración, que invitaba a la actividad. “No hay tiempo que perder”, exclamaba *Altazor*, descendiendo en su paracaídas. Pero los sistemas político-sociales y las ideologías ofre-

cían una meta, una utopía. En nuestro presente vivido bajo el peso del capitalismo globalizado nuestra percepción del tiempo y nuestra conciencia de la temporalidad se han ido alterando aún más, pero con vivencias positivas muy limitadas.

Para esta sensación a veces agobiante de la temporalidad, para esta tendencia a aceptar acríticamente las agudas contradicciones de nuestro mundo, esta proliferación de expresiones brevísimas, paródicas, mordaces, iconoclastas, son como pequeñas bengalas que buscan iluminar, aunque sea de manera fragmentaria, nuestras vicisitudes, dilemas y perplejidades; para activar, en suma, nuestra pasión de vivir.

Referencias bibliográficas

- Epple, Juan Armando. "Orígenes de la minificción". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción (Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006). Eds. Andres-Suárez, Irene y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 123-136.
- Lagmanovich, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 1999. 63
- Millanes, José Muñoz. *Modos y afectos del fragmento*. Valencia: Pretextos, 1998.
- Vita, Fortunati. "Las formas literarias de la antiutopía". *Utopías*. Comps. Vita, Fortunati, Oscar Steimburg y Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor, 1994. 32-33.

LA CRISTALIZACIÓN DE LO BREVE: CANON Y MICRORRELATO EN HISPANOAMÉRICA¹

Gabriela Mariel Espinosa

Universidad Nacional del Comahue - Argentina

Si intentamos visualizar los modos en que se esgrime la literatura hispanoamericana del siglo XX, no podemos obviar la presencia proliferante de las formas breves en el marco de la cultura escrita. La expansión del microrrelato hispanoamericano, en producción y difusión, resulta ya un hecho insoslayable para los estudios críticos contemporáneos. Han sido numerosos los modos de regulación del género, de incorporación de modalidades y variantes, así como de consolidación de genealogías que se han vuelto canónicas en el interior de la forma. La escritura brevísima de figuras como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Juan José Arreola, Julio Torri, Augusto Monterroso, Juan Armando Epple, Luis Britto García, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela o Ana María Shua, entre muchos otros, fue convalidando un linaje cuya presencia activa forma parte ya de una tradición contemporánea.

¹ Realizado en el marco del proyecto de investigación “Escrituras de (la) emergencia” (04/H131), dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por mi persona, en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Patagonia, Argentina. Una versión anterior de este trabajo fue leído en el X Congreso Mundial de Semiótica, Coruña, Septiembre de 2009.

nea. Por otro lado, un sector de los estudios críticos y teóricos se ha dedicado, en los últimos treinta años, a establecer sus rasgos primordiales y a indagar en las operaciones mediante las cuales este prolífico corpus ha ido logrando instancias de legitimación. En la actualidad, las formas breves que los críticos y teóricos han clasificado como “minificción”, “microcuento”, “minicuento”, “cuento brevísimo” o “microrrelato”, entre otras denominaciones, se encontrarían a mitad de camino entre la estabilización de un amplio corpus y un lento proceso de canonización; en palabras de Laura Pollastri, “los límites del canon se someten a la derivas del corpus y según sea el corpus de textos seleccionados, serán los rasgos que se abstraigan como característicos de la forma” (“El canon hereje ...”).

El presente trabajo intentará un recorrido por algunas de esas operaciones mediante las cuales el microrrelato hispanoamericano ha ido adquiriendo entidad genérica y, si bien su condición camaleónica se resiste a integrar fórmulas estáticas, ha comenzado a pugnar por ingresar, para nosotros, en el canon literario de Hispanoamérica.

Entre la constancia y la alteración

A lo largo del siglo XX se han publicado textos híbridos desde el punto de vista de los géneros literarios tradicionales, letras que no ingresan en los códigos canónicos²; en definitiva, un amplísimo corpus que, según David Lagmanovich (*Microrrelatos* 12), encuentra sus raíces en el modernismo hispanoamericano (en algunos textos de Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Julio Torri, para nombrar solo tres casos), prolifera en la década de 1950, cuando ya comienza a considerarse un género con derecho propio –prueba de ello son los textos ya clásicos de Augusto Monterroso, Juan José Arreola o Jorge

² Ocurre lo propio con otras formas breves presentes en la cultura popular como el video clip, las letras de rock, la crónica, entre otras.

Luis Borges, entre muchos otros—, y a partir de ese momento se estabiliza como forma literaria en libros, antologías y revistas. El mismo crítico aclara que es evidente que a lo largo de toda la historia de la expresión escrita y en todos los ámbitos culturales han aparecido narraciones brevísimas; sin embargo, “el microrrelato como género no se agota con la mención de la brevedad, hay otros rasgos que también son altamente pertinentes” (*Microrrelatos* 15); en especial, afirma, “porque aparece como un proyecto narrativo específico” (*Microrrelatos* 16) y está relacionado con la tendencia de época de “potenciar la manifestación del sentido a través de una severa limitación de todo elemento accesorio o innecesario” (*Microrrelatos* 20). En pocas palabras, la multiplicidad de manifestaciones que produjo la narrativa brevísima en Hispanoamérica, desde los umbrales del siglo XX hasta nuestros días, fue configurando una modulación escrituraria que adquirió, paulatinamente, visibilidad e importancia en el campo cultural.

A partir de los años 80, comenzaron a publicarse estudios sistemáticos con intentos de selección y definición de estas formas breves, que incluyeron, entre otras consideraciones, debates acerca del estatuto genérico de tal composición. En este sentido, para cierto sector de la crítica (Dolores Koch 1981, 2004; David Lagmanovich 1999, 2006, entre otros) el rasgo *sine qua non* para que un microrrelato se precie de tal es la “presencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea” (*Microrrelatos* 30). A esta tendencia se la ha denominado “narrativista” en oposición a la que suele denominarse “transgénica” que considera la imposibilidad de estabilizar la forma ya que en ella ocurre un cruce de géneros o hibridez permanente. Violeta Rojo, por ejemplo, sostiene que “el minicuento es un cuento muy breve cuyo carácter proteico y des-generado le da su carácter distintivo” (Rojo, *Breve manual...* 154) y, más recientemente, plantea la necesidad de liberarse de los géneros ya que “la adscripción genérica tiene más que ver con la época, las expectativas del autor, lo que dicen las editoriales y las modas literarias que con cuestiones textuales” (Rojo, “Liberándose...” 42). Juan Armando Epple, por su par-

te, propone que el minicuento “se asienta en un género u otro como simple vehículo coyuntural” (Epple, *Brevísima relación* 54); Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo identifican la minificción con una “categoría transgenérica abarcadora de las múltiples variantes configurativas [que] responde a ciertas pautas de producción y recepción estética concomitantes” (Tomassini y Colombo, “La minificción como clase textual...”).

Existe, entonces, una diversidad de opiniones sobre el estatuto genérico de la forma lo cual resultaría problemático al momento de considerar las posibilidades de su ingreso al canon si adherimos a un concepto hoy ya anacrónico del mismo; esto es, si lo definimos en términos universales, exclusivamente literarios o de valor estético, como el dogma formulado por una “autoridad” que establece lo representativo de un género, que naturaliza valores, formas y sentidos. Si se considera, en cambio —como lo hacen las teorías sistémicas³, por ejemplo—, que un canon es siempre histórico, que supone una articulación no universalista, y que, tal como plantea Pozuelo Ivancos, “la canonicidad no sería en los textos sino en el repertorio, concebido como el conjunto de normas y elementos que gobiernan la producción de textos y sus usos; [que] afecta, tanto a la producción como al consumo” (Pozuelo Ivancos 88), resulta posible reflexionar, entonces, en torno al eventual proceso de canonización que viene afectando al microrrelato⁴.

³ Cfr. análisis de estas teorías en relación al canon que realiza Pozuelo Ivancos, 2000 cap. IV.

⁴ Resulta interesante rescatar, en este sentido, las ideas que Bourdieu vierte en el capítulo “El `nomos´ y la cuestión de los límites” (330-337). Allí destaca que las definiciones más estrictas que rescatamos del escritor, de lo que debe ser la literatura, la obra, el autor, etc. responden a la ley fundamental del campo intelectual: el principio de visión y de división (nomos) que define el campo-círculo artístico. Y más adelante agrega: “se puede romper el círculo elaborando un modelo del *proceso de canonización que lleva a la institución de los escritores*, mediante un análisis de las diferentes formas que el panteón literario ha ido adquiriendo en diferentes

Para esto, habría que tener en cuenta dos aspectos fundamentales que plantea Iris Zavala—retomando las teorizaciones de Mijail Bajtin—: por un lado, que el género literario debe considerarse como una matriz perceptiva, no como una clasificatoria, es decir que alude a lo social desde el modelo de la percepción; por otro, que lo canónico, la “lucha por el signo, como diría Bajtin”, es siempre institucional e ideológica, y se vuelve una “construcción discursiva contingente” (I. Zavala 33) que implica:

la participación de una serie de agentes, mediadores e instituciones: las historias literarias, las ediciones, las monografías, los diccionarios, las enciclopedias, las reseñas, los premios, las academias, es decir el mundo académico, editorial y cultural que ayuda a diseminar y reproducir la cultura entendida como repertorio de creencias, prácticas, modelos, signos y símbolos que conforman y limitan el comportamiento social del individuo (35).

Entendidos de este modo, lo canónico y el género se enlazan entre sí, y ambos, a su vez, con la lectura, con la comprensión de los signos⁵, por lo tanto, las posibilidades de canonización del microrrelato se encuentran indisolublemente ligadas a las diversas instancias de producción, publicación y difusión de la época en la que se produce y a ese acto de transferencia de un capital simbólico que implica su lectura. Si bien estas formas se manifestaron en la modernidad, su potencialidad se advirtió, tal como sostiene Laura Pollastri, cuando surgieron “prácticas de lectura posmodernas” ya que “el fin de siglo puso sobre el tapete la presencia de las desclasificaciones, de la subversión de los géneros, la heterogeneidad, aún cuando América Latina

épocas, en las diferentes listas de premiados presentadas tanto en los documentos —manuales, antologías, etc— como en los monumentos” (333).

⁵ Cfr. la distinción de Iber Verdugo (1982) acerca de la comprensión y la interpretación en semiología literaria.

es el territorio de lo heterogéneo por excelencia desde sus orígenes” (“El canon hereje...”).

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar el hecho de que resulta difícil, en general, fijar un canon literario en Hispanoamérica porque, desde la Colonia, el corpus sobre el que descansó fue inestable, fluctuante por sus indeterminaciones específicas. María Caballero Wangüemert destaca que, hace ya varios años, en 1978, Carlos Rincón afirmó en su libro *El cambio de noción de literatura* la necesidad de decidir qué es literatura y qué no en nuestro continente como el primer paso hacia la formación y transformación del canon (66). Rincón planteaba allí la posibilidad de abrir el corpus hacia los productos de los *Mass Media* y de la cultura popular, por ejemplo, para renovar el canon. A partir de allí, el campo de los estudios literarios, llevados adelante, entre otros, por Ángel Rama, Ana Pizarro, Antonio Cornejo Polar, concibió la literatura hispanoamericana como un corpus heterogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales. Esta condición, propia de nuestras latitudes, habilita la inclusión de configuraciones como la de la narrativa brevísima en un canon posible, por un lado, y por otro, pone en evidencia la precariedad del corpus sobre el que se trabaja ya que no solo las reflexiones sobre el género distan de ser completas sino que, según la opinión de uno de los estudiosos más reconocidos del tema, David Lagmanovich,

hay países y territorios íntegros donde, al parecer, el trabajo de relevamiento o exploración preliminar aún no se ha realizado. Sabemos bastante –aunque podríamos saber más– sobre la minificción en España, México, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina, por ejemplo. Pero ¿quién nos puede decir algo [...] sobre el microrrelato en Honduras, El Salvador, Costa Rica, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador o Paraguay? (*Minificciones argentinas*, 40)

Considerado, entonces, el canon como una construcción abierta, pragmática y contingente, podemos afirmar que, en

los procesos de consagración de las formas, es posible que habiten en él escrituras en desplazamiento que no se adaptan al discurso establecido o que no lo adoptan y que solo asimilan identidades parciales. El microrrelato, distanciado de clasificaciones tranquilizadoras, se aparta de una formalización que lo contenga por su mutabilidad interna permanente, se constituye como una expresión de la modernidad relacionada con otras tendencias estéticas del siglo XX que condensan en una mínima expresión verbal una multiplicidad de posibilidades semánticas, así como con las condiciones de legibilidad brindadas por los medios masivos y por una realidad múltiple y heterogénea que vivimos cotidianamente.

Por otra parte, si bien no encontramos definiciones acabadas ni fronteras estrictas de un corpus, esta modalidad ha adquirido tal espesor por su extensa y prolífica presencia en nuestro continente que resulta insoslayable su inclusión o exclusión en determinadas nóminas, en programas de estudio, en catálogos de publicación, en revistas culturales, en temarios de congresos, entre otros ámbitos; lo cual ha comenzado paulatinamente a provocar luchas institucionales (en las universidades o en el periodismo cultural, por nombrar solo dos casos) para ingresar en la agenda académica como una manifestación literaria posible.

La reaparición incesante

En 1981, a propósito del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Austin, Texas, la investigadora Dolores Koch presentó un texto fundante en un espacio canónico que sentó las bases teóricas para el estudio del microrrelato. Reunió escritores que, según su opinión⁶, le habían llamado la atención por su lenguaje cince-

⁶ Dolores Koch relata su experiencia en “¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?”, trabajo presentado en el II Congreso Interna-

lado, la brevedad de sus composiciones y la transgresión genérica, pero no encontraba modelos de explicación sobre este tipo de textos por lo que consideró que una primera sistematización de esas prosas breves resultaría interesante y que éstas necesitaban un nombre: eligió “microrrelato”. Su ponencia, titulada “El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso”, apareció ese mismo año –incluyendo un escritor más, René Avilés Fabila– en la revista *Hispanamérica*, gracias a la visión de su director Saúl Sosnowski.

A partir de ese texto, y al margen de los volúmenes de creación que se sucedieron en cantidad y calidad, algunos sectores del mundo académico, editorial y cultural fueron incorporando, paulatinamente, el estudio, la publicación y la difusión de estas formas breves. Señalaré aquí, sin pretender ser exhaustiva por razones de espacio, índices de reconocimiento otorgado por diferentes instituciones y entidades culturales⁷.

Algunos de los libros que sucedieron el trabajo de Koch dedicados enteramente al estudio teórico-crítico del microrrelato han sido: *Autor, sociedad y género en la obra de Augusto Monterroso* de Wilfrido Corral (1985); el ya canónico texto de David Lagmanovich *Microrrelatos* (1999), ampliado y profundizado más tarde en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006); de Violeta Rojo, el *Breve manual para reconocer minicuentos*, (1996) que combina el ensayo con la antología y el *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, (2009); estudios que se concentran en la utilidad didáctica de estas formas breves, como el de Lauro Zavala, *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto* (1999) o los de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *Comprensión lectora y producción textual*.

cional de Minificción, realizado en Salamanca en 2002, luego recopilado en el volumen de actas de dicho encuentro (Noguero 45-51).

⁷ Algunos datos fueron extraídos de David Lagmanovich (2006), Lauro Zavala (2006), Laura Pollastri (2004a y 2004b), Irene Andres Suárez (2006), Luciana Contreras (2004), Valentina Natalini (2008a y 2008b).

Minificción Hispanoamericana (1998) y *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo* (2006)⁸.

A estos trabajos deben sumárseles las Actas de los congresos, jornadas, encuentros nacionales e internacionales de minificción que en sí mismos constituyen volúmenes enteramente dedicados al género con estudios críticos y antologías, a saber: Francisca Noguerol ed., *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004); Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña (editores) *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato* (2005); Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (2008); Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi eds. *La pluma y el bisturí: Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción* (2008); Laura Pollastri, ed.. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (2010); Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, comps. *La minificción en español y en inglés* (2011).

⁸ Así como podemos datar, en 1981, unos de los primeros ingresos del término “microrrelato” a los estudios académicos –cuando Dolores Koch titula su artículo “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”–; el término “minificción”, luego adoptado por una gran parte de la comunidad teórica y crítica para designar esta forma, aparece en 1996 en el trabajo de Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini, “La minificción como clase textual transgenérica” (RIB XLVI, 1-4, 1996, 79-93, reproducido en *Comprensión lectora...* 1998). Si bien, como ellas mismas sostienen (en entrevista realizada vía email por quien suscribe), el término minificción había aparecido en el artículo de Edmundo Valadés “Ronda por el cuento brevísimo” (*Puro Cuento*, 21, 1990 : 28-30), donde se incluye entre una larga lista de nombres como sinónimo de las demás denominaciones que consigna: minicuento, microcuento, cuento brevísimo, etc.; en el trabajo de Colombo y Tomassini surge uno de los primeros deslindes rigurosos de la cuestión: deciden utilizar “minificción” para los “textos minúsculos” de carácter ficcional y dentro de esta categoría, individualizaron la variante narrativa como minicuento, minicrorrelato, microcuento o cuento brevísimo.

Además, el itinerario del microrrelato como objeto de estudio puede rastrearse en revistas que han ofrecido, a partir de entrevistas y artículos críticos y teóricos, reflexiones sobre esta práctica escrituraria. En el ámbito de los estudios sistemáticos se destaca un volumen fundacional en el proceso de canonización y legitimación académica de esta modalidad: la *Revista Interamericana de Bibliografía* de la OEA (LXVI, 1-4, 1996), organizada por Carlos Paldao y cuyo editor invitado, Juan Armando Epple, coordina un volumen cuádruple dedicado al microrrelato. Este número especial reúne trabajos inéditos, así como una nueva antología del género en cuestión; y resulta una referencia imprescindible para los estudios sobre la materia ya que se encuentra accesible en la red electrónica.

En el año 2000, Lauro Zavala crea en México la primera publicación académica de carácter electrónico sobre narrativa breve, *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, “dedicada exclusivamente a la investigación del cuento literario” y cuyas áreas de interés son la “teoría, historia, crítica, difusión, enseñanza y fronteras”, según se lee en su presentación. Esta revista se produce en la Universidad Autónoma Metropolitana de México y, según registros de dicha institución, la revista cuenta con lectores de 49 países y ha recibido más de 10.000 visitas en los últimos tres años. En 2002, el mismo Zavala organiza, por pedido de Fernando Valls, editor de ese entonces de la revista *Quimera*, el dossier central, titulado “La Minificción en Hispanoamérica: de Monterroso a los narradores de Hoy”, que incluye estudios sobre la minificción (211-212, 11-78). Esta revista dedica, además, en noviembre de 2002, un dossier al microrrelato en español y a lo largo de 35 números publica un conjunto de 174 microrrelatos en la sección “El microrrelato hoy”, coordinada por Neus Rotger⁹.

En 2006, se destaca el Dossier de Minificción organizado por Laura Pollastri que se publica en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (2, 3 431-57) y que incluye

⁹ Datos extraídos de Jacqueline Heuer 455.

estudios críticos y selecciones de textos breves; y, en 2009, el dossier que coordina Dolores Koch para la *Hostos Review* 6, que tituló *Antes y después del dinosaurio. El microrrelato en América Latina*.

Las revistas culturales constituyen uno de los lugares privilegiados para la publicación de entrevistas, estudios críticos así como para la construcción de antologías de la narrativa breve –en muchos casos, anticipando los libros– y para la configuración de una pléyade de escritores, operaciones éstas que fueron dando a conocer el microrrelato a un público lector a escalas masivas¹⁰. Ejemplo de estos espacios de publicación y difusión de la forma han sido, en primer lugar, la revista mexicana *El cuento* (Primera época: 1939, cinco números; Segunda época: 1964-1994) a cargo de Edmundo Valadés. Según Laura Pollastri, “es en esta revista, a través del taller y de la organización de concursos, en la que se le da un lugar de circulación masiva al microrrelato” (Pollastri, “Del papel a la red...”). Luego aparecen otras como *Ekúóreo*, cuyo primer número se publica en febrero de 1980 y el último, en noviembre de 1992, en Cali (Colombia), que nace impulsada por Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio; o *Puro cuento*, publicación argentina dirigida por Mempo Giardinelli entre 1986 y 1992. En los últimos años proliferan las publicaciones periódicas dedicadas exclusivamente al género, entre muchas otras se destacan: *Plesiosaurio*. Primera revista de ficción breve peruana, dirigida por Rony Vásquez Guevara; y *Fix100, Revista hispanoamericana de ficción breve*, editada por el Centro Peruano de Estudios Culturales.

En 1999, aparece en la red *Ficticia*, dirigida por Alfonso Pedraza. Su editor, Marcial Fernández, destina el portal “Marina” a la publicación de microrrelatos que llegan a la página a través de concursos y talleres. En la actualidad, existen nume-

¹⁰ Para un estudio de las revistas literarias que propulsaron la minificación, cfr. el trabajo fundamental de Laura Pollastri (2003b).

rosos blogs y páginas *web* dedicados al género y, en particular, a la difusión del microrrelato hispanoamericano¹¹.

En los últimos años, se destaca también la publicación de microrrelatos en periódicos de tirada masiva, en secciones especialmente dedicadas al género. En la Argentina, por ejemplo, la revista de cultura *Ñ* del diario *Clarín*, publicó en su sección “Ficción”, desde 2006¹², bajo la denominación “Cuentos cortos”, microrrelatos acompañados por poesías. Asimismo, en el suplemento “Cultura” del periódico argentino *Perfil* (cuya tirada es de 60.000 ejemplares aproximadamente en su edición dominical), en una sección fija denominada “Microrrelato” que aparece desde diciembre de 2005, se incluyen este tipo de textos. En el caso del diario *La Nación* se han realizado varias publicaciones de microrrelatos y de artículos sobre el tema, aunque no de manera sistemática¹³.

Se han publicado, además, numerosas antologías por países o por regiones; uno de los modos, quizás, de generar diversos canones en el interior de la forma según el corpus que seleccione ese lector privilegiado que es el antólogo. Según afirma Rosalba Campra, la labor antológica “implica la convicción de que se pueden identificar, en la multitud de los textos existentes, aquellos que más límpidamente expresan lo que de alguna manera expresan todos los demás. Teóricamente, una antología no se presenta como prueba, sino como manifestación” (38). Violeta Rojo va más allá acerca de esta labor y de este tipo textual: propone el concepto de “Muestra [ya que] Antología im-

¹¹ Se distinguen, entre muchos, *La nave de los locos* de Fernando Valls en <<http://nalocos.blogspot.com.ar/>>; o el trabajo colectivo *Ficción mínima* en <<http://ficcionsminima.blogspot.com.ar/>>.

¹² Cabe mencionar que en los últimos números del año 2012 no aparecen microrrelatos en dicha sección. No podría afirmar si se debe a una decisión editorial transitoria o definitiva.

¹³ Para un estudio sobre estas dos publicaciones recomiendo los trabajos de Valentina Natalini, “La difusión del microrrelato en el suplemento cultural del periódico *Perfil*”, y de Luciana Contreras, “El microrrelato y su difusión: los cuentos breves de *Ñ*”, ambos en Laura Pollastri, 2010.

plica la escogencia de lo mejor, mientras que Muestra es una suma de textos representativos, no necesariamente canónicos” (“Liberándose de la tiranía...” 41). Sea cual fuere la categoría que tomemos (manifestación, muestra o antología), lo cierto es que se exhiben itinerarios de lectura de quien produce tales selecciones de textos representativos. Así, algunas de las más importantes son¹⁴: la temprana *Antología del cuento breve del siglo XX en México* de René Avilés Fabila, publicada en el *Boletín N° 7* de México, en 1970, junto a actividades culturales y una bibliografía de Pedro F. de Andrea; las que ha coordinado, prologado y editado Juan Armando Epple: *Cien microcuentos hispanoamericanos* (en colaboración con Jim Heinrich, 1987), *Brevísima relación. Antología del microcuento hispanoamericano* (1990), así como *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989) –actualizada y ampliada, más tarde, bajo el título de *Cien microcuentos chilenos* (2002) –entre otras; las que realizó Lauro Zavala: *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2000), *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica* (2001); *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso* (2002), *Minificción mexicana* (2003), entre otras; las de Raúl Brasca: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996); *2 veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos* (1997), *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España* (2002), *De mil amores* (2005); la de Brasca en colaboración con Luis Chitarroni, *Antología del cuento breve y oculto* (2001). A las realizadas por Zavala y Epple que dedican a México y Chile respectivamente, se suman otras armadas por países como la *Antología del cuento corto colombiano* (1994) que editaron Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer; *La minificción en Colombia* (2000)

¹⁴ Juan Armando Epple y Lauro Zavala realizaron exhaustivos relevamientos de las antologías en *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999) y en *Minificción mexicana* (2003), respectivamente.

coordinada por Henry González Martínez; *La minificción en Venezuela* (2004) y *Mínima expresión. Una muestra de minificción venezolana* (2009) a cargo de Violeta Rojo; *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, de Laura Pollastri (2007)¹⁵; *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005) de David Lagmanovich; y *Minificciones argentinas* (2006), realizada conjuntamente entre David Lagmanovich y Laura Pollastri.

Por otro lado, corresponde mencionar la realización sistemática de seis Congresos Internacionales, organizados respectivamente por Lauro Zavala (México, 1998), Francisca Noguerol (Salamanca, España, 2002), Juan Armando Epple (Valparaíso, Chile, 2004), Irene Andres-Suárez (Neuchâtel, Suiza, 2006), Laura Pollastri (Neuquén, Argentina, 2008), Henry González Martínez (Bogotá, Colombia, 2010), Fernando Valls y Ottmar Ette, entre otros (Berlín, Alemania, 2012). Asimismo, vienen desarrollándose periódicos encuentros nacionales en diversos países hispanoamericanos¹⁶.

Cabe destacar además que, bajo la entusiasta iniciativa de Lauro Zavala (UAM-Xochimilco), se ha ideado y se encuentra en etapa de configuración la Red Internacional de Investigadores de Minificción (RIIM) destinada a congregar a los numerosos investigadores dedicados al estudio de este género y cuyo objetivo general es coordinar esfuerzos y favorecer interacciones fecundas para el crecimiento de este campo. Gracias al es-

¹⁵ La revista de cultura *Ñ* del diario *Clarín* (nro.220, sábado 15 de diciembre de 2007) la eligió como uno de los 48 libros más destacados del año, tanto por su impacto como por su calidad, sobre un corpus de alrededor de 20.000 títulos de todos los géneros.

¹⁶ En Argentina, por ejemplo, se celebraron el Primer Encuentro Nacional de Minificción, organizado por Raúl Brasca, Luisa Valenzuela y Sandra Bianchi (Buenos Aires, 2006), las Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, convocadas por David Lagmanovich (San Miguel de Tucumán, 2007), las III Jornadas Nacionales de Minificción. La minificción en Español y en Inglés (Rosario 2009) organizadas por Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini.

fuerzo de muchos de estos especialistas y cultores de la forma, el microrrelato ha ganado espacios en las ferias nacionales e internacionales del libro, ámbitos de circulación masiva y de intercambio directo entre escritores, críticos y lectores; asimismo, se han dedicado mesas especiales referidas a la narrativa brevísima en congresos centrales como el XXXV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, llevado a cabo en Poitiers, Francia, en junio de 2004 y el X Congreso Mundial de Semiótica, realizado en Coruña, España, en septiembre de 2009.

Por último, me interesa señalar tres aspectos más que colaboran en el proceso de consagración del microrrelato hispanoamericano. Por un lado, la creación de colecciones en editoriales españolas dedicadas a la publicación de narrativa brevísima, que incluyen autores hispanoamericanos: la colección “Reloj de Arena” de la Editorial Menoscuarto, dirigida por Fernando Valls, que “se dedica a la narrativa breve con especial atención al relato y al microrrelato incluyendo inéditos y clásicos rescatados”; la colección “Micromundos” de Thule Ediciones creada como “una apuesta decidida por el microrrelato y la literatura breve. Microliteratura para personas en constante movimiento, que en un par de minutos podrán sumergirse en un micromundo literario”; y la colección “Narrativa breve” de la editorial Páginas de Espuma interesada en el “apasionante mundo del cuento, bien sea publicando libros de los mejores escritores españoles y latinoamericanos, antologías temáticas o rescatando los clásicos del género. Es una militancia. Es una pequeña resistencia. Es una fiesta del cuento”, según indican sus respectivas páginas *web*.

El segundo aspecto refiere a que el microrrelato se ha incorporado en programas de estudio de grado y de posgrado, así como en proyectos de investigación de universidades de diversos puntos del continente, aunque aún no en las centrales de los circuitos metropolitanos. Desde las tempranas tesis de doctorado de Dolores Koch y de Laura Pollastri –“El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso” (1986) y “La narrativa de Juan José Arreola”

(1987), respectivamente, y su posterior trabajo subsidiado por el CONICET, “Hacia una poética de las formas breves: Arreola, Monterroso y Cortázar” (1988-1990)—, se han sucedido numerosos trabajos académicos que indagan en el género o en autores en particular. Lauro Zavala destacó, en el IV Congreso Internacional de Minificción, en Chile en 2006, que existían para esa fecha más de veinte tesis doctorales presentadas o en preparación en diversos países.

Por último, si tenemos en cuenta, tal como plantea Nicolás Rosa (77), que toda canonización es un pensamiento hagiográfico —en el registro simbólico la cultura occidental se organiza como *analogon* de la religión— y que solo puede operar con continuidad (esa sería su historia o manera de hacer historia), y por selección (ese sería su diccionario), no podemos soslayar el hecho reciente de la desaparición física de los *pater* de la teoría y crítica del microrrelato: la de Dolores Koch (1928-2009) y la de David Lagmanovich (1927-2010), dos figuras fundantes y centrales, vinculadas desde el comienzo a este proceso de legitimación del microrrelato en el archivo de la cultura como una de las formas de la narrativa contemporánea. Sus recientes ausencias generaron diversos reconocimientos en el ámbito académico, periodístico e intelectual por la calidad humana y profesional de ambos estudiosos y cultores del género; y al mismo tiempo, pesar y una fuerte sensación de orfandad entre discípulos y compañeros de trabajo¹⁷. La construcción de una tradición del microrrelato y su ingreso en el canon literario no solo incluye ahora una preceptiva, un diccionario, una nómina, un corpus sino que incorpora “ancestros textuales” (Rosa 70) que permiten organizar genealogías, dejan una herencia intelectual y humana, trazan caminos posibles y exigen una superación. Es la lección de los maestros.

¹⁷ Pienso, por ejemplo, en las sentidas palabras de Violeta Rojo, “Lolita: La Primerísima”, ofrecidas en el VI Congreso Internacional de Minificción (Bogotá, Colombia, 2010); y las de Laura Pollastri en su conferencia de apertura, “Adiós a David Lagmanovich”, ofrecida en las IV Jornadas Nacionales de Minificción (Mendoza, Argentina, 2011).

A modo de conclusión

Según lo mencionado hasta aquí, existe un sector importante de la comunidad académica actual con un compromiso dinámico con el caudal de microrrelatos presentes en nuestra literatura. Críticos, educadores, escritores y teóricos (algunos escritores y académicos al mismo tiempo) han llevado adelante, los últimos treinta años, prácticas culturales sistemáticas que han logrado colocaciones fundamentales del género o de la forma –según la posición que se adopte– en las agendas académicas. Sin embargo, las formas breves aún no han alcanzado un alto grado de institucionalización, un rango de legitimación académica en sistemas hegemónicos de la cultura, el reconocimiento por parte de editoriales de distribución masiva, o la presencia cabal en el mercado de consumo¹⁸.

Quizás algunas de las razones se anclan en el hecho de que esta forma genera cierta tensión con la posibilidad de su ingreso a un canon “institucional”¹⁹ porque se trata de textos que logran su identidad desde la transgresión, desde la problematización de las convenciones de la literatura, y también, desde el cuestionamiento de lo que tenemos para clasificar dentro de

¹⁸ La canonización, sostiene Nicolás Rosa, “es un elemento exterior a las escrituras, depende de la Institución y son la manifestación no inmediata pero sí necesaria de la constitución de una Biblioteca de Grandes Autores” (75); y más adelante, “es una *peregrinatio* en la búsqueda de un origen, desde el punto de vista narratológico, y una estrategia propia de los claustros universitarios, desde el punto de vista político” (82).

¹⁹ Resultan operativas las distinciones que realizan Frank Kermode y Alister Fowler en torno al canon ya que proponen que el canon siempre es genérico, un recorte e institucional, es una ley que arma un espacio de políticas. La centralidad solo se visualiza desde los bordes de la periferia. Fowler, en particular, plantea que existe un canon real, potencial, que incluye todo lo que se ha producido en una época, que se distingue del canon accesible, el de las librerías y las bibliotecas. También considera el canon selectivo que es lo que se elige dentro de lo accesible. Dentro de éstos, está el institucional (Kermode citado en Rosa 59-83 y Fowler 95-127).

lo que llamamos “literatura”. Tal como señala Laura Pollastri, “por el solo hecho de su formulación que, contra toda preceptiva canónica de los géneros, despacha en unas pocas líneas un cuento completo, establece [...] un empleo desbordado del canon” (“Los desvaríos...”). La misma estudiosa lo ha denominado también, en otros trabajos, “el canon hereje” o “los desvaríos del canon”, llamando la atención sobre cómo operan los textos con la norma, con la tradición, con el Archivo, con la memoria colectiva, con el lector.

Además, quienes elaboran este tipo de discursos, ya sea desde su producción, su estudio o su difusión, llevan adelante sus prácticas desde academias o circuitos periféricos en el campo cultural hispanoamericano, a lo que se suman obstáculos difíciles de sortear al momento de la publicación y difusión de la teoría y la crítica sobre el tema en nuestros países, lo cual resulta otra variable fundamental para su ingreso al canon, por un parte. Por otra, mientras España, como ya se mencionó, publica, por ejemplo, autores o antologías de microrrelatos en colecciones dedicadas exclusivamente a la narrativa breve en editoriales consolidadas, en América Latina continúan existiendo enormes dificultades para publicar en soporte papel, para acceder a las librerías y a un público masivo, lo cual provoca el gran desconocimiento de muchos y muy buenos escritores de todo el continente y en particular de sus zonas más periféricas. Las universidades públicas, por su parte, se enmarcan en una situación de falta de recursos económicos para llevar adelante proyectos que puedan extenderse fehacientemente a la comunidad.

Estas circunstancias, que en general el hemisferio norte no padece al momento de crear instancias de estudio, intercambio y difusión, en nuestra América ahondan las distancias entre los autores y el público masivo, entre el ámbito académico que publica artículos y ensayos en revistas especializadas o en editoriales universitarias de escasa difusión y el periodismo cultural de tiradas masivas –si consideramos que, en general, la crítica académica carece de efectividad en el público masivo en tanto no se traslada a los terrenos del periodismo cultural. A pesar de todo, el microrrelato cristaliza tendencias y fuerza

a las instituciones a poner la atención en sus breves pero persistentes apariciones.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene y Antonio Rivas eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brasca, Raúl y Luis Chitarroni, *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Brasca, Raúl. *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la gente, 1996.
- . *De mil amores*. España: Thule Ediciones, 2005.
- . *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos* Buenos Aires: Desde la gente, 1997.
- . *Dos veces bueno 3*. Buenos Aires: Desde la gente, 2002.
- Bustamante Zamudio, Guillermo y Harold Kremer. *Antología del cuento corto colombiano* Colombia: Net Educativa.1994.
- Caballero Wangüemert, María “Canon y corpus. Una aproximación a la literatura hispanoamericana”. *Canon y poder en América Latina*. Christian Wantzlaff-Eggebert y Martin Traine eds. Colonia: Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000. 33-77.
- Cáceres Milnes, Andrés y Eddie Morales Piña, eds. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, 2005.
- Campra, Rosalba. “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX”. *Casa de las Américas XXVII*, 162 (mayo-junio 1987): 37-46.
- Contreras, Luciana. “Antologías de minitextos: espacio de poder y canonización”. *Actas del II Congreso Internacional*

- CELEHIS de Literatura 2004*. Noviembre 2007. CD, ISBN 987-544-200-3.
- . "El microrrelato y su difusión: los cuentos breves de Ñ". Ed. Laura Pollastri. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010. 263-275.
- Corral, Wilfredo. *Autor, sociedad y género en la obra de Augusto Monterroso*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985.
- El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco. México. Director: Lauro Zavala. Consultada en <<http://cuentoenred.org>>
- Epple, Juan Armando. *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago: Mosquito comunicaciones, 1990.
- . *Cien microcuentos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Epple, Juan Armando y Jim Heinrich. *Para empezar cien micro-cuentos hispanoamericanos*. Concepción: Ediciones Lar. 1990.
- Ficticia*. Director: Alfonso Pedraza. En <<http://www.ficticia.com>>
- Fowler, Alister. "Género y canon literario" en Garrido Gallardo Miguel. *Teoría de los géneros*. Madrid: Arco/Libros, 1988. 95-127.
- González, Henry. *La Minificción en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2000.
- Heuer, Jacqueline. "En `El vientre de la ballena': microrrelatos de hoy en la revista *Quimera*" *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. 455-467.
- Jitrik, Noé "Canónica, regulatoria y transgresiva" en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, I, 1(1996): 153-166.
- Koch, Dolores M. "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanamérica* X 30 (1981): 123-130.

- . “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” en *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguerol Jiménez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 45-52.
- Lagmanovich, David y Laura Pollastri. *Minificciones argentinas*. General Roca: Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue, 2006.
- Lagmanovich, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003 [1era. Ed. 1999].
- . *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- . *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- . “Minificción: corpus y canon”. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. 25-46.
- Mignolo, Walter. “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”. *Nuevo texto crítico* VII. 14-15 (1995): 23-36.
- Natalini, Aixa Valentina. “El microrrelato en *Puro cuento* (1986-1992). Canon y corpus”. *La pluma y el Bisturí. Actas del 1º Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008 a. 371-384.
- . “La difusión del microrrelato en el suplemento cultural del periódico *Perfil*”. Ed. Laura Pollastri. *La huella de la cleftsidra*. 2010. 277-286.
- Noguerol, Francisca ed. *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- Ñ. *Revista de cultura* del diario *Clarín*, 220, sábado 15 de diciembre de 2007.
- Pollastri, Laura. “Los desvaríos del canon”. *Actas de las II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional del Comahue, CD ROM: ISBN: 987-1154-07-0. 2003 a.
- . “Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción”. *Actas de 7º Jornadas nacionales de investigadores*

- en comunicación*. Universidad Nacional del Comahue. CD ROM: ISSN: 1515-6362. 2003 b.
- . “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina”. en Francisca Noguerol Jiménez (Ed.) 53–64. 2004 a.
- . “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”. *Actas del II Congreso Internacional Celehis de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata. ISBN: 987-544-200-3. 2004 b.
- . *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia, España: Menoscuarto, 2007.
- . ed. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Quimera. Revista de Literatura*, Barcelona, 211-212, febrero 2002. Dossier central: “La Minificción en Hispanoamérica: de Monterroso a los narradores de Hoy”, organizado por Lauro Zavala.
- Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4 (1996). Editor Juan Armando Epple. En <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996>
- Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 1996.
- . “El minicuento, ese (des)generado”. *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington) XLVI, 1-4 (1996).
- . *La Minificción en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.
- . *Mínima expresión. Una muestra de minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- . “Liberándose de la tiranía de los géneros: la minificción venezolana en los siglos XX y XXI”. en Laura Pollastri Ed. Op. cit. 41-49. Publicado también en www.elcuentoenred.xoc.uam.mx, 19, primavera de 2009.
- Rosa, Nicolás, “Liturgias y profanaciones”. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. En Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada, 1998. 59-83.

- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington). XLVI, 1-4 (1996).
- . *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1998.
- . comps. *La minificción en español y en inglés. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción*. Rosario: Editorial Universidad del Centro Educativo Latinoamericano y Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2011.
- . *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo*. Rosario: Fundación Ross, 2006.
- Verdugo, Iber. *Hacia el conocimiento del poema*. Hachette: Buenos Aires, 1982.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian y Martin Trainee, eds. *Canon y poder en América Latina*. Colonia: Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina. 2000.
- Zavala, Iris. "El canon y la escritura en Latinoamérica". *Casa de las Américas*, 212, julio-septiembre de 1998. 33-40.
- Zavala, Lauro. *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México: UAM, 1999.
- . *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.
- . *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*. México: Alfaguara, 2001.
- . *La minificción mexicana*, México: Universidad Autónoma de México, 2003 .
- . *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara, 2002.
- . "La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción". Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. 207-229.

LA MICROFICCIÓN Y LAS INSTANCIAS CANONIZADORAS. BALANCE, REFLEXIONES Y PROPUESTAS

Graciela Tomassini

Stella Maris Colombo

Consejo de Investigaciones

Universidad Nacional de Rosario - Argentina

Nacida en el margen del canon literario, llamada a transgredir las fronteras de los géneros y a promover nuevos modos de lectura, la microficción¹ ha accedido, en las últimas décadas, a un estadio de creciente visibilidad a causa del impulso recibido desde varias instancias. A partir de los años '80 de la pasada centuria, tras la huella pionera de Dolores Koch, y gracias a la labor difusora de algunas revistas señeras como la mexicana *El Cuento* y la argentina *Puro Cuento*, un reducido número de investigadores repartidos en diversas latitudes de nuestra América (entre los que se cuentan

¹ Denominación que preferimos, junto con su sinónima “minificción”, entre la pluralidad de nombres acuñados para distinguirla. En la actualidad la etiqueta alternativa de uso más extendido es “microrrelato”, si bien hay que aclarar que esta última denominación no siempre es utilizada como equivalente de “microficción”, sino que también se la emplea para señalar un recorte específico del heterogéneo corpus textual que las autoras conceptualizamos como “microficción”. Nos ocuparemos de esta cuestión más adelante.

las autoras del presente artículo) focaliza su atención en esta textualidad hasta entonces ignorada por la academia y sienta las bases de un nuevo territorio de la teoría y la crítica. Paralelamente, y con notorio énfasis en lo que va del nuevo milenio, múltiples actores culturales han sumado su sostenido empeño a las tareas de crítica, docencia, difusión y promoción –y, más recientemente, también traducción– vinculadas a la ficción mínima. Lo que en un principio constituyó un restringido círculo de lectores de culto fue ampliándose rápidamente a medida que la microficción comenzaba a ganar nuevos espacios en los medios² y, de la mano de las nuevas tecnologías, en la web; surgieron así revistas digitales parcial o exclusivamente dedicadas a su difusión, se cuentan por cientos las bitácoras personales de escritores, su presencia es notable en las redes sociales, particularmente en la blogosfera y en Twitter. La participación de escritores de microficción en rondas de lectura de sus propias creaciones en el marco de los congresos académicos sobre la especialidad, así como también las lecturas realizadas en reuniones informales de escritores en bares, librerías, centros culturales han coadyuvado a la promoción y auge de la ficción brevísima en una escena literaria donde los espacios y los circuitos de circulación se cruzan e hibridan.

Este panorama, en muchos sentidos auspicioso, coincide sin embargo con ciertos signos de estancamiento creativo y uniformidad perceptibles en algunos tramos de la ficción mínima de producción más reciente, los cuales podrían estar relacionados en cierta medida con los efectos modelizantes de la explosión que hemos reseñado.

² Múltiples programas de radio, a lo largo y a lo ancho del mundo hispanohablante, han dedicado espacios o se han consagrado a la lectura de ficción brevísima. Por ejemplo, “Contactos”, producido y conducido por la escritora Zulma Fraga en Radio Cultura, Buenos Aires; la sección “Relatos en cadena” del programa “Hoy por hoy” de Radio Castellón (Cadena Ser, España), “Hacedores de palabras”, conducido por Sergio Francisci (Radio AZ, Rosario, Argentina), etc.

Si bien esta textualidad arraiga en una larga tradición, su comprensión como género, subgénero o transgénero con singular auge en nuestro tiempo es, sin duda, una construcción erigida por quienes venimos ocupándonos de ella a partir de los '80 con fines de estudio, creación y/o difusión. Quienes tenemos alguna responsabilidad en el actual posicionamiento de la ficción breve³ no podemos soslayar que la progresiva salida de la marginalidad –proceso incompleto, por cierto– ha sido tan solo una de las consecuencias de nuestras intervenciones. De la mano de la creciente atención crítica y de las entusiastas acciones de difusión y promoción, la ficción mínima ha alcanzado un insospechado nivel de crecimiento en lo que va de la presente centuria, situación que torna tarea ardua, si no ya imposible, el conteo de los libros de microficción aparecidos y mucho más aun el de las ocurrencias que invaden la blogosfera. Pero en ese magma bullente conviven muestras disímiles en cuanto a la calidad de sus ejecuciones, que han estabilizado mayoritariamente su extensión en torno a una pauta originalmente establecida en los concursos organizados por la revista *El Cuento* en su segunda etapa (México, 1964-1994), y *Puro Cuento* (Argentina, 1986-1992) –que fijaban como tope máximo de extensión una carilla y 25 líneas a doble espacio, respectivamente– y más tarde “normalizada” en las convocatorias replicantes que han proliferado en los últimos años. Dicha pauta ha orientado igualmente la intensa labor antológica desplegada a partir de los '90 y ha sido convalidada como marca del perfil deseable en relación con esta escritura por la mayoría de los teóricos de la microficción⁴. Por

³ Como ha señalado con acierto Violeta Rojo, “la minificción es un género que creamos nosotros” (2010).

⁴ El efecto modelizante de tales pautas se evidencia si recordamos que varios de los escritores que se han destacado en el cultivo de una escritura que responde a esos parámetros a partir de los '80 mantuvieron vínculos, en sus inicios, con las mencionadas revistas, si bien algunos ampliaron después el perfil de sus creaciones. Ambas revistas promovían, a través de sus concursos, la creación de textos de hasta 250 palabras y privilegiaban la narratividad, ya que se trataba de certámenes de “cuento breve”.

supuesto, hay excepciones al respecto tanto en el hacer creativo como en las opiniones de los especialistas, pero tal es la tendencia dominante especialmente en lo que va del siglo.

De otra parte, las miniaturas verbales se siguen formulando en base a una clausurada serie de mecanismos, lo cual no impide por cierto —es conveniente aclarar desde ya— que escritores diestros y creativos sigan enriqueciendo el corpus con piezas de innegable valor estético. No obstante, es asimismo innegable el adocenamiento imperante en una amplia franja de la ficción mínima obediente a recetas de probada eficacia pero que en razón de haber sido ya demasiado transitadas reclaman en nuestros días un plus de creatividad capaz de matizar la inevitable reiteración del reducido conjunto de procedimientos constructivos inventariados como aptos para el logro de la anhelada brevedad.

A nuestro entender, uno de los aspectos en los que otrora se evidenciaban los aires de libertad que respiraban las escrituras mínimas era el amplio abanico de posibilidades exploradas dentro del rango de la ficción breve. Otro, el fecundo avasallamiento de las fronteras genéricas convencionales, impulso cuya manifestación más ostensible es sin dudas la hibridez que singulariza a esta textualidad. Dicha marca se percibe en perfecta consonancia con las múltiples manifestaciones que expresan la vigencia de lo que Edgar Morin (1995 [1990]) define como paradigma de la complejidad, característico de nuestro tiempo. La progresiva pérdida de diversidad en lo atinente a esos dos aspectos de la ficción mínima, constituye para nosotras un ineludible motivo de reflexión porque a nuestro entender podría estar relacionada con ella, al menos en parte, la tendencia empobrecedora que venimos señalando. Nótese que Dolores Koch en 1986 ya dejaba constancia en la conclusión de su tesis (versión digital, web) de algunos signos de similar tenor, en línea con la calificada opinión de uno de los maestros de la ficción mínima:

El microrrelato no es nuevo. Si su práctica ha aumentado en los últimos años, es que quizás le ha llegado el momento de

ser reconocido como género menor de cierta resonancia. Casi puede decirse que ha comenzado a degenerar, y por tanto nos vemos en la necesidad de definirlo. En conversación en su estancia en Nueva York en 1981, Augusto Monterroso se lamentaba de que en México se estaba escribiendo una clase de cuento brevísimo que se diferencia de la “varia invención”, como él lo denomina, en que ésta “tiene algo detrás.” (104)

Similar apreciación expresa Koch en su ponencia al II Congreso Internacional de Minificción en Salamanca, donde señala el general desplazamiento de formas más abiertas hacia el minicuento (“¿Microrrelato o...?” 48 y 51). Violeta Rojo, por su parte, ha examinado lúcidamente cierta tendencia hacia la banalidad que afecta a parte de la producción más reciente (“Atrapados...”). Se podría argüir que el adocenamiento perceptible es la consecuencia de la estabilización de todo género cuando se consuma el ejercicio imitativo de los textos consagrados y que nada impide al crítico cernir las aportaciones, aunque sea un trabajo complejo. No obstante, conscientes de las aristas negativas del ya mencionado efecto modelizante del accionar de teóricos, críticos, antólogos, editores, etc., hemos considerado necesario dedicar nuestra atención a esta problemática. Como punto de partida, ofrecemos una somera revisión del camino recorrido desde los '80 en pos de la construcción del conocimiento, difusión y promoción de la ficción mínima. Seguidamente, focalizamos nuestra reflexión sobre algunos de los ejes emblemáticos en torno a los cuales ha venido generándose el debate académico, guiadas por la intuición de que algunos de los factores responsables del empobrecimiento detectado podrían arraigar en el endurecimiento de ciertas posiciones y/o en su divulgación reduccionista. Asimismo nos ocupamos de la incidencia de otros factores convergentes en tal sentido, en especial ciertas prácticas asociadas a la difusión de esta escritura. Por último, avanzamos algunas propuestas que podrían ayudar a la microficción a recuperar su vigorosa creatividad.

El camino recorrido. Balance

La escritura breve es de larga data, pero la que ocupa nuestra atención es una franja escrituraria producida a partir de los años '40 de la pasada centuria, concebida por escritores hispanoamericanos que, habiendo abrevado en el espíritu experimental de las vanguardias, comenzaba a explorar nuevos formatos desatendiendo fronteras genéricas, apostando a la hibridez e insuflando a sus creaciones un poderoso afán desacralizador diversamente vectorializado. Así fue cobrando forma una escritura indócil y transgresora, que también se cultiva en España y de la cual existen manifestaciones en otras lenguas. Es oportuno recordar que muchos de quienes venimos ocupándonos del tema, fuimos sorprendidos, e inicialmente desconcertados, por esas formulaciones atípicas y transgresoras en el transcurso de sistemáticas investigaciones sobre el texto cuentístico hispanoamericano o español. Ese fue el caso, por ejemplo, de Dolores Koch —quien tuvo el privilegio de haber inaugurado este campo de estudio con un artículo sobre el tema publicado en 1981—⁵ y el de varios de los estudiosos que se incorporaron sobre finales de los '80, entre quienes nos incluimos. A fin de compartir nuestra propia experiencia, recordamos que en nuestros paseos por el cuento⁶ solíamos tropezar con textos intercalados o reunidos al final de algunos volúmenes que nos impactaban como piezas genéricamente discordantes en relación con el conjunto que las albergaba. Así, las series de brevedades incluidas en los primeros libros de cuentos de Anderson Imbert, bajo rótulos que interpretamos como incipientes signos de una conciencia genérica que promovía

⁵ En esa contribución, que constituyó el primer eslabón del vasto metadiscurso crítico disponible actualmente, quedó plasmada su perspicaz captación de ciertas formulaciones que se destacaban por su atipicidad respecto del texto cuentístico hispanoamericano contemporáneo.

⁶ Estudios que culminaron con la publicación de nuestro libro *Poéticas del cuento hispanoamericano* (1994)

deslindes con respecto al cuento canónico. Con esos textos iniciamos un inventario de miniaturas transgresoras al cual fuimos sumando los tesoros mínimos que nos aguardaban en libros de Arreola, Monterroso, Borges, Bioy Casares, Cortázar, Denevi, Britto García, Bonomini, Blaisten, Valenzuela, Shua. Un hito importantísimo en la etapa inicial de nuestra relación con la ficción breve lo constituyó la revista *Puro Cuento*, dirigida por Mempo Giardinelli, ya que nos facilitó el acceso a iluminadores textos sobre el tema y a un apreciado corpus de brevedades. En el número 10 apareció un artículo de Juan A. Epple, una de cuyas primeras antologías pudimos procurarnos tempranamente gracias al dato sobre su labor recopiladora ofrecido por la revista. En el 18, fragmentos de la Introducción de Robert Shapard y James Thomas a su señera antología de 1986, traducidos al español por Mónica Suárez y presentados por el director de la revista; en el 21, un artículo de Edmundo Valadés y otro de José Cardona López, seguido de una breve antología del cuento breve colombiano. *Puro Cuento* trazó asimismo los lineamientos de un futuro corpus mediante el rescate de brevedades de escritores consagrados y de la difusión de los textos ganadores del concurso que auspiciaba.

Esos materiales tuvieron la virtud casi mágica de hacernos ver con nuevos ojos una escritura hasta entonces escondida en los arrabales umbríos del canon. Con febril entusiasmo nos abocamos a las tareas de relevamiento del corpus, y luego al análisis y la reflexión orientada al discernimiento de rasgos distintivos capaces de esclarecer el estatuto del universo textual que reclamaba nuestra atención. De estas primeras pero intensas elaboraciones en pos de una teoría todavía incipiente nació nuestro primer artículo “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert”, publicado en 1992 en el número 36 de *Puro Cuento*. Remitimos esa colaboración al director de la revista en respuesta a su mención sobre las dificultades para conseguir “estudios serios y abarcadores que explicaran el fenómeno”, deslizada en la mencionada presentación de los fragmentos extraídos de la antología de Shapard y Thomas (“El cuento breve...” 28-

29). Inexplicablemente, el incentivo brindado por Giardinelli no tuvo el eco esperable ni siquiera en el país de origen, a pesar de que la publicación contó con una difusión acorde a ese tipo de emprendimientos⁷; de allí que nuestro artículo pasara a tener el mérito de ser el primer estudio de autores argentinos dedicado al tema, que viera la luz en una publicación especializada de nuestro medio. Pasarían muchos años hasta que la crítica tomara nota de la meritoria labor realizada por Mempo Giardinelli, lo que ayuda a comprender, asimismo, por qué nuestro artículo generalmente no ha sido citado a partir de esa publicación, sino de su reproducción en *RIB* (1993). Proponíamos allí conceptualizaciones que confirmaríamos en estadios posteriores de nuestra investigación, y que después encontraríamos en acercamientos teóricos parcialmente coincidentes de otros investigadores. Por ejemplo, el carácter heterogéneo y la hibridez de esta clase textual, que nos llevaron a definirla como ‘transgénica’; su índole transgresora, que urgía a una lectura alternativa de la realidad, muchas veces concretada en la desconstrucción crítica de los estereotipos lingüísticos e ideológicos; el carácter no trivial de su brevedad, que contribuía a la contundente efectividad de estas redescpciones salvajes del mundo y la cultura. Señalábamos su relación con otras brevedades propias de la posmoderna cultura de la imagen, no para postular su afinidad, sino más bien para destacar su efecto inverso:

[la minificción] convoca los *idola* de la sociedad contemporánea para desacralizarlos, apela al sentido común para devolver su parodia, canibaliza la tradición (mito, leyenda, historia oficial, sentencia, saber popular, creencia religiosa) para someterla a una semiosis hipertextual. De allí la “función de

⁷ Los escritores, en cambio, dieron entusiasta respuesta tanto a las convocatorias a concurso de cuento breve como al taller de escritura de la revista.

literatura subversiva” que se le atribuye en el manifiesto de Laurián Puertas. (“Aproximación...” 32)

En 1996 se dio a luz el número especial de la *RIB* dedicado al microrrelato, que contó con Juan A. Epple como editor invitado, y que hoy es referencia insoslayable para los interesados en el tema. Ese fue el primer espacio de confluencia de varios investigadores que veníamos ocupándonos de las formas breves, aisladamente en la mayoría de los casos. Allí supimos que en otras latitudes había por entonces otros estudiosos interesados en el tema, con varios de los cuales iniciaríamos un intercambio que perdura hasta nuestros días. En sus páginas quedaron inscriptas teorizaciones en torno a un abanico de cuestiones que continuaron inquietándonos a lo largo de todos estos años y que constituyeron un sólido punto de partida para muchos de los estudiosos que fueron sumándose a este campo con el correr del tiempo. Por ejemplo, las relativas al estatuto genérico del corpus en estudio y a su deslinde con respecto a formas aledañas, así como también la identificación y descripción de rasgos específicos y principales variantes. Nuestra aportación, orientada en este sentido, se concretó en el artículo “La minificción como clase textual transgenérica” (79-93), donde desarrollamos con mayor precisión nuestra postura teórica, sobre la que volveremos más adelante. A partir de este volumen, el campo de estudios ha crecido en numerosas direcciones con la incorporación de nuevos problemas, pero no se ha realizado ninguna aportación relevante sobre las cuestiones iniciales, cuyas preguntas básicas continúan saludablemente abiertas.

Paulatinamente se incorporarían a la agenda nuevos temas de estudio: el proceso de legitimación y canonización de esta escritura nacida en los márgenes del sistema; las características de la recepción demandada y los nuevos modos de lectura promovidos por la microficción; su productividad didáctica; las poéticas individuales y regionales responsables de la diversidad del texto microficcional hispanoamericano; los mecanismos difusores, con especial énfasis en la labor antológi-

ca y en las revistas literarias que tempranamente albergaron y promovieron la creación de este tipo de escritura. También asistimos al surgimiento de estudios comparativos entre la microficción hispanoamericana y formulaciones parangonables en otras lenguas, a exploraciones relativas a los problemas de traducción que presenta este tipo de escritura y también vimos nacer una veta de estudio en creciente auge: las relaciones de la ficción mínima con las nuevas tecnologías⁸.

En beneficio de la síntesis que conviene a este repaso, no haremos mención explícita de todos los hitos relevantes en el desenvolvimiento de este campo, entre los que quedan globalmente comprendidos: a) numerosos congresos de variado alcance celebrados en América y en Europa, fructíferos espacios de encuentro y reflexión que comenzaron a celebrarse en 1998 por iniciativa de Lauro Zavala, a quien también debemos la creación de *El cuento en red*, la primera revista electrónica dedicada a la ficción breve y *Redmini*, un espacio virtual destinado a la difusión de actividades académicas relativas a la microficción⁹; b) los imprescindibles volúmenes donde han sido recogidas las intervenciones de los escritores, críticos, docentes y traductores participantes en tales eventos; c) algunos dossiers sobre el tema incluidos en revistas académicas; d) varios libros monográficos de especialistas que realizaron rigurosas aportaciones a ambos lados del Atlántico. El presente volumen, fruto de una feliz idea de Carlos Paldao, viene a coronar ese profuso entramado teórico-crítico construido mediante el concierto de plurales voces procedentes de variadas latitudes.

⁸ Estas tres últimas ramas de nuestro campo de estudios recibieron especial impulso en las III Jornadas Nacionales de Minificción celebradas en Rosario, Argentina, en 2009. Como organizadoras de ese evento nos propusimos impulsar especialmente los estudios comparatistas entre la microficción en español e inglés.

⁹ *El Cuento en red*, Revista electrónica de teoría de la ficción breve (www.cuentoenred.xoc.uam.mx), *Redmini* (www.redmini.net)

Entre tanto, en el terreno propiamente creativo se produjo una insospechada eclosión a partir de los '90, con especial énfasis en lo que va de la presente centuria, alentada por varios factores que contribuyeron al aumento de su visualización y la progresiva conquista de su legalidad genérica: la suma de emprendimientos que abrieron sus puertas a este tipo de escritura (revistas, antologías, nuevos sellos editoriales); las facilidades de publicación y difusión aportadas por las nuevas tecnologías (Internet; telefonía celular); el estímulo de los concursos; la progresiva conformación de un público lector fruitor de brevedades; la buena acogida por parte de la crítica especializada, si bien en el último tiempo se ha comenzado a expresar alguna reserva ante el desborde cuantitativo de esta escritura y la calidad dispar de sus expresiones.

De haber vivido intercalada en libros de cuentos o en revistas con cierto perfil especializado, como excepciones a la norma dominante, la microficción pasa a constituir libros íntegros, y en la última década, a invadir la blogosfera. Este auge experimentado inicialmente en Hispanoamérica, no tardó mucho en replicarse en España, donde el interés por esta veta creativa ha arraigado vigorosamente tanto en el campo de la creación como en el de la crítica. Existen, asimismo, manifestaciones en otras lenguas –inglés, francés, italiano, portugués, alemán, húngaro, coreano– en relación con las cuales sería interesante avanzar en el cotejo de las características de producción y recepción de las formas breves en diferentes ámbitos culturales.

Consciente de las dificultades para orientarse en un terreno que ha registrado un crecimiento tan acentuado en las últimas décadas –lo cual vale tanto para el corpus crítico como para el de la creación microficcional– David Lagmovich impulsó con su propia praxis imprescindibles tareas de relevamiento bibliográfico, como la que viera la luz en 2010 (“Bibliografía...”), recientemente actualizada por las autoras de este artículo¹⁰.

¹⁰ Dicha actualización fue publicada en el n° 26 de *El cuento en red*, junto a los repertorios bibliográficos de crítica y creación microficcional de otros países de habla hispana.

Esos documentos, más los que sería esperable que siguieran produciéndose en esa línea de trabajo, constituirán una necesaria brújula para todos los interesados en los dominios de la brevedad, especialmente para quienes vayan sumándose en el futuro. En ellos podrá apreciarse convenientemente el frondoso camino transitado, basamento insoslayable para las nuevas aportaciones que el amplio abanico de aspectos por tratar aun continúa promoviendo. Solo un conocimiento exhaustivo de ese recorrido podrá contrarrestar los indeseables efectos de la creciente tendencia hacia la jibarización del metatexto teórico-crítico promovida por bienintencionadas aunque poco productivas iniciativas de divulgación difundidas a través de la Web, y que también comienza a evidenciarse en algunos trabajos académicos sobre el tema.

Reflexiones sobre algunos ejes relevantes del debate académico

a) Género / subgénero / transgénero

El estatuto genérico de la minificción ha sido, desde los albores de la teoría, una cuestión problemática. La teoría de la minificción surgió de la perplejidad de algunos investigadores ante un conjunto de textos anómalos, que no se dejaba encuadrar en ninguna de las categorías genéricas disponibles. Constituían un corpus disperso generalmente ligado al cuento pero colocado en situación marginal y bajo títulos o subtítulos que proclamaban la voluntad transgresora, cuando no la incertidumbre de los autores ante sus propias creaturas. Su vecindad con el cuento condicionó al principio nuestra lectura, y la de la mayoría de los investigadores que fundaron el campo, y por eso es que inicialmente los llamamos minicuentos y los pensamos como un hito en la evolución del cuento. Bien pronto comprendimos que este conjunto heterogéneo, cuyos únicos rasgos comunes eran su carácter ficcional y su relativa brevedad —y máxima concisión, determinada por el trabajo de la elipsis—, no

obedecía a un único modelo genérico ni a una intencionalidad estética uniforme. Resultaba más fácil definirlos por la negativa que por la afirmación de rasgos o procedimientos comunes: algunos, por su estructura abierta, su tensión metafórica y su tendencia al apóstrofe se acercaban al poema en prosa de tradición baudeleriana; otros privilegiaban la narratividad –si bien elíptica y concentrada–; otros dependían del juego lingüístico de raigambre conceptista para arrojar una mirada desautomatizadora de los lugares comunes de pensamiento o expresión, cuando no para desafiar los principios de la lógica aristotélica; muchos argumentaban a la manera del ensayo, pero sumarísimamente. Sin embargo, y a pesar de su variedad en muchos aspectos discordante, el creciente conjunto parecía invocar un parejo *coeficiente de lectura* (Gløwinski 105), una misma disposición cognoscitiva en el lector, no solamente convocado para restituir los hiatos de información abiertos por la elipsis (operación que también exigen otros géneros, y que de manera más general es propia del pacto literario), sino para activar a la vez estrategias de lectura exigidas por distintos modelos genéricos. En suma, estas criaturas de aspecto minimalista revelaban una complejidad extraordinaria.

Llamada a definir el estatuto genérico de estas brevedades, la crítica ha mantenido diferentes posiciones. Unas reivindican su condición de género autónomo; otras esgrimen que se trata de una variante o subgénero del cuento. Por otra parte, la gran proliferación que ha registrado la variante narrativa de la ficción brevísima en los últimos años evidencia el afianzamiento de una conciencia genérica vigente tanto en los creadores cuanto en el público lector, que autoriza a sostener su estabilización genérica. No obstante, el territorio más amplio de la minificción continúa gozando de una libertad sin acotaciones, proveniente de su indócil hibridez.

Nuestra opción sigue siendo, por lo tanto, considerarla una clase textual transgenérica¹¹, en la que se dan cita diversos

¹¹ Como decíamos en nuestro artículo de 1996, “solo un subgrupo (seguramente, el más nutrido) del corpus de la ficción brevísima está integra-

géneros y subgéneros de la brevedad, como el microrrelato, el microensayo, el poema en prosa, el aforismo, las nuevas versiones –paródicas y satíricas– de antiguos géneros como la fábula, el apólogo, el bestiario. Este concepto obedece al reconocimiento de la fecunda hibridez de configuraciones que exhibía el corpus inicial sobre el que trabajamos (y que aún se advierte, aunque en menor cantidad), en el que siempre hemos leído una voluntad transgresiva, un *non serviam* declarado hacia el sistema literario en época de plena vigencia del boom de la literatura latinoamericana, cuya inicial impronta experimental había sido rápidamente digerida por la industria editorial y transducida en una novelística amigable a la imagen europea y norteamericana de “lo latinoamericano”.

El concepto de transgenericidad, que tomamos de Genette (1989 [1982]), apunta a una práctica de escritura que atraviesa distintos géneros desestabilizándolos y desafiando sus fronteras. Hay un uso de la brevedad que ha operado de esta manera en toda la historia de la literatura, y en particular, desde la apropiación que hiciera de ella el Romanticismo, convirtiéndola en el vehículo ideal para la expresión de un pensamiento insurgente, enfrentado polémicamente a las formas dominantes y por lo tanto dotado de la singular contundencia resultante de la concisión lingüística. Esta es la tendencia que hemos constatado en nuestros estudios de algunos antecedentes de la minificción en las fábulas paródicas de Ambrose Bierce, en

do por [...] textos minúsculos que comparten una estructura narrativa.[...] En consecuencia, proponemos identificar como *minificción* (o *ficción brevísima*) a la categoría *transgenérica* abarcadora de las múltiples variantes configurativas asumidas por la clase de escritura que estamos examinando y, de otra parte, reservar el término *minicuento* (o sus sinónimos) para aludir a la fecunda subárea integrada por aquellos microtextos donde resulta verificable la presencia de un esquema narrativo subyacente. (84). Nuestra inicial distinción entre microtexto, minificción y minicuento (o microrrelato) fue convalidada posteriormente por David Lagmanovich, si bien, a diferencia de nosotras, concentró su atención exclusivamente a la última categoría

las lexicografías satíricas y revulsivas del mismo Bierce (*The Devil's Dictionary*) y de Giovanni Papini (*Diccionario del hombre salvaje*). Asimismo la verificamos en las experiencias vanguardistas con las formas mínimas, en libros emblemáticos de quienes ya ostentan el título de clásicos de la minificción y, por fortuna, también en manifestaciones más recientes. Las obras de Luisa Valenzuela, Ana María Shua y Raúl Brasca¹² por ceñirnos al corpus argentino, resultan paradigmáticas en tal sentido. Tampoco faltan muestras en la obra de las nuevas promociones, si bien es notoria la atenuación de tal tendencia.

Por otra parte, la índole transgénica de la microficción atañe a la heterogeneidad de sus manifestaciones, que puede percibirse claramente en los volúmenes (como *Confabulario* de Arreola, *Falsificaciones* de Denevi, *La letra e* de Monteroso, *Rajatabla*, de Britto García, etc.), cuyas piezas combinan rasgos de diversos géneros en muy variadas configuraciones formales. Ciertamente, como afirma Julien Roger, “cette opération suppose une certaine violence, une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la “mêmeté”, dans le “pur” (sans mélange)” (12). La minificción híbrida y transgresora invoca las viejas matrices genéricas no para confirmarlas ni para ahormarse en ellas, sino para ponerlas en cuestión y

¹² En el prólogo a su último libro de minificciones: *Las gemas del falsario* (2012) explica sus estrategias para contrarrestar el riesgo del “inmediato olvido”. Entre ellas, una apuesta a la productiva diversidad de la minificción: “Escribir en las fronteras del género con formas menos narrativas o no narrativas de la brevedad” (9). Ese sucinto esbozo de poética transgénica es confirmado por Brasca en su hacer creativo, en el que demuestra pareja destreza en el dominio de ambas variedades de la minificción. Su aportación a la vertiente no narrativa comprende inquietantes minificciones ensayísticas y sugerentes estampas donde captura la quintaesencia de ciertos comportamientos humanos mediante la apelación a la narración iterativa. Esos casos constituyen un buen ejemplo del tipo de minificción que no basa su eficacia en la narración de un suceso interesante sino que, antes bien, hace del componente narrativo un recurso al servicio de la descripción.

mostrar sus limitaciones. Desde los tiempos más remotos, las escrituras marginales con vocación anticanónica han manifestado las luchas simbólicas que atraviesan el mundo social (cf. Soriano 43-44). Pero en nuestros tiempos el intencional borramiento de las fronteras genéricas característico de estas formas no se explica solo como fenómeno propio del tumultuoso proceso conducente a la consolidación de un nuevo género, sino que se revela como un rasgo cultural fuerte, constitutivo de una nueva orientación del pensamiento que se manifiesta en todos los órdenes de la vida: sociedades híbridas (García Canclini); pensamiento complejo (Edgard Morin); multiuniversos (Everett); manifestaciones literarias que extreman la difuminación de las fronteras entre arte y vida, suscitando su conceptualización en términos de ‘literaturas posautónomas’ (Josefina Ludmer); etc.

Considerando que la minificción tiene la impronta de esos aires de época y procurando aprehender el fenómeno en su real complejidad, no nos inquieta definir la índole genérica de la minificción. Pensamos, en línea con W. Kryszynski, J. Roger y M. Soriano (entre otros), que todo objeto textual atípico es agenérico, es decir, no puede ser comprendido por una concepción clasificatoria de la literatura (cf. Roger 17). Y, por las razones expuestas, la minificción lo es. Lo cual no implica necesariamente un rebajamiento de su condición de objeto artístico sino, antes bien, una valorización de sus aristas más problematizadoras. Entre ellas, la atipicidad y la heterogeneidad de sus formulaciones en gran medida tributarias de la hibridez; rasgo que en virtud del exiguo espacio en el cual se manifiesta adquiere una llamativa preponderancia que desalienta su consideración como un procedimiento más entre otros.

b) Minificción / Microrrelato

En Hispanoamérica, son dos las denominaciones que escinden el campo de estudios: minificción y microrrelato, usa-

das con diferente extensión. No es exacto, como se ha dicho, que la segunda se ha impuesto en España y Argentina, mientras que la primera se prefiere en el resto de América latina. Koch distinguió dos subgrupos, uno que participaba de las características del cuento clásico (minicuento) y otro que evidenciaba una abierta pluralidad de estructuras y configuraciones (que denominó microrrelato atendiendo más a su articulación enunciativa que a su estructura, que podía no ser narrativa). Quienes suscribimos este artículo, autoras del primer estudio sobre el tema publicado en un medio argentino de gran predicamento en el mundo de habla hispana (1992) hemos optado por minificción con criterio coincidente al sostenido entre otros por Violeta Rojo (Venezuela), Francisca Noguerol (España) y el argentino Raúl Brasca (quien prefiere el sinónimo 'microficción'). Este nombre fue utilizado inicialmente por el mexicano Edmundo Valadés en alternancia con 'cuento brevísimo' y con idéntica extensión, fluctuación propia de los inciertos comienzos de las teorizaciones sobre el tema. También otros estudiosos han adoptado el término, entre ellos Juan A. Epple (Chile/EEUU), quien le asigna un sentido que no coincide estrictamente con el nuestro ya que exige la presencia de lo narrativo, y Lauro Zavala (México), quien no solo asigna a la minificción un carácter meta-genérico y proteico sino que involucra en su extensión textualidades pertenecientes a otros sistemas semióticos. Minificción es el término que ha presidido, con acertado criterio a nuestro entender, todos los congresos realizados sobre el tema en Hispanoamérica y en Europa desde el primero en 1998 hasta la fecha. Quienes se pronunciaron por microrrelato suelen negar la amplitud implicada en la definición de microrrelato de Koch, que nosotras retuvimos en la nuestra y quisimos preservar con la elección del término *minificción*, pues a nuestro entender evita la connotación exclusivamente narrativa que suele atribuirse a la postulación de la pionera. No se trata, sin embargo, de una simple cuestión terminológica. Tratándose de géneros, el nombre nunca es un asunto peregrino. Como afirma Gløwinski siguiendo a Skwarczynska y a Fowler, los

nombres de los géneros son “importantes transmisores de la conciencia genérica¹³. (104)

En tren de recurrir a argumentos etimológicos (relativos, toda vez que las palabras cambian de sentido con los desplazamientos de los códigos culturales), hablar de *ficción* implica liberar el corpus de la constricción impuesta por el imperativo de constatar (o suponer) en los textos una estructura narrativa. Ficción deriva del verbo latino *finco*, *finxi*, *fictum*, *finere*, que significa ‘formar, hacer, construir’, ‘componer, adornar, disimular, componer con intención de engañar’, ‘disponer’, ‘escribir, componer’, ‘figurarse, representar, crear con el pensamiento’. En efecto, cuando hablamos de ficción decimos construcción de mundos, composición de simulacros, que es tarea propia no solo de la narrativa, sino de otros tipos de discurso. Cuando denominamos *minificción*, ponemos en la mira dos rasgos, condiciones históricamente fundadas que convergen en nuestro reconocimiento de la especificidad de los textos bajo consideración: a) su brevedad y concisión, que no es un rasgo aleatorio sino una opción estética que atraviesa la historia del arte en distintas lenguas y culturas. Para referirnos solo a Occidente, la brevedad se ha posicionado históricamente del lado de lo menor, marginal, lateral: del lado del contradiscurso. b) Su carácter ficcional, que apunta a la noción retórica de *inventio*, a la creación de un espacio-tiempo alternativo, no siempre relacionado con el despliegue narrativo –que adquiere su máximo desarrollo en la novela– pero sí vinculado, de manera consistente, a la postulación de un simulacro construido como *máquina* (Deleuze-Guattari) de pensar, cuestionar y argumentar desde una voz ficta las ideas recibidas, los guiones y

¹³ Continúa Gløwinski: “El nombre da fe de aquello que, en el seno de una cultura determinada, distinguía a un género en relación con los demás y de que se le asignaban rasgos específicos. Para la comunicación literaria, el funcionamiento de los nombres de los géneros es un fenómeno capital puesto que demuestra que un tipo de discurso era reconocido como entidad aparte.” (104)

cuadros, los mitos, las historias maestras. En este sentido, en la minificción lo narrativo puede predominar, estar francamente ausente, o estar al servicio de una argumentación desconstruccionista, de una descripción que desafíe la naturaleza temporal del lenguaje, conquistando el reino inasible del instante. Es esta condición transgresora, siempre en pie de lucha contra las fronteras impuestas a lo escribible, la que campea en la gran diversidad creativa de los clásicos de la minificción, advertida por las primeras teorizaciones que señalaban su carácter híbrido, y la que se pierde con su banalización reduccionista.

En efecto, los textos de Arreola, Borges, Cortázar, Denevi, Monterroso, Britto García, Anderson Imbert, etc., que constituyen la base sobre la cual se comenzó a reflexionar teóricamente acerca del género en América latina, exhiben una acusada mezcla de formulaciones, muchas veces coexistentes en el reducido espacio de un mismo texto. Por ejemplo, “A Circe”, de Torri, texto que se ha citado con frecuencia como pionero del género, no se diferencia claramente del poema en prosa, y de hecho ha sido leído como tal. Se ha señalado repetidamente la condición indecidible (¿poema, microensayo?) del “*Argumentum ornithologicum*” de Borges, cuyo recurso a la parodia del razonamiento entimemático difícilmente podría considerarse narrativo. Las *Falsificaciones* de Denevi congregan un rico y variado muestrario de formas genéricas, frecuentemente parodiadas, como el aforismo, el microensayo, el microteatro, el soliloquio, la anécdota, la parábola, el mito, etc. En ese libro señero, al igual que en diversas secciones de *Confabulario* de Arreola, el elemento narrativo suele estar al servicio de la desconstrucción de un estereotipo, una “idea recibida” o lugar común ideológico, cuando no implícito en una referencia intertextual y por lo tanto ausente como tal de la manifestación textual. Con similar propósito, Britto García en *Rajatabla* (1970) echa mano de la descripción ecrástica, del teorema, del razonamiento silogístico.

Similar evolución tuvo la escritura breve en España. En los albores del microrrelato español hay tanta diversidad como en la microficción hispanoamericana. Sus fuentes (Gómez de la

Serna, Max Aub, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, etc.) exhiben pluralidad de configuraciones y riqueza de invención. Por otra parte, muchos de los “consagrados” como Otxoa, Millás, Tomeo, y otros no debidamente justipreciados como Julián Ríos, encarecen la hibridez como rasgo marcado¹⁴.

Se ha sostenido que la hibridez de los clásicos de la minificción no es una propiedad de los textos, sino un modo de lectura, producto del bagaje intertextual que cada lector proyecta sobre el texto que lee. Habría que precisar que no se trata de decisiones personales y aleatorias, del tipo “el texto es lo que el lector quiere que sea”, puesto que aquel bagaje, de acuerdo con la teoría de la recepción (que se invoca al enunciar estas afirmaciones), es de naturaleza histórica y social, en la medida en que lectores contemporáneos comparten experiencias, lecturas y ciertos saberes respecto del sistema de géneros vigente. Por otra parte, si bien la teoría de la recepción, con raíces en la fenomenología, considera que el texto solo se concreta en el proceso de lectura, no hay que olvidar que este proceso se describe como una interacción dialéctica entre el *efecto* del texto (que supone una “apelación o irradiación del texto”, Jauss: 240) y su *concreción*, determinada por el horizonte de expectativas con el que éste se la apropia. Cuando el texto exhibe un gradiente significativo de indeterminación (genérica, en este caso), el coeficiente de redundancia (lo esperable según la experiencia histórica) solo sirve para que pueda experimentarse la innovación. Dice Iser “Solo en la crisis de nuestro esquema de comprensión y percepción [estos textos] logran su eficacia y consiguen abrir paso a la intuición de que nuestra libertad no se consolida si nos encerramos en nuestro mundo privado

¹⁴ Muchos textos de la escritora vasca J. Otxoa borran las fronteras entre diversos géneros y formas discursivas, transmutándolos poéticamente. En la serie *Sombreros para Alicia*, el vanguardista Julián Ríos hace del relato una función de la descripción efrástica; Javier Tomeo crea contundentes piezas de microteatro, como antes lo hizo Lorca, donde un diálogo reticente, como tallado a hachazos, sugiere una historia sin llegar a relatarla.

de representaciones.” (147) De lo contrario, no habría cambio, novedad ni evolución en las formas literarias.

Por otra parte, el argumento que hace depender la opción genérica del lector de la presión del co-texto ha sido esgrimido para justificar el hecho de que un mismo texto pueda leerse como microrrelato o como poema en prosa, microensayo, etc. de acuerdo con las circunstancias de publicación, las etiquetas adjudicadas por los editores o el corpus en el que se lo inserte. Si bien este argumento contribuye a sustentar una teoría no esencialista de los géneros literarios, no hay lugar en él para la libertad co-creadora del lector capaz de recibir el impacto del tipo de apelación (Iser) que dicho texto proyecta hacia él. Si se admite el condicionamiento que la conciencia lectora recibe de las instrucciones sugeridas por el paratexto y la influencia del co-texto, también deberá admitirse el influjo modélico ejercido por la franca tendencia de la literatura y de las artes en general a trabajar a contrapelo de los moldes genéricos a partir del romanticismo, y con mucho mayor énfasis en plena posmodernidad (Cfr. Octavio Paz cit. por Hassan: xii; Claudio Guillén: 3). Ciertamente, textos como los del “Manual de Instrucciones”, de Cortázar; la serie discontinua que integra los “Pensamientos del Señor Perogrullo”, de Denevi; la totalidad de las piezas de *El libro de los monstruos* de Wilcock; la serie integrada de *Sombreros para Alicia* de Julián Ríos, entre tantos brillantes ejemplos, admiten lecturas genéricas alternativas. Pero esta diversidad no es, exclusivamente, una variable que depende de la presión del co-texto, o del impacto de las etiquetas genéricas adjudicadas por los editores. Por más que se lo extraiga de su ambiente original y se lo inserte en un corpus heterogéneo, el texto multigenérico seguirá exhibiendo su tornasolada superficie. Prueba contundente de ello es la llamada “corriente fabulista” del poema en prosa norteamericano, en la que Michel Delville –uno de los más relevantes estudiosos de este género– incluye la totalidad de la obra de Russell Edson y David Ignatow; *Truth, War, and the Dream Game (Selected Prose Poems and Parables)* de Lawrence Fixel; *Mole Notes*, de Michael Benedickt, y la “prosa innominada” de *Good Bones*

y *The Tent*, de Margaret Atwood, entre muchos otros intrigantes y problemáticos ejemplos¹⁵. Es precisamente la constitutiva hibridez de este tipo de textos lo que habilita su inserción en diferentes contextos y lo que da sustento a la posibilidad de que el lector someta alternativamente a una misma pieza a diferentes lecturas genéricas.

Es cierto que el término “hibridez” suscita algunos problemas: en primer lugar, se trata de un concepto de gran amplitud debido a los distintos contextos disciplinares en que se utiliza, al punto que Alfonso de Toro lo define como “la *conditio* de nuestro ser, pensar y actuar” en el mundo globalizado. (Web 2005: 19) En efecto, lo híbrido siempre señala un paradigma de complejidad, vinculado con la “deslimitación de las prácticas tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad” (de Toro 2007, Web). Así entendida esta noción, predicar la hibridez de los textos que nos ocupan no significa restarles valor, sino por lo contrario afirmar su complejidad polisémica, su condición proteica donde la estructura narrativa no es un componente necesario sino posible, como

¹⁵ De hecho, Delville inicia su capítulo sobre “The prose Poem and the (Short) Short Story” con la transcripción de “Burning” de Michael Delp, incluido en la antología de George Myers (*Epiphanies: The Prose Poem Now*; 1987). En este texto *borderline*, una fuerte línea narrativa desplegada en los verbos de acción y movimiento coexiste con algunos atributos líricos, como la interiorización de la acción, la presencia de una metáfora central con despliegue alegórico y las repeticiones que otorgan a la prosa cierta andadura rítmica. Sin lugar a dudas, la inclusión de este texto en una antología del poema en prosa otorga prioridad hermenéutica a los rasgos líricos, pero esta circunstancia no oblitera la marcada hibridez del texto, de la que Delville, un estudioso del poema en prosa, no deja de acusar recibo, al punto de afirmar que el texto podría haberse integrado en una antología de *short shorts*. En cuanto a las subversivas miniaturas de Margaret Atwood, remitimos al lúcido análisis de Delville (138ss), para quien la irreductible hibridez de estos textos constituye una marca clara de la política de género que la autora ha desplegado en la totalidad de su obra poética y narrativa.

también son posibles la base descriptiva o la argumentativa. Negar esta complejidad o hibridez para favorecer la restricción del corpus a los textos de índole francamente narrativa ha derivado en una crítica implícita o explícitamente prescriptiva, cuyas consecuencias no han sido auspiciosas en el terreno de la producción.

Factores incidentes sobre el actual perfil de la microficción

En relación con el debate en torno a núcleos problemáticos de la ficción mínima que acabamos de reseñar, nos interesa retener especialmente el sesgo normativizante implicado en ciertas posturas teórico-críticas, ya que para nosotras integra el conjunto de factores a los cuales percibimos asociada la tendencia hacia una infructuosa uniformidad que advertimos en la ficción brevísima de nuestros días. Al respecto, es de lamentar que no siempre se tengan en cuenta las atinadas palabras de Dolores Koch: “los estudios críticos no crean las pautas: más bien observan la producción literaria, estudian sus rasgos, y la clasifican para facilitar su estudio” (“Retorno...”). El mencionado deslizamiento hacia una actitud prescriptiva constituyó el germen de una operación que ha postulado la clara y unívoca adscripción genérica del corpus como condición necesaria para su ingreso en el canon. Por lo contrario, los procesos de canonización¹⁶, en el seno de las culturas híbridas que hoy abarcan la realidad planetaria, tienden a asignar valor a lo complejo y polivalente, a la desterritorialización de los códigos imperantes (Yebra López, Web) y al nomadismo hacia zonas de indiscernibilidad (Deleuze-Guattari). Sin embargo, la operación reductiva ha contado con cierto respaldo editorial y massmediático que ha contribuido a su difusión. Así fue co-

¹⁶ Laura Pollastri (2004) se ha ocupado de la problemática relación entre minificción y canon.

brando vigor una tendencia a promover la homogeneización del corpus minificcional sobre la base de dos constricciones. Una de ellas, relativa a la extensión, fija como tope las 250 palabras; la otra, concerniente al aspecto estructural, excluye del prefabricado coto a las especies no narrativas.

Habiendo analizado detalladamente dicha operación en el apartado precedente, nos interesa detenernos ahora en la consideración de otros factores que coadyuvaron, a nuestro juicio, a la estabilización del mencionado perfil homogeneizante:

a) Los criterios de selección antológica

La construcción de las primeras antologías señala el momento en que se hace perceptible una producción textual de características diferenciales respecto de los géneros co-presentes en el panorama literario de una cultura. Aunque todavía no acierte a determinar su estatuto y le asigne un nombre tentativo, el primer antólogo es el cartógrafo de un territorio aun sin desbrozar, pero también su demiurgo, pues contribuirá a interpolarlo en la realidad. Esa función la cumplieron revistas como *El cuento* y más tarde *Puro cuento*, pues sus números constituían antologías abiertas y periódicas de la minificción. Las antologías de Epple, primeras en su género, también se cuentan entre estas empresas destinadas a crear caminos. Desde entonces se han multiplicado las antologías, compiladas según diversos criterios: histórico y periodológico, nacional y regional, idiomático, temático, según la extensión (predeterminada o no), según la procedencia de los textos (seleccionados de obras publicadas en libros colectivos o de autor individual, en revistas especializadas o no, en medios virtuales como blogs y redes sociales, en programas de radio; concursos, muestras de producción tallerística, lecturas en Jornadas o Congresos de la especialidad), con orientación didáctica. Así también, divergen los soportes (tradicional, artesanal, virtual o electrónico) y los circuitos de circulación propios de cada uno.

Respecto del criterio de extensión de los textos antologados, una investigación reciente sobre las antologías publicadas en España desde 1990 a 2011 (Bustamante Valbuena 265), considera ajustada “a los cánones comúnmente aceptados” una extensión “que no exceda de una página”. Lamentablemente, este criterio que de hecho se ha impuesto en la práctica antológica a ambos lados del océano (si bien hay excepciones) carece de fundamento en la realidad del corpus, pues muchos libros clásicos de la minificción hispanoamericana –como *Confabulario* de Arreola o *Falsificaciones* de Denevi– contienen piezas que alcanzan dos o tres páginas sin perder la proverbial concisión e intensidad características. Como se ha reconocido, la brevedad no se mide por cantidad de palabras o de líneas, sino por criterios pragmáticos y culturales (Lagmanovich, *El microrrelato...* 33-39). No obstante, la selección de lo más breve suele obedecer, más bien, a limitaciones espaciales que a razones fundadas en criterios de relevancia intrínseca. Así también, en las antologías de orientación didáctica la extrema brevedad triunfa por razones vinculadas a ciertas estrategias pedagógicas.

También señala Bustamante el marcado predominio de las antologías de microrrelatos sobre las que denomina “poligénicas”, o “que no establecen límites claros entre las diversas formas microfccionales” (264). Resulta extraño que, a pesar de reconocer “el intrínseco carácter proteico del género”, la autora considere productivo, con vistas a la canonización de esta escritura, el amplio porcentaje positivo de las antologías que ofrecen un perfil homogéneo y “normalizado” del género en torno a la presencia de estructura narrativa, que arroja hacia los márgenes de la invisibilidad una rica variedad de configuraciones de parejo valor estético. Lamentablemente, la reproducción acrítica de estas opciones muestra su costado más negativo: el de haberse convertido en recetas de escritura.

b) Los concursos y las recetas

Particularmente en el ámbito de los promotores culturales que hoy cunden en la internet auspiciando concursos y publicando rápidas antologías, la actitud prescriptiva se ha manifestado fundamentalmente en el tratamiento de las características de “el género” como una receta para escribir microrrelatos. La Escuela de Escritores para los participantes del concurso permanente que patrocina en colaboración con la Cadena Ser publica un “Decálogo para escribir microcuentos” (denominación que utilizan en alternancia con microrrelato y microficción). Ciertas organizaciones más orientadas a actividades lucrativas que literarias patrocinan concursos temáticos de microrrelatos que algunas revistas electrónicas y blogs difunden con ingenua buena fe, sobre abogados, sobre teléfonos celulares (y se envían por SMS), sobre zapatos (falla el 25 de octubre, día de San Crispín, patrono de los zapateros), sombreros, marcas de vinos, brandy y jerez, hoteles en el Caribe, James Bond... y otros productos industriales. Abundan concursos semanales o mensuales de microrrelatos con constricciones temáticas circunstanciales –con motivo del día de los enamorados, de las Navidades, en homenaje a la peseta–, que contengan determinadas palabras, de “cuenta regresiva”. La mayoría promueve un límite de 150 palabras, pero también los hay de 50, de 10, y hasta de una palabra. Es lamentable la convocatoria de *Vestal Review*, que ofrece pago efectivo, según una tarifa que reduce la cotización de la palabra a medida que crece la extensión del relato.

Esta bastardización que parece no reconocer límites reduce una escritura que supo ser máquina de experimentación estética y “clínico bisturí posibilitador de la entrada y salida de los flujos del deseo” –como definía Deleuze la escritura artística (Yebra López on line)– a una *commodity* que se vende al peso (solo que esta vez, cuanto más liviana, más cotizada), de la mano de las prescripciones de los concursos, de los criterios orientadores de la labor antológica, así como también del matiz normativo que fue coloreando algunas intervenciones críticas.

c) La difusión oral

A las múltiples ventajas que se le suelen atribuir a la minificción en razón de su rasgo más conspicuo: la brevedad (posibilitar su lectura en mínimos intersticios generados entre otras ocupaciones; constituir un material idóneo para ser integrado en actividades didácticas desplegadas en el acotado módulo de una clase; cubrir huecos de diagramación en publicaciones convencionales; maridar perfectamente con las posibilidades de difusión ofrecidas por las nuevas tecnologías, etc.), habría que agregar la ductilidad de una de sus variantes para ser difundidas oralmente en variados ámbitos y situaciones. Entre ellos: programas radiales, presentaciones de libros de minificción, lecturas en bares y librerías, sesiones especialmente dedicadas a la ficción mínima en tradicionales ferias de libros. El foro más emblemático lo aportan los congresos sobre el tema, donde es costumbre alternar mesas de exposición de trabajos académicos con rondas de lectura de minificciones, en las que escritores consagrados y noveles comparten con el público muestras de su propia producción. El destino final de las minificciones leídas es, por lo general, la publicación en los volúmenes que recogen los avances de los estudios sobre el tema presentados en esos eventos, donde pasan a integrar una sección antológica.

Al igual que los mecanismos de difusión y promoción considerados precedentemente, esta modalidad difusora en ascenso genera similar efecto beneficioso en cuanto al ensanchamiento del círculo de recepción que promueve; pero también entraña idéntico riesgo: transmitir a la audiencia una visión restrictiva del rico y variado fenómeno, toda vez que en tales situaciones comunicativas los escritores tienden –de manera intuitiva o planificada– a compartir los textos más breves de sus repertorios, entre los que seleccionan invariablemente los de carácter narrativo. Criterio de selección sobre el cual suelen sobreimprimir otro, que propicia la puesta en escena de las piezas más efectistas de ese subconjunto, con especial proclividad a las que apelan al humor y a los finales ingeniosos, ya que

aseguran un inmediato *feedback* de los oyentes, expresado en reconfortantes aplausos. A propósito de esta situación, pueden resultar esclarecedoras unas atinadas reflexiones de Noé Jitrik acerca de las relaciones entre silencio y escritura; en especial, lo expresado en relación a lo que distingue como una de las configuraciones del silencio: la “resonancia”. Dice Jitrik (88):

Acerca de la “resonancia” como modo de configuración del silencio la entendemos, en principio, como prolongación del sonido –música, palabras, y en la escritura rimas, finales de frase o de versos, acentuaciones– en el silencio que lo sucede. Como para probar la existencia física de ese efecto configurador no hay más que evocar ese modo de corte del silencio resonante que se conoce con el nombre de aplauso y que no restituye el sonido precedente sino que lo anula al anular la resonancia.

Lejos de apelar a estas reflexiones para desacreditar la extendida práctica de lectura de minificciones en voz alta, recurrimos a ellas porque ayudan a comprender el criterio de selección antes mencionado. Podría pensarse que hay un tipo de minificciones que reclaman con particular énfasis el silencio productivo capaz de activar las vibraciones de la resonancia en la mente del lector y que, en consecuencia, no se adecuan a aquella modalidad expositiva, frente a las cuales se recortan formulaciones que se avienen a ella sin dificultad. Cabría distinguir, entonces, entre minificciones para leer en silencio y minificciones para leer en voz alta ante una audiencia, variantes que quizás podrían alinearse en las categorías barthesianas de “textos de placer” y “textos de goce”, respectivamente. Dado que ambos segmentos del corpus minificcional albergan tanto muestras de excelencia como manifestaciones estigmatizadas por la banalidad, nuestra distinción no entraña diferencias valorativas en tal sentido. Lo que nos interesa, en cambio, es llamar la atención sobre las consecuencias del recorte practicado en las sesiones de lectura en voz alta con vistas a la adecuación a tal situación comunicativa, ya que tiende a propagar –

de modo involuntario aunque inevitablemente— una visión del fenómeno teñida de parcialidad, consonante con los efectos de las intervenciones analizadas en los apartados precedentes.

Propuestas para deconstruir la trama invisibilizadora

A esta altura del desarrollo del campo, nos preguntamos si sería posible generar, desde las mismas instancias de canonización mencionadas, estímulos orientados hacia la recuperación de la diversidad creativa que supo seducirnos en la etapa de nuestros primeros acercamientos a la escritura breve. A continuación, esbozamos algunas propuestas:

a) Concursos de minificciones que inciten a crear en libertad

Si bien en el abigarrado horizonte de las convocatorias a concursos de brevedades existe una variada oferta que estimula la exhibición de destrezas en el margen comprendido entre una única palabra y 250 —con infrecuentes excepciones— sabemos que el tope máximo de extensión que goza de mayor consenso entre tales iniciativas lo constituyen las 250 palabras, 25 líneas o una carilla. Asimismo es notoria la tendencia a promover exclusivamente la creación de miniaturas de carácter narrativo, como se desprende de las denominaciones de los concursos, tramadas en la mayoría de los casos en torno a los términos ‘minicuentos’, ‘microrrelatos’ y ‘microcuentos’. Considerando la proliferación de concursos de escritura estrictamente pautados en ambos aspectos y dando por sentado el poder modelizante de ese tipo de operaciones nos preguntamos si, en el caso de no mediar restricciones de ese tipo, los creadores podrían recobrar la libertad que supimos celebrar en nuestras iniciales aproximaciones a esta escritura, de la cual disfrutaron plenamente quienes exploraron los dominios de lo breve sin pagar tributo a pauta alguna sino antes bien haciendo de la libertad extrema su principal divisa, tal como

vino aconteciendo aproximadamente hasta los años '80 de la pasada centuria.

Quizás podría resultar fructífero que las convocatorias a concursos de ficciones mínimas prescindieran de la imposición de pautas formales constrictivas, dejando librado al criterio de los participantes lo que cada uno entiende por tal. Una vez más, nos sentimos obligadas a aclarar que consideramos legítima toda intervención (teórica, crítica, antológica, difusora, etc.) que tome como eje la variante narrativa. Sin embargo, no podemos soslayar los efectos adversos, a nuestro entender, derivados de ciertos gestos prescriptivos y uniformadores, que marchan a contracorriente de las tendencias dominantes en el campo cultural, que ponen en valor lo heterogéneo, lo híbrido, lo complejo, en síntesis, lo que no se deja encasillar en clasificaciones convencionales ni encorsetar en moldes que obligan a recortar incómodas aunque fecundas excedencias.

b) Concursos de libros de microficción

Recientemente, la Academia Norteamericana de la Lengua Española lanzó una convocatoria que nos parece digna de ser replicada: nos referimos a un concurso de microrrelatos que estuvo orientado a premiar libros inéditos integrados por ese tipo de composiciones, en lugar de un número exiguo de textos sueltos como ocurre en las convocatorias al uso¹⁷. Consideramos que se trata de una fructífera iniciativa, ya que permite al jurado apreciar la habilidad de los participantes para mantener la calidad de su escritura a lo largo de un ejercicio sostenido, y así evitar el riesgo de prodigar efímeras consagra-

¹⁷ El Certamen literario sobre microrrelato de la ANLE convocó a la presentación de libros de 50 a 75 microrrelatos, con una extensión máxima de 350 palabras cada uno. Remitimos a las Bases en:

<http://www.anle.us/319/II-Certamen-literario-de-la-ANLE-genero-microrrelato.html>

ciones sobre la base de logros ocasionales. Atendiendo a las manifestaciones de disconformidad con la calidad de algunos concursos que ya circulan en los foros de muchas bitácoras literarias, proponemos instrumentar convocatorias similares a la mencionada. Si bien albergamos algunas dudas sobre la conveniencia de promover la escritura literaria a través de concursos, creemos que la opción comentada se cuenta entre las más fecundas en su tipo. Asimismo, en congruencia con las inquietudes que hemos expuesto a lo largo de nuestro artículo, pensamos que una manera de contrarrestar el soslayamiento de las brevedades literarias ficcionales en prosa que no poseen carácter narrativo podría ser la organización de ‘concursos de libros de microficción’.

c) El libro de brevedades como objeto prioritario de la atención crítica

Los libros que incluyen minificciones, ya sea de modo excluyente o en alternancia con otro tipo de textos, responden a variados criterios de configuración. Puede tratarse de libros que reúnen piezas con algún tipo de vinculación, entre los que destacan por su compacidad las series de minificciones integradas. También puede ocurrir que el libro responda a la azarosa reunión de materiales que no fueron escritos de conformidad con un plan preconcebido. En ambos casos puede ocurrir que las piezas reunidas sean exclusivamente microrrelatos o que el libro revele alternancia de brevedades de variada índole. Sea cual fuere la pauta organizativa observada y el tipo de configuración que adopte individualmente cada pieza, resulta insoslayable que este tipo de libros –muchas veces auténticos “híbridos genéricos”¹⁸– responden a una similar voluntad creativa

¹⁸ Remitimos al exhaustivo estudio de Francisca Noguero Jiménez (2000) donde se ocupa de los libros genéricamente híbridos (libros de crónicas, poemarios en prosa, misceláneas) a partir del Modernismo.

que tiene como común denominador el afán de experimentar las posibilidades expresivas de la brevedad. Consideramos que una fructífera vía para acceder a una comprensión abarcadora de este fenómeno escriturario es la consideración del libro de minificciones como un todo, atendiendo a su diversidad y sin tratar de domesticar la heterogeneidad constitutiva de muchas de las mejores muestras. Esto no invalida la legitimidad de recortar un corpus homogéneo con fines de estudio o difusión (como ocurre en los proyectos centrados en el microrrelato), a condición de que no se los conciba como la única alternativa válida, ya que a nuestro entender solo constituye una de las parcelas del vasto territorio de la minificción. Por esa misma razón, de nuestra parte no consideramos que las teorías narrativista y la transgenérica (que representamos) resulten conflictivas entre sí –como haría pensar la persistencia de ciertos enfrentamientos en el campo crítico– ya que la visión abarcadora que sostenemos nos permite valorar y capitalizar sin conflictos los avances realizados por quienes ciñen su objeto de estudio exclusivamente al microrrelato (David Lagmanovich, Laura Pollastri, Irene Andrès Suárez, Fernando Valls, entre otros).

Para seguir pensando...

A partir de las primeras compilaciones antológicas y aproximaciones críticas al dilatado territorio de la ficción breve se han multiplicado los esfuerzos teóricos, históricos y críticos, distribuidos en revistas especializadas, actas de congresos y libros monográficos destinados a definir la especificidad de esta escritura y delinear sus poéticas¹⁹. Sin embargo, y por revela-

¹⁹ Dado que existen muy pocos rasgos comunes a todas las manifestaciones minificcionales capaces de sustentar una poética homogénea, quizás lo más productivo sea intensificar los estudios tendientes a identificar y describir la pluralidad de poéticas que enriquecen esta praxis.

dora que resulte la pluralidad de perspectivas desde donde ha sido abordada, la minificción continúa escondiéndonos su más íntima naturaleza, su *quididad* siempre diferida. Esta resistencia, este perpetuo devenir es la medida de su riqueza, y –como acontece con todo arte– la brecha que sigue interponiéndose a nuestros intentos de definición. Más cerca de Hermes que de Linneo, nunca se nos oculta tanto como cuando intentamos dibujarle fronteras o parcelar su territorio. Ninguno de los rasgos que le han atribuido está presente en todas y cada una de las piezas del corpus como una invariante, a excepción del carácter ficcional y de la brevedad, y esta última es, como se ha visto, relativa. Sin duda, la minificción adscribe a una tendencia a la brevedad que atraviesa la historia de la escritura desde sus más remotos orígenes, aunque con manifestaciones genéricas diversas relativas al contexto epocal, cada una de ellas revestida de un *ethos* específico. Más allá de este despliegue de formas disímiles se percibe, sin embargo una constante: la intensidad y aún la contundencia que resulta de la economía del lenguaje. Pero si en las formas breves funcionales, o no artísticas, como el proverbio, el aforismo, la parábola, el *spot* publicitario, el *slogan* comercial o político, esta contundencia está orientada a afirmar una doxa (muchas veces mediante la apelación al estereotipo y al “sentido común”), la intensidad propia de la microficción opera en sentido contrario, socavando las ideas recibidas, proponiendo la desconstrucción de mitos y creencias, reinventando, en fin, la realidad. Pero no solo estas formulaciones subversivas apelan a la efectividad de los dos rasgos mencionados: también las minificciones líricas exploran productivamente la intensidad y contundencia de la brevedad para conmocionar al lector y/o para incitarlo a poéticos redescubrimientos de lo real.

Común a la heterogeneidad de sus configuraciones, la microficción siempre guarda, en sus mejores ocurrencias, un doble fondo de carácter argumentativo. Si bien apela con frecuencia a la narración, su objetivo no es contar un cuento, sino transformar los parámetros desde los que se construye un pensamiento sobre algún aspecto de la realidad. Por ello

la historia, cuando está presente, es elíptica, más sugerida que contada, y su finalidad es estratégica. Contemplar el arte de la microficción en su polifacética multiplicidad significa reconocer y celebrar su carácter maquínico, que hemos puesto de manifiesto desde nuestros primeros estudios. La minificción es una pequeña pero efectiva máquina de pensar, y su poder multiplicador reside en su capacidad de resonancia.

Referencias bibliográficas

- Brasca, Raúl. "Introducción". *Las gemas del falsario*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2012. 9-12.
- Bustamante Valbuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid, 2012. Web.
- Cardona López, José. "El cuento breve colombiano: una antología". *Puro Cuento* 21 (1990): 18-21.
- Colombo, Stella Maris. "Giovanni Papini: un antecedente desprestigiado". *La minificción en español y en inglés*. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción. Comps. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. Rosario: UNR Editora/ UCEL, 2011. 63-80.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Palencia: Pre-Textos, 2002 [1980].
- Delville, Michel. *The American Prose-poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Gainesville: The University Press of Florida, 1998.
- De Toro, Alfonso. "Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico". Eds. Birgit Mertz-Baumgartner/ Erna Pfeiffer. *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Frankfurt y Main: Vervuert, 2005. 19-28. Web.
- . "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo, transpictorialidad- transmedialidad". *Comunicación* 5 (2007) 23-65. Web.

- Epple, Juan Armando. "Brevísima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica". *Puro Cuento* 10 (1988): 31-33.
- . *Brevísima relación del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago, Chile: Ed. Mosquito, 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989 [1982].
- Glowinski, Michal. "Los géneros literarios". Dirs. Marc Angenot, Jean Bessière, D. Fokkema y Eva Kushner. *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: S. XXI, 1993. 93-109.
- Guillén, Claudio. "La plurinovela". *Arbor* CLXXVI, 693 (septiembre 2003):1-16. Web.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Post-modern Literature*. Madison: the University of Wisconsin Press, 1982 [1971].
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". Ed. Rainer Warning. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989 [1979]. 133-148.
- Jauss, Hans R. "La Ifigenia de Goethe y la de Racine". Ed. Rainer Warning. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989 [1979]. 217-250.
- Jitrik, Noé: *Fantasmas semióticos: concentrados*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Koch, Dolores. "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanérica* 30 (1981) : 123-130.
- . *El Microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (tesis doctoral). *El cuento en red* 24, (otoño 2011 [1986]). Web.
- . "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Actas del II Congreso Internacional de Minificción. Ed. Francisca Noguerol Jiménez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 45-52.
- . "Retorno al microrrelato: algunas consideraciones". *El Cuento en red* 1, (primavera 2000). Web.

- Krysinski, Wladimir. "Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe siècle". Coords. Dominique Budor y Walter Geerts. *Le texte hybride*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2004. 27-39.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- . "Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción". Dossier: "La minificción ante la crítica argentina I". Coord. Stella Maris Colombo. *Cuadernos del CILHA* 11, 13 (2010): 48-62. [Actualizada por Tomassini, G. y S.M. Colombo. *El cuento en red* 26 (2012).Web].
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *El Cuento en red* 1 (primavera 2000). Web.
- Pollastri, Laura. "El canon hereje: la minificción hispanoamericana". (2004). Web.
- Puro Cuento*. Revista bimestral de Literatura 1-36. Buenos Aires: Puro Cuento SRL, 1986-1992.
- Roger, Julien. "Hybridité et genres littéraires: ébauche de typologie". *L'hybride/ Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*. Dir. Milagros Ezquerro. Paris: Indigo & Coté-femmes éditions, 2005. 13-22.
- Rojó, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte/ Equinoccio, 1996.
- . "Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima". Conferencia presentada en el VI Congreso Internacional de Minificción. Bogotá, octubre de 2010. (Inédita).
- Serra, Edelweis, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. *Poéticas del cuento hispanoamericano*. Rosario: CIUNR, 1994.
- Soriano, Michele. "Hybrides: genres et rapports de genres". *L'hybride/ Lo híbrido*. 41-58.
- Tomassini, Graciela. "Ambrose Bierce, el Diablo y el microrrelato hispanoamericano". Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. *La pluma y el bisturí. Actas del Ier. Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008. 353-364.

- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert". *Puro Cuento* 36, (septiembre-octubre 1992): 32-36.
- . "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert". *RIB* XLIII, 4 (1993): 641-648.
- . "La minificción como clase textual transgénica". *RIB* XLVI, 1-4 (1996): 79-93.
- . *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Editorial Fundación Ross. 1998.
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo, comps. *La minificción en español y en inglés. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción*. Rosario: Editorial Universidad del Centro Educativo Latinoamericano / Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2011.
- Valadés, Edmundo. "Ronda por el cuento brevísimo". *Puro Cuento* 21 (1990): 28-30.
- Yebra López, Carlos. "Literatura maquina en Deleuze. Materiales para una teoría de la resistencia y una lógica de la sensación". Revista *Observaciones filosóficas*. Web.
- "El Cuento Breve y Brevísimo: ficción repentina?". [Mempo Giardinelli]. *Puro Cuento* 18 (1989): 28-29.

HITOS ESENCIALES DE LA MINIFICCIÓN PERUANA

Rony Vásquez Guevara

Internacional Microcuentista

Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana

Grupo Literario Micrópolis

1. Introducción

En el segundo número de *El Ñandú desplumado. Revista de narrativa breve*, en el primer artículo sobre minificción que se escribe en el Perú, Cronwell Jara, a propósito del I Concurso Nacional de Cuento Breve, Brevísimo, se pregunta: “¿Microcuentos? ¿Existe una tradición de cuentos “breve, brevísimos”, en Perú? Es decir: ¿cuentos de una línea o dos líneas? ¿Cuentos de no más de 25 líneas?” (120). Al año siguiente, Harry Belevan, tras observar la realidad de la narrativa brevísima peruana, escribe: “[...] que sea apenas Loayza o unos pocos más, lo cierto es que la escasez del minicuento es una realidad de nuestra narrativa en el Perú. Esta modalidad de escribir y narrar constituye, hasta más que una anotación marginal, apenas una observación de pie de página dentro de nuestra corriente literaria, teniendo así, como inexorable corolario, la casi nula atención que ha merecido de la crítica especializada como una modalidad expresiva, singular y autónoma, dentro de la narrativa nacional”. (“Brevísima introducción...” 99). De esta manera, podemos apreciar

que, pese a estas observaciones pertenecientes a la década del noventa, la crítica literaria no le dedicó la merecida atención al estudio de la minificción en la narrativa peruana. Por tal motivo, en el presente trabajo demostraremos la existencia de una tradición de la minificción en la literatura peruana, cuyo desarrollo fue paralelo a la evolución de esta modalidad narrativa en Latinoamérica, con sus respectivas singularidades, las mismas que nos han permitido realizar una periodización de la minificción peruana.

2. Periodización de la minificción peruana

La historia de la minificción latinoamericana puede escudriñarse desde los primeros años de siglo XX, pues “[este] fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la “ornamentación” innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad”. (Lagmanovich, “Microrrelatos...” 56)

Asimismo, debemos anotar que la minificción se desarrolló paralelamente con los movimientos y/o corrientes literarias que han transitado por la narrativa latinoamericana y peruana. Sin embargo, es necesario advertir que la minificción se concebía como una rareza del quehacer literario de los narradores peruanos en los inicios de siglo XX.

2.1. Período de iniciación o primeras aproximaciones (1900-1952)

Entre los precursores de la minificción peruana podemos considerar a Manuel González Prada (1848-1918) y Celso Víctor Torres Figueroa (1859-1918), ya que sus libros constituyen una apuesta por la brevedad, aunque estos no hayan sido pensados como libros de minificciones.

En *El tonel de Diógenes* (1945), libro póstumo de Manuel González Prada, se observan dos secciones integradas por textos extremadamente breves. Se trata de “Fragmentaria” y “Memoranda”, caracterizados por su extrema brevedad, pudiéndose encontrar textos con rasgos ensayísticos, reflexivos y narrativos¹. En el caso de Víctor Celso Torres, éste se valió de la *tradicición*² como género literario para encauzar su producción literaria, la misma que póstumamente se conoció en *Tradiciones en salsa roja* (2003), edición a cargo de su nieto Wilfredo Torres Asurza³.

La obra de Ricardo Palma se constituye como el momento fundacional de la minificción peruana con sus *Tradiciones en salsa verde*, pues este libro se compone como un proyecto literario integrado por dieciocho textos cuyos rasgos principales son su brevedad y narratividad. Pese a su publicación oficial en 1973⁴, se conoce que estos textos ya circulaban clandestinamente entre los escritores de la época desde 1901⁵. En ese sentido, el texto fundacional de la minificción en la narrativa

¹ La edición final del libro estuvo a cargo de Alfredo González-Prada y Luis Alberto Sánchez.

² Enrique Anderson Imbert señala que “la estructura de las Tradiciones es también compleja. La combinación de documento histórico y acción narrativa es desordenada, cambiante, libre. A veces ni siquiera hay estructura, pues suele ocurrir que se desmoronan los hechos y sofocan el relato. O, en una tradición, hay muchas otras tradiciones menores encajadas unas dentro de otras”. (286).

³ Debemos advertir que estas tradiciones no pertenecieron a un proyecto literario del autor, ya que solo recientemente ha sido organizada por Wilfredo Torres.

⁴ Edición a cargo de Francisco Carrillo y Carlos Garayar.

⁵ Enrique Anderson Imbert, quien ya tenía conocimiento de este manuscrito, en 1954 comenta: “(*Hemos leído el manuscrito de sus Tradiciones en salsa verde, 1901, aún inéditas y difícilmente editables por su pornografía.*)” (1967: 285) Otros críticos manifiestan que *Tradiciones en Salsa verde* fueron manuscritas en 1901 y transcritas en 1904. (Rodríguez Carucci, 2007: 15 y ss.)

peruana correspondería a “La pinga del Libertador” con el que se abre *Tradiciones en salsa verde*.

Otros narradores peruanos que comparten la iniciativa de publicar un libro compuesto por textos brevísimos son Abraham Valdelomar y César Vallejo. En 1918, en la contraportada del libro de cuentos *El Caballero Carmelo*, Abraham Valdelomar anuncia la publicación de *Neuronas*, un conjunto de textos brevísimos que logran conocerse póstumamente a través de la revista *Studium*, No. 2 en 1920 y, recientemente, en la edición de sus *Obras completas*⁶ en el año 2001. Debemos advertir que estos textos ya constituían un proyecto literario, pues se anuncia como un libro de textos brevísimos. Por su parte, César Vallejo trabaja sus textos breves en *Contra el secreto profesional*, escrito entre 1923 y 1929, pero publicado póstumamente en 1973⁷; en este libro se percibe un mayor acercamiento a los rasgos narrativos de las minificciones contemporáneas.

Otros narradores y poetas peruanos contemporáneos a este período publicaron minificciones en revistas y diarios. Así, tenemos los “3 cuentos” de Serafín Del Mar (*Rascacielos*, 1926), “El levantamiento” y “Sensación del ídolo” de Gamaliel Churata (*Amauta* No. 18, 1928), “De Dan y los animales dibujados” de Martín Adán (*Presente* No. 1 y *Abcdario* No. 2, 1930).

Posteriormente, en la década del 40’ los narradores peruanos apuestan por publicar libros de cuentos que incluyen algunas minificciones. Encontramos, pues, minificciones como “AñayRupac Toro”, en *Los tesoros de Catalina Huanca* (1942) de Aníbal Ísmodes Cairo; “La bailarina máxima”, en *Puñales de oro* (1943) de Delia Colmenares; “Cuento para la luz”, en *La tierra de los niños* (1946) de Julio Garrido Malaver; y “Helme”, en *Cholerías* (1946) de Porfirio Meneses.

⁶ Edición a cargo de Ricardo Silva Santisteban.

⁷ Edición de Editorial Mosca Azul que incluye un prólogo de su viuda, Georgette Phillipard de Vallejo.

Podemos concluir este período señalando que, si bien existió una apuesta importante por la brevedad narrativa, ésta fue muy temeraria desde la perspectiva editorial, ya que los libros integrados por minificciones han sido publicados póstumamente pese a tenerse conocimiento de su año de creación, su producción y circulación clandestina entre otros narradores y poetas peruanos. No obstante, debemos resaltar la importancia de las revistas de literatura, que apostaron por publicar minificciones en una etapa en la que las expresiones artísticas y literarias no aceptaban el minimalismo.

2.2. *Período de arquitectura mínima o de las primeras estructuras (1953-1989)*

En 1953, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publican la conocida antología *Cuentos breves y extraordinarios* que constituye, sin duda alguna, la primera en esta modalidad narrativa. El profesor chileno José Fernández Pérez, al respecto, señala:

[...] creo que con este volumen se funda un modo de relacionarse con los textos narrativos hasta entonces sin precedentes en la región. El libro, de 1953, bien puede considerarse como la primera compilación de microcuentos (al menos en el ámbito hispanoparlante), dada la brevísima extensión de los textos que la componen, la autonomía y valor artístico que a estos se les asigna, el rescate explícito de su narratividad y el curioso lente de recolección que sustenta el volumen, guiado por un hedonismo aparentemente caprichoso y la validación de las operaciones de recorte que organizan su caótica trama [...]. (47)

Por estas razones, consideramos que las características de este libro serán fundamentales en el desarrollo de la minificción en Latinoamérica, ya que su amplia difusión influye en los narradores de esta época.

En la literatura peruana, las resonancias de la minificción se plasman en la denominada *Generación del cincuenta*, un gru-

po de escritores que renovaron la narrativa peruana valiéndose de los recursos técnicos de vanguardia, consolidando una apertura hacia lo global. (Honores 23). Recuerda Carlos Eduardo Zavaleta: “[...] nosotros deseábamos, desde fines de los 40’s, cambiar el rumbo de la narrativa peruana, alejarnos de las simplicidades técnicas y estéticas (no de la redención social) de costumbristas e indigenistas, practicar otros métodos modernos en boga” (20). Estos ánimos literarios de renovación se tradujeron en el trabajo exquisito del lenguaje, la brevedad y concisión, características que se manifiestan en las narraciones brevísimas de los narradores pertenecientes a esta *Generación*, entre quienes encontramos a Carlos Eduardo Zavaleta, Luis Loayza, Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Mino Jolay, José Durand, Alfonso La Torre, Manuel Mejía Valera, Sara María Larrabure, Jorge Díaz Herrera, Julio Ramón Ribeyro, Luis León Herrera, Luis Alberto Ratto, Julián Huanay y Edgardo Rivera Martínez, entre otros.

En diferentes y distantes años, los integrantes de la *Generación del cincuenta* publicaron libros en cuyo interior se percibe la presencia de algunas minificciones. Así, tenemos *Nahuín* (1953) de Eleodoro Vargas Vicuña, *La escoba en el escotillón* (1957) de Sara María Larrabure, *La lira de Nerón* (1979) de Alfonso La torre, *Mujer. Ese extraño ser* (2000) de Luis León Herrera, y *Estampas de ocio, humor y reflexión* (2003) de Edgardo Rivera Martínez.

Desde la perspectiva editorial, la producción de la *Generación del cincuenta* encontró eco en las revistas literarias y la renovación de las estructuras del cuento en la literatura peruana; por ello, algunos suplementos como “El Dominical” del diario *El Comercio* mantenían determinado espacio dedicado para la publicación de textos brevísimos⁸. Asimismo, revistas como *Mar del Sur*, *La Crónica*, *Cultura Peruana*, entre otras,

⁸ Siendo así, sería similar a los orígenes de la minificción en E.E.U.U. señalada por Robert Shapard: la minificción se desarrolla partiendo de un origen ligado al criterio editorial.

también publicaron minificciones, aunque desconociendo que estaban promoviendo el nacimiento de un nuevo género literario en la narrativa peruana. En esta dirección merece mención especial la revista *Literatura*, dirigida por Mario Vargas Llosa, Luis Loayza y Abelardo Oquendo, pues en su primer número (1958) publica dos minificciones: “El número de personas”, de Carlos Germán Belli, y “Corona al ocio”, de José Durand.

Otra revista de literatura peruana de trascendental importancia para la Generación del cincuenta fue *Letras Peruanas. Revista de Humanidades*, dirigida por Jorge Puccinelli y cuyo Comité de Redacción estuvo conformado por algunos integrantes de la mencionada generación; su importancia radica en la publicación de los textos brevísimos de los jóvenes escritores de la Generación del cincuenta. Encontramos las minificciones “El hombre del arroyo” de Luis León Herrera, “El pintor” de Carlos Castillo Roos, “El genio” y “Humo” de Luis Alberto Ratto, “Canción de la bibliotecaria” y “Canción del encierro” de José Durand, y “Fábulas” de Manuel Velázquez Rojas.

Finalmente, entre los narradores de la *Generación del cincuenta* que se aventuraron a publicar un libro completo de minificciones encontramos *Escoba al revés* de Carlos Mino Jolley, *El avaro* (1974) de Luis Loayza Elías, *Adivinanzas* (1988) de Manuel Mejía Valera, *Los dichos de Luder* (1992) de Julio Ramón Ribeyro y *Cuentos brevísimos* (2007) de Carlos Eduardo Zavaleta, entre los principales.

Sin embargo, en estos años también encontramos a narradores que no integraron la *Generación del cincuenta*, pero quienes también incursionaron en la minificción, aunque por ese entonces aún no se denominaba así a estos textos brevísimos. Entre estos narradores que presentan un texto minificcional tenemos *Literatura Fantástica* (1959) de Felipe Buendía, *El mundo del supermarket* (1963) de Héctor Velarde, *Rostros distantes* (1965) de Miguel Lladó, *Isla de otoño y fábulas* (1966) de Manuel Velázquez Rojas, *Como higuera en un campo de golf* (1972) de Antonio Cisneros, *Máximas y mínimas de sa-*

piencia pedestre (1982) de Emilio Adolfo Westphalen, el texto “Certero”⁹ de Max Dextre (publicado en la famosa revista dirigida por Edmundo Valadés *El Cuento. Revista de imaginación* en 1984), *El hombre que mira el mar* (1988) de Carlos Calderón Fajardo, *Cielo forzado*¹⁰ (1988) de Carlos López Degregori y *Diario imaginario* (1988) de Julio Ortega.

En el marco de estos narradores encontramos a quienes lograron publicar libros de minificción: *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros, *Cuentos sociales de ciencia-ficción* (1976) de Juan Rivera Saavedra, *Al ritmo de Celia Cruz o Roberto Ledesma* (1978) de Omar Ames, *Alforja de ciego* (1979) de Jorge Díaz Herrera, un texto peculiar que recoge parte de la literatura oral *Cuentos del Tío Lino* (1980) de Andrés Zevallos y *Un café en la Luna* (2008) de Carlos Meneses¹¹.

2.3. Período de fortalecimiento o de vigorización (1990-2011)

Durante este período la minificción en la narrativa peruana comienza a mostrarse de manera más contundente, siendo los años posteriores al inicio del presente milenio momentos imprescindibles para la difusión masiva de esta modalidad narrativa. Este tercer periodo se inicia con la publicación de *El ñandú desplumado. Revista de Narrativa breve* en diciembre de 1990, bajo la dirección de Luis Vargas Chirinos.

⁹ Siendo uno de los pocos peruanos que logró publicar en *El Cuento. Revista de imaginación* del recordado maestro Edmundo Valadés.

¹⁰ Este libro de poesías contiene algunos textos breves que pueden ser leídos como minificción.

¹¹ Si bien la producción narrativa de Carlos Meneses ha sido abundante, solo en 2008 publica su –hasta ahora– único libro de minificción.

2.3.1. El ñandú desplumado. Revista de Narrativa Breve

Esta revista solamente editó dos números, correspondientes a los años 1990 y 1995. Asimismo, en el año 1992 organizó el “Primer concurso Nacional de Cuento Breve, Brevísimo”, cuyo jurado estuvo integrado por los escritores Pilar Dughi, Cronwell Jara, César Vega Herrera y Juan Benavente, constituyéndose en el primer concurso nacional de minificción en las letras peruanas.

Las minificciones ganadoras y finalistas fueron publicadas en el segundo número de la revista en 1995. En esta misma edición, Cronwell Jara escribe “Los microcuentos de la revista ‘El ñandú desplumado’”, probablemente el primer ensayo sobre minificción peruana, señalando algunas características de esta novísima modalidad narrativa (121).

El ñandú desplumado. Revista de Narrativa breve se constituyó el primer órgano difusor de la minificción en la narrativa peruana pues, pese a sus dos únicos números, estos ya demostraban una sincera apuesta por esta nueva modalidad narrativa, que paulatinamente ganaría un especial espacio en la narrativa hispanoamericana.

Otro aporte ensayístico sobre minificción que se publica en Perú pertenece a Harry Belevan, quien en 1996 escribe “Brevísima introducción al cuento breve”, en el cual hace un recorrido escueto sobre la minificción en Latinoamérica, hasta centrarse en la narrativa peruana y sentenciar que la minificción solo constituye una anotación al margen en nuestras letras (99). Al parecer, la difusión de este ensayo influyó en una paulatina propagación de esta nueva modalidad narrativa en la narrativa peruana.

Durante los primeros años de este período también se publicaron *Cuentos del viento* (1991) de Antonio Ureta, *Sonata de los espectros* (1991) de Nilo Espinoza Haro, *Cazador de gringas y otros cuentos* (1994) de Mario Guevara, *Ave de la noche* (1996) de Pilar Dughi y *Caballos de medianoche* (1996) de Guillermo Niño de Guzmán.

2.3.2. Antologías peruanas de minificción

La primera antología de minificción peruana se publicó en Piura en el año 2003 y se tituló *Antología del cuento breve*, compilada por Gerardo Temoche. En el 2006 Giovanna Minardi nos entrega *Breves. Brevísimos. Antología de la minificción peruana*, de amplia difusión nacional e internacional. Después de este acucioso trabajo, Ricardo Sumalavia publica *Colección minúscula. Cinco espacios para la ficción breve* (2007). La cuarta antología se tituló *Pocas Pulgas. Imagen de la microficción anchashina*, que apareció en *5 esquinas. Revista de literatura* en 2010, con edición a cargo de Ricardo Ayllón. Asimismo, en el año 2012 se publicaron *En pocas palabras. Antología de microcuentos clásicos* (2012), *Circo de pulgas. Minificción peruana. Estudio y antología* (1900-2011) y *En pocas palabras. Antología del microcuento liberteño* de Rony Vásquez Guevara.

2.3.3. La minificción en la hemeroteca peruana actual

No existe duda de que una de las principales promotoras de la minificción en la narrativa latinoamericana han sido las revistas literarias. Tenemos a *Ekuóreo* en Colombia, *El Cuento* en México, *Puro Cuento* en Argentina, y *Maga* de Panamá. En Perú, como lo señalamos anteriormente, *El ñandú desplumado. Revista de narrativa breve* fue el primer motor difusor de la minificción en nuestras letras.

No obstante, otras revistas continuaron este camino¹² y se aventuraron a publicar minificciones, aunque como un apéndice

¹² Entre estas revistas tenemos *Bocanada. Revista Literaria*; *Tinta Expresa. Revista de Literatura*; *El grito de Maldoror. Bestiario de la fantasía creadora*; *Discursiva. Revista de Literatura y Humanidades*; *Ónice. Revista de creación*; *Bosque de latidos. Revista literaria*; *Arteidea. Revista de Cultura*; *Enigmas*, que cuentan con la mayor difusión.

ce de sus revistas. Asimismo, desde la web, la Revista Virtual de Literatura *El Hablador*, dirigida por Carlos Yushimito del Valle y Giancarlo Stagnaro, ha publicado algunas minificciones de Carlos Eduardo Zavaleta, Ernesto Alonso Arbulú, César Pajuelo Moore, Enrique Cortez y Rodrigo Díaz Pino.

2.3.3.1. “El breve narrar” de *Amor y Llaga*. *Semanario chotano de opinión*.

Antes de ingresar al nuevo milenio, en la provincia de Chota, Departamento de Cajamarca, se empieza a publicar desde el 6 de julio de 1997 “*Amor y Llaga*”. *Semanario chotano de opinión*, dirigido por José López Coronado. Este semanario – parte del proyecto del Grupo Cultural Wayrak– es una edición que desde octubre de 1999 inaugura una sección denominada “El breve narrar”, cuya función primordial es la publicación de narraciones brevísimas de escritores cajamarquinos. Esta publicación goza de total vitalidad en la actualidad.

2.3.3.2. *Plesiosaurio*. Primera revista de ficción breve peruana

En el año 2008 se funda *Plesiosaurio*. *Primera revista de ficción breve peruana*, dirigida por Rony Vásquez Guevara, quien se constituye en el primer promotor de la minificción en la narrativa peruana y dirige la primera revista dedicada exclusivamente a este género. En el primer número aparecen las minificciones de José Donayre, Tanya Tinjälä, Manuel Velázquez, Ricardo Sumalavia, Lucho Zúñiga, Daniel Salvo, Américo Mendoza, Fernando Carrasco y de sus directores. Hasta la actualidad lleva publicado cinco números de proyección nacional e internacional. Esta revista peruana ha logrado publicar a prestigiosos cultores de minificción como Ana María Shua, Daniel Frini, Isaac Goldemberg, Julio Ortega, Guillermo Bustamante Zamudio, Alejandro Bentivoglio, Antonio Cruz, Raúl

Brasca, Javier Perucho, Fabián Vique, Diego Muñoz Valenzuela, Alfonso Pedraza (entre los escritores), y Violeta Rojo, Francisca Noguerol, Sandra Bianchi, David Roas y Fernando Valls (entre los teóricos).

2.3.3.3. *Fix 100*. Revista de ficción breve hispanoamericana

En el 2009 nace *Fix100-Revista de ficción breve hispanoamericana*, dirigida por Alex Forsyth, quien se unió a la promoción de la minificción con sus publicaciones correspondientes a 2009, 2010 y 2012.

2.3.3.4. *Piel de Kamaleón*. Revista de Literatura & otras deformidades

En el año 2009 aparece *Piel de Kamaleón. Revista de Literatura & otras deformidades*, dirigida por Walter Toscano. Esta revista, en sus dos ediciones correspondientes a enero de 2009 y junio de 2010, le ha dedicado un espacio muy generoso a la minificción. En sus páginas encontramos minificciones de Oscar Contreras, Armando Alzamora, Víctor Flores, Jonathan Alvarado, Richard Chávez, Abundio Henares, Gerson Ramírez, Ricardo Calderón Inca, Juan López y Elio Osejo.

2.3.3.5. Suplemento *Solo 4*

Desde el día sábado 2 de octubre de 2010, el *Suplemento Cultural Solo 4* del diario Correo (Huancayo) dedica semanalmente un espacio destinado a la publicación de una minificción titulada “El microcuento de la semana”¹³. Entre los miniaturistas, publicados encontramos a los integrantes del Grupo

¹³ La primera minificción publicada fue “El Subte”, de Alberto Benza.

Literario *Micrópolis*: Alberto Benza, Jomar Cristóbal y Diego Eguiguren, entre otros.

2.3.4. La biblioteca contemporánea de minificción peruana

En esta última década, la minificción peruana goza de una gran vitalidad. Una muestra de ello se encuentra en la siguiente lista de libros de minificción: *De infidelidades y demás yerbas* (2000) de Enrique Tamay; *El olor del agua* (2000) de Ricardo Vírhuez; *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki; *Fábulas y antifábulas* (2004) de César Silva Santisteban; *Enciclopedia mínima* (2004) de Ricardo Sumalavia; *Taller de bagatelas* (2005) de Román Obregón Figueroa; *El hombre cadáver* (2005) de Marco Rivera; *Dios y las cucarachas. Cuentos proletarios* (2006) y *Sueños* (2007) de Juan Cristóbal; *El horno del reverbero* (2007), *Ars Brevis* (2008), *Haruhiko & Ginebra* (2009) de José Donayre; *El cielo desleído* (2006) y *El aullar de las hormigas* (2007) de Ítalo Morales; *Cuentos de bolsillo* (2007) de Harry Belevan; *Cuentos Brevísimos* (2007) de Carlos Eduardo Zavaleta; *Un café en la Luna* (2008) de Carlos Meneses; *De cómo quedé estando aquí* (2008) de Hernán Garrido Lecca; *Microacertijos literarios* (2009) de Ricardo Calderón Inca; *Lurigancho* (2010) de Fernando Pomareda; *Sabidurías del Cuto Sánchez* (2010) de Óscar Colchado Lucio; *Arequipa, el enigma de la lectura* (2010) de Pablo Nicoli; *Cuatro páginas en blanco* (2011) de Lucho Zúñiga; *Los escritos del oidor* (2006), *Lo que yo Barman oí* (2010), *Microcuentos* (2011) y *Cuaderno de Almanaquero* (2011) de William Guillén Padilla; *La eternidad del instante* (2011) de César Klauer; *El dos veces nacido* (2011) de Jomar Cristóbal; *Bajo un cielo de ceniza* (2011) de Diego M. Eguiguren; *A la luz de la Luna* (2011) de Alberto Benza González; *33 microcuentos de verdades en pareja* (2011) de Sarko Medina Hinojosa; *Película de horror* (2011) de Marco Alberca y, finalmente, *Mishky Stories* (2011) de Gonzalo Del Rosario.

2.3.5. Grupo Literario *Micrópolis*

El grupo literario peruano dedicado a la creación, difusión y promoción de la minificción es *Micrópolis*. Fundado en el 2008, sus actividades literarias empiezan a resaltarse a partir del 2010 a través del *Suplemento Solo 4* del diario Correo (Huancayo), logrando difundir las minificciones de sus integrantes y, posteriormente, de otros escritores que empiezan a trabajar con esta modalidad narrativa.

Asimismo, actualmente este grupo literario ha concebido el Proyecto *Micrópolis* consistente en difundir la minificción a través de diversos espacios artísticos como mates burilados, historietas, etc. Este mismo proyecto influyó en la formación de Editorial *Micrópolis*, la única que se dedica a la publicación exclusiva de libros de minificción, cuya producción ha iniciado en el 2011.

2.3.6. Otro concurso nacional de microcuento

Años más tarde, en abril de 2011, el *Suplemento Solo 4* convocó al Primer Concurso Nacional de Microcuento “Premio Solo 4”¹⁴, cuyo jurado estuvo integrado por Carlos Meneses, Ricardo Sumalavia y Rony Vásquez Guevara. Posteriormente, el día 13 de junio el jurado emite su fallo, resultando ganador el microrrelato “La Muerte”, de Jovana Calderón Llacta.

2.3.7. Primera Jornada Peruana de Minificción

El miércoles 14 de setiembre de 2011 se inauguró la Primera Jornada Peruana de Minificción, organizada por el Grupo Literario *Micrópolis* y Editorial *Micrópolis*. También partici-

¹⁴ Es necesario advertir que de recuento histórico sobre concursos de minificción en la narrativa peruana, éste se constituye como el segundo concurso nacional.

paron *Plesiosaurio*. *Primera revista de ficción breve peruana*, Borrador Editores y Suplemento Cultural “Solo 4”. Durante el desarrollo de esta jornada se rindió un merecido homenaje al narrador peruano Carlos Eduardo Zavaleta y al recordado maestro David Lagmanovich.

3. Sobre la presencia de la micronovela en el Perú

Un aspecto particular y de reciente data son los estudios teóricos en torno a los libros integrados por textos brevísimos, denominados “micronovelas” o “novelas brevísimas”. Podría definirse que una *micronovela* es una construcción literaria eminentemente narrativa, integrada por microcapítulos (minificciones integradas), cuya característica fundamental es la intertextualidad interna de sus textos, la presencia constante de sus personajes y su complejidad diegética, los cuales permiten que el texto se presente como unidad narrativa.

Bajo estos lineamientos, en la micronarrativa peruana contemporánea encontramos las micronovelas *Haruhiko & Ginebra* (2009) de José Donayre, *El dos veces nacido* (2011) de Jomar Cristóbal y *Película de horror* (2011) de Marco Alberca. Sin embargo, si volvemos la mirada al pasado de la narrativa peruana, podríamos considerar a *El autómatas* de Xavier Abril como la primera micronovela del Perú, ya que fue escrita entre los años 1929 y 1930. No obstante, debemos advertir que algunos fragmentos de esta micronovela fueron publicados en la revista *Bolívar* (1931) y *Creación y Crítica* (1971). Recientemente, en diciembre de 1993, la revista *Documentos de Literatura* N° 2/3 publicó la versión completa de esta micronovela fundacional.

4. A manera de coda

En las líneas precedentes hemos podido demostrar la existencia de una amplia tradición de textos narrativos brevísimos en la literatura peruana. Sin embargo, somos conscientes de

que se pueden encontrar datos valiosísimos si se revisan algunas revistas pertenecientes a nuestra vanguardia literaria y si se continúa hurgando en las bibliotecas de todo nuestro país, pues muchos de nuestros más reconocidos escritores fueron tentados por la exquisitez y exigencia de la brevedad narrativa. Esto es solo la punta del iceberg.

Referencias bibliográficas

Fuentes Primarias

- Abril, Xavier. *El autómatas y otros relatos*. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Alva Zuñe, Jorge. *La noche imposible y otros disparates*. Chimbote: Graphic, 2002.
- Ames, Omar. *Al ritmo de Celia Cruz o Roberto Ledesma*. Lima: Editorial AMES, 1978.
- Antón, Róger. *Paraíso recuperado. Historia libresca de un ladrón*. Chimbote: Alfaqque Ediciones, 2009.
- Arbildo, Miguel Ángel. *El jilguero y otros cuentos*. Chiclayo: Ediciones Prometeo Desencadenado, 2011.
- Arteaga, Armando. *Cuentos de cortometraje*. Lima: Unión Libre Ed., 2002.
- Bedón, César. *Un sol que en invierno*. Lima: Borrador Editores, 2008.
- Belevan, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.
- Benza González, Alberto. *A la luz de la Luna*. Lima: Editorial Micrópolis, 2011.
- Bossio Suárez, Sandro. *Kassandra y nueve mentiras menores*. Huancayo: Acerva Ediciones, 2011.
- Buendía, Felipe. *Literatura Fantástica*. Tomo I. Lima: Editorial Tierra Nueva, 1959.
- Calderón Fajardo, Carlos. *El hombre que mira el mar*. Lima: Mosca Azul Editores, 1988.

- Calderón Inca, Ricardo. *Microacertijos literarios*. Trujillo: Editorial Alternativa OREM, 2009.
- Cárdenas Díaz, Welmer. *Memorias del tiempo*. Lima: Arteidea Editores, 2001.
- Castellanos, Alfredo. *Relatos fantásticos*. Lima: San Marcos, 2006.
- Colchado Lucio, Óscar. *Sabidurías del Cuto Sánchez*. Lima: Ornitorrinco Editores, 2010.
- Colmenares De Fiocco, Delia. *Puñales de oro*. Lima: s/e, 1943.
- Cossíos, Daniel. *Breve bestiario peruano*. Lima: Casatomada Editorial, 2008.
- Cristóbal, Jomar. *El dos veces nacido*. Lima: Editorial Micrópolis, 2011.
- Cristóbal, Juan. *Dios y las cucarachas*. Cuentos proletarios. Lima: Pedagógico San Marcos, 2006.
- Chávez, Zelideth. *Flor de cactus*. Lima: Arteidea Editores, 2005.
- Del Río, María Luisa. *No mires atrás*. Lima: Solar Central de Proyectos E.I.R.L., 2006.
- Del Rosario, Gonzalo. *Mishky Stories*. Trujillo: Incertidumbre Editores, 2011.
- Díaz Herrera, Jorge. *Alforja de ciego*. Lima: Editorial Lumen, 1979.
- Donayre, José. *Haruhiko & Ginebra*. Lima: Muro de Carne, 2009.
- Dughi, Pilar. *Ave de la noche*. Lima: APJP/Peisa, 1996.
- Eguiguren, Diego Martín. *Bajo un cielo de ceniza*. Lima: Editorial Micrópolis, 2011.
- Espinoza Haro, Nilo. *Sonata de los espectros*. Lima: Arte-Reda, 1991.
- Falcón García-Blásquez, David. *La venganza de los sentidos*. Lima: Casatomada Editorial, 2006.
- Freire Sarria, Luis. *El libro de los ingenios*. Lima: PEISA, 1997.
- Gálvez Cuéllar, Raúl. *Cuentos para sonreír*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.
- Gálvez Ronceros, Antonio. *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Editorial Inti Sol, 1975.

- Garrido Lecca, Hernán. *De cómo quedé estando aquí*. (Narrativa breve.) Lima: El Virrey, 2008.
- Garrido Malaver, Julio. *La tierra de los niños*. Lima: s/e, 1946.
- Gavidia Ruiz, Ángel. *Aquellos pájaros*. Lima: Arteidea, 2000.
- Gazzolo, Ana María. *Cuadernos de ultramar*. Lima: PUCP - Fondo Editorial, 2004.
- González Prada, Manuel. *El tonel de Diógenes*. México: Edición Tezontle, 1945.
- Gonzales Rosales, Daniel. *Algunas mentiras y otros cuentos*. Lima: Andesbook, 2008.
- Guerrero, Houdini. *Treinta treinta*. Piura: Sietevientos, 2006.
- Guillén Padilla, William. *Los Escritos del Oidor*. Cajamarca: Fondo Editorial de la Municipalidad Provincial de Cajamarca, 2006.
- Helguero, Lorenzo. *El amor en los tiempos del cole*. Lima: Estruendomudo E.I.R.L., 2008.
- Hernández Camarero, Luis. *El estanque moteado*. Lima: s/e, 1974.
- Ísmodes Cairo, Aníbal. *Los tesoros de Catalina Huanca*. Lima: s/e, 1942.
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar Funerario*. Madrid: Páginas de espuma, 2004.
- Jochamowitz, Luis. *Contra dicciones*. Lima: PEISA, 1999.
- Larrabure, Sara María. *La escoba en el escotillón*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1957.
- La Torre, Alfonso. *La lira de Nerón*. Lima: Ediciones Capulí, 1979.
- Lladó, Miguel. *Rostros distantes*. Lima: Editorial Latinoamericana, 1965.
- Loayza, Luis. *El avaro*. Lima: Editorial Cuadernos de Composición, 1955.
- López Degregori, Carlos. *Cielo forzado*. Lima: Seglusa / Colmillo blanco, 1988.
- Lozano Alvarado, Saníel. *Literatura infantil y juvenil de La Libertad*. Trujillo: Libertad, 1993.
- Meneses, Carlos. *Un café en la Luna*. Valencia: Editorial Instituto de Estudios Modernistas, 2008.

- Meneses, Porfirio. *Cholerías* (Con Tierra Mía de Alfonso Pe-láez y Tierra del alba de Francisco Izquierdo Ríos). Lima: Ministerio de Educación, 1946.
- Mejía Valera, Manuel. *Adivinanzas*. México D.F.: UNAM, 1988.
- Mino Jolay, Carlos. *Escoba al revés*. Lima: Ediciones Vida y Palabra, 1960.
- Morales, Ítalo. *El aullar de las hormigas*. Chimbote: Río Santa Editores, 2007.
- Nicoli, Pablo. *Arequipa, el enigma de la lectura*. Arequipa: Editorial Distribuidora San José, 2010.
- Niño De Guzmán, Guillermo. *Caballeros de medianoche*. Mé-xico. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Obregón Figueroa, Román. *Taller de bagatelas*. Lima: Alta-zor, 2005.
- Ollé, Carmen. *Retrato de mujer sin familia ante una copia*. Lima: PEISA, 2007.
- Oregón Morales, José. *Exterminio de loros y otros cuentos*. Lima: Lluvia Editores, 1999.
- Osores, Lorenzo. *La sonrisa de la musaraña*. Lima: PEISA, 2007.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones en salsa verde*. Prólogo de Fran-cisco Carrillo y Carlos Garayar. Lima: Ediciones de la Bi-blioteca Universitaria, 1973.
- . *Tradiciones en salsa verde y otros textos*. Caracas: Funda-ción Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Pantigoso, Gonzalo. *Lindero prohibido*. Chimbote, Mantícora Ediciones, 2006.
- Petrozzi, Morella. *56 días en la vida de un frik*. Lima: Santo Oficio, 1996.
- Pomareda Céspedes, Fernando. *Lurigancho*. Lima: Aerolíneas Editoriales S.A.C., 2010.
- Ramírez, Gerson. *Cenaremos en Madrid y otros cuentos*. Lima: Ornitorrinco Editores, 2009.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campo-dónico Editor, 1992.
- Rimachi Sialer, Gabriel. *El color del camaleón*. Lima: Casato-mada Editorial, 2005.

- Rivera, Marco. *El hombre cadáver*. Lima: Editado Anti-copyright, 2005.
- Rivera Martínez, Edgardo. *Estampas de ocio, buen humor y reflexión*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.
- Rivera Saavedra, Juan. *Cuentos sociales de ciencia-ficción*. Lima: Editorial Horizonte, 1976.
- Robles Olivos, Rafael. *Aquí murió el payaso*. Lima: Estruendomudo, 2008.
- Saavedra Apon, Cosme. *Fauna*. Sullana: Sietevientos Editores & Lluvia Editores, 2011.
- Salinas, Pedro. *Álbum de fotos*. Lima: Editorial San Marcos, 2009.
- Saona, Margarita. *Comehoras*. Lima: Mesa Redonda Editores, 2008.
- Sofocleto [Luis Felipe Angell]. *Sinlogismos*. Lima: Editorial Arica S.A., 1972.
- Silva Santisteban, César. *Fábulas y antifábulas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Sumalavia, Ricardo. *Enciclopedia mínima*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2004.
- Tamay, Enrique. *De infidelidades y demás yerbas*. Lima: Ar-teidea, 2000.
- Torres Figueroa, Celso Víctor. *Tradiciones en "Salsa roja"*. Caraz: s/e, 2003.
- Ulloa Donoso, Claudia. *El pez que aprendió a caminar*. Lima: Estruendomudo, 2006.
- Ureta, Antonio. *Cuentos del viento*. Lima: Lluvia Editores, 1991.
- Valdelomar, Abraham. "Neuronas". *Obras Completas*. Edición a cargo de Ricardo Silva Santisteban. Lima: PETROPERÚ Ediciones, 2001.
- Vallejo, César. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.
- Velarde, Héctor. *El mundo del supermarket*. Lima: Populibros, 1963.
- Velázquez Rojas, Manuel. *Isla de otoño y fábulas*. Lima: Ediciones Perú Joven, 1966.

- Vienrich, Adolfo. *Fábulas quechuas* (TarmapapPachahuarainin). Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 1906.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*. Lisboa: s/e, 1982.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *Cuentos brevísimos*. Lima: Editorial Informática Brasa Eds., 2007.
- Zelada, Alberto. *Otoños de bolsillo*. Lima: Grupo Editorial Aretidea, 2011.
- Zevallos De La Puente, Andrés. *Cuentos del Tío Lino*. Lima: Lluvia Ediciones & Grupo de Trabajo RIO, 1980.
- Zúñiga, Lucho. *Cuatro páginas en blanco*. Lima: Paracaídas Editores, 2010.
- Zuzunaga, Sócrates. *Taita Serapio*. Lima: Altazor, 2004.

Fuentes secundarias

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. La colonia. Cien Años de República. 6^{ta} edición. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Belevan, Harry. “Brevísima introducción al cuento breve”. *Quehacer* 104. (Lima, Revista Bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo – DESCO, 1996).
- El Cuento*. *Revista de imaginación* XIV, 89 (enero-Febrero de 1984).
- Elguera, Christian. “Duelo y creación del mundo”. *El Dominical*. Suplemento del diario *El Comercio*. (Lima, 29 de junio, 2008).
- Fernández Pérez, José Luis. “El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura”. *Literatura y Lingüística* 21. (2010)
- García-Bedoya, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora Editores, 2010.

- Jara Jiménez, Cronwell. “Los microcuentos de la revista “El ñandú desplumado””. *El ñandú desplumado*. Revista de Narrativa Breve 2. Lima: Ñandú Ediciones, 1995.
- Lagmanovich, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires – Tucumán: Cuadernos del Norte y del Sur, 1997.
- . *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Editorial Menoscuarto, 2006.
- Perucho, Javier. *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México D.F.: UNAM, 2009.
- Rodríguez Carucci, Alberto. “Tradiciones en salsa verde. Humor, desenfado, procacidad”. Presentación. Palma, Ricardo. *Tradiciones en salsa verde*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Rojó, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2009.
- . *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio/Fundarte, 1996.
- Shapard, Robert. “Panorama de la situación de la minificción en los Estados Unidos: Micro, Flash y Súbita”. *El cuento en red* 19. Primavera, 2009.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el Siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Vásquez Guevara, Rony. “Bibliografía de la creación y crítica literaria sobre la minificción peruana”. *El cuento en red. Revista electrónica de la teoría de la ficción breve* 26. Otoño, 2012.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México D.F.: UNAM, 2006.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos del 50's (Estudio y Antología)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura – Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2006.

ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE EL BOOM DE LA MINIFICCIÓN EN HISPANOAMÉRICA

Lauro Zavala

Universidad Nacional Autónoma de México,
Xochimilco

El punto de partida de estas notas es la convicción de que la minificcción es un género literario distinto del minicuento, pues en lugar de simplemente contar una historia en pocas líneas, la minificcción propone una serie de estrategias para una relectura irónica o poética de la tradición literaria y extraliteraria.

Lo anterior puede ser reformulado en términos más técnicos, señalando que mientras el minicuento tiene un inicio catafórico (es decir, que anuncia lo que va a ser narrado), un tiempo secuencial, un lenguaje literal, un narrador confiable y un final epifánico, anafórico y concluyente, en cambio la minificcción tiende a ser lúdica, alegórica e intensamente intertextual, y en su interior los rasgos señalados del cuento clásico aparecen en forma de simulacro.

Al estudiar este género resulta notable el desarrollo que ha tenido a lo largo del siglo XX en la región iberoamericana, incluyendo España, Brasil y Portugal. Esto se refleja incluso en el hecho de que existen importantes estudios y antologías de la minificcción hispanoamericana publicados en Italia, Alemania, Corea, Tailandia, Japón, Francia, Australia y Nueva Zelanda, en todos los cuales se señala la calidad y

la abundancia de los textos de minificción producidos en la región¹.

En este trabajo presento tres tipos de hipótesis que podrían explicar el surgimiento y desarrollo de la minificción en Hispanoamérica durante el siglo XX. Primero presento algunas hipótesis sobre los antecedentes literarios que podrían explicar la tradición de la cual se derivó el género en la región. Enseguida presento algunas hipótesis de carácter preliterario que pueden haber contribuido al surgimiento de este género literario en la región. Y por último, algunas hipótesis extraliterarias para responder a la pregunta ¿Por qué ahora? O más exactamente, ¿por qué ha sido hasta la última década del siglo XX cuando empezó a ser estudiado este género de manera sistemática, a pesar de que muchos de sus más notables autores empezaron a producir su obra desde las primeras décadas del mismo siglo XX?

Hipótesis literarias: ¿Por qué el boom?

En este contexto habría que entender el boom como el surgimiento de la minificción en los países donde se habla espa-

¹ Estas antologías son las siguientes: Gianni Toti, ed.: *I racconti piú brevi del mondo*. Roma Edizioni Fahrenheit 451, 1995; Edna Brandenberger, ed.: *Cuentos brevísimos / Spanische Kürzest-geschichten*. Munich, Deutscher Tschenbuch Verlag, 1994; número especial de la revista *Minerva, The Literary Quarterly*, 2002, publicada en Corea del Sur; tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos elaborada por Pasuree Luesakul (Tailandia) en la Universidad de Salamanca, sobre “El bestiario en *Los animales imaginarios* de René Avilés Fabila”, 2004; número especial de la revista *América. Cahiers du CRICCAL* núm. 18, Formes breves de l’expression culturelle en Amérique Latine de 1950 a nos jours. Tome 1: *Poétique de la forme breve. Conte. Nouvelle*. París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998; Rosemary Sorensen, ed.: *Microstories. Tiny Stories*. Auckland – London, Angus and Robertson (Harper & Collins), 1993.

ñol y portugués. Y sería necesario preguntarse si existe una tradición de minificción chicana, lo cual no ha sido explorado hasta el momento.

Estas hipótesis señalan la existencia de varios terrenos en los que la minificción dialoga con las tradiciones literarias específicas de la región, lo cual produce diversas formas de relectura irónica. Estas formas de relectura son al menos las siguientes:

1. Relectura irónica de los bestiarios surgidos durante la Colonia

El antecedente más antiguo ligado directamente con la escritura de minificción se encuentra en los bestiarios fantásticos surgidos durante la Colonia. Aquí es necesario recordar que cuando los cronistas de Indias escuchaban las descripciones de sus informantes indígenas acerca de la fauna local, estos cronistas españoles se encontraban en la necesidad de realizar una doble traducción. Es decir, una traducción de una lengua a otra, y del conocimiento de la fauna europea a aquello que parecía ser producto de la imaginación. Estas descripciones poéticas de animales inexistentes son el antecedente de una tradición literaria que está ausente en la escritura europea y en el resto del mundo. Y este antecedente explica que los bestiarios fantásticos en Hispanoamérica sean de carácter poético (como los de Arreola, Borges, Cortázar y muchísimos otros), mientras que los bestiarios europeos son de carácter peyorativo. En lugar de mostrar seres humanos bestializados, los bestiarios hispanoamericanos son una poetización de las bestias reales o imaginarias².

² Entre las numerosas antologías de bestiarios literarios se pueden mencionar la de Óscar Rodríguez Cruz, ed: *El libro de los animales. Pensamientos, fábulas y relatos*. Caracas, Libros de El Nacional, 2002 y la de Raúl Brasca y Luis Chitarroni, eds.: *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*. Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.

2. *Relectura irónica de la literatura universal y de mitos preliterarios*

Otro antecedente preliterario que aparece con frecuencia en la minificción contemporánea se encuentra en los mitos de carácter universal, entre los que ocupa un lugar central el mito de la Cenicienta, que de acuerdo con diversos testimonios antropológicos, es el mito más universal en todas las culturas, hasta el grado de realizarse con regularidad diversos encuentros internacionales de expertos en estudios mitológicos, con el fin de estudiar la diversidad de manifestaciones que tiene este mito universal. Aquí solo es necesario recordar la conocida serie de parodias que propone Ana María Shua en su *Casa de geishas*.

De manera simultánea, algunos materiales de la literatura europea han sido releídos en forma irónica por numerosos escritores hispanoamericanos, entre los que sin duda destaca el trabajo de Marco Denevi y sus *Falsificaciones*.

3. *Relectura irónica de las vanguardias de entreguerras*

En todos los estudios sobre la evolución del género se ha señalado que tal vez el antecedente más inmediato de la minificción posmoderna, por su carácter experimental, se encuentra en las vanguardias históricas del periodo de entreguerras. Ya ha sido señalado el hecho de que, a pesar de que esta tradición está generalizada a todo el mundo occidental, sin embargo estas vanguardias tienen un desarrollo espectacular y muy propio de la lengua española en la región hispanoamericana, precisamente al defender la autonomía lingüística y cultural de la región. Tan solo la escritura de autores como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y Oliverio Girondo, entre muchos otros, es suficiente para documentar la importancia literaria de este periodo en la historia de la minificción.

4. Relectura irónica de la narrativa intimista del medio siglo

En contraste con el tono lúdico e innovador de las vanguardias de entreguerras, en la primera mitad del siglo XX se escribió también una narrativa formalmente tradicional, centrada exclusivamente en el contenido, como es el caso de la narrativa de la Revolución Mexicana. En la década de 1950 se llega al punto de una casi total ausencia de humor, ironía y parodia en la literatura hispanoamericana. El tono dominante es el intimismo de la literatura de medio siglo, como puede observarse en cuentistas mexicanos tan destacados como Elena Garro, Carlos Fuentes, Inés Arredondo y Juan García Ponce. Y es precisamente la ruptura con esta vena trágica lo que define a la llamada literatura de la Onda. El empleo del lenguaje cotidiano y el uso de los giros coloquiales, la escritura irónica, la experimentación genérica y el inicio de una conciencia de género con sentido del humor es lo que define las rupturas de la narrativa de los años sesenta (José Agustín, Jorge Ibargüen-goitia, René Avilés Fabila, Rosario Castellanos), y es el antecedente de las formas de intertextualidad y metaficción que son característicos en la ficción y la minificción de las décadas siguientes.

5. Relectura irónica de la novela del boom en la década de 1960

Es necesario recordar que el boom de la novela hispanoamericana recibe este nombre precisamente porque fue, además de un importante momento literario, un notable fenómeno en el mercado editorial internacional. En cambio, lo que podríamos llamar el boom de lo breve es de carácter silencioso, ocurre solo en las bibliotecas y es de naturaleza estrictamente literaria. Y uno de sus rasgos consiste, precisamente, en proponer una relectura irónica de algunas de las características de esa narrativa, como el realismo mágico y lo real maravilloso, aunados al compromiso militante y las reivindicaciones de clase.

En muchas de las minificciones posmodernas contemporáneas se ironizan algunos de estos rasgos que, en su momento, produjeron un mercado internacional de consumo de esta imagen hispanoamericana para la exportación.

Hipótesis preliterarias: ¿Por qué aquí?

En este contexto habría que entender aquí como el terreno cultural hispanoamericano en el que existen varias tradiciones que determinan el surgimiento de la minificción durante las primeras décadas del siglo XX, en el periodo de entreguerras y de las vanguardias históricas, especialmente en la obra de escritores como Julio Torri y Alfonso Reyes en México, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo en Argentina, Luis Vidales y Jorge Zalamea en Colombia, y otros más en el resto de la región.

Estas hipótesis señalan la existencia de las tradiciones preliterarias que determinaron el surgimiento de una tendencia al empleo lúdico de la palabra oral y escrita en la región hispanoamericana. Estas tradiciones culturales de la región son principalmente las siguientes:

1. Tendencia al empleo de un lenguaje metafórico (albures, adivinanzas, etc.)

En la vida cotidiana de la región hispanoamericana es ampliamente conocida la presencia de palabras con doble sentido. En México, el empleo de estas palabras está asociado a lo que se le conoce como albures, es decir, duelos verbales de agresividad sexual (de carácter metafórico) en los que alguno de los interlocutores gana al conocer más palabras con doble sentido. Tal vez esta tradición es una variante regional de los juegos verbales de extrema brevedad que existen en todas las lenguas, como es el caso de los trabalenguas, los palíndromos, los apodos, las adivinanzas rimadas y los desafíos lógicos.

2. Tendencia al humor frente a tragedias colectivas (chistes crueles)

Otra tradición extraliteraria de extrema brevedad en la región hispanoamericana es la tendencia a inventar y socializar rápidamente chistes anónimos cuando ocurren tragedias colectivas. Esta clase de humor es similar en su estructura a los chistes políticos sobre personajes públicos, que ya ha sido objeto de estudio sociológico y lingüístico en las últimas décadas. Las estrategias lingüísticas del chiste cruel son similares a las utilizadas por el llamado lenguaje juvenil, que refleja una actitud hacia las instituciones establecidas, es decir, lo que Wittgenstein llamaba una metáfora como forma de vida.

3. Tendencia a la democratización didáctica y sorprendente de la alta cultura

Ésta es una de las hipótesis más interesantes, pero que requiere ser explorada con mayor detenimiento. Una posible razón del surgimiento de la minificción en la región iberoamericana se puede explicar por la vocación democratizadora que han tenido los líderes morales en la región, quienes se han opuesto críticamente a la herencia de una tradición impuesta, que originalmente se presentó en el ámbito religioso. Frente a la cultura oficial, que propone su visión hierática de la historia colectiva, los escritores hispanoamericanos, precisamente al pertenecer a una élite intelectual, se han integrado a una larga tradición democratizadora de la cultura, incluyendo la cultura universal.

Hipótesis extraliterarias: ¿Por qué ahora?

En este contexto habría que entender ahora como el momento histórico en el que se empieza a reconocer y estudiar a la minificción de manera sistemática en la región hispanoamericana.

Estas hipótesis señalan la existencia de las diversas condiciones extraliterarias que han determinado el surgimiento de una sensibilidad específica en los lectores durante la década de 1990 en adelante. Estas condiciones se manifiestan en diversos fenómenos de la cultura contemporánea, que solo en la región hispanoamericana han producido el estudio de la minificción a partir de la década de 1980. Entre ellas podrían ser mencionadas las siguientes:

1. Estética del trailer cinematográfico (inicio anafórico y final catafórico)

Entre los elementos específicos de la cultura mediática contemporánea se encuentran los medios audiovisuales. Y en particular, la experiencia de ver cine está acompañada por un género de brevedad extrema que cumple una función estratégica en el proceso comunicativo de la industria cinematográfica. Este género es el llamado *trailer*, que consiste en el material audiovisual que se proyecta en la sala de cine anunciando un próximo estreno. Precisamente por su función déctica, es decir, transitiva (pues no es un material autónomo), el *trailer* tiene siempre las características de la minificción, y en algunos casos incluso llega a presentar la estructura de una narrativa clásica³.

2. Estética del spot televisivo (político o comercial)

Sin duda el género de minificción audiovisual que tiene mayor presencia en la cultura contemporánea, y cuyos efectos son más contundentes es el *spot*, que puede tener una naturaleza

³ Presenté la propuesta para una semiótica del *trailer* en el trabajo “El trailer como un género de la promesa”, durante el Segundo Encuentro Nacional de Semiótica, Ciudad de México, abril de 2007.

política o comercial. Mencionemos el caso de las elecciones presidenciales del año 2006 en México, cuando el candidato que tenía una ventaja de más de 30 por ciento de la intención del voto sobre su opositor, se derrumbó en menos de tres semanas, debido a una campaña de *spots* políticos por televisión que lograron su efectividad no tanto por el contenido de la campaña (a todas luces absurdo), sino por la fuerza persuasiva de sus recursos audiovisuales. Éste es un terreno que requiere mayor atención, y que puede ser estudiado con los recursos utilizados para el análisis de la minificción literaria.

3. Estética del cine posmoderno (hibridación genérica, meta-ficción generalizada)

El cine posmoderno consiste en una yuxtaposición de los componentes formales del cine clásico y los componentes del cine moderno, vanguardista y antinarrativo. Estas formas de cine han ejercido una fuerte influencia en las otras formas de arte, especialmente en el terreno de la narrativa metaficcional y la hibridación genérica. Las llamadas nuevas olas del cine europeo de los años sesenta (Jean-Luc Godard en Francia; Rainer Werner Fassbinder en Alemania; Michelangelo Antonioni en Italia) y las formas experimentales del cine independiente estadounidense (John Cassavettes y otros) prepararon el camino para las formas de experimentación que también se produjeron, de manera militante, en Hispanoamérica.

4. Estética del hipertexto (narratividad interactiva)

La interactividad de los medios digitales es un elemento omnipresente, y cuyos efectos durante las últimas décadas han propiciado que sea hasta ahora cuando se reconoce la importancia de la narrativa mínima, pues su naturaleza recombinable (como el ADN) parece corresponder con la lógica de estos medios. Por supuesto, el libro coexiste con los medios digitales,

y la minificción coexiste con el cuento y la novela, pero estos últimos ahora pueden ser leídos como géneros subsidiarios de la minificción.

5. Estética de la balada (narrativa fractal, alternativamente autónoma y serial)

Hablar de la vida cotidiana urbana es hablar de los medios electrónicos (especialmente radio y televisión), y en ellos la balada (romántica o de otra naturaleza) ocupa un lugar central. Por supuesto, la letra de toda balada siempre tiene un componente poético esencial al género, y estos materiales pueden ser estudiados como un subgénero de la minificción contemporánea. Las baladas son fractales, es decir, son materiales simultáneamente autónomos y seriales. Esto significa que una balada, como una minificción, difícilmente existe en un vacío total, sino que se integra a una serie, aunque puede ser disfrutada de manera independiente de la serie a la que pertenece virtualmente.

6. Estética de la brevedad extraliteraria (influencia de solapas, reseñas, viñetas)

Entre los principales géneros extraliterarios de brevedad extrema que tienen una naturaleza funcional (es decir, cuya naturaleza no es necesariamente lúdica, como los palíndromos o las adivinanzas) se encuentran las solapas, las reseñas bibliográficas y las viñetas. Estos géneros extraliterarios parecen haber desplazado, en muchos casos, la experiencia original de la lectura literaria o la fruición musical o cinematográfica. Al no poder leer todos los libros que nos interesan y al no poder ver todas las películas que nos podrían interesar, debemos conformarnos con la lectura de estos materiales, que así terminan teniendo una relativa autonomía estética.

7. *Estética de la novela sincopada (capítulos elípticos pero sin autonomía narrativa: entre novela fragmentaria y cuentos integrados)*

La frontera entre el todo y las partes se encuentra en el centro de la estética contemporánea, y pone en la mesa de discusión la distinción entre fragmentos y detalles, es decir, entre unidades narrativas que tienen nostalgia de totalidad (como es propio de la estética moderna) y unidades narrativas totalmente autónomas (como es propio de la estética clásica). La novela sincopada es aquella cuyos capítulos pueden ser leídos en uno u otro sentido, cuyas primeras manifestaciones se produjeron ya en la década de 1930 (*Cartucho* de Nellie Campobello) y que cuenta con casos tan notables como *Pedro Páramo* (1954) de Juan Rulfo y *La feria* (1962) de Juan José Arreola, para no salir del ámbito de la literatura mexicana⁴.

8. *Estética del detalle (nostalgia de totalidad desplazada por la autonomía del fragmento, cuyo caso extremo se presenta en la novela a través del teléfono celular)*

La estética del detalle ha llegado a extremos sorprendentes en la narrativa contemporánea, como es el caso de las primeras novelas que se dan a conocer, antes de su versión impresa y encuadernada en forma de libro, por medio de la transmisión en teléfono celular. La novela más exitosa en Japón a principios del año 2006 fue leída en los aparatos celulares de las amas de casa en Japón, que después lo adquirieron en su presentación más convencional. Este tipo de fenómenos anuncia la importancia que está adquiriendo en los medios digitales la estética del detalle.

⁴ Esta tesis se desarrolla más ampliamente en el trabajo "Fragmentos, fractales y ..." (35-52).

Conclusiones preliminares

Para explicar el reconocimiento que ha alcanzado la minificción literaria en Hispanoamérica durante las últimas dos décadas es necesario añadir, a todas las condiciones literarias, preliterarias y extraliterarias que se han señalado hasta aquí, la función de otros factores contingentes, como la difusión editorial, la investigación académica, la organización de congresos nacionales e internacionales y la existencia de revistas especializadas en el estudio del género, en las cuales se difunden los resultados de estas mismas investigaciones. Y tal vez vale la pena enfatizar que todo esto ha ocurrido poniendo la atención en la minificción hispanoamericana. La minificción literaria parece ser, entonces, parte del patrimonio cultural de la región hispanoamericana, y la reflexión sistemática sobre este género puede suponer una de las contribuciones más originales en el contexto de la teoría literaria contemporánea, rebasando el ámbito de lo estrictamente literario.

Quiero cerrar estas notas señalando el interés que puede tener, además, el estudio de la escritura muy breve en la tradición europea y oriental, donde al parecer esta forma de escritura es muy frecuente entre los filósofos, como es el caso de Ernst Jünger, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Ludwig Wittgenstein y muchos otros.

Referencias bibliográficas

- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2005.

- . “Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve”. *O Fragmento*. Núm. Especial de *Forma Breve* 4 (2006): 35-52.

DESPUÉS DEL “POS”: MICROCUENTO Y VOCACIÓN AFECTIVA

Miguel Gomes

Universidad de Conneticut- Storrs. EEUU

1

La micronarrativa de los últimos años ofrece indicios de que varios hábitos estéticos de la posmodernidad, particularmente en el mundo hispánico, parecen ya superados, olvidados o caídos en desuso, confirmando las sospechas que en numerosas oportunidades expresó, entre otros –pero mejor que nadie–, Octavio Paz: “Desde 1850 [la modernidad] ha sido nuestra diosa y nuestro demonio. En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de ‘postmodernidad’. ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna?” (14). Y lo moderno, téngase en cuenta, está condenado tarde o temprano a fracasar para no traicionarse a sí mismo, si aceptamos la sentencia de Baudelaire sobre las aporías que hacen posible la noción: “La modernité, c’est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable” (IV). En estas líneas me gustaría abordar la obra de algunos minicuentistas representativos en los que se pone de manifiesto la transitoriedad plenamente moderna del paradigma estético posmoderno.

2

En un libro ya clásico acerca de las manifestaciones culturales del capitalismo tardío, Fredric Jameson postulaba que la “mengua del afecto” (*waning of affect*) era uno de los elementos más visibles de diversos lenguajes artísticos, imprescindible en sus negociaciones con una cosmovisión posmoderna donde el “yo” burgués previo, absolutamente centrado, entraba en crisis y era reemplazado por subjetividades menos ancladas en un lugar de enunciación específico, capaces de desplazarse en el universo de la producción masificada, los simulacros y las imágenes sin aura (8-15). Jameson reflexionaba con preferencia sobre las artes plásticas, sustentando sus tesis con un contraste de *El grito* de Edvard Munch y *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol. Mientras que la obra de Munch ilustraba para él cómo la representación se alteraba gracias al choque de la emoción y el entorno, es decir, gracias a la deformación protoexpresionista del paisaje, la de Warhol, encarnando las prácticas más frecuentes de la posmodernidad, insinuaba que toda afectividad se había desvanecido, ocupado su lugar por artículos industriales, objetos de consumo serializados que se volvían fines en sí mismos más allá del sujeto que los había adquirido y acumulado. Aunque Jameson no lo pusiera en esos términos, se trataba de un petrificado éxtasis de la reificación propia de las sociedades capitalistas.

Algunos críticos han intentado matizar tales posturas esbozando alternativas ingeniosas, como ocurre con Brian Massumi, que ve mengua de “creencias” pero no de “afectos”: “Belief has waned for many, but not affect. If anything, our condition is characterized by a surfeit of it. The problem is that there is no cultural-theoretical vocabulary specific to affect” (27). Massumi tal vez no considera que el vocabulario cultural necesario para sentir es indisoluble del sentimiento a no ser que se le confiera a este último una sustancia transcendental: atribúyase a una deficiencia de *res* o de *verba*, la “mengua” captada por Jameson seguiría siendo un hecho. Para negar la ausencia total, Massumi alude a un estado de suspensión de

la reacción afectiva (29). Lo cierto es que tanto para Jameson como para él la relación de estética y afecto durante las últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI era agónica: la cultura posmoderna lejos estaba de la inmediatez emocional.

Si echamos un vistazo a la labor de narradores mayores de los últimos treinta años advertiremos que, por el contrario, dicha inmediatez se hace una y otra vez palpable, siendo incluso decisiva en muchos de sus proyectos de creación. En el caso de la micronarrativa hispanoamericana tal presencia me resulta insoslayable y, para demostrarlo, me detendré en dos libros fundamentales pertenecientes a distintas tradiciones nacionales, uno de los años noventa y otro publicado poco después del inicio del nuevo milenio: *Lunar* del venezolano Antonio López Ortega y *Todo tiempo futuro fue peor* del argentino Raúl Brasca.

3

Desde sus primeros títulos, la trayectoria de López Ortega ha estado signada por dos sistemas de preferencias. El primero, la tesonera elaboración de personajes con mundos interiores convincentes, asediados por compleja disyuntivas éticas de poder y entrega incondicional, de crueldad y compasión. El segundo sistema de preferencias lo constituye la desterritorialización del cuento, sea por su fusión con el poema en prosa, sea por la reformulación del ejercicio narrativo en una familia textual que frecuenta los hibridismos: me refiero, por supuesto, al microrrelato.

La actividad de López Ortega en este último sentido ha tenido una recepción amplia, siendo su nombre muy mencionado en su país o habiéndose recogido varias de sus obras en antologías internacionales (Epple; Brasca, *Dos veces*; Rojo). De todos sus libros de madurez, *Lunar* (1997) es el que incorpora mayor cantidad de relatos ultracortos, haciendo del cuento propiamente dicho la excepción y no la regla del conjunto.

Con respecto a su obra juvenil, podría decirse que el escritor de *Lunar* es ya dueño de su estilo. De hecho, ciertas tácticas empleadas esporádicamente antes se reiterarán con una perseverancia hipnótica, “minimalista”. Me parece necesario recurrir a este término porque, sobre todo en contextos latinoamericanos, se ha usado laxamente como sinónimo de brevedad, costumbre que anula varias de sus acepciones. “Minimalista” confeso es el Guillermo Cabrera Infante de *Delito por bailar el chachachá* (1995) sin necesidad de acudir al minicuento (4). Como los relatos extensos de *Delito*, las miniaturas de López Ortega son afines al minimalismo en el sentido que ha tenido en otras artes como la música, donde también se conoce como “nueva simplicidad” o “repetitivismo”. Michael Nyman, junto con Steve Reich uno de los líderes y teóricos del movimiento, lo conceptuaba de la siguiente manera:

[Young] composers found themselves free to explore and realize the potential of extending single sounds or limited sets of sounds and to create relationships between different aspects of these restricted sets [...]. The single, unitary musical idea, usually of immense and deliberate simplicity, is extended through the composition by means of repetition, augmentation, phrase shifting, imitation, accumulation, rotation, number permutation, vertical stacking, addition, layering, etc. (211)

Se ha subrayado, además, la autorreferencialidad estructural de la obra musical o plástica (Grabócz 3). Precisamente los impulsos compositivos de repetición y circularidad son los que hacen a muchos de los microcuentos de *Lunar* netas piezas minimalistas.

El título como instrumento tensor y consecuente matriz de significación resulta característico. La reiteración al final subordina la totalidad de texto al imperativo del clímax, como se verifica en “El rostro”:

Tiempo sin saber de Olguita María, la mayor de todos los primos. Nos la devuelve de vez en cuando Icod de los Vinos –hay una foto suya al pie de un drago milenario– y algunas cartas de la madre, la tía Olga.

Quisimos siempre imaginarla como lo que fue: rebelde, altisonante, esquiva. Supimos de su fuga con el novio, de sus comunas, de su dieta integral. Fue excomulgada: la familia aderezó la leyenda con drogas, libertinaje, un hijo natural.

Para regocijo de la tía Olga, ya entrada en canas, el tiempo nos la devuelve ahora como una afamada profesora de Filosofía en la Universidad de Las Palmas, casada con el novio de la fuga y con dos primorosos niños: Alfonso –el de la comuna– y Sonia.

Vuelvo a la foto de los inicios –estoy abrazándola bajo el drago– y la comparo con la última que ha enviado la tía Olga. Su rostro no ha cambiado: siguen siendo pobladas sus cejas, sigue siendo fina su nariz, sigue reteniendo su rostro la honda belleza que a todos nos perturba. (22)

Y, no menos, en “Madamas”:

Fuimos a El Callao y no vimos nada. Solo gente agitada, borracha, semidesnuda, celebrando el Carnaval.

Nos habían hablado de un fulgor que ya no existe, de un colorido, de una tradición enterrada de la que ni el aire preserva una huella.

En las arterias centrales, las tiendas del oro estaban encerradas con barrotes.

La gente se concentraba toda en largas y sudorosas comparasas que avanzaban por algunas calles presididas por un dispositivo de altavoces rodante. Eran serpientes humanas que evolucionaban ciegas bajo una música sórdida, altisonante, repetitiva.

Nos refugiamos en la Plaza Bolívar: una explanada de concreto, un ensayo cívico, polvoriento y embasurado, por donde habían pasado las hordas unos minutos antes.

De golpe, un destello de sol nos las mostraba sentadas en un banco de la plaza: aisladas, meticulosas, ya mayores, tres elegantes madamas se entendían en patois bajo el tinte negro y sonriente de sus rostros. (60)

El ciclo establecido por la mutua referencialidad de título y clímax se hará francamente protagónico en otras composiciones de *Lunar*: “La nevera”, “Castillo de arena”, “Miraca”, “El nadador” y “Soberana”. El resultado es la notable infusión de suspensión lírica, no tanto producto del aire enigmático del decir o el énfasis puesto en el instante como de las redundancias lingüísticas que ayudan a cerrar el microrrelato, igual que las redundancias en poesía (la iteración de moldes versiculares o estróficos, rima y ritmo) cierran el enunciado y lo dotan de autonomía frente al habla cotidiana. Pero más allá de dar independencia a la forma, ese cierre tiene la función de hacerla un espacio privilegiado para el encuentro con los sentimientos, sea la “perturbación” donde el Eros y la contemplación estética se cruzan (“El rostro”) o la inminencia de una revelación del inconsciente, sublime y más profunda que la curiosidad etnológica o turística (“Madamas”).

Junto con la sofisticación de ciertos recursos elocutivos, los asuntos de *Lunar* merecen nuestra atención. En los primeros libros de López Ortega predominaba la imaginación de “espacios en formación”, imbuidos de sensaciones de bienestar y serenidad, que se contraponían al caos, la desazón y el informalismo del entorno ficticio en la narrativa venezolana de los años sesenta y setenta del siglo pasado (Gomes 164-8). *Naturalezas menores* (1991), por ejemplo, estaba constituido por relatos generosos en la entrevisión de ámbitos donde se erigía o fortalecía la identidad de los hablantes. Esa propensión en el libro de 1997 subsiste, aunque potenciada emocionalmente por una prosa más sintética. Una muestra original es “La mina”, donde el nostálgico narrador caraqueño rememora las pequeñas aventuras y desventuras de su difunto abuelo canario. La posesión final equivale al bien ganado por la vida del protagonista: “Hoy en día, cada vez que salgo de excursión

con mis hijos, la visión de una loma de pinos despierta en mí una pulsión secreta: dejo entonces correr la mirada del nieto que aún soy” (51). El tono todavía sereno de “La mina”, no obstante, lejos está de ser el más representativo del volumen. Contrariamente a las colecciones narrativas previas de López Ortega, *Lunar* se adentra en un universo anticipado por su título, es decir, rico en calígene y misterio. Esta vertiente “gótica” desentona con los códigos literarios usuales en Venezuela y puede entenderse como indicador extremo de un sistema de escritura comprometido con el *pathos*.

El relato que da nombre al conjunto constituye un modelo relevante de los senderos tomados por el autor, centrados en recreaciones atmosféricas que un exegeta freudiano llamaría “inquietantes” y uno junguiano relacionaría con una abrupta manifestación del arquetipo de la Sombra en la psique del narrador implícito. Lo que sucede en niveles profundos jamás se hace evidente, asomándose en las descripciones espaciales; específicamente, una alucinante región volcánica asociada con la superficie de la luna, suspendida en el vacío eterno (57-8). En el caso de los relatos en miniatura con los que comparte el espacio del libro, la incómoda sensación de una irrealidad cada vez más cercana adquiere sin tapujos un carácter desolado o terrorífico. “Nupcias”, para no ir muy lejos, reflexiona acerca de la angustia –semejante a la de ciertos personajes cinematográficos de Roman Polanski– de un hombre cuya mujer ha sido raptada en París, probablemente por traficantes de blancas argelinos. “Capilar” es una sintética historia de horror, donde la automutilación simbólica de la protagonista precede a su ambiguo colgamiento. “Identidad” moderniza estilizadamente el mitologema de las Furias, tornando mucho más patológico el contexto al no mencionarse la secreta culpa del personaje principal, agredido por un gavián dentro de su auto mientras escucha, ni más ni menos, música griega. Patética, aunque de soterrada vena perversa, es “La voz humana”, donde una monotonía sustituye a un marido paralítico. “Huevo frito” relata el morboso desarrollo de la fijación dietética de un individuo a raíz de la muerte de su madre. Fantasmal y remotamente em-

parentada con *Sombras suele vestir* de José Bianco, “Pérdidas” es protagonizada por una pareja que se abstiene de tocar la habitación destinada a sus hijas, muertas antes de nacer. “El jardín del verdugo” dirige su homenaje a un poema de Blanca Strepponi; la remisión resulta oportuna, pues, por las vías intertextuales de la coincidencia de gustos y la reescritura paralela, el minicuento enfatiza en la serie a la que pertenece la temerosa atracción por el horror y el mal que también encontramos, captada con maestría, en la poeta.

Uno de los textos de la segunda mitad del volumen, “Materia oscura”, puede prestarnos el fraseo que define más adecuadamente el cosmos delineado. El tono sombrío, más de una vez pesadillesco, por una parte diferencia de manera contundente los relatos de *Lunar* de los que antes había publicado López Ortega; por otra, enriquece su universo narrativo, ahora nocturno, casi sagrado y, por ello, todavía irreductible al testimonio, la didáctica o el mero desprendimiento intelectual. Que la última composición, “Cenizas”, se refiera a un fuego cuyo propósito es una reconstrucción general, incluso de quien destruye —“Ce monde est à détruire, pas à aménager, il ne nous reste qu’à construire sur ses cendres, les nôtres aussi” (166)—, permite inferir que el descenso a las tinieblas que hemos presenciado adensa con miedo y absorta fascinación por el paisaje visceral de los sueños la educación sentimental que ocupa casi la totalidad de la obra de López Ortega.

4

Un libro como *Todo tiempo futuro fue peor* (2004) hace patente que Raúl Brasca sobresale por dominar y manipular a su conveniencia las expectativas en torno a la narrativa ultrabreve. Aludo en particular a dos de ellas. La primera, la negación del acto de narrar, que supone la radical comprensión argumental mediante elipsis, citas o estrategias sinecdóquicas y metonímicas: el microcuento se caracteriza, ante todo, por el protagonismo del silencio en comparación con lo que espera-

mos del cuento usual –que es el género que le sirve de patrón con o contra el cual medimos su efectividad–; el microrrelato se caracteriza, en otras palabras, por dejar de relatar, por solo dar a entender con una ascética economía (la “ausencia” de lo contado, por cierto, otorga a la lectura un papel más urgente: los textos mejor logrados suscitan anécdotas en potencia). La segunda expectativa consiste en que la negación de los paradigmas del cuento exagera el ejercicio crítico ante el lenguaje, haciéndose frecuente la obsesión metalingüística, en la que se incluye, por supuesto, una confinada exploración o cuestionamiento de los medios de la narración. Brasca, en ese sentido, es un maestro del miniaturismo en que los clichés, los modismos o la tropología latente en la lengua se dramatizan y, con esto, abandonan su inercia, su carácter de peso muerto arrastrado con el léxico. El texto que da título a la colección sintetiza el procedimiento y nos ahorra la cita de muchas otras piezas de rigor similar; en esta ocasión, el lugar común se invierte y libera la historia virtual en la que podríamos situar un personaje que no deja de recordarnos, o tal vez convendría más decir *pronosticarnos*, la repetición de los ciclos de violencia y angustia de muchas sociedades:

Anoche se sobrepuso a las balas que lo acribillaron y huyó de la policía entre la multitud.

Se escondió en la copa de un árbol, se le rompió la rama y terminó ensartado en una verja de hierro. Se desprendió del hierro, se durmió en un basural y lo aprisionó una pala mecánica. La pala lo liberó, cayó sobre una cinta transportadora y lo aplastaron toneladas de basura. La cinta lo enfrentó a un horno, él no quiso entrar y empezó a retroceder.

Dejó la cinta y pasó a la pala, dejó la pala y fue al basural, dejó el basural y se ensartó en la verja, dejó la verja y se escondió en el árbol, dejó el árbol y buscó la policía.

Anoche puso el pecho a las balas que lo acribillaron y se derrumbó como cualquiera cuando lo llenan de plomo: completamente muerto. (5)

A veces, el cliché no es solo verbal sino también intelectual, como se percibe en la pieza titulada “Almas”:

La idea de que todas las almas preexisten a todos los hombres es recurrente en la literatura. Amado Nervo dijo que el cuerpo no es más que un medio de volverse temporalmente visible y que todo nacimiento es una aparición. Alberto Moravia imaginó las almas apiñadas en el aire, como en un colectivo a la hora pico, prontas a encarnarse en la primera oportunidad. Hay almistas que afirman que su cantidad, incalculable pero no infinita, ha permanecido invariable desde el principio de los tiempos y que el día en que los humanos vivos las alcancen, las mujeres parirán monstruos. Felisberto Hernández dice que no, que las almas se reproducen. (81)

El trabajo de desautomatizar el lenguaje y el pensamiento mediante esa transgresora atención al lugar común adopta igualmente la forma de meditación directa sobre el vocabulario y llega al extremo de tematizarlo gracias a las virtudes de la prosopopeya. Ese es el caso de “Lluvia”:

Me persigue la palabra *lluvia*. Pienso *lluvia*, una larga caída que dura tiempo humano, como si viajara en tren del cielo a la tierra mirando por la ventanilla el espacio que se fuga hacia arriba. Pero desnudo de tren. Sin embargo estoy sereno, lo que sucede me es habitual y nada puedo hacer para evitarlo. Me detiene el techo de un automóvil. Ahí me deslizo, ruedo hacia abajo por la chapa lustrosa y me reúno con otros. Somos un torrente veloz que se escurre entre risas por la cuneta. Pienso *lluvia*, mi larga caída, claro. Pero sin quejas. (92)

La consecuencia de tal concentración en los signos y la expresión, en muchas ocasiones, es la proximidad, como hemos comprobado en López Ortega, de narración y lirismo, que no ha de extrañarnos si consideramos que el microrrelato fanatiza el amor del cuento por la brevedad y que, por su disciplina verbal, el cuento repetidamente se ha proclamado más afín a la

poesía que a la novela –ello, en la tradición teórica que va de Poe a Cortázar, pasando desde luego por Quiroga y Borges–.

La pericia de Brasca, no obstante, se observa más allá de la eficacia con que se enfrenta a los ya codificados requisitos de un género. Implícitamente, *Todo tiempo futuro fue peor* acepta un desafío adicional: el de contrarrestar porciones significativas de la *Weltanschauung* que el arte de los últimos decenios ha ido perfilando e imponiendo. Ante los menguantes sentimientos posmodernos la prosa de Brasca escenifica la alternativa de un reencuentro optimista con la emoción, sin que el escritor sucumba por ello a la ingenuidad o a la heroización romántica de los personajes. Es lo que acontece en minicuentos como “Llave”, donde el círculo familiar diseña un espacio de exploraciones y descubrimientos. El Otro contribuye a cristalizar un “yo” exento de narcisismo, pues jamás ignora la realidad del prójimo:

Fue triste cuando mi padre, sin que yo se lo pidiera, me dio la llave de la casa. Yo era casi un adulto y él me la dio como quien pide permiso para envejecer. (97)

Esa disciplina del alma no tiene que ser siempre agradable o negar los hábitos de la paradoja característicos de muchos micronarradores en la tradición de Kafka:

Culpa

Se privaba prolongadamente de los placeres solitarios porque creía que producían un ruido que, aunque apenas audible en su habitación, era atronador en los otros ambientes de la casa. Pero más que el privarse lo atormentaba que, cuando se lo permitía, su familia fingiera no haber oído nada, gesto pasivo de odiosa dignidad dirigido sin duda a humillarlo y a amargarle la vida. (26)

Pero sin duda el objeto de atención compositiva suele ser, sin tapujos, la consistencia anímica de un personaje absolutamente individuado gracias al poder de sus pasiones o intuiciones en diálogo con el entorno. Este puede depararle, como apunta el título de uno de los textos, una “Revelación” capaz de demarcar la dirección de la experiencia:

Se detuvo abruptamente en mis ojos y no pude negárselos. Resbaló por mi cara mientras yo tragaba saliva y la nuez de Adán subía y bajaba despacio, recorrió mis labios, bajó rozándome tibiamente el cuello. El rubor ya había delatado mi derrota cuando me envolvió apreciativamente. Entonces aflojó la tensión, se volvió casual, y se apartó de mí con displicencia para enfocar de nuevo a su locuaz interlocutor que permanecía ajeno a todo. Fue una breve mirada, apenas unos segundos en los que conocí la pasión y perdí la inocencia. (70)

O puede indicarle un camino para visitar procesos mucho más profundos, los de la psique colectiva, como podrá apreciarse en “Una perla”, con su magistral contraste de la anécdota superficial –no adjetivo en vano– y la que convoca a toda nuestra especie:

—Describe la perla por la que arriesgarías tu vida allá en lo hondo –le pedí al joven buceador de pulmones de acero.

—No sé cómo es esa perla –me dijo–, pero puedo describirte la muchacha a quien se la regalaría. (47)

La introspección se manifiesta incluso mediante la abyecta grisura de la melancolía y su parienta industrial, la depresión, lo que no contradice la discreta energía primigenia que se capta en el hablante apocalíptico de “Fin de mundo”, tan entregado a sí mismo como el buceador del relato previo:

En realidad, ya está ocurriendo: el cielo cada vez más descolorido, los mares más transparentes, los objetos menos diferenciables. Es la película que se vela lenta pero sostenidamente. (41)

Los materiales imaginables de Brasca tienden, con todo, a cierta frescura genesíaca que niega la postración o el milenarismo, con un deseo ferviente de recuperar los orígenes. Esa fe neohumanística se hace notable incluso cuando, en una treta frecuente del género, el microrrelato opta por el ropaje de la alegoría o la fábula:

Salmónidos

Es universalmente reconocido que los salmones concurren a desovar al lugar donde nacieron. Para ello recorren enormes distancias en el mar y luego remontan el río hasta la naciente. Allí depositan sus huevos, en el mismo sitio donde sus padres depositaron los suyos; y también sus abuelos. Me gusta pensar que hay un único lugar en el mundo, bajo las aguas de un río que no conozco, hacia donde concurren todos los salmones de la Tierra en la época de la procreación. Allí Dios depositó el huevo del primer salmón. (84)

La agudeza y la contención microcuentística impiden la aparición del sentimentalismo, o explican que no prospere aun habiéndose asomado el narrador a la sima discursiva de la autenticidad o la pureza adánicas. Escritores menos diestros evitan la tentación y el vértigo del precipicio; Brasca, para suerte de sus lectores, se enfrenta a ellos con valentía.

5

Uno de los *topoi koinoi* más persistentes en la crítica del género que aquí he estado abordando consiste en reflexionar sobre cuál es su nombre más apropiado. He acudido indistintamente a varios: cuento, relato o narración “mini” o “micro”. No descarto otras denominaciones de circulación frecuente: relato o cuento hiperbreve, corto o ultracorto. En inglés el consenso es similarmente precario: según Joyce Carol Oates,

una de sus cultivadoras, estamos ante *miniature narratives* (193); Bruce Lohof opta por llamarlas *short short stories*; John Gerlach, *very short stories*; algunas antologías, que esporádicamente intentan deslindar subgéneros, han popularizado alternativas como *sudden* o *flash fictions* (Shapard-Thomas, Thomas-Hazuka). Los concursos de *nanofiction* y las revistas así tituladas existen desde hace años y se aprovechan de los entusiasmos tecnológicos característicos de los últimos lustros (Johnson). Tomar una decisión terminológica inflexible suscitaría, a mi ver, viejos peligros que acechan a toda teoría de los géneros, el primero de los cuales es una regresión a la fase prescriptiva de dicho tipo de crítica. La extraordinaria maleabilidad formal del *corpus* del que disponemos se presta a que el estudioso dé más peso a un rasgo o a otro de ciertos ejemplares examinados en el empeño de adoptar un nombre general, lo que enseguida obligaría a la prescripción a ramificarse en el área de las jerarquías, privilegiando, para plantear solamente un ejemplo, textos donde el componente “cuentístico” –personajes, argumento– fuese más visible que el componente “poético”, o viceversa. Del gran número de marbetes posibles solamente me abstengo de recurrir al de “ficción”, por considerarlo un anglicismo innecesario y porque su uso genológico en las culturas angloparlantes lo distingue tajantemente del ensayo, la lírica o el drama, debido a la creencia muy afincada, y para mí errónea, de que dichos géneros no pueden adentrarse en la “ficción”. ¿No es lo ficticio imprescindible en el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, en el *Ariel* de Rodó o en la poesía de Pessoa? La lírica, por lo demás, es un género consanguíneo para ciertos microcuentistas, como queda demostrado en estos renglones.

El lirismo de López Ortega y de Brasca, en cierta medida, les permite naturalizar el apego de su escritura a tonalidades afectivas que Fredric Jameson llamaría *modernas*. En ellas el interés en la elaboración, siquiera a retazos, de un tejido psicológico, a la larga compone, gracias a la acumulación de lo afín en el formato de la colección, un discurso de la experiencia, capaz de trazar itinerarios vitales que van de la

niñez y la juventud a la vejez y la cercanía de la muerte. Releyendo las páginas previas, compruebo que los minicuentos que he citado respaldan tal aserto aunque el propósito original de la cita no haya sido ese. Lo que libros como *Lunar* o *Todo tiempo futuro fue peor* traman es una biografía transpersonal, no del individuo aislado. El silencio que asedia a la narración brevísima encuentra aquí un nuevo aliciente: autorizarnos a reconocernos en fragmentos de vida reducidos al dato esencial, casi deslastrado de las particularidades y del egoísmo de lo “privado”. Muy poco de “burgués” hay en ese sentido de comunidad espiritual y anímica que admite la vivencia pura, al menos cuando la recrean narradores memorables.

Debo aclarar, no obstante, que no pienso que la vocación afectiva y lírica presente en la obra de López Ortega o Brasca sea exclusiva de ellos. Los mejores minicuentistas suelen sobreponerse a los riesgos más pronunciados del género —el chiste banal y el ingenio efectista— con una tesitura ante todo humana que de inmediato arraiga la escritura en las negociaciones que mediante el texto el “yo” del lector entabla con la experiencia ajena. Félix Martínez Bonati entendía como “potencialidad” del lenguaje literario la capacidad de este para reactivarse y tener sentido fuera de los dominios de la referencialidad factual (80-87). La depuración del micronarrador apto aspira a ese poder de comunión como solo sabe hacerlo con igual efectividad la lírica, en la que oímos la voz de seres humanos entre los cuales han desaparecido las barreras, como bien sugería Theodor Adorno (1: 54). Un vistazo a otras lenguas y autores bastaría para persuadirnos de ello. Pienso, para no ir muy lejos, en la ítalo-brasileña Marina Colasanti, quien desde la década de 1980 viene edificando una obra que no oculta su afición a verter nítidos horizontes emocionales en fábulas relativamente universalizables. Esto lo ilustran sus *Contos de Amor Rasgados* (1986), libro del que selecciono dos muestras:

Amor de longo alcance

Durante anos, separados pelo destino, amaram-se a distância. Sem que um soubesse o paradeiro do outro, procuravam-se através dos continentes, cruzavam pontes e oceanos, vasculhavam vielas, indagavam. Bússola da longa busca, levavam a lembrança de um rosto sempre mutante, em que o desejo, incessantemente, redesenhava.

Já quase nada havia em comum entre aqueles rostos e a realidade, quando enfim, numa praça se encontraram. Juntos, podiam agora viver a vida com que sempre haviam sonhado.

Porém cedo descobriram que a força do seu passado amor era insuperável. Depois de tantos anos de afastamento, não podiam viver senão separados, apaixonadamente desejando-se. E, entre risos e lágrimas, despediram-se, indo morar em cidades distantes. (21)

Tentando se segurar numa alça lilás

Entrou no elevador.

A um canto, outra mulher segurava firme debaixo do braço uma enorme bolsa de couro lilás.

—Que ousadia, uma bolsa lilás —sorriu ela.

—Acabei de dizer a um homem que o amo —respondeu a outra. — Então entrei numa loja e, entre todas, escolhi essa bolsa. Eu precisava sentir nas mãos minha audácia.

Não sorriu. Agarrou-se náufraga na alça. (107)

O también podría afirmarse de numerosas piezas de Joyce Carol Oates, como la siguiente, con que se abre *The Assignment* (1988):

One flesh

They are sitting at opposite ends of the old horsehair sofa waiting for something to happen. A rainy summer night, or is it a rainy autumn night, smelling of wet leaves. A muffled reedy music permeates the room like remembered music in which rhythm is blurred. One by one enormous soft-winged insects fly toward them, or scuttle above their heads on the ceiling. Several clocks tick in unison, sounding like a single clock. (1)

Y no menos de casi toda la producción de Lydia Davis, sin duda la micronarradora más importante de los Estados Unidos en lo que va de milenio. En su labor, por cierto, el avance del cuento en los dominios del poema llega a extremos rigurosos, lo que se aprecia en uno de los textos más representativos de *Varieties of Disturbance (Stories)* (2007):

Heart weeps

*Head tries to help heart.
Head tells heart how it is, again: You will lose the ones you love. They will all go. But even the earth will go, someday.
Heart feels better, then.
But the words of head do not remain long in the ears of heart.
Heart is so new to this.
I want them back, says heart.
Head is all heart has.
Help, head. Help heart. (191)*

Si alguna “mengua del afecto” hubo hacia la segunda mitad del siglo XX en el arte, incluso el de las sociedades más avanzadas –en ellas entrevió Jean François Lyotard el desarrollo pleno de la “condición posmoderna” (1)– con escritores como Oates o Davies podemos aseverar que el fenómeno es ya un hecho del pasado y que, bien con gravedad o lucidez, con

mayor o menor ironía, el sentimiento parece un ámbito reconquistado o a punto de estarlo para la imaginación literaria. Tal vez sea un signo de los nuevos tiempos y su desengaño de los fáciles exorcismos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Notes to Literature*. 2 vols. S. Weber Nicholsen, trad. New York: Columbia UP, 1992.
- Baudelaire, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard, 2010.
- Brasca, Raúl, ed. *Dos veces bueno dos: más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde La Gente, 1996.
- . *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule Ediciones, 2004.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Colasanti, Marina. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Roco, 1986.
- Davies, Lydia. *Varieties of Disturbance (Stories)*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Epple, Juan Armando. "Brevísima relación sobre el cuento brevísimo". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4 [1996].
- Gerlach, John. "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric". Eds. S. Lohafer y J. E. Clarey. *Short Story Theory at a Crossroad*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 74-84.
- Gomes, Miguel. *El pozo de las palabras*. Caracas: Fundarte, 1990.
- Grabócz, Márta. Presentación de Steve Reich et al. *Group 180*. Hungría: Hungaroton, 1983. CD-ROM.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism; or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

- Johnson, Kirby et al. *Nanofiction.org*. Sitio web asociado a la revista *NANO Fiction* (impresa: ISSN 1935-844X; digital: ISSN 2160-939X).
- Lohof, Bruce. "Short Short Story: The Morfology of the Modern Fable". *American Commonplace: Essays on the Popular Culture of the United States*. Bowling Green: Popular, 1982. 81-93.
- López Ortega, Antonio. *Lunar*. Caracas: Fundarte, 1997.
- . *Naturalezas menores*. Caracas: Alfadil, 1991.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Martínez-Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature; a Phenomenological Approach*. Trad. de Philip W. Silver con ayuda del autor [versión aumentada de *La estructura de la obra literaria*, 1960]. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Nyman, Michael. "Against Intellectual Complexity in Music". Ed. T. Docherty. *Postmodernism*. New York: Columbia University, 1993. 206-213.
- Oates, Joyce Carol. *The Assignment*. New York: Harper & Row, 1988.
- Paz, Octavio. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 2009.
- Shapard, Robert y James Thomas, eds. *Sudden Fiction: American Short Short Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- . *Sudden Fiction (Continued): Sixty New Short-Short Stories*. New York: Norton, 1996.
- . *Sudden Fiction International: Sixty Short-Short Stories*. New York: Norton, 1989.
- Strepponi, Blanca. *El jardín del verdugo*. Caracas: Pequeña Venecia, [1993].
- Thomas, James, Denise Thomas y Tom Hazuka, eds. *Flash Fiction: 72 Very Short Stories*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1992.

Huellas, contactos y deslizamientos

**DE AQUÍ Y DE ALLÁ: LOS FRUCTÍFEROS
VÍNCULOS ENTRE LA FICCIÓN BREVE
ARGENTINA Y LA ESPAÑOLA**

Francisca Noguerol Jiménez
Universidad de Salamanca- España

Aquí o allá, lo mismo da [...].
Habría que hacer la tertulia en medio del
océano Atlántico.
Ramón Gómez de la Serna

El epígrafe elegido para iniciar la presente reflexión, tomado de una de las colaboraciones de “Ramón” en la revista argentina *Saber vivir* durante los años cincuenta, refleja la conciencia del madrileño de encontrarse en la tensión entre dos patrias –España y Argentina–, y la indiscutible riqueza que este hecho le aportó¹. Gómez de la Serna será uno de los protagonistas de las siguientes páginas, en las que

¹ Recordemos su estrecha relación con Argentina a través de la influencia que ejerció desde la tertulia del Pombo sobre autores de los más diversos países, de su magisterio internacional a partir de la *Revista de Occidente*, de sus dos viajes a Buenos Aires para dictar conferencias –en 1931 y 1933–, su matrimonio con una argentina, su colaboración continua con revistas conosureñas y su asentamiento definitivo en Buenos Aires desde 1936, como consecuencia de la Guerra Civil Española.

pretendo demostrar la pertinencia de explicar el devenir de un capítulo fundamental de la minificción en español atendiendo a las relaciones existentes entre Argentina y España.

La ficción breve, categoría textual que abarca todos aquellos textos de una página de extensión signados por su carácter proteico y el valor que adquiere la elipsis en sus contenidos, viene siendo estudiada especialmente desde la década del 90 del pasado siglo, cuando se canonizaron términos como el que da título a este ensayo o el de “microrrelato”, sin duda el que ha gozado de mayor difusión por aludir, específicamente, a las composiciones breves marcadas por la narratividad –centrales en este trabajo–, y que algunos teóricos defienden como un género en sí mismo (Valls 2008; Andrés Suárez 2010).

En el estudio de esta modalidad, estrechamente relacionado con el interés por los híbridos genéricos característico de nuestro tiempo (Noguerol 1996), cobra asimismo gran importancia la ideología posnacional, que niega el estudio de la literatura atendiendo a las fronteras entre países. De hecho, desde un principio estos textos han sido comentados atendiendo a una proyección universalista, ya sea a través de congresos internacionales a los que han acudido especialistas procedentes de todos los lugares donde se habla español; por la difusión de volúmenes como *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (Lagmanovich 2005), o por blogs como *La nave de los locos*, incesante venero de información mantenido por Fernando Valls, en el que los nuevos creadores son reseñados sin atender a su lugar de origen.

Este hecho es puesto de manifiesto por Ramiro Oviedo en “Los raudos espejos del desencanto (guiños entre el microcuento español e hispanoamericano)”, donde se comentan los títulos aparecidos en la colección *Micromundos*, de la editorial barcelonesa Thule, y los integrados en la antología *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (Valls y Roger 2005), para concluir: “Los guiños del microcuento a ambas orillas de la lengua española existen para afirmar y vigorizar el género, no para inventar fronteras” (484). En la misma línea, Valls subraya el papel jugado por la red en el conocimiento de la ficción breve:

Internet ha creado un órgano de difusión hispano que nos ha proporcionado la conciencia de estar trabajando en todo el ámbito de la lengua española, rompiendo las barreras nacionales, e incluso el artificial marbete –más político y administrativo que literario– de lo que ha venido llamándose literatura hispanoamericana o latinoamericana. Las formas breves, por razones obvias, han sido las más beneficiadas con la expansión de la literatura a través de la red (*Soplando vidrio...12*).

La idea de realizar una crítica “en marcha”, como se deduce del párrafo que acabo de citar, concuerda con los postulados exigidos por Julio Ortega para los estudios transatlánticos, interesados ante todo en leer los textos “a la luz de ambas orillas del idioma, en su viaje de ida y vuelta, entre las migraciones de las formas y las transformaciones de los códigos” (“Estudios... 11). Ajeno a la consideración del sujeto latinoamericano en su papel de subalterno –ya veremos, de hecho, la importancia capital que para la tradición española detentan autores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar– y decidido a generar un “diálogo horizontal”, en el que “su misma apertura es parte de su descentramiento” (“Los estudios...” 95), este nuevo paradigma crítico muestra, sobre todo, “una vocación de camino” (“Los estudios...” 97), con el objetivo de, como ya apuntó Valls arriba, “reformular el largo y desigual intercambio entre España y América hispánica, de modo de superar la lamentable división de áreas *peninsular e hispanoamericana*” (“Los estudios ...” 10).

Ortega enfatiza la necesidad de atender al criterio transatlántico en cuatro aspectos específicos de la crítica literaria: la reescritura de los textos coloniales, las vanguardias históricas (marcadas por un evidente internacionalismo), la difusión de textos canónicos a través de la traducción y las migraciones provocadas tanto por motivos políticos (exilios) como económicos. Entre ellos, los tres últimos factores resultan fundamentales para entender las relaciones mantenidas por España y Argentina en el devenir de la “brevedad”.

De hecho, un autor tan crítico con el Proyecto Transatlántico como Abril Trigo, al que considera una nueva versión del pensamiento hispanista alimentada por el capitalismo español (“Global Realignments...” 37), no puede negar la validez de estos criterios:

Who can deny the pertinence of a Transatlantic perspective for the study of certain periods of intense economic, political, demographic or cultural transactions, such as the literature of exile (e.g. the Republican exiles in Latin America after 1939 or the Latin American refugees in Spain after the 1970s), or certain parallel literary movements (e.g. Modernismo and the Generation of 98), or the long-lasting influence of certain journals and publishing houses (e.g. *Revista de Occidente* or Espasa Calpe), or the impact of certain editorial policies (e.g. the important role of Spanish publishers in the fabrication of the Latin American boom)? (20).

Así, Trigo da la razón a los críticos que, con Ortega a la cabeza, se interesan por deshacer las fronteras nacionales proponiendo una nueva “geotextualidad” (“Los estudios...” 11), hecho que, como ya señalé arriba, resulta especialmente adecuado para la categoría que nos ocupa. Veámoslo.

Las vanguardias históricas

Resulta bien conocido el rol jugado por las vanguardias históricas en el nacimiento de los primeros textos calificables como microrrelatos, así como la proliferación en este momento de otras formas de ficción brevísima. Todas ellas surgieron tanto del deseo de los autores por experimentar con los géneros como de su rechazo hacia la obra de largo aliento, su relación antisolemne con la literatura y su cultura universal, que los llevó a admirar en igual medida los aforismos nietzscheanos, los “mínimos” ensayos británicos y los poemas en

prosa de tradición francesa, frecuentemente antologados en las revistas de la época².

En un momento marcado por la “tradición de la ruptura” y el hipervitalismo, pocos autores llegaron al delirio de otro lenguaje y otro mundo con más fortuna que Gómez de la Serna, quien defendió la atomización estética en consonancia con los hallazgos de disciplinas de pensamiento coetáneas. Así lo destacó en el prólogo a *Greguerías 1910-1960*: “La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria” (63). Y, un poco más adelante, continuaría: “Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia” (67).

En esta situación inauguró toda una línea de trabajo de la que se hace eco Irene Andres-Suárez:

Como se sabe, su influencia no se limitó a España. En sus libros *Greguerías (1917)*, *Muestrario (1918)* y *Libro Nuevo (1920)* conviven ya diversas formas y modalidades de la brevedad, a) la greguería, b) el trampantojo o gollería, c) el capricho o disparate, y, aunque varios de estos últimos son instantáneas o meros ejercicios experimentales, muchos de ellos poseen ya las características del microrrelato, según in-

² Este periodo ha sido estudiado con especial atención en España por Domingo Ródenas (2008) y, para el caso argentino, por Laura Pollastri (2007) y Noguero (2008). Los tres trabajos coinciden en afirmar el papel capital jugado en el fervor a lo breve por autores como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Gómez de la Serna, que pasaron significativamente por Buenos Aires en algún momento de sus vidas; del lado argentino destacan las figuras de Oliverio Girondo, Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges, unidos por vínculos de amistad con “Ramón” como lo demuestra, entre otros muchos indicios, su común participación en el *Homenaje* al mismo tributado el 18 de julio de 1925 por la revista *Martín Fierro*.

dica Antonio Rivas, lo que le confiere a Ramón un papel importante en la consolidación del relato hiperbreve de lengua española (*El microrrelato español... 40*)³.

En la misma línea se encuentra la siguiente declaración del escritor Antonio Fernández Molina: “Se ha despertado ahora un interés por una forma de expresión que estaba dormida y a la que no se le había hecho ningún caso. Es algo que viene con algo de retraso, y que creo que tenía que haber sucedido antes, sobre todo cuando en España tenemos la gran aportación de Gómez de la Serna” (“Entrevista...” 82).

“Ramón” se mostró, pues, como uno de los primeros cultores de brevedades narrativas, al principio inseguro de la especificidad que encerraban sus experimentos literarios –a los que, como homenaje a Francisco de Goya y por su esencial impronta absurdista denominaría *disparates*, *caprichos* y *golleries*–, pero que poco a poco reconoció como diferentes a su otra producción breve. Este hecho lo llevó en 1925 a separar de la edición original de *Greguerías* los microrrelatos incluidos en la misma, que incorporó posteriormente al volumen *Caprichos*.

Resulta, pues, fundamental, rastrear la huella ramoniana en la minificción en español, tal y como lo hiciera Juana Martínez para el caso de su “invención” más reconocida en “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica” (1993). Y esto porque resulta evidente que, como ya apunta López Molina en “Greguería y microrrelato” (2008), muchos cultores de la fórmula patentada por el madrileño –“metáfora+humor=greguería”– actuaron asimismo como primeros cultivadores de la ficción breve.

Es el caso de Oliverio Girondo, quien practicó la greguería en *Membretes* (1924-1926) y que en *Espantapájaros* (1932),

³ La obra breve ramoniana ha sido objeto de interesantes reflexiones recientes por parte de Luis López Molina –en su edición de *Disparates y otros caprichos* (Gómez de la Serna 2005)–, Antonio Rivas (2008) y Darío Hernández (2010).

claro antecedente del fundamental *Historias de cronopios y de famas* (1962) cortazariano, incluye un microrrelato como conclusión del volumen. Así se aprecia también en Baldomero Fernández Moreno –sus “Aires aforísticos”, editados a partir de 1928, fueron reunidos en *La mariposa y la viga* (1947)–, Conrado Nalé Roxlo en su *Antología apócrifa* (1944), o César Fernández Moreno, autor de *Ambages* (1972) y, al mismo tiempo, responsable de microrrelatos dispersos a lo largo de toda su obra.

En la actualidad, este hecho se hace visible por los vínculos existentes entre hiperbreves y greguerías –lo que se aprecia en bastantes textos incluidos en *Mil y un cuentos de una línea* (Azid 2008)–, así como por la producción de algunos relevantes autores contemporáneos. Es el caso de Eduardo Berti, que ha firmado tanto el conjunto de microrrelatos *La vida imposible* (2002) como *Ramonerías* (2011), homenaje greguerístico a Gómez de la Serna desde su propio título. Del mismo modo, y solo por ofrecer un ejemplo de los cientos que podemos rastrear sin dificultad, si Ramón nos enseñó que “la B es el ama de cría del alfabeto”, Ana María Shua recupera la imagen para “Triángulo amoroso”: “A ama a B que ama a C. Como se observa a simple vista, B está embarazada” (*Temporada...* 17).

La impronta de Gómez de la Serna se mantuvo viva en la neovanguardia gracias, especialmente, a la figura de Julio Cortázar. Heredero del pensamiento surrealista, patafísico y cercano a los juegos escriturales del taller Oulipo, el argentino –residente en París desde 1951– supo dotar de cotidianidad, magia y fantasía a las minificciones que integran *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Un tal Lucas* (1979) –en su gran mayoría microrrelatos– y que aparecen de forma dispersa en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Los autonautas de la cosmopista* (1983). Su admiración por el padre de la greguería se hace patente en la siguiente declaración:

Ramón sigue estando en el aire de nuestra literatura actual, presente pero invisible como el aire. [...] Seguimos respirando el aire de Ramón, su lección inigualada de libertad y de imaginación, su búsqueda de diagonales cuadrículadas en las vías demasiado cuadrículadas de la realidad aparente. Yo le debo a Ramón conocimientos y líneas de fuga; los conocimientos me vinieron desde sus estudios de escritores como Oscar Wilde, Baudelaire y Cocteau [...]. Las líneas de fuga me fueron propuestas desde la escritura misma de Ramón (“Los pescadores de esponjas” 26).

Este hecho explica su deseo de tratar “las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia”, como leemos en el capítulo 93 de *Rayuela* (445), por el que produjo textos de clara raigambre experimental, donde el juego se da la mano con el absurdo temático y la invención lingüística⁴.

Del mismo modo se entiende su invención de “universos paralelos” como el que conforma *Historias de cronopios y de famas*, que ejercerá una impronta incuestionable en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Este hecho se aprecia, por ejemplo, en Antonio Fernández Molina –*En Cejunta y Gamud* (1969)–⁵ y Cristóbal Serra –*Viaje a Cotiledonia* (1965) y

⁴ He estudiado este aspecto en “Minificación y juegos con el lenguaje” (Noguerol 2009).

⁵ Andres-Suárez da cuenta de este hecho en “Antonio Fernández Molina, escritor surrealista” (2010), donde destaca cómo este autor, en el relato “La tos”, presenta un hombre que vomita conejitos al toser –claro homenaje a la cortazariana “Carta a una señorita en París”–, mientras en otros lugares sabemos de libros que pierden letras –“El hueco”– o de relojes girasoles que “se mueven en sentido inverso”, y que de nuevo nos recuerdan significativos episodios de *Historias de cronopios y de famas*. Por mi parte, añadiría que el personaje que da título a *Pompón* (1977) de Fernández Molina se encuentra en la misma órbita que el protagonista de *Un tal Lucas* (1979) cortazariano, resultando ambos claros herederos del *Plume* (1938) de Henri Michaux. La necesidad de profundizar en la comparación entre ambos creadores se encuentra, pues, servida.

Retorno a Cotiledonia (1989)⁶–, escritores que no suelen formar parte de las nóminas oficiales por contradecir la tradición supuestamente “realista” de la literatura española, pero cuya obra debe ser recuperada y ocupar el puesto que merece en los manuales.

Véase, en este sentido, la evidente impronta cortazariana en el texto que abre *En Cejunta y Gamud*, donde los habitantes de Cejunta podrían ser adscritos a la estirpe de los famas cortazarianos mientras los de Gamud se muestran como claros cronopios:

En Cejunta venden unas cajas que tienen forma de zapato y al abrirlas se ve dentro a un pequeño lagarto en estado de hibernación, que al contacto del aire vuelve a la vida. Al instante se adhiere al sexo del que abre la caja, que su víctima soporta entre molestias y privaciones. Durante este tiempo la piel del individuo se va tornando verdosa y esa es la señal, inequívoca, de que se le concederá un cargo importante, pues los lagartos tienen mucha influencia en la vida local.

Cuando al cabo del año el lagarto se desprende, el sexo de estos hombres no es apto para la procreación. Pero los hombres verdosos son muy enérgicos para hacer cumplir las leyes y su aire aburrido les da un empaque del que gustan mucho los habitantes de Cejunta (5).

Pero “Ramón” también influirá en Julio Cortázar –y, a través de él, en otros autores hasta nuestros días–, por su novedosa forma de acercarse a los objetos cotidianos, sobre los que lanza una mirada inquisitiva y a los que presenta como dominadores de los seres humanos. Ya lo señaló tempranamente Borges en un artículo homónimo publicado en el homenaje de *Martín Fierro*: “Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura huma-

⁶ Ediciones Cort ha editado recientemente ambos libros en una edición conjunta (cf. Serra 2007).

na, según es uso en poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo” (56).

Así se aprecia en el ensayo “Las cosas y el ello”, aparecido en 1934 en la *Revista de Occidente* y base de textos cortazarianos tan glosados como “No se culpe a nadie” (*Final de juego*, 1956), por el que, recordemos, un sencillo *pullover* termina ahogando al hombre que decide ponérselo⁷. En esta línea se encuentran, asimismo, páginas tan demoledoras como la secuencia 238 de *La sueñera* – “Cuando mi sillón favorito avanza por el living con los brazos extendidos y el paso decidido pero torpe, sé que se trata de un sueño. Vaya a saber qué pesadilla lo tiene otra vez así, sonámbulo” (96)– o el microrelato de José María Merino “Acechos cercanos”, cuyo final transcribo:

[...] Fue comprendiendo poco a poco que los objetos domésticos parecían inertes, pero que estaban al acecho. La noche de fin de año abandonó la casa con toda su investigación. Cuando lo encontraron en la habitación del hotel, el agua rebosante del baño casi había disuelto la tinta de los documentos. Enroscada con fuerza en el cuello, la goma de la ducha parecía una serpiente (*Días imaginarios* 9).

La traducción en antologías seminales

Si Gómez de la Serna y Cortázar revelan el papel jugado por las vanguardias en el desarrollo de la minificción, no resulta menos importante el rol de tres antologías firmadas –junto con otros autores– por Jorge Luis Borges. Efectivamente, *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Casares y Ocampo, 1940), *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges y Casares,

⁷ El granadino Ángel Olgoso realiza una magnífica glosa del mismo en “Último grito en París”, donde la protagonista es atacada por los zorros de su abrigo de piel (*Cuentos de otro mundo* 58).

1953) y *Manual de zoología fantástica* (Borges y Guerrero, 1957) fungen como verdaderos pilares de la tradición brevísima en español, inaugurando nuevas formas de lectura con modos –fantasía y metaficción–, motivos –don Quijote, Chuang Tzu, bestiario metafísico– y espacios –orientalismo– decisivos en la historia de la nueva modalidad textual. Con ello se hace evidente que, en el estudio de la ficción brevísima, Borges resulta tan importante en su papel de traductor y antologador, como por su propia creación o por la revisión continua de que son objeto sus obras⁸.

Antología de la literatura fantástica, colección ampliada hasta alcanzar su edición definitiva en 1945 y cuya significación ha sido analizada por Javier de Navascués (2004), inaugura una forma de (re)lectura signada por la importancia concedida a los textos fantásticos breves, ajenos al canon imperante en el momento de su publicación y procedentes de todas las partes del mundo. Borges y sus amigos traducen sus piezas

⁸ La miscelánea *Borges múltiple* evidencia este hecho, incluyendo versiones del conocido microrrelato “Borges y yo” firmadas por autores tan disímiles como Francisco Hinojosa –“Borges y yo’ y yo”–, Margaret Atwood –“Yo, ella y eso”–, Roy Blount Jr. –“Blount, Borges y yo”–, John Fowles –“El club J.R. Fowles”–, Joyce Carol Oates –“JCO y yo”–, Josef Skvorecy –“Mitty y yo”– y John Updike –“Updike y yo” (Brescia y Zavala 25-42).

En cuanto al “mito” Borges, reseño entre otros microrrelatos posibles el espléndido “El otro Borges” (Olgoso, *La máquina de languidecer* 33-34) y el divertido “Borges en la peluquería”, de Fabián Vique, que no me resisto a transcribir:

—Córtame las puntas, Ramón.

—¿Usted cree que alguien hace crecer el pelo, su pelo por ejemplo?
¿Todo lo que se escribe es literatura? ¿Toda literatura es fantástica?
¿La filosofía es una rama del hombre?

—La rama es una rama del árbol, Ramón.

—¿El árbol es una rama de la tierra? ¿El hombre de la idea? ¿La tierra del cosmos? ¿La idea del verbo? ¿El cosmos del caos? ¿El caos de la filosofía? ¿La filosofía es una rama de la literatura fantástica?

—Las puntas nomás, Ramón, las puntas (16).

favoritas⁹ y las difunden conscientes de la novedad de su labor. Este hecho será enfatizado en *Cuentos breves y extraordinarios*: “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (7). Del mismo modo, en *Manual de zoología fantástica*, ampliado diez años después a *El libro de los seres imaginarios*, los recopiladores muestran una conciencia clara de la originalidad del volumen:

Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos [...]. Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales (*El libro...* 569).

Esta línea será continuada por *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), considerada la primera antología de minificación de pleno derecho debido a la extensión y carácter de los textos que la integran, y que se encuentra en la base de otros textos universalistas y de cariz fantástico fundamentales en el devenir de la nueva categoría textual. Es el caso de *El libro de la Imaginación* (1976), del mexicano Edmundo Valadés, y en España de la antología que sirvió de piedra de toque para potenciar la *práctica de y la atención sobre* el género: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (Fernández Ferrer, 1990), continuada en *Grandes minicuentos fantásticos* (Arias, 2004).

La variada filiación de los textos incluidos en este volumen es puesta de relieve en el sustancioso prólogo firmado por

⁹ Significativamente, el único español incluido en la nómina es Gómez de la Serna, que aparece con los títulos “Por qué el infierno” y “La sangre en el jardín” (*Antología de la literatura fantástica* 189-190).

Borges y Bioy: “Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género (narrativo), ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves” (*Cuentos breves...* 7).

Tanto en *Antología de la literatura fantástica* como en *Cuentos breves y extraordinarios* aparece “El sueño de la mariposa”, fechado en el año 300 a. C. y atribuido al filósofo chino Chuang Tzu: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (*Antología...* 78). Estas escasas líneas sintetizan perfectamente el argumento de las fantasías metafísicas, ficciones en las que, en palabras de los antologadores, “lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento” (*Antología...* 7).

Esta veta creativa gozará de especial relevancia en la ficción breve, dando lugar a toda una familia de textos denominada por Raúl Brasca de “los herederos de Chuang Tzu”, que retoman “el repetidísimo planteo de la dualidad como forma para obtener el efecto” (Brasca 2000: 5). Uno de sus eslabones fundamentales de la misma se encontrará en “Un sueño”, incluido por Borges en *La cifra*:

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma de círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben (322)¹⁰.

¹⁰ He destacado la importancia de este tema en “Ficciones...”

En esta situación, el *homo sapiens* es reemplazado por el *homo significans* -“maker and reader of signs” (Culler 130)-, lo que provoca que el interés anecdótico del discurso disminuya para universalizarse y lanzarse a enorme profundidad. Así se aprecia en títulos tan interesantes como “Página primera” o “La gran trama/ El desenlace”, que abren y cierran, respectivamente, *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino. El último, acompañado significativamente del dibujo de un laberinto con dos figuras a punto de adentrarse en él, concluye del siguiente modo: “Luego pienso que tal vez no son las tramas las que están dentro de nosotros sino nosotros quienes estamos enredados en ellas. Y por fin comprendo que ser consciente de ese secreto debe de ser el desenlace mismo del cuento, y que con ello han de concluir también todos estos relatos” (163).

La fantasía metafísica se encuentra, asimismo, en la base de las meditaciones borgesianas sobre el *Quijote*. Este hecho se aprecia, por ejemplo, en “Magias parciales del Quijote”, donde el autor concluye el carácter eminentemente metaficcional de la obra cervantina: “Tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (*Otras inquisiciones* 47). Dicha reflexión es continuada en títulos como “Un problema” (*El Hacedor* 172), “Parábola de Cervantes y de Quijote” (*El Hacedor* 177) y “El acto del libro” (*La cifra* 294). Todos estos títulos resultan fundamentales para entender por qué la mayor parte de las relecturas de Cervantes en el ámbito de la minificción, de las que ofrece una estupenda muestra la antología *MicroQuijotes* (Epple 2005), se encuentran marcadas por la reflexión metaficcional y *la mise en abîme*.

Por otra parte, textos como “El sueño de la mariposa” contribuyeron decisivamente al marcado aire oriental de bastantes microrrelatos. Así lo demuestran volúmenes como *El libro del señor de Wu* (1980), de Rodolfo Modern; *Ella contaba cuentos chinos* (2008), de Rosalba Campra, o *El perfume del cardamomo* (2008), de Andrés Ibáñez.

En este apartado debe destacarse, por último, la decisiva impronta jugada por *Manual de zoología fantástica* (1957) y

su continuación ampliada, *El libro de los seres imaginarios* (1967), en la recuperación de un bestiario deudor de la filosofía idealista. Estos textos, que analicé en el artículo “Dragones en mazmorras de papel” (2006), han sido continuados recientemente en antologías minificcionales como *Textículos bestiales* (Brasca y Chitarroni 2004) y *Bestiario erótico y otras historias de animales* (Omil y Piérola 2006).

Borges y Margarita Guerrero abrieron la veda para analizar lo imposible al describir el “A Bao A Qu”, un animal con capacidad de aparecer o desaparecer según fuera observado o no: “Vive en estado letárgico, en el primer escalón, y solo goza de vida consciente cuando alguien sube la escalera. [...] Solo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente” (*El libro de los seres imaginarios* 571). Así, entre estas nuevas especies cobran especial relevancia las relacionadas con menesteres literarios. Todas ellas siguen la estela del “mono de la tinta”, símbolo de la noción de redundancia en la escritura: “[...] Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que hayan concluido y se bebe el sobrante de la tinta. Después vuelve a sentarse en cuclillas, y se queda tranquilo [...]” (*El libro de los seres imaginarios* 668).

Este modelo de escritura gozará de especial relevancia entre autores catalanes como Juan Perucho o Jordi Doce. De hecho, el primero describe en su *Trilogía mágica* al calígrafo como una dócil criatura “de insustituibles habilidades con la pluma” (389), mientras el papelerero se caracteriza porque “sorbe golosamente toda la caligrafía que ve en un papel” (389). Frente a él, la “Hormiga alfabética” imaginada por Doce en su *Bestiario del nómada* explica los huecos generados entre las palabras cuando escribimos:

[...] Siente este diminuto insecto una predilección casi obsesiva por las letras del alfabeto, que han acabado por constituir la base de su dieta. Tiene por costumbre infiltrarse en las palabras de los hombres, con la consiguiente aparición de

huecos y agujeros que a la larga dificultan enormemente la comprensión. Aunque son perseguidas con saña, se multiplican con inusitada facilidad y rapidez [...] (49).

Exilios, migraciones y contactos

Llego ya al último punto de mi exposición subrayando la importancia que tuvo, para el desarrollo de la minificción en España, el asentamiento en Madrid y Barcelona de jóvenes escritores argentinos –Noni Benegas, Clara Obligado, Carlos Vitale– en los años setenta y ochenta, que abandonaron su país huyendo de la “Guerra Sucia”. Benegas, de hecho, publicó en 1984 *Argonáutica*, libro con un prólogo de José María Valverde en el que se aprecia cómo ni la crítica ni el público peninsular estaban preparados por entonces para este tipo de escritura:

Aquí, en este libro tan pequeño, no terminaríamos nunca de pintar ramas de árbol genealógico, y, por cierto, en varias dimensiones [...] [Podría afiliarse a] ese extraño género, el poema en prosa [...], esa página, o página y media que se repliega sobre sí misma, buscando su isla de ritmo dentro de la ritmicidad general que late en todo el libro. Pero ésta sería una manera de mirar: otra, acaso, atendería a la imaginación, que, en este caso, sí, es visionaria en la estirpe de las *Illuminations*, pero con un humor que no hubo ni entonces ni en su presunto heredero, el demasiado serio surrealismo [...]. Apenas intentamos retener como posible asidero de precedente esta última etiqueta, ya acude otra referencia: la de la extraña lógica de los sueños, tan coherente y necesaria mientras nos duran. ¿Pronunciaremos el *shibboleth*, la palabra “Kafka”? [...] La verdad es que resulta difícil hacer el crítico y el historiador ante este librito (7-8).

Clara Obligado, exiliada en Madrid desde 1976, se ha mostrado como una de las grandes impulsoras de la ficción breve con su taller de escritura creativa –del que han surgido impor-

tantes microrrelatistas—, así como por su edición de las conocidas antologías *Por favor sea breve* (2001) y *Por favor sea breve 2* (2009). En cuanto a Carlos Vitale, asentado en Barcelona desde los 28 años, revela el profundo vínculo existente entre autores “breves” argentinos y españoles al editar *Descortesía del suicida* (2001) con prólogo de José María Merino.

Entre los hijos de exiliados destaca Flavia Company (1963), que llegó con 10 años a Barcelona, escritora tanto en catalán como en español y autora de *Trastornos literarios* (2002). En la misma línea se inscribe Andrés Neuman (1977), en Granada desde los catorce años, quizás el más reconocido de los autores hispano-argentinos por su continua teorización sobre la ficción breve y por las magníficas secciones de microrrelatos que incluye en *El que espera* (2000), *El último minuto* (2001), *Alumbramiento* (2006) y *Hacerse el muerto* (2011).

El hecho de que muchos autores argentinos de textos breves —Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Raúl Brasca, David Lagmanovich, Laura Pollastri con su antología *El límite de la palabra*— hayan utilizado editoriales peninsulares como plataforma de difusión de sus textos —Thule, Páginas de Espuma y Menoscuarto— avala la teoría de que, en los últimos años y como consecuencia de la globalización, España cumple un papel decisivo —y, a veces, ejerce un peligroso monopolio— a la hora de distribuir nuevos títulos por todo el subcontinente. Así se explica, entre muchos otros factores, que talentosos creadores como Eduardo Berti hayan fijado recientemente su residencia en la Península.

Por otra parte, los encuentros internacionales, en los que ocupa un lugar relevante la lectura de textos de creación, han permitido que los autores se conozcan entre sí, generando una fluida red de contactos que comienza a dar sus frutos. Es el caso de Luisa Valenzuela, que conoció durante su estancia en Neuchâtel —como consecuencia de la celebración del IV Congreso Internacional de Minificción— a los españoles David Roas y José María Merino. Fascinada por el microrrelato de Roas “Demasiada literatura” —luego dedicado por este autor a Valenzuela en *Distorsiones* (2010)—, que cuenta la historia de

una pareja a la que, en cualquiera de sus viajes y como consecuencia de un “preocupante” azar siempre le toca en suerte la habitación 201, la escritora argentina, que durante el congreso ocupaba una pieza con este número, ideó una serie de microtextos sobre la 201 cuyo primer exponente es “Explicación racional de un hecho insólito”, como relata en el ensayo “Microficción: intensidad en pocas líneas” (2008). Además, la autora leyó en la misma reunión “Contaminación semántica”, dedicada a Merino, donde inventó la palabra “funicular” para destacar las estupendas relaciones existentes entre los aficionados a la brevedad:

La vida transcurría plácida y serena en la bella ciudad de provincia sobre el lago. A pie o en coche, en ómnibus o en funicular, sus habitantes se trasladaban de las zonas altas a las bajas o viceversa sin alterar por eso ni la moral ni las buenas costumbres. Hasta que llegaron los hispanistas y subvirtieron el orden. El orden de los vocablos. Y decretaron, porque sí, porque se les dio la gana, que la palabra funicular como sustantivo vaya y pase, pero en calidad de verbo se hacía mucho más interesante. Y desde ese momento el alegre grupo de hispanistas y sus colegas funicularon para arriba, funicularon para abajo, y hasta hubo quien funiculó por primera vez en su vida y esta misma noche, estoy segura, muchos de nosotros funicularemos juntos. Y la ciudad nunca más volverá a ser la misma (*Juego de villanos*, 111).

Merino, divertido por el juego propuesto por Valenzuela, revisa el microrrelato en “Sorpresa peligrosa” que, obviamente, dedica a su homóloga porteña:

Luisa Valenzuela nos dijo que acaba de descubrir que “funicular” era un verbo. Al escucharla, el tren acostumbrado a bajar y subir en una aburrida e interminable rutina, sintió tal sorpresa que se detuvo un instante en mitad de la pendiente. Si no hubiese recuperado instantáneamente el sentido del motor, habiéramos caído marcha atrás, cuesta abajo, y segu-

ro que habríamos quedado todos completamente funiculados (“Microficción ” 122).

Siguiendo esta línea, Valenzuela comenta el texto de Merino con un alegato en defensa del universalismo de lo que ella misma ha bautizado como OBB o, lo que es lo mismo, “Orden de la Brillante Brevedad”, y sobre la que subraya con sabiduría: “Es el *sentido del motor*, precisamente, ese hallazgo meriniano, lo que mueve a los cultores de la secta al humor y a la irreverencia” (“Microficción...” 122).

Llegados a este punto, no puedo sino mencionar la impronta ejercida por la literatura argentina en dos de los mejores microrrelatistas españoles actuales, abundantemente citados en estas páginas: Ángel Olgoso y el propio José María Merino. De este modo, deseo destacar su común fervor por la obra de Borges y Cortázar, con cuyos juegos metaficcionales disfrutaban especialmente¹¹. Así, Olgoso abre *La máquina de languidecer* con dos citas tomadas, respectivamente, de Borges –“Solamente a Dios se le ocurre hacer una máquina de carne, sangre, grasa y huesos”– y de Witold Gombrowicz: “Sufro cuando me deforman” (19). Siguiendo este pensamiento, inicia el citado

¹¹ No puedo dejar de consignar aquí “Füssli”, magnífica revisión de “Continuidad de los parques” incluida por Olgoso en *Cuentos de otro mundo* y texto que, con toda probabilidad, Cortázar habría aplaudido:

Un hombre contempla con arrobado detenimiento “Presencias nocturnas”, cuadro poco conocido de Füssli, pero de ejecución sublime e impregnado de la dulce pátina del ensueño, que representa un interior con chimenea holandesa de ladrillos encendida al fondo y sobre la que se apoyan, a ambos lados, una vieja mandolina y una presencia que parece el fantasma de un fantasma. Pintado en el centro de la pared contigua a la chimenea puede distinguirse, pese a lo angosto de la perspectiva, un cuadrado cuyo motivo central es una ventana algo desvencijada que se abre a su vez a otra habitación. Tras el cristal de esa ventana se desarrolla, en miniatura, de modo casi inapreciable, la siniestra escena del asesinato por la espalda de un hombre que, vestido anacrónicamente, contempla con arrobado detenimiento el cuadro “Presencias nocturnas” de Füssli (30).

volumen con “Empirismo”, perfecto homenaje a la filosofía idealista desde la primera línea: “Cuando cierro los ojos, el mundo desaparece” (21).

Por su parte, Merino homenajea al autor de “Cefalea” y “Casa tomada” en “Plaga”, prueba fehaciente de la necesidad de seguir ahondando en la veta transatlántica para los estudios sobre minificción y título con el que, por su irónica advertencia sobre el éxito de los textos breves, deseo concluir estas páginas:

En poco tiempo, la casa se llenó de microrrelatos. Se multiplicaban incesantemente, y empezaron a ser muy dañinos en la biblioteca. Ni trampas ni venenos pudieron exterminarlos, y tuvo que trasladarse a otra vivienda. Ahora cree que sus libros están a salvo, sin saber que miles de microrrelatos están rodeando la casa y que nada podrá evitar la invasión (*La glorieta...*228).

Referencias bibliográficas

- Aloe, Azid , ed. *Mil y un cuentos de una línea*. Barcelona: Thule, 2008.
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Arias, Benito, ed. *Grandes minicuentos fantásticos*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . y Antonio Rivas, eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Benegas, Noni. *Argonáutica*. Barcelona: Laertes, 1984.
- Berti, Eduardo. *La vida imposible*. Barcelona: Emecé, 2002.
- . *Ramonerías*. Córdoba: Textos de Cartón, 2011.
- Borges, Jorge Luis. “Ramón”. *Martín Fierro* 2. 14-15 (1925): 56.
- . Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa. 1977 [1940]
- . *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1989 [1952]

- . *El Hacedor. Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1989 [1960]
- . *La cifra. Obras completas III*. Barcelona: Emecé, 1989 [1981]
- . y Margarita Guerrero, eds. *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997. [1967]
- . y Adolfo Bioy Casares, eds. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1998. [1953]
- Brasca, Raúl. “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias del microcuento”. *El cuento en red* 1 (2000): 1-16. Accesible en http://alexanderbecquer.com/Documents/Mecanismos_de_la_brevedad_Brasca.pdf (12/05/2011).
- . y Luis Chitarroni, eds. *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*. Buenos Aires: 2004.
- Brescia, Pablo y Lauro Zavala, eds. *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*. México: UNAM, 1999.
- Campra, Rosalba. *Ella contaba cuentos chinos*. Madrid: Del Centro Editores, 2008.
- Company, Flavia. *Trastornos literarios*. Barcelona: De bolsillo, 2002.
- Cortázar, Julio. “Los pescadores de esponjas”. *Clarín*, 26 de octubre de 1978: 25-27.
- . *Rayuela*. Caracas: Ayacucho, 2004 [1963].
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. New York, Cornell University Press, 1975.
- Doce, Jordi. *Bestiario del nómada*. Madrid: Envida, 2001.
- Epple, Juan A., ed. *MicroQuijotes*. Barcelona: Thule, 2005.
- Fernández Ferrer, Antonio, ed. *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz, 1990.
- Fernández Molina, Antonio. *En Cejunta y Gamud*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1969.
- . “Entrevista a Antonio Fernández Molina de José Luis Calvo”. *Quimera* 255-256 (2005): 79-86.

- Gómez de la Serna, Ramón. "Las cosas y el ello". *Revista de Occidente* 134 (1934): 190-208.
- . "Prólogo". *Greguerías. Selección 1910-1960*. Ed. César Nicolás. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 66-68.
- . *Disparates y otros caprichos*. Ed. Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Hernández, Darío. "Diversidad minificcional en la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna". *Lejana*, 2 (2010): 1-8. Disponible en http://lejana.elte.hu/PDF_2/Dario_Hernandez.pdf (12/06/2011).
- Ibáñez, Andrés. *El perfume del cardamomo*. Madrid: Impedimenta, 2008.
- Lagmanovich, David, ed. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- López Molina, Luis. "Greguería y microrrelato". *Ínsula* 741 (2008): 17-18.
- Martínez Gómez, Juana. "Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica". *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Roma: Bulzoni, 1993. 293-310.
- Merino, José María. *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- . *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . *La glorieta de los fugitivos: minificción completa*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- Modern, Rodolfo. *El libro del señor Wu*. Buenos Aires: Fraterna, 1980.
- Navascués, Javier de. "Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguero Jiméñez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 121-130.
- Neuman, Andrés. *El que espera*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El último minuto*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- . *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- . *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

- Noguerol, Francisca. "Microrrelato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de bibliografía* 46.1 (1996): 49-66.
- . "Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo". *La Palabra* (Colombia) 6-7 (1997): 23-30.
- . "Dragones en mazmorras de papel". *Fronteras de la literatura y de la crítica*. Eds. Fernando Moreno, Sylvie Joserand y Fernando Colla. París: CRLA-Archivos, 2006. 356-365.
- . "Minificción argentina, éxtasis de la brevedad". *La pluma y el bisturí - Actas del 1er. Encuentro Nacional de Minificción*. Eds. Raúl Brasca, Luisa Valenzuela y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008. 167-186.
- . "Palabras prójimas: minificción y juegos con el lenguaje". *Los mundos de la minificción*. Ed. Osvaldo Rodríguez Pérez. Valencia: Aduana Vieja, 2009. 11-34.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor sea breve*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- . *Por favor sea breve 2*. Pról. Francisca Noguerol. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Olgoso, Ángel. *Cuentos de otro mundo*. Valladolid: Caja España, 1999.
- . *Astrolabio*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2008.
- . *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Omil, Alba y Lucio Piérola. *Bestiario erótico y otras historias de animales*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2006.
- Ortega, Julio. "Estudios transatlánticos". *Signos Literarios y Lingüísticos* 3.1. (2001): 7-14.
- . "Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación". *Transatlántica: idas y vueltas de la literatura y la cultura hispano-americana en el siglo XX*. Eds. Francisco Fernández de Alba y Pedro Pérez del Solar. *Iberoamericana* 6.21 (2006). 91-96.
- Oviedo, Ramiro. "Los raudos espejos del desencanto (guiños entre el microcuento español e hispanoamericano)". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene

- Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 469-487.
- Perucho, Juan. *Trilogía mágica*. Barcelona: Edhasa, 2004. [1969], [1972], [1976].
- Pollastri, Laura, ed. *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- Rivas, Antonio. “La poética del absurdo en los *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 301-315.
- Roas, David. *Distorsiones*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- Ródenas de Moya, Domingo. “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 77-122.
- Serra, Cristóbal. *Viaje a Cotiledonia; Retorno a Cotiledonia*. Palma de Mallorca: Cort, 2007. [1965] y [1989]
- Shua, Ana María. *La sueñera*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- . *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- . *Temporada de fantasmas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- Trigo, Abril. “Global Realignments and the Geopolitics of Transatlantic Studies: An Inquiry”. Conferencia dictada en Mather Hall el 15 de noviembre de 2010. Disponible en <http://levi50th.msu.edu/agenda/OnlineProceedings/Session%20I/H/Trigo.doc> (20/05/ 2011).
- Valadés, Edmundo, ed. *El libro de la imaginación*. México: FCE, 1976.
- Valenzuela, Luisa. “Microficción: intensidad en pocas líneas”. *Resonancias. Org*, 23 de marzo de 2008: 106. Disponible en <http://www.resonancias.org/content/read/780/microficc-ion--intensidad-en-pocas-lineas-por-luisa-valenzuela> (12/05/2011).
- . *Juego de villanos*. Ed. y pról. Francisca Noguero. Barcelona: Thule, 2008.

- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- . y Neus Roger, eds. *Ciempíes: los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos, 2005.
- Vique, Fabián. *La vida misma y otras minificciones*. Belgrado: Instituto Cervantes, 2007.
- Vitale, Carlos. *Descortesía del suicida*. Pról. José M^a Merino. Barcelona: Candaya, 2001. [1997]
- VV.AA. "Homenaje a Ramón". *Martín Fierro* 19 (1925): 3-52.

ALGUNAS MUESTRAS DEL LEGADO DE BORGES EN EL MICRORRELATO ESPAÑOL

Irene Andres-Suárez
Universidad de Neuchâtel

El reconocimiento de Borges en España fue relativamente tardío (Gracia, Jordi y Marco Joaquín 2004), si se compara con la acogida que le dispensaron en Francia, por ejemplo, y en ello intervinieron razones literarias y extraliterarias, según he señalado en otras ocasiones (Andres-Suárez 2012), pues, por una parte, Borges era considerado como un escritor excesivamente artificioso y hermético y, por otra, se le recriminaba su supuesta ambigüedad respecto de las dictaduras, así como su presunta falta de compromiso con la situación en América Latina y con la realidad de su tiempo. Con todo, su influencia es ya perfectamente visible en la obra de los clásicos de nuestra literatura fantástica (José M^a Merino, Enrique Vila-Matas, Cristina Fernández Cubas o Javier Marías), pero habrá que esperar a finales del siglo XX para que el autor de *Ficciones* se convierta en un escritor de culto en España.

Entre sus más destacados discípulos hay que destacar a Andrés Neuman, Ángel Olgoso, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Manuel Moyano, Miguel Á. Zapata, Carlos Almira o Juan Gracia Armendáriz, y una buena muestra de esta veneración son las declaraciones de los propios escritores; así, por ejemplo, Andrés Neuman señala: “A mí siempre me han seducido los auto-

res que reflexionan y escriben ficción, y ambas actividades se influyen mutuamente. Por así decirlo, me interesa más Goethe, Borges o Novalis como modelos de escritor-investigador, que por ejemplo Lorca o García Márquez, a quien por cierto admiro” (Muñoz 426) y Juan Jacinto Muñoz Rengel va aún más lejos al afirmar :

Los cuentos de Borges me supusieron un *shock* del que me tardé en recuperar. Mis objetivos últimos se identificaban tanto con sus textos [...] que llegué a creer firmemente que éramos un mismo autor, repartidos en distintos cuerpos y circunstancias [...]. Me llevó años desprenderme de su obsesiva presencia. (Muñoz 226)

Por lo general, la filiación borgesiana en la obra de los jóvenes españoles es claramente perceptible tanto en los motivos desarrollados (entre otros, el carácter ilusorio e inasible de la realidad, la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas; la visión circular y cíclica del tiempo, la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente y la supremacía de la ficción frente a lo real) como en la forma de escribir y de percibir la existencia y se materializa en: a) las abundantes referencias culturalistas de sus microrrelatos (un buen ejemplo de ello son los textos de Olgoso); b) en la ficcionalización de escritores reales (como Borges, Poe, Kafka, Cervantes o Shakespeare); c) la alusión constante a obras o autores consagrados (por ejemplo, “Onettiana”, de Juan Gracia Armendáriz (115); “Despiadado homenaje a J. R. J.”, de Miguel Ángel Zapata (20); d) la conjunción de narración y discurso especulativo (constante en los microrrelatos de Olgoso y Zapata, por ejemplo); e) o en el afán de documentación y la inserción de referencias bibliográficas reales o inventadas (frecuente en las piezas de Olgoso).

No hay que olvidar, además, que la literatura de Borges formula, de manera especulativa, lúdica y ensayística, nuevas propuestas sobre la realidad del universo y el sentido de la

vida y es precisamente esa inquietud intelectual lo que más atrae a sus émulos españoles, los cuales cuestionan, como el argentino, todas las construcciones culturales forjadas por los humanos para acceder al conocimiento (la ciencia, la filosofía, la metafísica, la religión, la historia, etc.), aunque la huella del maestro es visible igualmente en los títulos de algunos de sus microrrelatos (por ejemplo, “El inmortal” o “Eterno retorno”, de Carlos Almira; “Héroes”, “Ficciones” o “Bifurcaciones”, de Rubén Abella), llegando a convertirlo en personaje de sus ficciones¹, en cuyo caso sus textos suelen girar en torno a algunos datos biográficos del argentino o desarrollar temas centrales de su producción, principalmente aquellos que se articulan en torno a la naturaleza de la identidad humana o a la del mundo. Veámoslo con algunos ejemplos.

La naturaleza del yo

Un buen exponente de este motivo es el texto de José M^a de Quinto, un escritor de la Generación de los años 50 del siglo XX, titulado “Borges ciego”²:

Yo ya no sé si esta anécdota corresponde al maravilloso escritor que fue Jorge Luis Borges o si el que me la contó (no recuerdo quién) se la atribuyó a él sin más contemplaciones. En cualquier caso, creo que Borges hacía bromas con su ceguera. Y esta anécdota, sea verdadera o no, merece salvarse del olvido.

—Cuando fui a cruzar la Avenida 18 de julio en Buenos Aires
—acaso tres o cuatro veces más ancha que la de la Castellana

¹ Hay que tener muy presente la tendencia de Borges a autoficcionalizarse en sus obras (por ejemplo, “Los Borges”, “Borges y yo”, ambos en *El Hacedor* (1960); “El otro”, en *El libro de arena* (1975), etc.

² Este texto pertenece a un libro inédito *Fabulario* y fue publicado por primera vez en Irene Andres-Suárez. *Antología del microrrelato...* (332).

en Madrid— anduve buscando a tientas ayuda y al fin encontré una mano. Cogido de esa mano amiga crucé la ancha avenida, escuchando los claxons y el zumbido de los automóviles. Una vez cruzado, ya en la otra acera, alguien se desprendió de mi mano y dijo: “Muchas gracias”.

Esta pieza híbrida, a caballo entre la narración y la crónica viajera, remite al cuadro “Parábola de los ciegos” de Peter Brueghel, el Viejo, inspirado, a su vez, en un texto bíblico (“Dejadlos, son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo”, Mateo 15:14) e ilustra, a mi modo de ver, uno de los grandes temas borgesianos, su convencimiento de que todos somos ciegos que avanzamos guiados por otros ciegos, aquellos que pretenden detentar el saber, poniendo así de relieve la inconsistencia del conocimiento humano. Y otro microrrelato que alude a la presunta ceguera de Borges³ es “El otro Borges”, de Ángel Olgoso (33), el cual, a la vez que pone el énfasis en la afición del argentino por los libros raros y las épocas remotas, cuestiona la percepción unívoca que solemos tener de la identidad del individuo. Dicho relato consta de dos partes, correspondientes a escenarios y épocas distintas: en la primera, un periodista, el protagonista-narrador, relata en primera persona su primer encuentro con el maestro de *Ficciones*, en Sevilla, y rememora con fascinación ciertas frases misteriosas pronunciadas por el ilustre conferenciante (“prefiero las preguntas a las respuestas”, “lo importante es, creo, soñar sinceramente”, “ese lindo verso de Cansinos⁴, *El río está lleno de Espadas...*”), así como la reacción de Bor-

³ “Pienso que si pudiera ver mi cara/ sabría quién soy en esta tarde rara” (J. L. Borges, “Un ciego”, en *La rosa profunda*, 1975).

⁴ Rafael Cansinos Sáenz (1883-1964) se afilió al movimiento poético modernista, liderado por Rubén Darío y colaboró en las revistas *Helios*, *Prometeo*, *Renacimiento* y *Ultra*, difundiendo las innovaciones del dadaísmo, futurismo y ultraísmo. De 1918 a 1922 dirigió la revista *Cervantes*. Borges, que se consideraba su discípulo, le profesaba una gran admiración y lo ayudó a publicar en Buenos Aires.

ges cuando se acercó a él y le comunicó que poseía la primera edición de un libro de Francisco de Araoz, *De bene disponenda biblioteca*, publicado en 1631 (“el maestro se emocionó y [...] lo reputó de tesoro”. En la segunda parte, nos propulsa hacia otro escenario (la casa de Borges en Buenos Aires) y otro tiempo (seis meses más tarde) y nos hace la crónica del Borges que va a descubrir durante su visita: un impostor, un ser mundano y bromista que se burla de él y le revela que escribe novelas y que su ceguera es fingida. “Cuando salía por la puerta, me llamó. ‘Amigo Avilés, ¿sabe usted que lleva una pelusa sobre el hombro izquierdo y que destaca abominablemente?’ [...] No recuerdo si bajé la vista hacia mi hombro, pero sí que lo último que vi del maestro fueron sus dientes postizos”. En el relato de Olgoso la pugna entre el ser y el parecer, entre la realidad y las apariencias, está vinculada con la idea de Borges de que tanto la persona como la realidad están en constante movimiento y transformación y que, por lo tanto, la personalidad es susceptible de cambiar en cada instante⁵, aunque tal vez haya que ver también la ceguera aquí como una vía privilegiada para acceder a esas zonas insondables de la interioridad humana. Y el tema de la identidad es asimismo el eje que articula “Casi un cuento”, del joven español Carlos Almira (67), texto que parte del accidente sufrido por el argentino en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Tras el golpe en la cabeza, el Borges ideado por Almira, permanece inconsciente durante varias horas y, cuando se despierta, no sabe quién es, viéndose obligado a reconstruir su identidad con retazos de su propia memoria y con la ayuda del personal médico: “Le dijeron que se llamaba Jorge Luis Borges y que era un amante de los libros raros y de Europa. Para demostrárselo, le enseñaron su cédula y dos volúmenes que llevaba a devolver en el momento del accidente: sendas antiguas sagas islandesas. Alguien le mencionó su

⁵ El motivo del doble es abordado por Borges en numerosos relatos y en el ensayo “La nadería de la personalidad” (*Inquisiciones*, 1925).

domicilio en Buenos Aires [...], su vasta familia, su amor por los hoteles y las ruinas italianas”.

Al día siguiente, en vez de regresar a su casa como sería lo previsible, se fue a un hotel con ánimo de emprender la escritura de su biografía: “Al cabo de pocas horas, tenía una visión completa y coherente de su vida”, tras lo cual, salió a la calle para familiarizarse con su nueva identidad. A continuación, para darle coherencia y rellenar las muchas lagunas que lo acosaban, se dispuso a emprender un viaje a Europa, donde descubrirá facetas desconocidas de su personalidad y existencia. Allí, durante una travesía en barco, un camarero le contó que había sido víctima de un accidente similar al suyo y que, cuando recuperó el conocimiento, tuvieron que recordarle su nombre y su vida. “¿Y usted les creyó?”, le contestó el viajero; después, “B se quedó solo en la cubierta bajo las estrellas sonriendo como Jorge Luis Borges”. De lo que precede se infiere que en la configuración de la propia identidad intervienen tanto la realidad como la ficción, las propias vivencias y lo que otros nos cuentan de nosotros mismos sin que podamos desenredar tan intrincada madeja.

Por último, vamos a detenernos en el microrrelato de Felipe Benítez Reyes, “Un borrador de Borges encontrado entre los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares” (287), que explora otro aspecto importante de la naturaleza del yo: los vínculos secretos y misteriosos que unen a todos los humanos. El escritor andaluz, al igual que hace Borges en su relato “La trama” (*El Hacedor*, 1960)⁶, convierte al individuo en un arquetipo, lo que supone una eterna repetición. Impulsados por los mismos

⁶ Este microrrelato de Borges conformado por dos párrafos relata dos historias simétricas; en el primero, se nos cuenta el asesinato de J. César a manos de su hijo adoptivo Marco Bruto y, en el segundo, el asesinato de un gaucho por su ahijado. Aunque ambos hechos están separados por diecinueve siglos y César muere en Roma y el gaucho en el sur de la provincia de Buenos Aires, poseen una misma trama, en la que las fronteras entre el espacio, el tiempo y la acción se desdibujan.

deseos y aspiraciones, los dos protagonistas del microrrelato de Benítez aspiran al amor absoluto e idealizan a la amada, convirtiéndola en una mujer inaccesible por arte y gracia de su imaginación, como le sucede a don Quijote con los molinos de viento, “ascendidos” por él “al rango de gigantes prodigiosos”. Frente al amor o a la violencia todos los humanos parecen seguir el mismo patrón: “Los dos hombres lucharon en una misma guerra y en un mismo frente y ambos dispararon una bala que acabó en un mismo instante con un mismo soldado enemigo, partido el corazón por dos disparos. Ambos piensan con frecuencia que mataron a un hombre: un soldado que posiblemente amaba a una mujer que no le amaba y que recordaría unas páginas dolientes de Leopardi o un verso ambiguo de William Shakespeare que nunca llegó a comprender”. Frente al sufrimiento, se refugian en la poesía, antídoto por excelencia para luchar contra la melancolía, ese “dolor hecho a la medida de los humanos”. No olvidemos, además, otro aserto borgesiano: “al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías” (“La trama”), lo que equivale a decir que el individuo es epítome y modelo de todos los hombres de la Tierra. En cierta manera, el texto Benítez Reyes es un pastiche del texto borgesiano y materializa la idea de que un hombre vale todos los hombres y que la Historia se repite invariablemente, lo que supone poner el énfasis en la inutilidad de los esfuerzos humanos en un mundo incognoscible.

La naturaleza del mundo

En relación con este tema cabe recordar que, para Borges, la realidad es infinita e irreductible, por lo cual problematiza tanto la validez de los diferentes sistemas de conocimiento que el hombre ha creado desde tiempos inmemoriales para acceder a ella (la ciencia⁷, la filosofía, la metafísica, la teología...)

⁷ Me he ocupado de este tema en un trabajo titulado “Cuestionamiento de la ciencia y de la tecnología en el microrrelato español actual (émulos

como los instrumentos cognoscitivos utilizados para aprehenderla, porque, según David Roas, “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (28).

Para Borges, dice Anderson Imbert, “el mundo es un caos y, dentro del caos, el hombre está perdido en un laberinto. Solo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios. Laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual estamos perdidos” (142). Como se sabe, el laberinto, imagen recurrente en la producción del argentino (por ejemplo, “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto”, “Los dos reyes y los dos laberintos [todos ellos en *El Aleph*, 1949]; “La Biblioteca de Babel” [en *Ficciones*, 1944]) es un símbolo de la complejidad del universo y de la incapacidad del ser humano para penetrar su destino y gobernarlo. Frente a la imposibilidad de descifrar los misterios del gran laberinto (el orbe), el individuo crea laberintos humanos a su medida con el fin de protegerse; un buen exponente de ello son los textos de M. Moyano titulados “El origen del mito” (14) y “Ocaso de un Imperio” (13). En el primero, asistimos al alumbramiento de un “niño con cabeza de becerro”, un Minotauro dotado de familia humana que, al verse rechazado, huye al monte donde construye su propio laberinto y se recluye voluntariamente en él. Al igual que Asterión, el personaje inventado por el escritor murciano busca la protección dentro de esa casa de “largas e intrincadas galerías”, símbolo de los límites que nos imponemos nosotros mismos. En cuanto al protagonista de “Ocaso de un Imperio”, siguiendo a Swift y Tomás Moro, conforma con unos guijarros en el jardín del psiquiátrico en el que se reside un círculo –dispuesto a su vez en círculos concéntricos– que denomina *Imperio de Chu* (título homónimo del primer opúscu-

de Borges)”, presentado en el VII Congreso Internacional de Minificción, celebrado en Berlín en octubre de 2012 (en prensa).

lo de relatos hiperbreves de Moyano) en el que acabará atrapado irremisiblemente por ser incapaz de encontrar la salida:

Swift inventó el país de Liliput, poblado por hombres diminutos y Tomás Moro la isla de Utopía, cuya capital es Amauroto. Yo también me dedico a inventar lugares imaginarios. Sin ir más lejos, ayer dibujé un círculo con guijarros en el patio y lo nombré Imperio de Chu. Chu es un país árido, sembrado de agujas de pino y habitado solo por hormigas. Más allá de sus fronteras se extienden parterres con begonias y crisantemos, y también un sendero de grava que conduce hasta la verja de salida, esa verja siempre permanece cerrada (al menos para mí). Todos los imperios están condenados a desaparecer: esta mañana el jardinero arrasó Chu al pasarle con el rastrillo por encima. Como me encaré con él, las enfermeras decidieron inyectarme una dosis de tranquilizante (13).

Dicho personaje solo se siente seguro dentro de los límites de la circunferencia que traza a su alrededor; si alguien la borrara, como sucede en “El descubrimiento de la circunferencia”, de Leopoldo Lugones, se moriría de terror. Como se desprende de este relato, las construcciones culturales forjadas por el hombre no explican la realidad, sino que crean otra de carácter ficcional y el individuo termina a menudo encerrado en su propia representación del mundo, como le sucede al protagonista del microrrelato de Miguel Ángel Zapata, “De botellas y barcos”:

Está lo del camello y lo del ojo de la aguja y lo de entrar o no el rico en el reino de los cielos. O lograr la novia obesa embutirse en el traje blanco.

Entonces esto no es muy diferente. Entonces cómo es posible que yo, expertísimo hacedor de miniaturas queriendo rizar el rizo de las embarcaciones minúsculas y embotelladas, errara al crear con mis propias manitas y un perfeccionismo extremo la réplica a escala del Juan Sebastián Elcano, no mayor

de una caja de fósforos, desde cuya borda oteo ahora el horizonte vidrioso intentando encontrar la manera de salir de este mar de cristal donde mis gritos quedan ahogados, intentando también explicarme cómo he podido quedar atrapado en semejante universo cerradísimo e irreal que apesta insoportablemente a ron (84).

En definitiva, los sistemas de conocimiento elaborados por el hombre con el fin de ordenar el caos del mundo y de calmar sus incertidumbres no explican la realidad, sino que crean otra de carácter ficcional, de ahí que Borges nos invite a trascenderlos y a considerar la realidad como algo fluctuante regido por la contradicción.

Por último, vamos a traer a colación uno de los microrrelatos más borgesianos de Andrés Neuman, “Los prisioneros”, texto que constituye una excelente reelaboración del mejor microrrelato del argentino: “Un sueño” (*La cifra*, 1981):

En un desierto lugar de Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.

Según señala David Lagmanovich (185-206), este relato concentra los componentes básicos de la obra de Borges, entre otros, la fantasía orientalista, el laberinto, la idea de que un hombre vale por todos los hombres, la expresión del infinito y la inutilidad de los esfuerzos humanos en un mundo irreductible. Veamos ahora la relación dialógica que establece el texto de Andrés Neuman con el del argentino:

Los prisioneros

Apenas se distingue al hombre al fondo de su celda, un oscuro triángulo sin ruido, sin ventilación, sin compañía. Hay dos únicos muebles: una tabla sobre dos apoyos que imita una mesa, y una silla de precaria estabilidad que soporta cada día menos el peso del hombre prisionero. Pero el prisionero escribe, casi a ciegas, en unos viejos rollos de papel. En ellos cuenta la historia de Axel, un prisionero que consume sus días en una diminuta celda triangular. Axel no soporta el hedor propio ni las extrañas sombras que proyectan las paredes. Le cuesta conciliar el sueño y jamás sueña. Pasa las horas, las lentas horas triangulares de su vida garabateando en unos viejos rollos de papel la historia de un recluso que desesperara en su vigilia, encerrado entre las tres paredes de una cárcel de la que sabe no saldrá. Su nombre es Brenon, y a buen seguro caería en la desesperanza de no ser porque dedica casi todo su tiempo a narrar el triangular e inmóvil suplicio de Cristian, nombre del angustiado prisionero cuyo único quehacer consiste en urdir las horas de un desdichado hombre que no saldrá jamás de su cárcel equilátera, David. Pero David narra a Ernesto, Ernesto a Fiodor, Fiodor a Gastón y así sucesivamente hasta que cierto día, un día a cierta hora, el último de los prisioneros idea un modo de escapar: Zeno, en lugar de continuar describiendo los infinitos días de cierto personaje en una prisión triangular, intuye una presencia a sus espaldas y, tras dudar un momento, se dirige a Yago, que era quien escribía su historia. En ese mismo instante, Zeno queda libre. Con la inmediatez de una luz, Yago presiente que algo sucede y casi sin darse cuenta garabatea el nombre de Xavier, y entonces queda libre. Luego Xavier menciona a Walter, este a Viltias, Viltias escribe a Utor, esta a Tames, y así sucesivamente todos los prisioneros van quedando libres hasta que, soltando la pluma y sin poder dar crédito, el primer hombre franquea el portón de hierro de su celda triangular. Pero mi celda, no. Mi celda no se abre. (107)

Tanto el protagonista del microrrelato de Neuman como el de Borges son hombres innominados que se hallan prisioneros en una cárcel (triangular la del primero, circular la del segundo) y son conscientes que nunca podrán salir de ella. Con el propósito de aminorar el tedio y la desesperanza ambos se entregan a la escritura, pues disponen de una mesa rudimentaria, una silla desvencijada, una pluma y papel. Ambos también cuentan la historia de otro recluso que es su vivo retrato y que se encuentra en su misma situación, el cual, a su vez, es capaz de relatar la aventura de otro encarcelado y así sucesivamente. El texto de Borges acaba diciendo: “El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben”. La versión de Neuman es bastante diferente, pues si bien en su relato se establece también una cadena de escritores condenados a escribir sobre lo mismo, es decir, sobre su propia condición, estos sucesivos prisioneros de ficción poseen un nombre, cuya primera letra sigue el orden alfabético, primero, de la A hasta la G (Axel, Brenon, Cristian, David, Ernesto, Fiodor, Gastón), evocando esa cadena interminable de escritores que se suceden a través de los siglos, hasta que un buen día, “el último de los prisioneros” descubre el modo de escapar a su destino: dirigirse a la persona que lo ha creado; entonces, “garabatea el nombre de su predecesor” y queda libre. A partir de ese momento, todos hacen lo mismo y, “sucesivamente todos los prisioneros van quedando libres” en orden alfabético regresivo, de la Z a la T (Zeno, Yago, Xavier, Walter, Viltias Utor, Tames). Además, Neuman añade detalles interesantes como la alusión al “rollo de papel”, en el que sus prisioneros escriben, o a la caverna platónica (Axel “consume sus días en una diminuta celda triangular” desde la que contempla unas “extrañas sombras que proyectan las paredes”), que evoca el desconocimiento humano de la verdadera realidad y añade, al final del texto, una frase en primera persona gramatical: “Pero mi celda, no. Mi celda no se abre”, que provoca una ruptura narrativa, pues el resto del relato es asumido por un narrador en tercera persona. A nuestro juicio, la estructura de cajas chinas de este texto, con la consiguiente multiplicación de planos narrativos,

generados por las historias de los sucesivos prisioneros ficcionales, sugiere la complejidad de la realidad y la dificultad para acceder a ella. Precisamente, ese carácter alucinatorio de la realidad es sugerido mediante el abismo que se multiplica vertiginosamente cuando el narrador-protagonista se incluye en la cadena de escritores que escriben lo mismo, haciendo que el lector, a su vez, perciba su existencia como un eslabón de una cadena de lectores que leen historias circulares.

Por otra parte, la imagen del triángulo, repetida en varias ocasiones (“oscuro triángulo sin ruido”, “las lentas horas triangulares”, “encerrado entre las tres paredes”, “cárcel equilátera”) evoca claramente la imagen del laberinto borgesiano y simboliza, como ya se dijo, la complejidad del universo y la dificultad del ser humano para penetrar su destino y gobernarlo, y tanto los triángulos como los nombres de los prisioneros que representan el alfabeto podrían aludir a dos de los grandes sistemas utilizados por el individuo para acceder al conocimiento: el científico (la geometría) y el lingüístico respectivamente. Y otro valor añadido en el texto de Neuman es la reflexión sobre la creación literaria y la condición humana, una condición de la que, según sugiere el propio microrrelato, solo podemos escapar mediante la ficción.

En definitiva, tanto en los relatos del maestro como en los de sus seguidores las construcciones culturales dejan de ser incuestionables y se convierten en soporte de unas ficciones que intentan ofrecer propuestas nuevas sobre la realidad del universo y del individuo. Y, si bien es cierto que los jóvenes españoles reafirman las reflexiones y motivos paradigmáticos borgesianos, en sus microrrelatos, éstos siempre se presentan fuertemente reelaborados y resemantizados; además, por lo general, adoptan una actitud distanciada y hasta crítica frente al maestro, llegando a poner en evidencia los excesos de sus relatos (Muñoz Rengel 226-227) como, por ejemplo, la excesiva densidad del lenguaje utilizado o de ciertas técnicas como la metaficción y la autoficción, la desmesura de la erudición o la escasa emoción y espontaneidad de los mismos. Con todo,

el respeto hacia él es unánime y el propósito perseguido por ellos el mismo que el del argentino: revelar el desfase existente entre nuestra percepción del mundo y la realidad, así como las incoherencias del ser humano.

Referencias bibliográficas

- Almira, Carlos. *Casi un cuento (microrrelatos visionarios)*, Nowevolution, 2010.
- Anderson Imbert, Enrique. “Un cuento de Borges: ‘La casa de Asterión’”. *El escritor y la crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto. 2010.
- .ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012; 2ª ed. 2013.
- Benítez Reyes, Felipe. *Oficios estelares. Los relatos (1982-2008)*. Barcelona: Destino. 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Obra Completa*. Barcelona: Emecé. 1989-1996. 4 vols.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen. 2011.
- . *Poesía completa*. Barcelona: Lumen. 2011.
- Gracia, Jordi y Joaquín Marco, eds. *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*, Barcelona: Edhasa, 2004.
- Gracia Armendáriz, Juan. *Cuentos del Jíbaro*. Madrid: Demipage, 2008.
- Lagmanovich, David. “Brevedad con B de Borges”. *La huella de la clepsidra. El microrrelato del siglo XXI. Actas del V Congreso Internacional de Minificción*. Ed. Laura Pollastri. Buenos Aires: Katatay, 2010. 185-206.
- Moyano, Manuel. *Teatro de ceniza*, Palencia: Menoscuarto. 2011.
- Muñoz, Miguel Ángel. *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas españoles*. Madrid: Páginas de Espuma. 3011.

- . “Todos escondemos uno, dos, tres o cuatro pequeños perturbados dentro de nosotros”. Entrevista a Juan Jacinto Muñoz Renguel. *El síndrome Chéjov*, Web, 3/11/2009. Reeditada en *La familia del aire*. 223-233.
- Neuman, Andrés. *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Olgoso, Ángel. *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Zapata, Miguel Ángel. *Baúl de prodigios*. Granada: Traspies, 2007.

**PRESUPOSICIONES Y ENTENDIMIENTOS,
ENCICLOPEDIAS Y REFERENTES:
LA MINIFICCIÓN COMO ARTEFACTO LITERARIO
INTERTEXTUAL**

Violeta Rojo
Universidad Simón Bolívar- Venezuela

Interior. Día. Aula universitaria. Congreso de literatura. Patagonia en noviembre. El calor es brutal. Finaliza la ponencia y comienzan las preguntas. Yo estoy pensando por qué en las antípodas (¿serán las antípodas?) el calor y el resplandor que se adivinan por las rendijas de la puerta son iguales a las del llano venezolano. No es cualquier calor ni cualquier fulgor, es como una losa que cae sobre uno y lo inmoviliza, es la blancura absoluta que nos ofrece la publicidad de detergentes. A tantos kilómetros de distancia, en hemisferios distintos, ¿cómo puede ser posible un clima tan parecido? ¿Cómo llamarán aquí al tabardillo al que le tenía miedo Florentino quitapesares? ¿Cómo es que cerca del polo Sur hace calor? ¿Este no es un lugar de nieves eternas? ¿Sería por eso que Pigafetta se distrajo e hizo una descripción exagerada?

Se levanta una profesora despistada y pregunta: “A mí me gustan mucho las minificciones, pero no logro que a mis estudiantes les interesen ¿Cómo hago para que las entiendan?”.

Yo pienso que qué pregunta tan tonta. Súbitamente todo desaparece, no hay ponente perorando babiecadas, no hay calor, no hay referencias a Rómulo Gallegos, no hay *Relazione*

del primo viaggio intorno al mondo. Estoy viviendo una epifanía. La pregunta es tonta, pero no hay respuestas posibles. La profesora despistada es un genio y ha tocado el punctum del problema de la intertextualidad en la minificción. Años después la pregunta sigue atenazándome y todavía no encuentro la respuesta. Recuerdo a Winston Smith cuando, después de leer *El Libro*, piensa: “Entiendo el cómo, no entiendo el porqué”. ¿Por qué la minificción puede ser muy difícil de entender o en su defecto parecer un cuentecito insulso? Después de leer tantos textos sobre la importancia de la intertextualidad en la minificción pareciera que entiendo el cómo y el por qué, pero no estoy segura. Sé cómo funciona lo intertextual en la brevedad, pero no es mecánico.

Puedo pensar que los estudiantes de aquella profesora no comprenden la minificción porque son textos casi en su totalidad intertextuales y si no tienen conocimientos previos que les permitan comprender los referentes, lo que implica compartir una enciclopedia semiótica común con el autor y además realizar un esfuerzo de interpretación mayor que en otros textos, no pueden ser desentrañados. Fácil, elemental, no tienen las herramientas para entenderlos.

También comprendo el cómo la minificción utiliza la intertextualidad. Como diría Bill Clinton: *Is the Brevity, stupid*. La brevedad no implica solo utilizar la menor cantidad de palabras posibles, sino también desarrollar estrategias discursivas para lograrla. Aquí, señores, debo hacer lo mismo que Polonio y, para explicar que la brevedad es el alma del ingenio debo volverme muy tediosa. El mini de la ficción ocasiona que el autor deba recurrir asiduamente a la elipsis y los cuadros (o sea, la “estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada”, según el concepto de Minsky, en Eco 114). En la minificción, los cuadros son intertextuales, por tanto se dan unos datos someros que se relacionan con las experiencias culturales previas. Es por eso que en la minificción es tan común el uso de referencias a discursos literarios, históricos, míticos, religiosos, pictóricos, cinematográficos, gastronómicos, de actualidad, televisivos, *et. al.* El asunto aquí es que la intertex-

tualidad puede ser el elemento conformador de la brevedad en la ficción mínima, pero también es el elemento que puede hacer que ésta se convierta en una pieza inescrutable o, para escapar a ello, en una tontería apta para todo público.

Así, en *Cleopatra* de Lilian Elphick, nuestros conocimientos sobre este personaje se unen transficcionalmente (como diría Saint-Gelais):

Soy Cleopatra Filopator Nea Thea, la amada de mi padre, la exiliada de mí misma, última reina de una dinastía hecha cenizas.

Descuidé mis propias aguas, amé a César y a Marco, envenené a mi hermano y marido.

He sido encarnada por Theda Bara, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Sofía Loren, Elizabeth Taylor, bufonas de un palacio desconocido.

Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Arthur Reginald, Guido Cagnacci, me han retratado con la serpiente mordéndome el pecho. ¡Qué viperinos!

He oído una música llamada twist en donde una voz habla de mí. El tono no es elegíaco.

Me hundo en el légamo de la vergüenza, mientras siento las palas allá arriba.

Me encontrarán con la boca llena de arena y envuelta en jirones de lino.

Que Udyat me proteja y no me deje abrir los ojos. (Web)

Es un texto evidentemente intertextual, pero hay algo más que eso. A la larga –y me van a disculpar que use una forma intertextual clásica, el lugar común– no hay lectura posible del mundo sin establecer relaciones intertextuales. Todos los textos son intertextos de otros, como apuntaba Barthes, de manera que hablar de la intertextualidad en una forma literaria es algo muy evidente. Por lo general, la literatura es un asunto intertextual de hipertextos e hipotextos (siguiendo a Genette en que hay un texto origen (hipo), con el que otro texto (hiper) se relaciona –injerta, es su término– de manera

que no es la del comentario (13). En cualquier texto literario hay referencias intertextuales, por eso Rifatterre es tan amplio y tan sabio cuando especifica que el intertexto “es la percepción por el lector entre una obra y otras que la han precedido y seguido” (En Eco 10). La intertextualidad tiene que ver con la percepción del lector, pero puede darse en la literatura o no, es opcional. A veces es necesaria y otras no. A veces se utiliza y otras no. Mi profesor de literatura griega (León Algisi, uno de los pocos sabios que en el mundo han sido) nos insistía antes de leer a Sófocles: “traten de olvidar a Freud, traten de hacer una lectura de Edipo en la que no recuerden el complejo”. Tratar de leer desintertextualizando es un esfuerzo intelectual a veces imposible. En casos tan conocidos como Hamlet, por dar un ejemplo, es difícil leerlo sin tener presentes a Orestes, Saxo Grammaticus, la Ofelia prerrafaelita, los leotardos de Sir Lawrence Olivier, la palabra leotardo que ya no se debe usar e incluso a Mel Gibson. Sin embargo, se puede leer Hamlet sin los referentes anteriores. Sé que Harold Bloom dice que toda lectura es una inter-lectura, sé que para él un texto es un constructo solo comprensible en relación con otros textos que prolonga, completa, transforma o sublima (Culler 1386), pero creo que eso es quizás una deformación profesional de especialistas. La gente común y corriente no necesariamente lee así y por eso a los estudiantes aquellos no les gustaba la minificción y a sus profesores les encanta. Yo sé que también hablamos de distintos niveles de lectura y distintos universos de comprensión según los conocimientos del lector, pero es posible que en la minificción no haya espacio (físico) para esto, de manera que los textos son inteligibles o no de una sola vez.

La minificción intertextual (que es una gran cantidad de la muestra) pareciera no ser comprensible (y me refiero a totalmente incomprensible) sin establecer relaciones intertextuales. En *Cleopatra*, el cuento de la vergüenza de la reina (que para mí es el cuento) solo se entiende si tenemos noción del personaje en que ha sido convertido durante todos estos siglos, si pensamos que, para la original, las versiones de Shakespeare y

de Mankievicz tienen que resultar un ultraje. En suma, conocer las imágenes de las que habla, ¿podría ser entendido? ¿Podríamos leerlo como lo hacemos? ¿Podríamos disfrutarlo?

Pero y aquí paso a otra cosa ¿es la minificción un disfrute de exquisitos? Para hablar del placer no puedo sino recurrir a Freud, claro está, quien en *El chiste y su relación con lo inconsciente* plantea una teoría entre el “uso del menor número posible de palabras” y el ahorro del gasto psíquico como fuente de placer, pero también entre los obstáculos y la magnitud del placer obtenido. Según la teoría de Freud, este texto de Guillermo Cabrera Infante, llamado *Dolores zeugmáticos* debería ser delicioso:

Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra. (57)

Sin saber lo que es un zeugma (Figura que consiste en que cuando una palabra conectada con dos o más miembros del período está expresa en uno de ellos, ha de sobrentenderse en los demás) no hay manera de entender esta minificción. Cuando uno sabe lo que es un zeugma (y para ello tiene que volver a repasar el concepto y enredarse un poco la vida con los simples, complejos, hipo/meso/sin/pro/protozeugmas), entiende de qué va el asunto y comienza a pensar que el texto de Cabrera Infante es gracioso, pero tampoco era para tanto. O peor, quizás sí vale la pena, el problema es que a la minificción le sucede como al chiste según Freud, si hay que explicarlo deja de ser gracioso. Por eso a los estudiantes de la profesora aquella no le gustaban las minificciones, no tenían las herramientas para disfrutarlas y la explicación de las herramientas puede ser muy latosa, como acabo de demostrar experimentalmente aburriéndolos a muerte con los zeugmas.

Es por eso, y vuelvo a la profesora genial y despistada, que la intertextualidad de la minificción es particular. Al ser un texto tan breve, las referencias intertextuales ocupan todo el espacio. El no entender algún elemento convierte todo el texto en incomprensible, u ocasiona que no termine de captarse. Un

ejemplo es este texto de Alejandro Bentivoglio, llamado “Lo mismo en la vida que en la muerte”:

Su afición al dinero continuó aún en la muerte. Así que cuando vio la barca de Caronte, preparó dos monedas falsas para pagar. El barquero tomó lo que se le daba y le indicó que subiera. El viaje fue largo y silencioso. Cuando llegaron a tierra, Caronte le hizo una seña para que bajara, ya estaba en la última morada de los muertos. Al dar los primeros pasos encontró un enorme palacio de cartón pintado. Árboles de papel. Ridículos animales de telgopor. (Web)

Y aquí, claro está, el elemento desconocido es el menos pensado. Para mí era muy fácil comprender a Caronte, las dos monedas, la trampa del barquero, ¿qué tuve que averiguar? Qué significa telgopor y enterarme que es también llamado anime, espuma flex, hipocor, unicef y un largo etcétera. Pude deducirlo por el contexto, pero telgopor es una palabra demasiado rara y me hacía ruido. Yo no sabía lo del telgopor y más o menos me organicé para entenderlo, pero sin saber de la laguna Estigia no sé si hay posibilidad de saber en qué consiste el asunto.

Y aquí volvemos una vez más a los estudiantes de la profesora aquella, que no eran unos ignorantes (aunque es muy probable), sino que tenían enciclopedias distintas. Es por eso que quizás ellos habrían entendido lo que es telgopor (porque son argentinos) y quizás hubieran perdido el rastro de Caronte, pero sí hubieran podido comprender “Enviar actualización” de Joaquín Guillén Márquez:

Y le dijo que sí. Que aceptaba ser su novia. Ella, emocionada, sacó su blackberry con el cual actualizó su perfil en Facebook, MySpace y el Hi5, para que sus “amigos” vieran que ya estaba en una relación. Por último, mandó un mensaje a su twitter. Todos debían enterarse. Ella no se dio cuenta, que mientras escribía todo eso, él se estaba fijando en otra. (Web)

Pero aquí tenemos otro problema. El texto de Caronte ha podido leerse en los últimos dos mil años. ¿Será posible entender “Enviar actualización” dentro de diez años. O antes, incluso, ya que MySpace y Hi5 ya no son lo que eran. ¿No será su rabiosa actualidad lo que convierta a este texto en un periódico de ayer en poquísimos tiempo? Freud dedica varias páginas a explicar porqué los chistes viejos no son divertidos, porque hay que explicarlos. Es posible que todos estos artilugios de redes sociales sean tan anticuados en pocos meses como un betamax, mientras que Ulises siga siendo conocido. Es por eso que “Rehabilitación de Circe” de Diego Muñoz Valenzuela

La preciosísima Circe estaba aburrída de la simplicidad de Ulises. Si bien era fogoso, bien dotado y bello, la convivencia no daba para más. Solía convertirlo en perro para propinarle patadas, y él sollozaba y le imploraba perdón. Lo transformaba en caballo para galopar por la isla de Aea, fustigándolo con dureza. Lo transmutaba en cerdo para humillarlo alimentándolo con desperdicios. Volvía a darle forma humana para hacer el amor, y volvía a fastidiarse con su charla insulsa. Por fin lo expulsó del reino, le devolvió su barca y sus tripulantes y lo dotó con alimentos para un largo viaje. “Vete y no vuelvas”, le ordenó con voz terminante al lloroso viajero, “y cuenta lo que quieras para quedar bien ante la historia”. Después sopló un hálito mágico para hinchar la vela de la embarcación. (Web)

va a seguir funcionando como minificción, pero además, nos demuestra que la intertextualidad no implica solo relacionar el texto con otro, hay que hacerlo placentero intelectualmente, porque si no es placentero no serán un hipotexto y un hipertexto, sino un texto y su comentario. Hay que ponerle sabrosura a la cita, la alusión y eso se hace cambiando el sentido original, mediante la parodia o el pastiche, vinculándolo con lo inesperado. Freud (Web [1905]) cita a Gross que cita a Aristóteles, quien discierne en la alegría del reconocimiento la base del goce artístico y a esto lo llama “el redescubrimiento de lo con-

sabido”, justamente una de las estrategias narrativas en la que se basa la minificción, pero esta alegría del reconocimiento debe estar unida al desliz, el cambio, el punto de vista no contemplado, la narración desde otro lugar.

El dar un vuelco a la historia o parodiar es una de las maneras de resolver una pieza literaria intertextual, pero no es solo el elemento sorpresa y placentero del chiste freudiano, hecho a partir de juegos de palabras, redescubrimiento de lo consabido y reciente, el placer del disparate, sino también el placer de la dificultad y el del sonido, por ejemplo, en

Diálogo de tigres IV

La tigresa está triste. ¿Qué tendrá la tigresa? En cada árbol ha frotado su historia de rayas y colmillos, trigo trigando su boquita de fresa.

Cuando la luna se alza en su locura, el tigre muerde una cola que podría ser la suya, e imagina el diálogo:

Somos un sueño imposible.

Has estado leyendo a Borges.

No, solo canto boleros.

¿De dónde vienen estas palabras? —se pregunta el tigre, acechando a la tigresa. Y no comprende que ella es parte del sueño, que en esos cinco metros que los distancian hay puntos suspensivos que se descuelgan como arañas urdiendo lo interminable. (Lilian Elphick, Web)

Inesperado, verdaderamente, porque la minificción suele ser más corta, concisa, precisa y porque hay referencias intertextuales que reconozco, pero también hay varios asuntos que no entiendo. Sin embargo, me gusta mucho este texto, me parece muy sugestivo y lo que no entiendo me hace pensar, y además suena bien. ¿No es eso la literatura?

O sea, que mi primera tesis puede que no sea correcta. Quizás es necesario conocer los referentes para entender y disfrutar la minificción, pero quizás no. Puede que haya textos que pue-

den ser no comprensibles y aún así placenteros. Creo que “La habitación azul” de Diego Muñoz Valenzuela se lee mejor si se tiene *La habitación de Arlés* cerca, pero no exclusivamente:

Despierto en una habitación azul pastel, tapizada de cuadros de vivos colores. El cubrecamas es carmesí. Por una ventana entra el aire fresco del campo. Los objetos se ven levemente alargados, como en un cuadro del Greco o de Modigliani. Me incorporo y miro el piso de tablas resquebrajadas, donde se mezclan tonos de café y verde. Asomo la cabeza por la ventana y veo que es noche: inmensas estrellas como soles cuelgan del cielo. Me encuentro con el espejo. Unos ojos azules fulgurantes me contemplan bajo una cabellera roja y revuelta. El aire se revuelve en derredor, forma corrientes de color. Entonces comprendo quién soy. Tomo la navaja y corto mi oreja. La sangre brilla como mil soles furibundos y caigo entre lirios, girasoles y campos de trigo infinitos. (Web)

Claro que sin conocer el referente Van Gogh el texto sería otro, pero quizás igualmente sería un magnífico texto literario.

Entonces, a los estudiantes no les gustaba la minificción porque no la entendían, o quizás porque no tenían la enciclopedia necesaria. Y aquí hago un inciso para preguntarme si lo que consideramos enciclopedia en semiótica será lo mismo dentro de cinco años, cuando todas las referencias se googleen o se busquen en wiki. ¿No llegará un momento en que la enciclopedia sea una sola y siempre la misma?, ¿no estaremos cerca de que todo se pueda entender haciendo clic sobre el texto? Pero entonces recuerdo la traducción de *Tristram Shandy* que hizo Javier Marías, con un aparato de citas asombroso que Marías sugiere no leer a menos que uno no esté entendiendo en absoluto la novela, porque si no perderá el placer de la lectura continua. Y vuelvo a pensar que de eso se trata la literatura.

En suma, la minificción es un artefacto literario experimental, lúdico, intertextual, extraviado del canon, elíptico, necesario de participación, como nos han informado en distintos textos Zavala, Rodríguez, Tomassini, Colombo, Koch, Pollas-

tri, Lagmanovich. Es posible que sea entendible sin relacionarlo intertextualmente o no; es posible que sea disfrutable en sí mismo o no; o quizás todo lo contrario, diría Mario Moreno, Cantinflas.

Quizás la literatura sea tan vasta como la Patagonia, por tanto pueden coexistir glaciares y sabanas. Quizás Pigafetta describió a los patagones como gigantes gargantuescos por el simple placer de contar algo distinto, pero parecido. Quizás hay más entre el cielo y la tierra de la literatura de lo que cabe en nuestras filosofías y nuestras semióticas, y la literatura sea disfrutable por razones inaprehensibles.

Referencias bibliográficas

- Bentivoglio, Alejandro. “Lo mismo en la vida que en la muerte”. *Ficción mínima*. <<http://ficcioinminima.blogspot.com/search/label/Alejandro%20Bentivoglio>>
- Cabrera Infante, Guillermo. *Exorcismos de Esti(l)o*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Culler, Jonathan. “Presupposition an intertextuality”. *Modern Language Notes* 91 (Dec. 1976): 1380-1396.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Elphick, Lilian. “Cleopatra”. *Ficción mínima* <<http://ficcioinminima.blogspot.com/2009/04/cleopatra-lilian-elphick.html>>
- . “Diálogo de tigres, IV”. *Ojo travieso* < <http://lilielphick.blogspot.com/2009/06/dialogo-de-tigres-iv.html>>
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. [1905] http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/estetica/modulo2/tema2/comico/doc/Freud_El_chiste_y_su_relacion_con_lo_inconciente.doc.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Guillén Márquez, Joaquín. “Enviar actualización”. *Ficción mínima*. <<http://ficcioinminima.blogspot.com/2009/08/Enviar-actualizacion-joaquin-guillen.html>>

Muñoz Valenzuela, Diego. “Rehabilitación de Circe”. *Ficción mínima*. <http://ficcioinminima.blogspot.com/search/label/Diego%20Mu%C3%B1oz%20Valenzuela>

---. “La habitación azul”. *Ficción mínima*. <<http://ficcioinminima.blogspot.com/search/label/Diego%20Mu%C3%B1oz%20Valenzuela>

Saint-Gelais, Richard. “La fiction á travers l’intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité.” (2000) *Fabula.org*. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Saint-Gelais.pdf>

EL MÍTICO CASO DE PENÉLOPE. LA CONFIGURACIÓN INTERTEXTUAL DEL PERSONAJE

Gloria Ramírez Fermín
Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa,
México

El mítico caso de Penélope

Uno de los elementos más comunes en la minificción es el uso de la intertextualidad; es por eso que creo oportuno hacer un acercamiento a la teoría de la intertextualidad mediante la categoría de personaje. Analizo uno de los personajes más conocidos en la mitología griega: Penélope, la paciente esposa de Ulises u Odiseo. Antes de comenzar a analizar el caso del personaje de Penélope, me detengo a puntualizar cómo se encuentran inscritos los personajes en la mitología griega. Además, descubro cambios en la recepción y sentido del relato mediante la teoría literaria feminista. Entonces encuentro que tenemos dos lecturas interesantes en una, que es algo ya común en las narraciones minificcionales.

Pierre Grimal define que: “Se da el nombre de ‘mitología griega’ al conjunto de relatos maravillosos y de leyendas de toda índole cuyos textos y monumentos representados nos muestran que circularon en los países de lengua griega, entre los siglos IX u VIII antes de nuestra era, época a la cual nos remiten los poemas homéricos...”(*La mitología... 9*).

Sin duda, Penélope es un personaje mítico, ya que su aparición es contundente en el ciclo de la *Odisea* homérica, cuya procedencia todavía no es clara, pero sí se puede decir que fue en el siglo VIII a. C. cuando tuvieron lugar sus ciclos heroicos (la *Ilíada* y la *Odisea*). Grimal, para diferenciar la mitología de estas obras dice que: “Junto a los mitos propiamente dichos, encontramos ‘ciclos’ divinos y heroicos. Estos ciclos componen series de episodios o de historias cuya única unidad la proporciona la identidad del personaje que es el héroe. A diferencia de los ‘mitos’, estos relatos no poseen ninguna significación cósmica” (22).

Como ya observamos, personaje, proviene de persona. En el caso de la mitología, estos son dotados de ciertos caracteres divinos que los alejan de los personajes comunes. Por lo que es el mismo ciclo episódico el que dará definición al actante. En estos ciclos, el personaje, como ya vimos con Grimal, es el héroe cuya función no distará mucho de las funciones que marca Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*.

En la *Odisea* el personaje héroe es Odiseo o Ulises, sin embargo, en esta ocasión, focalizaré mi atención en el personaje de Penélope, esposa de Odiseo, cuyas características siempre se redujeron a esperar el retorno de Ulises y, mientras esto ocurría, serle fiel a su marido.

Grimal la retrata de la siguiente forma:

Penélope es la esposa de Ulises. La leyenda y la literatura clásica le han dado celebridad universal por la fidelidad guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya. En efecto, entre las mujeres de los héroes que participaron en la toma de esta ciudad, es casi la única que no sucumbió a los demonios de la ausencia. Su leyenda es narrada sobre todo en la *Odisea* [...] (*Diccionario...*).

Será entonces la *Odisea* el origen o fuente del personaje de esta pacífica esposa. No es más certera la descripción de Grimal. En el ciclo homérico, la espera de Penélope es descrita

con suma obediencia a su esposo, y cuando finalmente él llega Penélope no lo reconoce, pero le hace saber que su ausencia la ha ido debilitando:

— ¡Forastero! Mis gracias —la belleza y la gala de mi cuerpo— destruyéronlas los inmortales cuando los argivos partieron para Ilión y se fue con ellos mi esposo Odiseo. Si éste, volviendo, cuidara de mi vida, mayor y más hermosa fuera mi gloria; pues estoy angustiada por tantos males como me envió algún dios. (*La Odisea*, 144)

Mientras la paciente Penélope esperaba, se dedicó a despreciar a los pretendientes que solicitaban su mano, así como el palacio donde habitaban ella y Ulises. Grimal define este cuadro:

Pronto Penélope fue objeto de solicitudes cada vez más apremiantes: todos los jóvenes de las cercanías pedían su mano, y como ella rehusaba, se instalaron en el palacio de Ulises; se dieron resistencia a la mujer arruinándola a sus ojos. Penélope les dirigió violentas censuras, pero de nada sirvieron. Entonces acudió a una estratagema; les dijo que elegiría a uno entre ellos cuanto hubiera terminado de tejer la mortaja de Laertes [padre de Ulises]. Y el trabajo que efectuaba durante el día lo deshacía durante la noche. (*Diccionario...*)

Finalmente, Penélope reconoce a Ulises y éste, anteriormente, venga las acciones de los presuntos pretendientes que tomaron su palacio y ultrajaron la tranquilidad de éste, blandiendo, como todo héroe, su espada ante cada uno de ellos, derrotándolos y recuperando sus aposentos y, claro está, a su mujer. Raquel Gutiérrez Estupiñán observa que:

Las mujeres han estado confinadas a la esfera doméstica privada, y esto ha determinado que su conciencia tradicional sea la práctica del trabajo en el hogar, con su carácter de no progresivo, repetitivo y estático. Cuando las mujeres llegan

a tener la posibilidad de dedicarse a actividades intelectuales o artísticas, que en muchos casos desempeñan al menos en parte en el hogar, este trabajo se considera absolutamente ‘interrumpible’ y subordinado a las tareas domésticas. (62)

Estas tareas, como ya observamos con Penélope, se caracterizan por ser interrumpibles, aunque sea algo totalmente banal; por ejemplo, en algún momento el personaje femenino dejó de tejer la mortaja, sin embargo, siguió en el encierro doméstico, destinada a esperar a su marido.

Esta es la recepción que tenemos de Penélope: esposa, fiel y confinada a la esfera doméstica, como dice Estupiñán. Por otro lado, encuentro en las minificciones de Luisa Valenzuela, Augusto Monterroso y Ola Harmony, una transducción del personaje. En estos tres relatos la hipertextualidad es evidente, todos ellos aluden la elaboración de la odiseica mortaja. Los transcribo aquí, según fecha de aparición. Primero tenemos el de Augusto Monterroso “La tela de Penélope, o quién engaña a quien”:

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haberse imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada. (21)

El personaje intertexto es Penélope, el mismo título la expone como el personaje principal. El título es un paratexto que nos da la clave del origen del texto u obra. En segundo lugar Ulises también funciona como intertexto. Aquí es parodiada la situación de la confección de la mortaja de Laertes. El héroe es el que está casado con Penélope, y no Penélope quien está casada con Ulises, lo cual la ubica en primer plano, demeritando la heroicidad de su esposo.

Tejer es su afición: no está obligada a hacerlo; sin embargo el esposo se lo prohíbe y ella rechaza esto: “a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos”. Su tarea interrumpible se ha vuelto ininterrumpible. Mientras ella hace esto, él se va a recorrer el mundo para “buscarse a sí mismo”. Las teorías literarias feministas nos dicen que es la búsqueda del “yo” lo que los personajes femeninos no consiguen por estar subordinadas a la visión falocentrista, siendo quienes son solo a través del *otro*, del hombre. No se ven las experiencias de la mujer. No obstante, aquí el que se busca para preguntarse ¿quién soy? es Ulises, no Penélope, quien sabe qué hacer para deshacerse de su marido.

Entonces el narrador nos menciona que Penélope no solo engañaba a su esposo, sino también a los pretendientes, que la tenían por una mujer necia, e incluso a su creador, Homero, quien “a veces dormía y no se daba cuenta de nada”. Es decir se aprecia una mirada de otredad que no pudo observar Homero, pues solo importó la parte masculina del matrimonio. Recordando aquí lo que Gutiérrez Estupiñán observa –que también se narra con el cuerpo– Homero, observó la parte masculina, no la femenina.

El texto de Luisa Valenzuela es más isotópico, es decir, confluyen en él una serie de signos, o palabras, de un determinado campo semántico, y que al conjuntarse dan significado al texto. El mismo título lo resume: “Confesión esdrújula”:

Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope. (76)

Las palabras ‘Penélope’, ‘tejo’ y ‘cíclope’ son los elementos semánticos que dan coherencia al texto, puesto que los dos sustantivos: Penélope, como nombre propio, y cíclope, provienen del ciclo homérico. Y el verbo tejer, conjugado en presente (tejo), es la actividad que Penélope hace mientras espera a Ulises. Por otra parte Penélope, nictálope¹ y cíclope, son palabras esdrújulas, es decir, acentuadas en la antepenúltima sílaba; además todas estas palabras terminan en la sílaba *-pe*, lo cual matiza la sonoridad del enunciado literario.

Aquí lo transformado es la finalidad para la que Penélope teje. No es para hacer una mortaja, y no es para Laertes; es una red para atrapar cíclopes. Los cíclopes en la cosmogonía mitológica griega, son parte de la creación del mundo, de los cuales provienen las armas de las deidades Zeus, Hades y Poseidón².

Penélope quiere atrapar un personaje de fuerza sobrenatural. Los cíclopes no solo son dotados de fuerza también de habilidades manuales. Su captura solo está permitida a los hombres; Ulises mismo engañó a un cíclope para salvar a los argonautas de una muerte fatal.

La imagen de Penélope siempre es subordinada por la heroicidad de Ulises. Pero aquí se rompe el estereotipo femenino, el rol de mujer pasiva y subyace la ruptura de la labor do-

¹ Nictálope: adj. Dicho de una persona o de un animal: Que ve mejor de noche que de día. U. t. c. s., s.v. “Nictálope”. R.A.E. *Diccionario...*

² Los Cíclopes uranios pertenecen a la primera generación divina, la de los Gigantes; tienen un solo ojo, en medio de la frente, y se caracterizan por su fuerza y habilidad manual. Son tres: Brontes, Estéropes (o Astéropes) y Arges, cuyos nombres recuerdan los del Trueno, el Relámpago y el Rayo. Encadenados primeramente por Urano, son liberados por Crono y luego vueltos a encadenar por éste en el Tártaro, hasta que Zeus, advertido por un oráculo de que solo conseguiría la victoria con su ayuda, los libera definitivamente. Entonces le dieron el trueno, el relámpago y el rayo; a Hades le dieron un casco que le hacía invisible, y a Poseidón, un tridente. Así armados, los dioses olímpicos vencieron a los Titanes y los precipitaron en el Tártaro. Véase Pierre Grimal, “Cíclopes”, *Diccionario de Mitología griega y romana*.

méstica: pasa de tejer una mortaja para Laertes, actividad de la esfera femenina, a tejer una red para atrapar cíclopes, actividad de la esfera masculina.

La transducción ocurre aquí cuando la oposición ‘masculino/femenino’ queda neutralizada al ser la mujer quien transforma esta actividad doméstica en una actividad bélica; Ulises atrapa cíclopes, Penélope, teje redes para atraparlos. No ha cambiado la actividad de tejer, simplemente el fin es distinto. Al ser Penélope nictálope adquiere una característica sobrehumana, condición que tiene Ulises, al ser un héroe protegido por Afrodita. Las funciones de los actantes también se han alterado.

El título también es atractivo, es una “confesión esdrújula”; primero porque es una confesión, algo que solo Penélope sabe, no es una mujer pasiva, no queda rezagada su ideología sobre la guerra, como la describen originalmente, sino que es una activa tejedora de redes, una visión que dejó pasar Homero. Finalmente, el texto literario de Olga Harmony, “Penélope”³.

Descendió la escalera sin alumbrar los escalones ni menos contarlos. Durante largos años los había bajado subrepticamente todas las noches.

En el gineceo, el sueño de Ulises no fue perturbado por su ausencia. Él aún no recuperaba sus hábitos cotidianos: Circe y las sirenas poblaban sus sueños.

Penélope se acercó por primera vez a la tela. El rostro barbudo del tapiz ya no se parecía al de Ulises, si alguna vez se había parecido. La sensación de pérdida fue lacerante.

Empezó a destejer la trama, pero de pronto interrumpió su tarea. El ladrido de un perro, la grava del patio crujiendo bajo unas pisadas, eran indicio de que alguien se acercaba. Penélope se incorporó con un sobresalto de esperanzada alegría:

—¿Será, acaso, que vuelven los pretendientes?

³ No sé exactamente su fecha de primera publicación, pero dicho relato minificcional está en la antología de Edmundo Valadés *El libro de la imaginación*, del cual lo transcribo.

El relato anterior muestra una escena después de que ha acabado la odisea para Ulises y ha vuelto a su palacio con su esposa. Algo interrumpe en la noche, Penélope se da cuenta de que no es el rostro del hombre que está junto a ella el que recuerda, “si alguna vez se había parecido” y siente la real pérdida de su esposo. Cuando ladra el perro espera volver a ver a los pretendientes.

Otra interpretación podría ser que no es Ulises quien está junto a ella, puesto que no se parece físicamente, y el ladrar del perro indica que el verdadero viene en camino; sin embargo, solo Ulises había desafiado a Circe y a las sirenas, por lo que era él quien estaba con ella.

No se sabe quién se dirige al palacio, pero es algo que puede cambiar la historia, puesto que como metáfora de esto, momentos antes, Penélope “[e]mpezó a destejer la trama”, como si el desenlace tuviese que ser diferente al conocido desenlace homérico. Así se desafía la mirada machista y, cambiará el estereotipo femenino si Penélope huye de ahí, o bien regresa con los pretendientes. La imagen de Penélope es distinta.

Para concluir el estudio de las tres minificciones, creo que la imagen de Penélope y sus valores cambian, y eso da un giro inesperado a la obra, se lleva a cabo una descontextualización y una recontextualización⁴ del personaje, tomado aquí como el intertexto que delimita los valores homéricos opuestos a los actuales. La transducción hipertextual o transformación ocurre cuando el lector, que rememora el texto y personaje de origen, recontextualiza al personaje inmerso en un nuevo texto literario, y se sorprende con el giro que éste experimenta. La nue-

⁴ Para que el personaje salga del aislamiento, se injerta en un nuevo contexto. A esto lo llamaré descontextualización, cuyo caso ha sido estudiado por Martínez Fernández. El investigador menciona que este proceso de intertextualidad: “supone mecanismos de escisión e inserción, de escisión del subtexto [o corte del texto origen] y su inserción como intertexto [...] Esos momentos de escisión y reinserción, de desintegración e integración voy a reducirlos al doble proceso de descontextualización y recontextualización”. (76)

va visión del personaje, así como la transmisión de un nuevo paradigma por parte del narrador, transforma completamente el relato fuente del cual proceden los nuevos textos. Para que ocurra esto es necesaria la fusión de los valores culturales sobre el estereotipo de la mujer, relegado por la presencia del héroe. Los horizontes cruzan información, y tradiciones, que permiten reconocer la procedencia original del intertexto.

En el presente trabajo observé que un elemento textual (literario), en este caso el personaje, que trasciende el texto se vuelve, en términos estrictos, intertextual. La intertextualidad es la herramienta que nos permite ubicar el cambio y transformación de la visión de mundo que se tenía, y que se ha dado a partir de reinterpretaciones de ciertos textos y obras literarias, donde el personaje cumple un importante destino en el cambio de las funciones, los valores y significaciones que adquiere el texto o la obra origen dentro de una nueva obra, demostrando que la literatura es el arte donde mejor se logra el fenómeno de la intertextualidad.

Referencias bibliográficas

- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 2008.
- . *La mitología griega*, trad. Félix A. Pardo Vallejo, Barcelona, Paidós, 2008.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Harmony, Olga. “Penélope”. *El libro de la imaginación*, selec. Edmundo Valadés, México, FCE, 2009 [1976], p. 64.
- Homero. *La Odisea*, versión directa y literal del griego de Luis Segala y Estalella, pról. Manuel Alcalá, Porrúa, México, 1991.
- Martínez Fernández, José Enrique. “La intertextualidad literaria”, en *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.

- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*, México, 2009 [1969].
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, trad. F. Díez del Corral, Madrid, Akal, 2009.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 22 ed., 2 vols., 2002.
- Valenzuela, Luisa. “Confesión esdrújula”, en *Relatos vertiginosos*, selec. y pról. Lauro Zavala, México, Alfagura, 2002 [1980], p. 76.

Exploraciones

EN EL TALLER DE JULIO TORRI: LOS BORRADORES

Serge Zaitzeff

Universidad de Calgary, Canadá

En 1964 Julio Torri (1889-1970) reunió en *Tres libros* los textos que quiso publicar (además del manual *La literatura española*). Dejó fuera mucho material que había dado a la prensa –cuentos, artículos, reseñas– y que apareció póstumamente en 1980 bajo el título *Diálogo de los libros*. Más tarde, en 1987, se juntaron en *El ladrón de ataúdes* piezas en su mayoría inéditas que Torri había conservado entre sus papeles. Finalmente, en 2011, el Fondo de Cultura Económica, lanzó la *Obra completa* de Julio Torri en la cual se encuentran todos los textos de Torri o casi. En los últimos años la crítica ha enfatizado el papel de Torri como precursor en México y en América Latina en general de un nuevo género literario: el microrrelato o minificción. Es particularmente revelador examinar entre el material no publicado por Torri los esbozos, las tentativas, los logros de breves narraciones que han quedado prácticamente en el olvido.

En el texto introductorio a *El ladrón de ataúdes* (Torri 594) se halla una especie de poética dirigida a los lectores de Torri quien anhela despertar en ellos un sentimiento de intranquilidad, de vacilación, al leer esas historias que pretenden ser verídicas. Esencialmente los textos torrianos requieren de los lectores credulidad y curiosidad. El epígrafe tomado de un fu-

turo libro imaginario decía con reminiscencia bíblica: “¡Bienaventurados los crédulos porque de ellos será el reino de la ficción:” De hecho, algunas de las narraciones de Torri se caracterizan a veces por elementos raros o extraños que pueden perturbar al lector no dispuesto a aceptar lo insólito. Éste es el caso, por ejemplo, del relato “El ladrón de ataúdes” (595-596) donde se narran sucesos inquietantes con un trasfondo enteramente verosímil que incluye fechas y lugares concretos. En esta realidad palpable irrumpe algo inesperado: “una enorme caja de madera” la cual resulta contener un precioso ataúd vacío. A partir de este momento se describe con suma objetividad un asunto que rebasa los límites de lo común. El humor negro y lo absurdo contribuyen al efecto total de esta narración extraña. Más que en los textos reunidos por Torri, se aprecia aquí un humor extravagante basado en la exageración pero siempre con apariencia real. Se mezcla la imaginación desbordante con datos específicos como la mención de algún retrato hecho por Sir Joshua Reynolds y conservado en un museo británico. Todo parece verosímil menos el hecho de que esa obra en particular no existe. O sea, se confunden sutilmente la realidad y la ficción. A base de un estilo impecable, preciso, se elabora un relato lleno de imaginación, suspenso y tensión siempre con un control perfecto. Con todo, no se incluyó en *Tres libros* quizás debido al humor muy especial que lo caracteriza.

Hay otros textos que no vieron la luz durante la vida de Torri, principalmente porque fueron aprovechados parcialmente en la elaboración de piezas como “De la noble esterilidad de los ingenuos” o “La cocinera”. Éste es el caso de “Mi único viaje” (597-599) del cual procede casi textualmente todo el pasaje que en “De la noble esterilidad de los ingenios” dice: “El mundo ideal que entonces creamos para regalo de la inteligencia, carece de leyes naturales, y las montañas se deslizan por el agua de los ríos, o éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar de ellas sus destinos.” (121) Las líneas de “Mi único viaje” pasan ligeramente abreviadas al

texto definitivo luego de señalar la importancia de alejarse de lo cotidiano y entrar en lo imaginario. Y sobre todo se desarrolla la idea de evadirse “por la puerta del absurdo”. El mundo de la mentira del texto original se transforma en el de la imaginación. Del pasaje en “Mi único viaje” que trata de Juan Cabeza de Vaca, mentiroso que manipula hábilmente la imaginación y la realidad (como un artista) y que hace desaparecer a ciertas personas (en “El vagabundo” se desvanece el protagonista para escaparse de la realidad vulgar), toda una conversación ridícula sobre el enfriamiento del planeta pasará al célebre cuento “La cocinera” disminuyendo la intención irónica y lo absurdo antes de introducir más adelante el humor negro: “Mi vecino de la derecha, profesor de Economía Política, disertaba con erudición amena acerca de si el enfriamiento progresivo del planeta influye en el abaratamiento de los caloríferos eléctricos y en el consumo mundial de la carne de oso blanco.

—Su conversación, profesor, es muy instructiva. Y los textos que usted aduce vienen muy a pelo.

—Debe citarse, a mi parecer —dijo una señora—, cuando se empieza a olvidar lo que se cita.

—O más bien cuando se ha olvidado del todo, señora. Las citas solo valen por su inexactitud.” (152)

Por lo demás, el tema de la oratoria presente en “Mi único viaje” formará la base del ensayo “De la oposición del temperamento oratorio y el artístico” pero sin el humor burlón y grotesco de la composición original.

“Las barriadas” (601-603), prosa no publicada por Torri, también sirvió como fuente de inspiración para otros textos. Esta amplia evocación no idealizada del ambiente popular de los arrabales se destilará en “La feria”, pieza esencialmente construida con fragmentos de diálogos y pregones. Con ironía característica Torri describe en “Las barriadas” una miserable feria de arrabal la cual, sin embargo, “no carece de atractivos” y donde “esas buenas gentes [...] sanamente se injurian y abofetean.” Este escrito ofrece una vívida imagen de esos

barrios llenos de vida, color y sonido sin olvidar la belleza del altiplano mexicano con sus “naturales sinfonías en rosa y perla [...] con su sedante añil del cielo”—estas palabras de entonación modernista pasarán directamente a la “Balada de las hojas más altas”. La visión poética del texto original se ve también en “La feria” cuando se lee: “oh tibia noche mexicana, en azul profundo de esmalte!” (149). Pero sobre todo el autor guarda en “La feria” algunos detalles como el uso de coplas populares que dan inicio y fin al texto (y la presencia de un poeta ciego), así como la alusión al *Periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi, libro muy estimado por Torri a quien le fascinaba también el mundo de la picaresca, la poesía popular y la época medieval. Además de la atmósfera común a ambos textos, la introducción de “La feria” tiene su origen en “Las barriadas”. Aquélla dice: “Los mecheros iluminan con su luz roja y vacilante rimeros de frutas, y a contraluz proyectan negras las siluetas de los vendedores y transeúntes.” Como en otros casos, Torri reduce, sintetiza la fuente original para lograr una expresión más concentrada, sucinta y eficaz. “Las barriadas” ofrece un excelente testimonio del gusto que tenía Torri por lo popular y lo auténtico, y por el mundo literario de Aloysius Bertrand a quien tradujo en algún momento.

El primer texto (“El poeta Efrén Rebolledo...”) de *Prosas dispersas* sale de una prosa que solo ahora se da a conocer (659-660) en que aparecen algunos de los temas ya mencionados, especialmente los arrabales con sus notas medievales, la ingenuidad del pueblo, la fantasía y el circo (“la diversión de las diversiones”, reminiscente de las palabras finales de “El ensayo corto” (118-119): “Prefiero los saltos audaces y las cabriolas que enloquecen de contento, en los circos, al ingenuo público del domingo. Os confieso que el circo es mi diversión favorita.”) En ese mundo de juglares y charlatanes se narra la historia triste y trágica de un embaucador, especie de mago, ilusionista y artista, claro antecedente del protagonista de “El vagabundo”. Se trata de una narración impregnada de atmósfera circense y pueblerina donde se funden la realidad y la imaginación y donde triunfa lo inexplicable. El caso del juglar

japonés será rescatado del texto original de la siguiente forma: “El poeta Efrén Rebolledo, que vivió tantos años en Oriente que hasta su nombre se transformó en el japonés de Euforén Reboreto San, nos contaba ayer de un prestidigitador que recortaba ante el público una mariposa de papel, que después hacía revolotear con ayuda de un abanico que movía con sin igual destreza. La mariposa levantaba su vuelo incierto; iba de palco en palco, sin detenerse nunca y daba la vuelta por todo el teatro, a gran distancia del juglar, que la seguía con ojos anhelantes y que agitaba sin descanso su frágil abanico de seda y de marfil.” (169)

Es interesante observar que este breve texto autónomo funciona perfectamente bien y que solo sufrió unos cuantos cambios menores como, por ejemplo: “Con destreza sin igual” / “con sin igual destreza”; “jamás” / “nunca”; “daba vuelta” / “daba la vuelta”; “el juglar en tanto la seguía” / “a gran distancia del juglar que la seguía”; “abanico de papel y marfil” / “abanico de seda y de marfil”.

Del borrador que consiste en un diálogo entre un criado y un señor (662-663) deriva un texto más largo. De hecho, toda esta conversación sobre temas literarios se encuentra prácticamente idéntica en “El embuste”, publicado en *El Mundo Ilustrado* (19 de noviembre de 1911; Torri 264-269) pero no recogido por el propio Torri en sus libros. En ambos casos se habla de un cuento titulado “El componedor de cabezas”, relato de índole fantástica donde todo es posible (como en “La conquista de la luna”), así como de un ensayo sobre el papel de la literatura en la vida humana. También se plantean ideas como la importancia de la contradicción, la fusión entre los géneros literarios (un ensayo es considerado “un buen cuento fantástico”), el cultivo del diálogo y el gusto por lo absurdo. De manera general surgen en este texto incompleto temas obsesivos que darán origen a otras piezas.

Además de esos borradores que ilustran cómo trabajaba Torri a veces y cuál era la fuente de ciertas composiciones, es instructivo examinar el manuscrito del conocido texto “La bicicleta” (Torri 177) el cual ha sido rescatado por Elena Ma-

drigal. Al igual que en las sucesivas elaboraciones de los textos publicados por Torri, se puede constatar en el caso de “La bicicleta” un constante afán de depuración. De vez en cuando la intención no es más que evitar la repetición de algunas palabras. Asimismo, con el fin de aligerar la expresión, se eliminan términos como “es cierto que” o “sin embargo”. A menudo se reduce el número de adjetivos o se sustituyen por otros más expresivos (“perros: enemigos irreconciliables”/“perros: enemigos encarnizados”). De manera general los cambios tienden a lograr un estilo más sucinto, compacto y preciso. Se consigue mayor fluidez cambiando el orden de las palabras o modificando sustancialmente ciertas frases. Entre diversos ejemplos se pueden citar los siguientes:

“Desde que se ha generalizado el uso de los automóviles”/
“Desde que se han multiplicado los automóviles por nuestras calles”.

“Acabamos por mirar con [buen] afecto (con ternura) a nuestra bicicleta; por adivinar “/ “Llegamos a profesarle sentimientos verdaderamente afectuosos. Adivinamos”.

“[La velocidad del auto y del avión] es mayor que la que él [el hombre] necesita. La de la bicicleta es conforme a su pequeñez” / “... que es mayor de la que él necesita. No así la bicicleta.”

Junto con cambios sintácticos, otros obedecen al espíritu irónico de Torri. Así, se agrega “sin gran cortesía” al referirse a los guardias que imponen los reglamentos municipales. Obviamente se quiere decir lo contrario. También responde a la misma intención la siguiente variante: “Sin embargo, los peligros más serios son los perros”/ “Entre los peligros que lo amenazan los menores no son para desestimarse: los perros”.

Al revisar “La bicicleta” Torri revela su claro deseo de eliminar toda nota sentimental o personal como “viejo y chocho planeta” o “nuestra bicicleta”. Se tiende en el desarrollo de la composición a deshumanizar la bicicleta eliminando adjetivos

como “castas”, “fieles” y “gráciles” y añadiendo “útiles” para hacer hincapié en su calidad de objeto. Torri tacha las palabras que considera innecesarias siempre persiguiendo el vocablo justo, insustituible.

Todo el texto juega con la idea de que la bicicleta –a diferencia del tenis– es para gente solitaria, independiente, auto-suficiente. El carácter excluyente, exclusivo, de ese deporte corresponde a la actitud fundamentalmente aristocrática del autor. En busca de un equilibrio, la pieza va oscilando entre lo subjetivo y lo objetivo y concluye con una definición: la bicicleta no es más que una máquina útil que se mantiene en equilibrio entre la tierra y el cielo, entre lo material y lo espiritual. La idealización de la bicicleta da lugar a una visión más bien pragmática.

“La bicicleta” en sus dos versiones ejemplifica cómo, al volver a leer sus textos, Torri los corrige con sumo cuidado siempre consciente de alcanzar su objetivo de limpidez estilística, transparencia y claridad.

Hay borradores cuyos temas corresponden a algunas de las inquietudes principales de Torri. Tal es el caso del donjuanismo que se ve en un diálogo sin título e incompleto (661) entre Don Juan y un caballero (padre de la muchacha ultrajada). La figura legendaria aparece aquí como un hombre atento y cortés pero profundamente cínico (“es lástima que [las mujeres] se embaracen tan fácilmente”). Para el caballero –algo grandilocuente y sentimental– se trata de un asunto de honor que solo se puede resolver o con el casamiento o con la muerte. Se oponen dos posiciones totalmente irreconciliables. La comunicación entre ambos interlocutores resulta imposible. Don Juan se mantiene frío, impasible, nada arrepentido e incluso apela descaradamente a Dios. No es ni el Don Juan romántico de “El raptor” ni el moderno de “La amada desconocida”. En este diálogo (con numerosas lagunas por desgracia) Torri lo presenta como un seductor español, dinámico e irresistible que prefigura de alguna manera al protagonista de “La amada desconocida” quien sería descrito como “Mal sujeto a todas luces, solo tolera los me-

jores momentos del trato femenino [...] caballero despiadado de los fugaces amores.” (136-137)

El tema del amor recibe otro tratamiento en la recreación del conocido *Lai de Graelent*, texto anónimo de los siglos XIII-XIV. La primera versión (664-665) sigue de cerca el original condensando en pocas líneas parte del argumento y algunos detalles. A Torri le debe de haber fascinado esta otra cara del amor donde a diferencia del prototipo hispánico, la mujer es la que intenta seducir al hombre quien resiste para cumplir con su código del honor y de la lealtad al rey. Mediante una expresión sucinta, precisa y sensorial se evoca el lujoso ambiente medieval de la corte y el bucólico paisaje de ciertas escenas donde nuevamente el atractivo Graelent se revela firme y virtuoso ante la tentación femenina. Igual que en otros textos Torri se interesa por recrear un tema literario del pasado. Aquí Torri tan solo se limita a sugerir lo esencial de la primera parte de esa historia. La segunda versión (666) proporciona otra aproximación al mismo tema insistiendo en la pasión avasalladora y audaz de la reina quien se declara y se ofrece abiertamente a Graelent. Más que en cualquier otro texto de Torri, se impone aquí un fuerte erotismo: “Caballero Graelent, mis senos son duros y pequeños, mis muslos son ágiles y lisos, mis demás partes son maravillosas”. De hecho, esta versión se aleja un tanto del original aunque sí se conserva el elevado concepto defendido por el caballero. Pero al mismo tiempo se introduce un elemento de incertidumbre cuando la pieza termina con la sensual descripción que hace la reina de sus propios encantos físicos. Le toca al lector llegar a sus propias conclusiones sobre el eventual desenlace. Esta segunda narración resulta más sugerente que la primera, aunque Torri no volvió a pulirla quitándole alguna repetición de vocablos.

Existen textos que no publicó Torri quizás debido a su anticlericalismo. En el microrrelato/estampa “Siglo XIX” (660) se capta en pocos renglones el ambiente de conspiración en contra del Gobierno liberal, las leyes de Reforma y la Constitución del 57. Toda la escena viene a ser como una alego-

ría del constante conflicto entre liberales y conservadores en México durante el siglo XIX. Mediante la animalización de los personajes se comunica la profunda repugnancia del autor ante esos enemigos del Gobierno. El cuadro se vuelve espe-luznante y terrorífico: los militares se convierten en asnos con “hocicos ensangrentados”, los obispos se frotan las manos con “delicia bestial” y los jesuitas se transforman en “lobos feroces”. El único que se salva o que por lo menos desea huir es Cristo en su “sinistro crucifijo”. La actitud crítica de Torri es particularmente feroz lo cual es excepcional en un autor que suele preferir la sutil ironía. Por ello es que seguramente no se incluyó esta pieza en *Tres libros* pese a su eficacia narrativa y dramática. En general –con muy pocas excepciones– Torri es un escritor apolítico que no expresa abiertamente sus convicciones ideológicas.

La postura anticlerical de Torri opta por una expresión más bien burlona e irónica cuando relata el curioso caso del “virtuosísimo” cura y su prole –mocetones que se le parecían muchísimo– en un pueblo perdido (623). La crítica del clero adquiere en esta buena narración un tono humorístico y malicioso, rasgo característico de la obra de Torri. Lo mismo se puede decir de la historia del “curita gordito [...] con la voz aflautada” (623) quien falleció a pesar de haber tenido una vida apacible (con sus beatas y chocolates) dedicada a la religión. A base de frases cortas, sin nexos, y de un final abrupto (“Sin embargo murió.”) se construye una eficaz minificción. El protagonista y su destino son tratados con clara ironía y burla.

El otro blanco de la crítica de Torri tiene que ver con el culto al dólar o sea el capitalismo salvaje. Este tema con ecos actuales se ve en “Ya toda la tierra...” (624) donde los prestamistas de Nueva York “sin magnificencia” se han convertido en los “dueños del planeta”. Ante ese triste espectáculo de la codicia humana se destaca la belleza lunar. Reminiscente de la visión de Lugones o de Laforgue la luna “enigmática y bribona” lo observa todo con indiferencia y escepticismo. Desde lejos –como en otros textos torrianos– el mundo aparece mezquino y despreciable. El texto va desde una crítica inusitada-

mente violenta hasta una visión más objetiva y comprensiva de la condición humana.

Igualmente fuerte es la crítica en “El pobre soldado...” (620) contra la injusticia y la explotación de los humildes por los regímenes tiránicos¹. Es posible que la escritura de ese texto esté relacionada con la de “De fusilamientos” (1915) por las alusiones a la violencia de la época, en particular el ritual frecuente del fusilamiento. Se puede observar que al reelaborar esta pieza en 1915 Torri suprime la crítica vehemente que se halla en este primer intento a favor de un tratamiento sutilmente irónico y aun humorístico.

El fusilamiento es también el asunto de “No me fusiléis mañana...” (619), texto que oscila entre el poema en prosa y la minificción en que se oponen con ironía la belleza de la naturaleza (“la luna resplandece en un cielo de intenso azul y profundo”) y la inminente ejecución del condenado. En contraste con el texto anterior el autor tan solo sugiere la tragedia humana implícita en esta descripción sucinta y cromática.

La educación en México es objeto de crítica (como en “La feria”) en la narración “La maestra...” (624) en la cual el humorismo domina para pintar un cuadro que provoca la risa por todos los detalles grotescos y ridículos pero simpáticos que allí se encuentran. El texto consiste solamente en una vívida descripción de una maestra “viejecita desdentada y barbuda” que se ve totalmente incapaz de controlar a sus alumnos a pesar de su “voz chillona de teatro”. A través de la burla, sin comentarios, esta escena sugiere las deficiencias del sistema educativo mexicano. Este breve relato se destaca como uno de los más humorísticos de toda la obra torriana. Anticipándose al conocido poema en prosa “Mujeres” y a otros textos dentro de la misma línea, Torri ya apunta algunas de sus ideas sobre cierto tipo de mujer superficial y expresa su repudio del matrimonio. En

¹ El mismo sentido de indignación frente a la explotación y la injusticia social se puede ver en el borrador “Ella era morena” (Torri, 606-607), narración llena de compasión, ternura y comprensión.

“La bobería virginal...” (617), por ejemplo, la crítica se vuelve feroz contra esa clase de “señorita criolla” y se acude a términos animalísticos. Lo mismo se ve cuando se refiere en otro aforismo a “un mal ejemplar de buena raza” (617). Además del matrimonio, también se denuncia en otra observación el exagerado concepto de la maternidad en México, consecuencia del excesivo sentimentalismo prevaleciente en el país (617)². Pero sobre todo cabe hacer hincapié en una interpretación original del cuento de Charles Perrault sobre Barba Azul (617-618) la cual se relaciona con las convicciones de Torri acerca del “fracaso matrimonial”, ideas que luego encontrarán cabida en formas más condensadas como el aforismo, la reflexión o el microrrelato. En este texto se presenta con compasión al protagonista legendario como víctima de “lo banal femenino”, o sea de esas mujeres “sin heroísmo”, extremadamente cursis anunciando así a la princesa de “El héroe”. La “dulce hermana Ana”, en cambio, representa lo más noble del ser humano. Prefigurando la composición titulada “Los unicornios” se lee: “[Ana] tiene la vaguedad y el misticismo de esas vírgenes ante quienes se humillan amorosos los unicornios en los cuadros de Moreau.” En más de una ocasión Torri reitera su actitud cínica ante el matrimonio y la inevitable incomunicación entre los sexos (idea desarrollada más tarde por Juan José Arreola). Paradójicamente Barba Azul ya no es la figura aborrecida de la leyenda.

Si bien es cierto que muchas composiciones de Torri tienen una base erudita, algunos de los borradores parecen ser más bien fragmentos de un posible diario íntimo o esbozos de alguna breve narración. Se cuentan aventuras eróticas a veces algo sórdidas y patéticas o situaciones curiosas que no

² En el borrador titulado “Nuestro sentimentalismo” (668-669) se critica el mal gusto literario de ciertas mujeres mexicanas quienes solo leen novelas sentimentales sin saber apreciar las virtudes de la buena literatura. Además, se deplora la falta de sensibilidad y sentido común que fácilmente se podrían remediar.

carecen de cierto sentido del humor. Son apuntes quizás de origen autobiográfico que podrían haber sido más elaborados. Por ejemplo, en “Quise ser bibliófilo...” (615), limitándose a lo esencial, sin desarrollo, la voz narradora tan solo confiesa sus fracasos amorosos al reconocer que “Quise amar impecablemente”. Por otro lado, es de interés el caso del rey que típicamente controla las lecturas de sus súbditos (621) porque se plantea una idea que podría ser de alguna manera el antecedente de un texto como “Era un país pobre” donde la literatura llega a contribuir a la prosperidad de esa nación. Como en la obra publicada por Torri, el mundo de los libros está presente con frecuencia en estos borradores. En “Un recuerdo” (606) se retrata a un escritor que no escribe, que prefiere el silencio, tema desarrollado en el ensayo “De la noble esterilidad de los ingenios”. En otros esbozos se alude a poetas sin genio que plagian a autores consagrados o se refiere a escritores cuya visión del mundo es sumamente limitada y que resultan detestables en lo personal. Valiéndose de la imagen del tren –símbolo usado en “Para aumentar la cifra de accidentes”³– Torri describe con evidente cinismo lo que él llama el tren de la gloria: viajan en primera clase los santos y los héroes (muchos desconocidos) mientras que los intelectuales no ocupan asientos (Flaubert está en tercera clase) y los demás mortales solo ven pasar el tren desde lejos. En su propia vida Torri nunca fue atraído por la fama y prefirió la intimidad de sus libros. En múltiples aforismos Torri contempla con mirada escéptica y melancólica el mundo a su alrededor y se refugia en el de las “hojas más altas”, es decir en el de la belleza y del espíritu. Rechaza, pues, la mezquindad del hombre y aboga por una visión más amplia de la existencia. Desde cualquier altura se enriquece la experiencia humana.

³ El primer texto del “Almanaque de las horas” (160) también empieza con la imagen de un tren: “A los cincuenta años. La vida se va quedando atrás como el paisaje que se contempla desde la plataforma trasera de un coche de ferrocarril en marcha, paisaje del cual va uno saliendo.”

Para completar este examen de los borradores de Julio Torri es también instructivo echar un vistazo a algunos de los manuscritos rescatados por Elena Madrigal. Reminiscente de “Gloria mundi” por el tema de la burocracia es el escrito que sigue:

Un funcionario no realizaba ningún trabajo y sin embargo sus salarios crecían cada vez más [ilegible] Sintió vergüenza y pesar, y al escrutar a su alrededor notó con sorpresa en todos los rostros sentimientos de [ilegible] Nada hacía [ilegible] su lujoso despacho. Criados [ilegible] abrían con respeto las pesadas puertas, que retumbaban tras el paso no muy elástico de nuestro héroe. Ocupaba su sitial frente a espléndida mesa de marquetería, del todo desprovista de papeles y expedientes. Véase en ella lujoso tintero de plata con una gran pluma de ave sobre la [ilegible] Nuestro héroe pasaba horas y horas ante esa mesa y ante ese tintero, en actitud meditativa. Otras veces dibujaba en un [ilegible] arabescos de ociosidad, las fofas flores de inutilidad de la vida, contribuciones de la [ilegible], capacidades pictóricas, bocetos de cosas imaginarias débilmente [ilegible].

Una vez más es de suponer que un texto breve da origen a un cuento relativamente largo (“Gloria mundi”) con notables diferencias. En el manuscrito se presenta una situación irónicamente paradójica: “nuestro héroe” (sin nombre) no trabaja pero sí cobra. Todo el peso de la burocracia, de la inmovilidad, de la inactividad, se siente en este ambiente de “pesadas puertas” donde son palpables la jerarquía y el lujo de una sociedad estancada que vive de la apariencia. A pesar de las palabras que resultan ilegibles, se puede apreciar una excelente aproximación crítica al mundo burocrático – universo muy conocido por Torri– el cual suele suscitar un tratamiento irónico-humorístico. En esa oficina sin papeles no pasa absolutamente nada. Al autor le atrae el carácter absurdo de esa situación. En cuanto a “Gloria mundi”, entre otros cambios, se desarrolla más el tema y se insiste en la verbosidad y la solemnidad del protagonista.

También de índole humorística y con intención crítica es el siguiente relato:

El p. [pueblo] de X –distante algunas leguas del F. C.– se hallaba intensamente conmovido: ~~había llegado el primer~~ el hacendado don Fulano de tal había adquirido un ford, el primer coche que hubo en el pueblo.

D. X, el otro hacendado rival, no se quedó atrás, y con gran sorpresa de los lugareños, y no poco orgullo local satisfecho, adquirió también otro ford. Las gentes, amantes del progreso del villorio [,] echaron a volar la imaginación y pensaban en el día no remoto en que X poseyera diez fords y fuera considerada como una gran ciudad.

Cuando alguno de los automóviles –¿puede emplearse correctamente esta denominación tratándose de un ford?– recorría las callejas, a las ventanas de barrotes de madera ~~por~~ todas se asomaban caras curiosas. Se escuchaban extraños comentarios: –¡quién hubiera dicho que Melitón iba a resultar tan buen *chauffer*, él que toda su vida no hizo sino ordeñar vacas y recoger estiércol!

Era de admirar la apretada muchedumbre –todos chiquillos– que rodeaban el forecito, cuando le echaban gasolina, agua o aceite o cuando inflaban una llanta. El silencio de los grandes acontecimientos.

El alcalde, en comunicación en que informaba una vez al año al gobernador de la provincia de los sucesos del pueblo, pensó solo hacer hincapié “en el avance y desarrollo insospechado que tomaba el automovilismo en el villorio”.

Mas ~~he aquí que~~ un día –cuando todos los campiranos se detenían solidarios en el orgullo de poseer dos fords el pueblo– ambos fotingos, ~~por impericia~~ a la vuelta de la esquina, chocaron, por impericia acaso de Macedonio [sic] que toda su vida no había hecho sino ordeñar vacas y remover estiércol. Chocaron los fotingos frente a la tienda “Las Quince Letras”, quedando enteramente inservibles. No conocerías deshechas las direcciones torcidas. Sic transit gloria mundi.

Nuevamente Torri opta por la forma narrativa al tratar como en “La feria” un tema provinciano. Con buen humor, simpatía y leve ironía se narra en estilo claro la llegada del progreso a un pueblo poco preparado para tales cambios. Igual que en “Anywhere in the South” el nuevo ford representa la modernidad, el futuro. La ilusión del progreso, sin embargo, se rompe bruscamente al final y se asevera filosóficamente que “así pasa la gloria del mundo”. Esta misma actitud se expresa al hablar en “Gloria mundi” de lo efímero del mundo de la burocracia.

En el manuscrito que sigue se encuentra el esbozo de una narración que contiene varios rasgos muy característicos del estilo torriano.

Si no fuera por la excelente educación que recibí en la Universidad de Omaha, habría acaso aprovechado la vocación que siempre he percibido en mí de editorialista. En efecto, en todos los actos de mi vida en que reposa mi voluntad y self-control, aparece dominadora la terrible vocación, que, temo, me ha de conducir al sepulcro. Escribo una carta a un pariente, y al segundo párrafo comienzan las generalizaciones sin substancia, el terrible sermón, las consejas abstractas, la interminable caravana de las palabras sonoras, huecas, retumbantes, huecas.

Hoy, por ejemplo, tuve que redactar un pequeño recado, dando instrucciones y rodando por temas asociados sólidamente por vulgares escenas, comencé a lamentarme del despoblamiento general, de datos estadísticos que llenan de espanto “en su elocuencia mundos”, y finalmente apunté las causas de este grave mal social. Sin duda, desde luego el exceso de formalidades que la sociedad ha ido dejando amontonar en torno al matrimonio. Si esto fuera realmente un acto sencillo, en que no interviniesen personajes tan engolados como un cura, un fotógrafo, y un alquilador de carruajes, el número de casamientos aumentaría considerablemente. Además, precisa aumentar, en cierto modo, el temor a la muerte. No con pinturas del infierno, sino de un modo práctico y moderno, es

decir norteamericano: volviendo ruinosos para los herederos los gastos del funeral. Habría que comenzar por persuadir a los empresarios de pompas fúnebres –que felizmente pululan por todos los barrios de la ciudad, y que con sus exhibiciones llamativas, recuerdan al transeúnte la terrible hora prueba de pagar una crecida cuenta por el servicio fúnebre de algún pariente– habría que persuadir a los empresarios de pompas fúnebres, a que aumentaran –si esto es aún posible– sus cuentas a fin de que la gente hiciera todo lo posible por no morir y arruinar totalmente a su familia. [*ilegible*] estas consideraciones [*ilegible*].

La manera de tratar el tema de la muerte y los funerales recuerda textos como “De fusilamientos” y “De funerales” al comunicar en tono aparentemente serio ideas extravagantes o sencillamente ilógicas. Desde el principio se impone una perspectiva irónica en las declaraciones del protagonista quien se había educado en los Estados Unidos (blanco frecuente de la implacable ironía crítica de Torri). Con humor se desarrolla la idea del despoblamiento de la tierra mediante sugerencias que pertenecen al mundo del absurdo. El efecto es comparable al de las composiciones más logradas de Torri debido al perfecto control del tono. Todo se ve desde un ángulo inesperado y oblicuo. Por lo demás, se percibe una intención paródica al imitar el estilo opaco del narrador-editorialista quien se deja llevar por la escritura en una expresión que contradice la estética de la brevedad y del silencio de Torri. El protagonista mismo reconoce los defectos de su propia escritura y los ejemplifica en el texto (falta de claridad, debilidad estilística). Todos estos elementos contribuyen a la eficacia de este microrrelato.

Por último, recordando “Oración por un niño que juega en el parque” es de particular interés este último manuscrito:

La plaza donde dan las ventanas de mi biblioteca.

Niños que juegan en el olvido absoluto de sí que es la felicidad. Yo olvido la felicidad –en tanto que plenitud de sí, mando, dinero, preeminencia social, orgullo y vanidad sa-

tisfechos– y sueño. Mis libros me hacen huir del hoy, viajar en tiempo y espacio, peregrinar en otras almas, posarme en ramas de donde se divisan otros paisajes. Estampas, versos, cuadros, aventuras, audacias espirituales, verdades penetradas de negrura y del silencio de los ocho mil metros de profundidad en el seno misterioso del alma. Con vuestra ayuda, con vuestro apoyo, con vacilante andar, voy [encendiendo?] en mi vida los instantes inefables

A diferencia del texto publicado en 1921, esta versión probablemente anterior adopta una postura mucho más personal y quizás por eso se quedó inédita. La “Oración por un niño que juega en el parque” es un himno poético a la inocencia infantil (a través del juego), a la felicidad, una invocación apasionada a la imaginación para evitar el fastidio y el efecto negativo del análisis y de la lógica mientras que en este borrador –inspirado igualmente por los niños– se aboga por el sueño y la fantasía con el fin de poder escapar de la vida rutinaria. La voz narradora expresa su fe en los libros como fuente de riqueza espiritual y evasión en el tiempo y el espacio. Como en “La balada de las hojas más altas” se reitera la importancia de observar el mundo desde arriba para lograr así una vida de plenitud. Este breve texto es una clara declaración de fe en el poder de la lectura. En pocas líneas y con suma pulcritud estilística se condensa el pensamiento de Torri en torno al arte como fuente de conocimiento y vivencias enriquecedoras. Gran parte de la obra de Torri deriva de su íntima familiaridad con los clásicos de la cultura occidental. Ambas composiciones ofrecen una lección de vida, una clave para alcanzar la felicidad.

A través de estos borradores y manuscritos uno penetra en el taller de Julio Torri. Se puede observar cómo Torri aprovecha textos tempranos para elaborar piezas ya de modo definitivo. Vuelve a usar frases y giros en otros contextos y se repiten temas y tonos en un constante afán de superación. En los borradores que Torri dejó inéditos existen en su mayoría intentos narrativos. Éstos revelan que a veces no quiso publicarlos no

solo porque no estaban acabados del todo sino porque a menudo no correspondían a la sutil ironía y el fino humor de los textos reunidos por el autor en *Tres libros*. Lo que sí se confirma es su atracción por el microrrelato, por el minitexto de factura esencialmente narrativa aunque han quedado también esbozos de ensayo, reseña, poema en prosa y aforismo.

Referencias bibliográficas

- Madrigal, Elena. “La bicicleta”, otros manuscritos y más hallazgos torrianos: un ensayo de arqueología textual”, en *Hermenéutica en la literatura mexicana*. Coord. Ocial Flores, México: UAM-Azcapotzalco, en prensa.
- Torri, Julio. *Obra completa*, Ed. Serge I. Zaitzeff, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT Y EL MICRORRELATO

Alba Omil

Universidad Nacional de Tucumán

Introducción

Cada escritor –fundamentalmente cada narrador, cada poeta– refleja en sus creaciones su manera de ver y de sentir el mundo y su manera de estar en él. En el caso de Anderson Imbert, esas creaciones nos demuestran que están sostenidas desde el fondo por un poeta que ama la vida y la goza, aún en su oscura profundidad. Goce, en este caso, no es el juego lúdico, liviano, superficial y placentero, sino la búsqueda – no menos placentera– de la belleza y de la felicidad del universo en campos donde la metafísica y las diversas, hondas, manifestaciones del saber humano, son moneda corriente. Es, en consecuencia, la indagación en oscuros territorios más allá de lo visible, acaso de lo previsible, a los que la razón no alcanza a llegar pero de los que la intuición puede brindarnos, con signos, imágenes e indicios, algunas apoyaturas.

Tal vez sea éste nuestro mayor placer de lectores exigentes: gozar con lo profundo, a veces tomado en solfa, a veces presentado en luminosas metáforas; siempre en capas, en estratificaciones, para que cada uno pele y devore, hasta donde lo lleve su interés, o *le dé el cuero*. Este último sintagma es una impregnación: Anderson Imbert tiene la costumbre de desdra-

matizar la realidad, o de salirse del ámbito espeso de la filosofía, o de la reflexión existencial, o de la “literatura” con algún término del coloquio –un salto, una travesura– o de ámbitos más periféricos.

Más que a un cuentista, deberíamos referirnos a él como a un creador para quien “las formas son un fin que se satisface a sí mismo, sin interés de entrometerse en el mundo de las cosas reales” (*Teoría y técnica...* 200), para decirlo con sus propias palabras. Pero no se agota allí el concepto, debemos ver en él a un ser capaz de dar forma –a partir de la realidad– a mundos diferentes, autónomos, verosímiles y aceptables, e imponerlos como entidades nuevas, capaces de sostenerse por sí mismos, alimentados con la vida, con las fantasías y los sueños de su creador, y que de alguna manera son también nuestras fantasías, nuestros sueños y, sobre todo, una respuesta a nuestras carencias. Pues somos víctimas de una caída cuyas motivaciones no conocemos ni alcanzamos a comprender ni aceptamos; exiliados, con la memoria casi a ciegas y los ojos velados, mantenemos no solo la nostalgia de un Paraíso perdido –armonía, felicidad, conocimiento, pureza– sino algunas imágenes remotas que se actualizan cada vez que la persona idónea (llámese mago, creador, etc.) toca la tecla adecuada y pone en funcionamiento la maquinaria.

Todos estos escapes hacia la fantasía, aparte del placer que pueden brindarle al lector que no busca otra cosa que el deleite, son, para otra categoría de lectores, extensiones que se ofrecen al estrecho ámbito donde se mueve el hombre, transgresor frente a las limitaciones, deseoso de libertad, nostálgico de eternidad, aunque con las alas atrofiadas que disminuyen su autonomía de vuelo.

Entrar en la ficción brevísima de Enrique Anderson Imbert es como entrar en un poema, donde la palabra debe ser tallada para que engarce. Por ello entendemos que los códigos del microrrelato son los mismos del poema, son códigos líricos, en cuya descodificación, por tanto, habrá que tener en cuenta que la poesía “crea realidad, agrega realidad a la realidad, es rea-

lidad”, según un concepto de Roberto Juarroz (en Pelzer 106) que suscribimos en toda su extensión.

En 1934, Enrique Anderson Imbert, con apenas 24 años, ya contaba en su haber un premio en su condición de narrador: *Vigilia*, novela breve, lírica, recibe el Premio municipal de Literatura en ese año. También es temprano su interés por el género cuento, tanto el cuento breve como el microrrelato; así lo testimonian los volúmenes *Lune de Cendre* (1935) y *El mentir de las estrellas* (1940), que después configurarán *Las pruebas del caos* (1946). Es decir que los microrrelatos de Enrique Anderson Imbert son composiciones “anteriores a la moda”, para decirlo con palabras que él aplica a sus cuentos fantásticos (*El gato... Prólogo*).

Dominó desde un comienzo el género, aunque para alcanzar este dominio tuvo que cumplir un recorrido previo nada fácil: conocer su esencia, esto es, su estructura; ganar habilidad en el manejo de la anécdota, de la acción, de la trama; saber administrar la tensión narrativa, perfeccionar su dominio del lenguaje, de la dinámica en la relación narrador-lector, para que este último “se meta” en el proceso creativo y participe de él. Además, estudió en profundidad el desenvolvimiento del género a través del curso de su historia, lo que le permitió ir distinguiendo los rasgos perdurables, las variantes enriquecedoras, los temas y motivos recurrentes, todavía capaces de inspirar nuevas recreaciones. Obtuvo así un cuadro que, en perspectiva histórica, le permitió ver el género en su imagen global, totalizadora así como también poner en primer plano los rasgos, los detalles del tejido de la trama y los recursos. Con este bagaje, enriquecido por su trayectoria personal como cuentista probado en una producción ya abundante que en los hechos equivale a experiencia y oficio, publica *El cuento español* (1959), su primera teoría sistematizada del cuento. Como para llegar a esta teorización ya había andado mucho camino en la práctica del género, sabía bien de qué estaba hablando. Una recorrida por *Las pruebas del caos* (1946), libro lleno de pequeñas joyas, nos permite observar que todos aquellos rasgos del género analizados en su breviarario han sido antes experimentos en el laboratorio de su escritura.

La definición del género. Su puesta en práctica

El primer rasgo definidor que señala en su teoría es doble, pues comprende brevedad y compactación. Parafraseando a Poe caracteriza: “Escritos en prosa que narran lo bastante brevemente como para que puedan leerse de una sola sentada” (*El cuento español* 7). Desde el comienzo de su tarea creadora, sus cuentos han respetado esta norma, según lo veremos en los apartados siguientes, cuando despleguemos los planteos aquí formulados. A los dos rasgos de base mencionados van agregándose otros que perfilan, determinan y diferencian el género.

La originalidad

Dice Anderson en el Prólogo a *El gato de Cheshire*:

El narrador de gusto clásico –para quien la originalidad, a diferencia del narrador de gusto romántico, es más estilística que temática- junta sin disimulo lo que ha inventado y lo que ha construido con invenciones ajenas. En el acto de aprovechar antiguas funciones, siente la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente. (8)

En efecto, en su narrativa breve encontraremos todos los elementos mencionados:

- Aprovechamiento, sin disimulo, de obras ajenas.
- Alegría de “pellizcar una masa tradicional”.
- Un nuevo movimiento del espíritu.
- Búsqueda de una figura sorprendente.

Su sólida formación académica y, en consecuencia, la enorme cantidad de información almacenada en su memoria configura un conjunto de archivos con materiales que él procesará

a su manera. Así, pues, el aludido “pellizco” a la tradición se nutre con algunos elementos fundamentales:

1. Su prodigiosa memoria, que le permite escarbar en su biblioteca interior y hacer asociaciones, a veces insólitas, cuya soldadura es siempre invisible. Es el caso de “Vértigos” (*El gato... 32*).
2. Ese laboratorio interior donde se combinan los condimentos que aporta su espíritu -- ocurrencia, ingenio, humor, gracia, ironía-- para agregarlos al relato. Escribe con alegría y, con sutiles dosis de humor, mira el mundo a través de una sonrisa: algunos de sus cuentos son como piruetas del espíritu que dejan dibujado en el aire un leve rastro luminoso para que siga brillando en el recuerdo.
3. Su formación estética.
4. Su lirismo.

Dice Anderson: “Los libros en los que aprendí a contar no se comunican entre sí –son como mónadas, diría Leibniz, otro matemático y poeta– pero se comunican en mí, lector y escritor, origen de la armonía pre-establecida en mi biblioteca privada” (Prólogo a *El gato... 8*).

Luego veremos algunos casos en los que el material de acarreo ha sido sometido a procesos artísticos en los que se han agregado a la materia primigenia elementos personales que les confieren una entidad diferente.

Alguna vez, en sus clases, o en conversaciones con amigos, se acercó a la definición del género diciendo “el cuento es un final. Si se tiene el final, se tiene el cuento”. A partir de ese concepto diseña la estructura del cuento breve, e inclusive del microrrelato, en la cual todo es significativo, desde el título, tal como podemos apreciarlo en su microrrelato “Tabú” (*Las pruebas del caos*):

El ángel de la guarda le susurró a Fabián por detrás de su hombro:

— ¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.

— ¿Zangolotino? —pregunta Fabián azorado.
Y muere”. (174)

Todo ha sido calculado al milímetro en la formulación de este microrrelato: un diseño redondo, perfecto uróboro, donde el título inicia el círculo, y donde el final tiene que retornar a él para ser inteligible y para cerrar. Este microrrelato no tiene carne, es pura esencia, como un aroma, o como la sonrisa del gato de Alicia. Es lo que el autor procura lograr con sus brevísimas narraciones.

He preferido siempre las formas breves: se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo, a una práctica imaginista de la literatura [...] la menor unidad de artificio es la metáfora, el poema en prosa, la situación mágica, el juego fantástico. Si pudiera, narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpo. A ese cuerpo lo dibujo a dos tintas, una deleble y otra indeleble para que, cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire. (Pról. a *El gato...* 6)

Dos de estos conceptos —narrar puras intuiciones y dibujar a dos tintas— son características del microrrelato.

La teoría del cuento

En nuestro autor, la teoría del cuento fluye por tres vertientes: los libros específicos, como *El cuento español* (1959) y *Teoría y técnica del cuento* (1979); la Teoría de la crítica, en cuyas líneas y entrelíneas se inscriben nuevas apreciaciones sobre el género; y los Ensayos críticos. De estos tres grupos, el tercero resulta, a nuestro entender, la veta más rica para el investigador que quiera acercarse a la obra de Enrique Anderson Imbert. Pero tenemos la seguridad de que no aplica la teoría

en sus cuentos sino que, a la inversa, toda su teorización está basada en su experiencia de cuentista.

El manejo de la palabra

“En la literatura [...] las palabras provocan con extraordinaria fuerza los sentimientos e imágenes de lector” (*Teoría y Técnica...* 200) señala el teórico, no como una mera observación, sino como una regla de oro, una práctica constante que rige la escritura del cuentista. Todos sus cuentos son el resultado de un laborioso trabajo con la palabra, en dos dimensiones: una es la de la palabra en sí misma, seleccionada por su valor denotativo y, fundamentalmente, por lo que puede connotar. Y ya se sabe que en el ámbito de la connotación, la palabra no puede prescindir de sus vecinas, de las cuales se nutre y respalda su sentido, adquiere matices nuevos o intensifica los apenas visibles o subyacentes. Tampoco puede prescindir de los procedimientos: una palabra sola no dice lo mismo que reiterada; ni dice lo mismo en sucesivas reiteraciones (Cohen) o en progresiones. Una misma palabra puede decir exactamente lo contrario en una antífrasis, o hacer una pirueta en un oxímoron; no brillará de igual manera si tiene a su lado un antónimo que si no lo tiene. La otra dimensión es la de la palabra en el conjunto organizado de los sintagmas que crean armonías y evocan imágenes, revelando “una realidad más real que lo real sensible y utilitario y que rescata al hombre para el esplendor”. Jorgelina Loubet (84) cita así a Emmanuel Mounir a propósito de la obra de Olga Orozco. Hay en Anderson una combinación de respeto y de amor por la palabra. La pule amorosamente hasta dejarla bruñida o humilde, siempre única, en aleación con las sustancias de su alma: “Ya has aprendido que no hay sinónimos. Ahora repara en que tampoco hay, en el habla viva, una palabra que sea igual a sí misma. Busca, pues, no solo la palabra justa, sino también la del instante único” (*Los domingos...* 218).

Algunos referentes

“Vértigos” (*El gato...* 32) es un microrrelato breve que reúne en una sola situación narrativa, dos historias, dos espacios, dos tiempos, dos mundos y dos hipertextos diferentes: por un lado, el viejo motivo del embeleso motivado por el canto de un pájaro, que recoge de remota tradición oriental, la Cantiga CIII de Alfonso X, el Sabio; por otro lado, un versículo del Alcorán que recuerda la subida del Profeta al séptimo cielo.

Lo curioso de este microrrelato de Anderson Imbert es que podemos vislumbrar hasta su génesis, esto es el chispazo que le dio origen, y que no está, a nuestro juicio, en los textos precitados –cuyo conocimiento por parte del autor no negamos, por supuesto– sino en una página de Borges (Borges y Bioy 168–9) que los pone uno a continuación del otro. Tenemos casi la seguridad de que Anderson Imbert, al ver esa página efectuó de inmediato la asociación mental, unificó los dos testimonios, les dio un título, asombroso por su exactitud y funcionalidad, e impuso un producto nuevo, a partir de dos materiales de acarreo.

Claro que la labor del cuentista no se ha reducido a ensamblar dos historias; su trabajo de reelaboración ha sido laborioso y diestro. Este microrrelato se ubica, en el libro, dentro del grupo “Temas fantásticos” y en el ítem “deformación del tiempo”. Todo el microrrelato representa una metáfora total donde se conjetura la índole del tiempo y se presentan, en imágenes, las distintas maneras de sentirlo.

Desde el comienzo del discurso puede advertirse la transformación de los materiales aportados por el intertexto. Así, la problemática del tiempo se plantea desde la perspectiva del s. XX, dentro del camino abierto por Kant: “el problema del tiempo en el marco de la vida, la conciencia y la existencia”, y según la concepción de Henri Bergson donde “el tiempo real es una sucesión percibida y vivida por una conciencia, es una duración individual, íntima, continua, indivisible. La vida se ensancha con las retrospectivas de la memoria y con las proyecciones abiertas a novedades posibles” (*Teoría y técnica...* 260).

Pero su enfoque no es el de un filósofo sino el de un escritor del siglo XX encuadrado dentro de un proceso de subjetivación de las artes. En consecuencia, es el enfoque armonioso, estético

[...] de un artista preocupado por el problema del tiempo [...] que goza un problema como goza a una mujer [...] su sentimiento del tiempo es tan mío como el sentimiento del amor, contempla su temporalidad como el enamorado contempla su enamoramiento, saca de su conciencia el tiempo como puede sacar la imagen de la amada y objetiva su intuición, no en un discurso racional, sino en un poema. Su sensibilidad artística reacciona ante los conceptos filosóficos y éstos son reabsorbidos por las imágenes: en un proceso metafórico los conceptos se traspasan en figuras (*Teoría y técnica...* 268).

En este proceso de transformación, lo puramente literario se nutre no solo con el sustento filosófico sino con los aportes de otras áreas. En la reelaboración de la historia encontramos que el primer préstamo –Cantiga de Alfonso– incorpora nuevos elementos en el ámbito de los personajes: aquel monje indeterminado del intertexto se desdobra ahora en dos figuras, Jerónimo y Teodoro, cada uno de las cuales viaja de distinta manera por el tiempo. El tiempo aparece en las dos tintas con que escribe el microrrelato –deleble e indeleble. “El tiempo es un factor condicionante en la técnica narrativa. Su fuerza plasmadora opera en todas las fases de la creación artística”, señala en su teoría del género, y de allí pasa a analizar diversos procedimientos y su grado de complejidad.

“Luna” (*El gato...* 48) también “pellizcado” de la materia tradicional, muestra una vez más cómo, con materiales de acarreo, se puede hacer algo nuevo, diferente y acorde al gusto de la época, con otros procedimientos y mucho más elaboración. La historia procede del Enxiemplo XXIV, “El ladrón y el rayo de luna”, de *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca –Mosé Sefardi– publicado en latín, en el siglo XII, en España. Pero la reelaboración ha sido total. Desaparecieron la

intención didáctica, la ejemplaridad, el fárrago. Cambiaron el escenario, la psicología de los personajes, la circunstancia, el tono, el lenguaje, el estilo y el desenlace. Anderson Imbert ha hecho otra cosa: el relato medieval, solo un trampolín desde donde dio un salto, una pirueta para construir un juego mágico. Veamos esto en detalle:

¿Qué ha pasado de la fuente al microrrelato?: solo lo esencial, que vendría a constituir el esqueleto semántico:

1. El agente: en este caso no humano, el rayo de luna.
2. La intención de robo.
3. Los personajes: el ladrón, el matrimonio robado.
4. El engaño preparado mediante un diálogo con valores entendidos.
5. El texto secreto, o “ruina”.

¿Cuál es el objetivo de la trasmutación y cuál su primer recurso? Determinar figuras, hechos y acciones. Para Pedro Alfonso, el personaje central es “un ladrón” indeterminado que una noche espía por el hueco de la chimenea a un matrimonio rico, en espera del momento propicio para robar. En Anderson Imbert, en cambio: “Jacobo, el niño tonto, solía subirse a la azotea y espiar la vida de los vecinos”. Todo cambió, salvo la ubicación del personaje que *debe* estar en la altura para que el desenlace funcione.

Las motivaciones de todos estos cambios (salvo la obvia: agilizar el relato) están en la teoría cuentística del propio autor. En “Luna” cambia la formulación. Anderson Imbert sostiene que “el narrador tiende a presentar una acción visible y audible en escenas dramáticas”, fundamentalmente por “el poder evocador de las palabras” encargadas de motorizar la imaginación del lector: “las escenas que transcurren en el escenario de un cuento, por lo mismo que son mentales, se desplazan libremente por el espacio y el tiempo”.

La descripción del escenario va surgiendo sobre la marcha (*Teoría y técnica...* 333) —el patio, las ventanas, sus persianas— a la grupa de la acción, a la que el autor ha llamado “des-

cripción expositiva”, que va a cumplir funciones narrativas. Va seleccionando espacios, lugares que asocien determinadas emociones y, en consecuencia, puedan actuar, seguir actuando más allá de sí mismas. La descripción va surgiendo sobre la marcha, rigurosamente pensada y ubicada, y va cumpliendo los roles que la teoría le asigna:

1. Dar verosimilitud al relato, hacerlo creíble e insuflarle emoción estética.
2. Crear solidaridad entre lo físico y lo psíquico: el cuadro del farmacéutico con su mujer, sentados en el patio de su casa, bebiendo un refresco y comiendo torta, transmite, más allá de lo denotado, una situación de armonía y bienestar.
3. Organizar la estructura semántica y, desde luego, la coherencia. Esta función fundamental se cumple con rigor a lo largo de “Luna”:
 - 3.1. Presentar el cuadro de situación, carácter y estado de ánimo de los personajes, ubicar al protagonista.
 - 3.2. Relacionar la primera escena con la segunda –dentro de la secuencia– y desde allí ir preparando tanto el desenlace, como la previa seducción del intruso, con un mensaje, no escrito, de doble dirección: anuncian que ya van a entrar; por nuestra parte nos enteramos de que la puerta de calle está cerrada con llave y las ventanas con sus persianas apestilladas, de que las paredes del patio son lisas, de que en la casa no hay escaleras hacia la terraza y de que la torta queda en la mesa del patio.
 - 3.3. Cerrar el cuadro para que no haya vacío y la imagen quede compuesta: el niño no se pierde en la oscuridad, “desaparece entre las chimeneas de la azotea”.

Con respecto a los personajes, Anderson Imbert se ha referido, teóricamente, al “arte de la caracterización y la ciencia de la caracterología”. Dentro de los rigores de un género que

obliga a apretar la materia narrativa en estrecho espacio, el autor tiene poco margen para la caracterización, de ahí que se vea obligado a estratificar conceptos bajo estructuras breves y a recurrir constantemente a la inducción imaginativa. Las entrelíneas del brevísimo diálogo del farmacéutico con su mujer encierran un rico mensaje:

1. Sabemos que van a dar una “lección” [perversa] al niño, y asistimos a toda una escena de simulación.
2. Entretejemos esta información con dos conceptos que están almacenados en nuestra memoria:

Jacobo es un niño

Jacobo es un niño tonto

Lo que equivale a decir que Jacobo es un inocente

3. Presenciamos una escena viva e inmediata: el autor ha empleado dos onomatopeyas seguidas, una (“¡chist!”) en boca del personaje; otra (“cuchicheó”), en boca del enunciador. La onomatopeya es uno de los “recursos representativos del lenguaje”, para decirlo con palabras de Karl Bühler, que analiza las “fuerzas onomatopéyicas contenidas en los medios vocales”:

—“Chist! —cuchicheó el farmacéutico a su mujer—. Ahí está otra vez el tonto. No mires. Debe estar espíándonos. Le voy a dar una lección. Sígueme la conversación, como si nada...”. (49)

El lector “oye” la escena, escucha el murmullo, vive el clima de conspiración. Todo el desarrollo de la historia está previsto en el dialogo del matrimonio.

¿Cuáles son las novedades que aporta Anderson Imbert al viejo cuento oriental? Cambia el desenlace, y así, cambia también la naturaleza del cuento, que pasa de realista a fantástico, entendido este como un cuento “donde el contraste de lo real y lo irreal aparece centrado como problema” (*Teoría y técnica...* 247).

Este cambio se ha venido operando desde un comienzo en un encadenamiento digno de consideración:

1. Cambia la psicología del personaje: ya no se trata de un ladrón, sino de un niño tonto.
2. Cambia la intencionalidad del protagonista y, en consecuencia, cambia el motivo central, cual es el robo: en “El ladrón y el rayo de luna”, el ladrón entra para robar. En “Luna”, el niño solía asomarse para espiar. La intención de robo ha sido desplazada por la tentación golosa estimulada por la vista de un elemento apetecible.
3. Cambia el desenlace: en el cuento oriental el ladrón pronuncia la runa, se tira por la chimenea, cae y se rompe un brazo. En “Luna”, el niño después de pronunciar tres veces “tarasá, se arrojó de cabeza al patio, se deslizó como por un suave tobogán de oro, agarró la torta y con la alegría de un salmón remontó aire arriba y desapareció entre las chimeneas de la azotea”.

Este cuento ha sido ubicado por el propio autor dentro de la categoría “temas fantásticos”, en el ítem “Leyes y cualidades abolidas”.

El soporte de una cosmovisión

¿Qué hay detrás de estos microrrelatos?

En muchos casos, en torno a un eje oscuro, donde no infrecuentemente se esboza un “más allá” desconocido, nuestro autor dibuja un variadísimo friso con toda clase de figuras. Este friso está trazado sobre un fondo de realidad objetiva, diferente, en consecuencia, a la de la diégesis.

El autor se sitúa en un punto equidistante. Pero como él es parte de esta realidad, resulta necesario observar primero cuál es su concepto de ella, que tal vez pueda deducirse de los colores y del tono con que la pinta. Aunque el solo hecho de presentar una cara diferente y un orden diferente a los cotidianos ya está señalando su disconformidad con el orden que lo rodea.

Sus cuadros empiezan por ampliar el ámbito de lo visible y llenarlo de lo que por ahora y a falta de otro nombre llamare-

mos “prodigios”: “el aire, los poros de cada cosa [...] agitados por las ráfagas violentas de la duendería en constante carrera y transfiguración” (*Las pruebas* 18). Son adosamientos sobre un doble plano: el de la realidad objetiva que el autor contempla con sus ojos y toca con su tacto; el de la oscuridad que intuye y sobre la que plantea preguntas para las que no hay respuestas taxativas, o sobre la que dibuja sus intuiciones y sus inquietudes.

De este lado el hombre está preso en una cárcel de doble reja: las que le imponen la vida, el mundo (finitud, vejez, ansia y a la vez desconocimiento de verdades supremas, en fin) y las que él mismo se impone –“las rejas entrecruzadas de causas y efectos, causas y efectos, causas y efectos” (*Los domingos...* 28)– paradójicamente, dentro de un mundo que es caos y para el que él ofrece sus “pruebas”.

Todo es significativo

Como en los ámbitos reducidos donde alguien coloca espejos y se vale de diferentes trucos para aprovechar al máximo el espacio de que dispone, nuestro cuentista, en su territorio, se nos presenta como una interesante composición de arquitecto y de estratego.

Entre sus variadas estrategias debemos destacar una, primérrima –la creación de imágenes– que se pone de manifiesto, en forma especial, dentro del manejo del tiempo y del espacio. Al servicio de esta estrategia están las formas exteriores de relieve, los préstamos del mundo de la plástica, los signos de puntuación, las inducciones y algunos determinados procedimientos lingüísticos. Algo de esto puede observarse en su cuento “Los dos fantasmas”:

En esa noche de verano, cerrada, fosca, me fui a acostar bajo un ombú. Ya estaba dormido cuando una vaca se puso a mugir. Un mugido largo, oxidado, de goznes chirriantes. En el

campo –negro, negro, negro– se abría una gran puerta con ruido de hierros. Y por allí entró él, como un fuego fatuo.

— Ah, perdón –dijo al verme. Yo debía de estar iluminado por su resplandor.

Medio me incorporé apoyándome en un codo, y con la garganta seca lo interpele:

— Y usted ¿quién es?

— Perdón. Me he equivocado.

— ¿Qué quiere?

— ¿Yo? Nada. Adiós. Me he equivocado. Este es el trasmundo ¿no?

— No. ¡Qué trasmundo ni ocho cuartos! Este es el mundo.

— Ah, ¿así lo llaman ustedes?

Y desapareció. (*El Grimorio* 32)

Nos detendremos en este microrrelato solo un momento, para analizar el manejo de la fonía, y ver cómo ésta deviene significativa:

Hacia el final de la primera oración encontramos una perífrasis con verbo incoativo que prolonga, en nuestra apercepción, el mugido. Ya tenemos fijada la imagen auditiva cuando en la segunda oración la reitera, sostiene y dibuja, con tres adjetivos: el primero mantiene la imagen sonora, el segundo la evoca, por asociación; el tercero, de frase, refuerza la evocación y opera con significantes agregados al usar una onomatopeya donde domina el fonema /i/, que nos permite oír el chirrido.

En la oración siguiente continúa la imagen sonora, con el ruido de hierros de la puerta, pero con la novedad de que a ella se incorpora la luz, con otros dos procedimientos que hay que recalcar: la estructura adjetiva tripartida permite que el segundo adjetivo agregue su negrura a la imagen que dejó el primero, potenciándolo y que, el tercero sea un colector de los otros dos, hiperbolizando la sensación de oscuridad. Como si esto fuera poco, a esta potenciación se agrega otra, producto del contraste de dos elementos antitéticos: el fuego fatuo en la oscuridad.

La pintura sonora del objeto puede verse en su descomposición en fonemas cargados con significantes agregados (Alarcos Llorach 219). Así puede pintar acústicamente un hecho no acústico y traducir mediante formas acústicas, movimientos, formas dinámicas y, desde luego, sonidos, ruidos, estruendos, etc.

Los rasgos de su estilo y su teoría del estilo

Podríamos hacer una lista con los rasgos más notorios del estilo andersoniano y, en cada caso, habríamos de encontrar que ellos aparecen, como en un espejo, en su teoría literaria.

1. Concisión y palabra justa, engarzada en la frase. Esto es, engarce, como una gema para que brille mejor y para que la pieza donde están hechos los engarces luzca como una obra perfecta, sin rastros de buril, sin siquiera las huellas de los dedos del artífice. Anderson practica y va perfeccionado esta técnica cada vez más, y la aconseja a los jóvenes escritores: “Construye tu obra como un buen carpintero. Pero ¡cuidado! Que no se te llene de serrín ni que, al leerla, oigas los ruidos del serrucho”. “Cose, cose. Pero que las costuras queden para adentro” (*Los domingos...* 217).
2. Atrapar al lector. Es como una magia: uno entra en sus cuentos y ya no puede salir. Aún cuando termine el relato, su imagen queda eidéticamente fijada, o flotando en el aire, haciéndose y deshaciéndose como la sonrisa del gato de Alicia. En sus “Consejos” señala. “Escribe en forma de O. No en forma de bostezo, sino en forma de isla: que tu lector no tenga alternativa, que no pueda ni siquiera escaparse” (*Los domingos...* 218).
3. El habla viva. El calor vital que irradian sus escritos: entre su prosa y el lector está él, casi con su voz, hablando, tan perfilado está su estilo hacia lo conversacional, con su tono que sube, que baja, que hace un silencio para escu-

charnos o para ver nuestra reacción. Su vida circula por su prosa como un fluido que los alimenta a ambos –su relato y él– seres vivos, vitales, entusiastas, a veces ocurientes, a veces traviosos, siempre sabios, los dos. Todo es consciente, deliberado, pensado, experimentado: “La época en que vives vierte en tu tintero la tinta con que quiere que escribas. Que sea. No hay remedio. Pero a esa tinta mézclala con un poco, y aún con mucho, de tu sangre. Si no, mejor es no escribir” (*Los domingos...* 218).

4. La naturalidad, rasgo en estrecha relación con la oralidad a la que acabamos de referirnos. Cuando conversa atrapa a su auditorio (mímica, espontaneidad en el manejo de los tonos de voz, feliz imitación del otro) y escribe como conversa: susurros, onomatopeyas, interjecciones, vocativos, en fin.

En su teoría defiende la naturalidad: “Escribe con naturalidad, como si caminaras sobre terreno llano. Pero no sobre la playa al nivel del mar, sino sobre una meseta a gran altura. Así, el que está abajo te verá andar por las cumbres, aunque tú andes sin tropiezo, en la llanura, por el aire enrarecido”. (*Los domingos...* 218). Aunque esta naturalidad siempre se logra con esfuerzo, lo importante es que el esfuerzo con que fue lograda no se note. ¿Cuánto esmeril le habrá demandado a Anderson Imbert cada uno de sus microrrelatos? ¿Cuántas uniones habrán sido necesarias para montar un cuento como “Vértigos”? Sin embargo fluye como río en el llano, tranquilo y transparente, después de haber bajado, a tumbos, la montaña. Sobre este aspecto también teoriza nuestro autor: “que tus frases sonrían como gimnastas de un circo en el momento de la proeza, para disimular el rictus del esfuerzo”.

En un microrrelato pueden ubicarse variados intertextos: elementos que proceden de diversos ámbitos, la tradición, la filosofía, la misma literatura, la lingüística, la plástica, la música y un largo etcétera. En el caso de Anderson Imbert abundan pero todos ellos se aderezan con un componente fundamental: el universo personal, único, del autor.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio. "Fonología expresiva y poesía". *Ensayos y estudios literarios*, Madrid: Júcar, 1976.
- Anderson Imbert, Enrique. *Lune de Cendre*. Bs. Aires: La Vanguardia, 1935.
- . *El mentir de las estrellas*. Buenos Aires: El Ángel Gulab, 1940.
- . *Las pruebas del caos*. La Plata: Yerba Buena, 1946.
- . *El cuento español*. Bs. Aires: Ed. Columba, 1959.
- . *El gato de Cheshire*. Bs. Aires: Losada, 1965.
- . *Los domingos del profesor*. Bs. Aires: G., 1972.
- . *Teoría y técnica del cuento*. Bs. Aires: Marymar, 1979.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Libro del cielo y del infierno*. Bs. Aires: Sur, 1960.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1979.
- Peltzer, Federico. "Desbautizar el mundo". *Poesía argentina cinco ensayos*. Cincotta, Héctor Dante, David Lagmanovich et. al. Tucumán: Edic. del Rectorado, Univ. Nac. de Tucumán, 1997.
- Loubet, Jorgelina. *Coordenadas literarias*. Bs. Aires: Ed. El francotirador, 1998.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Antología de cuentos universales*. Barcelona: Labor, 1955.

**ABC DE LAS MICROFÁBULAS DE
LUISA VALENZUELA:
REFLEXIÓN Y CONSEJO EN EL TEXTO NARRATIVO**

Rosa Tezanos-Pinto
Universidad de Indiana-Universidad Purdue, EEUU

... gracias a la sabia combinación de palabras y
las múltiples sugerencias que esta despierta, en tres líneas puede abrirse
infinidad de mundos superpuestos.
Luisa Valenzuela. *Escritura y secreto* (93)

A pesar de ser una de las primeras expresiones literarias de la humanidad, la fábula¹ ha permanecido asociada con producciones desusadas o elementales debido a su aparente composición rudimentaria y predecible. Luisa Valenzuela (1938-) retoma el hilo de esta forma ancestral de relatar en *ABC de las microfábulas* (2009) y contribuye con su destreza narrativa a darle nuevo valor. Reconocida por su voz multifacética y textos híbridos (una de sus novelas encierra ficción, crónica, memoria, testimonio, cuento, poema y hasta proto drama)², Valenzuela se apropia del formato fabulístico

¹ Según el diccionario de la RAE, la fábula es un breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.

² *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York* (2002), ade-

para contraponer –dentro de un lenguaje de suma creatividad– una multiplicidad de relatos especulativos y exhortaciones, algunas de ellas dispares a la trama. Estas recomendaciones no solamente sellan la fábula con un consejo autorial singular sino que la innovan al plantearse como otro discurso, adicional al del texto narrativo. Asimismo, la libertad que Valenzuela despliega en el lenguaje (cada palabra de las microfábulas empieza con la letra del abecedario que la identifica), en la variedad y exotismo de los animales escogidos como personajes y en el tenor y disposición de los microrrelatos, se transfiere a la conformación física del texto. Ideado como 29 libritos sueltos, desligados de la subordinación a una tapa y contratapa y sin numeración, propician una lectura sin un orden determinado y, por lo mismo, espontánea y autónoma. Por la originalidad en el lenguaje –en sí un segundo idioma– la estructura y la pluralidad de los niveles textuales en los que sobresale la postura reflexiva y aleccionadora, *ABC de las microfábulas* expone la evolución del microrrelato. Principalmente, moderniza y vivifica la fábula, tal como Esopo, Fedro –o el tan controversial Lokman³– lo hicieran en la antigüedad.

Como lo acreditan los patrimonios literarios sumerios, egipcios, hindúes, arameos, árabes y griegos, la fábula fue difundida y aceptada en diferentes puntos geográficos. Por me-

más del formato ostensible de un diario, es: “depositario de memorias, extractos de sueños, resúmenes de seminarios universitarios, juegos de palabras, frases jocosas, anotaciones, listas de sucesos, de pensamientos, de refranes, amén de cartas, crónicas de viaje, mini cuentos, poemas y hasta una obra teatral” (Tezanos-Pinto 17).

³ A mediados del siglo 19, Monseñor Bouvier, Obispo de Le Mans, indicaba que Lokman era para los árabes lo que Esopo para los griegos (257-258). Lo cierto es que parece probado hoy “que las fábulas arábicas atribuidas a Lokman, y según la opinión del insigne arabista Sacy, son mucho más modernas de lo que se creía y que no pertenecen a los buenos tiempos de la lengua árabe, pues se nota que están completamente desprovistas de esas figuras y metáforas que caracterizan el estilo del apólogo entre los árabes de la buena época de su literatura” (Apraiz 73).

dio de personajes, generalmente animales o entes inanimados, las fábulas de oriente medio, las de Esopo y Fedro trazaban una ficción pero, en especial, advertían sobre el bien y el mal y las secuelas de tales conductas. Los estudios que han profundizado en su significación señalan que, además de “contar” episodios imaginativo-didácticos, la fábula ayudó a desarrollar los procesos de pensar, hablar y persuadir. Wolfgang menciona que el primer relato donde un personaje adquiere la libertad – por su poder de convencimiento– proviene de una antiquísima fábula sumeria (82).

Los cuentos didácticos llegarían a España con los árabes y continuarían populares por varios siglos, aunque exhibiendo influencias y transformaciones, como se ve en las fábulas de Iriarte y Samaniego. En Hispanoamérica la literatura edificante y religiosa fue la obligada durante la colonia pero la independencia fomentaría la prosa periodística y, conjuntamente, la creativa. Nogueroles considera que el modernismo favoreció en mucho la futura narrativa breve por “la proliferación en el fin de siglo de libros de crónicas, de poemarios en prosa, y, posteriormente, de volúmenes que reunían una ‘literatura de cascajo’ primeros exponentes claros de misceláneas” (“Híbridos genéricos...” 38). Años más tarde, los relatos libres de didactismo –esencialmente de Quiroga, Borges, Rulfo, García Márquez y Cortázar– posicionarían el cuento hispanoamericano como uno de los mejores ejemplos de literatura universal. Durante la segunda mitad del siglo veinte irrumpiría, no obstante, una inclinación a la escritura de relatos cortos. Se destaca como iniciadora la publicación de Borges y Bioy Casares *Cuentos breves y extraordinarios* (1955). Desde entonces a la fecha, el microrrelato se ha difundido y cuenta con una extensísima lista de escritores de España e Hispanoamérica y con cuantiosos estudios críticos. Si bien a este tipo de creación se le ha denominado de muchas maneras: cuentín (Merino), relatlillo (Olgoso), cuentos en miniatura (Huidobro), brevicuento (Anderson Imbert), minicuentos (Rojo), historias mínimas (Tomeo), minificción, relatos ultracortos o vertiginosos (Zavala), microrrelatos (Lagmanovich), microcuentos (Lagmano-

vich, Epple), cuentos microscópicos (Fernández Ferrer), nanocuento (Merino), literatura cuántica (Aparicio), entre otros nombres (Andres-Suárez 25-26), se acepta que:

el microrrelato es un microtexto narrativo en prosa de condición ficcional –que remite a la condición imaginaria del universo representado– sustentado en la narratividad... [y que] además de ser breve y de estar escrito en prosa, cuenta una historia. No hay microrrelato sin un sujeto actor y sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio o de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. (Andres-Suárez 9, 10)

La vuelta a una configuración similar a la fábula dentro del microrrelato se haría representativa con Augusto Monterroso en *La oveja negra y demás fábulas* (1969) y aparece hoy con frecuencia en la minificción contemporánea: “en el minicuento se usan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito... entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito, y otros” (Rojo 43). La escritura con animales como personajes ha tenido también un resurgimiento a pesar de su larga trayectoria, como demuestran los estudios de Zavala, quien ha contrastado los bestiarios de la tradición europea que desfiguraban y degradaban al individuo con las crónicas de Indias que humanizaban los fenómenos naturales y con las tradiciones autóctonas que creían en “bestias sagradas y ominosas, debido a su íntima proximidad con la muerte” (112). Zavala estima que *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1954), *Bestiario* de Juan José Arreola (1959) y *Álbum de zoología*, de José Emilio Pacheco (1985) son lecturas indispensables del tema (112-113).

En *ABC de las microfábulas*, Luisa Valenzuela mezcla los fundamentos del microrrelato y la mirada alerta y crítica de la fábula con un originalísimo lenguaje y una novedosa ejecución de la trama y la moraleja. Aunque utiliza algunos animales ya vistos en Arreola y Monterroso, su selección se expande para incluir a zorrinas, quirquinchos, arañas, mariposas, chapuli-

nes, truchas, tarariras, focas, wombats, najas, llamas, okupis, oscelotes, gorilas, gusanos, cerdos, vacas, caballos, burros, jirafas, yaráras, najas, ñandúes, arañas, ñandúes, wallabíes, hienas, sanguijuelas, zarigüellas, urracas, pingüinos, iguanas, pelícanos, tiburones, pterodáctilos y caimanes yacarés. Y, dentro de este grupo, agrega a un urogallo –reliquia de la era glaciár–, a una imaginaria “unicornia” de Uxmal y a un xólotl, no relacionado con la mitología azteca sino con Xanadú, la legendaria ciudad de Asia. El variado muestrario y las tramas sobre las costumbres de los personajes autentican, además, el conocimiento de Valenzuela sobre las peculiaridades del mundo animal seleccionado⁴. Por el mismo ambiente prodigioso que crea la autora, el lector debe desligarse de su realidad (Beltrán Botrons 24) e identificar animales que, por su exotismo, exigen una auto instrucción de su parte. Según Raúl Brasca, la microficción está dirigida a un lector que conozca las referencias culturales (en Delafosse 150) pero las fábulas de Valenzuela compelen a un triple adiestramiento: a examinar la meditación de la autora en el accionar del personaje, aprehender una moraleja sorprendente y reconocer la procedencia o identidad del personaje.

I. Estructura de la microfábula de Valenzuela

A Luisa Valenzuela se le han atribuido conexiones con Flannery O'Connor, Clarice Lispector, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Silvina Ocampo y Rodolfo Walsh pero, para Saavedra, estas filiaciones aunque verdaderas son limitadoras: “El verdadero dibujo que trazan los diversos y siempre precisos registros de [su] obra cuentística solo permite alinearla consigo misma” (203). Este rasgo se hace evidente en sus microrrelatos. Con gran visión, Valenzuela se adelantaría al auge

⁴ Un antecedente a sus microfábulas es el cuento “Zoología Fantástica” (*Juego de villanos* 27).

que tiene hoy la minificción empezando a escribir cuentos muy cortos en 1960 y a ganar, casi enseguida, la sexta edición del Concurso Internacional de cuentos brevísimos de la revista mexicana *El cuento* por “Visión de reojo” (*Juego de villanos* 21). En este relato sobre un extraordinario viaje en autobús (como lo haría años más tarde en “Se lo digo yo” (*Juego de...* 24) sobre un viaje en subte), la autora argüía —en la concreción de su narración— que el mundo es caótico, sorprendente y paradójico.

El interés de Valenzuela por abarcar situaciones en crisis dentro de la cuentística se ejemplifica en una serie de libros que cubren varias décadas: *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muerde* (1980), *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), *Brevs: microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Juego de villanos* (2008) y *ABC de las microfábulas* (2009). Los microrrelatos de estos textos fluctúan en extensión. Algunos son de estructura escuetísima como las tres oraciones de “Oscuridad posparto” (*Juego de...* 39) y una oración de “Espinas” (40), que contienen, como Lagmanovich indicara, la rapidez e inmediatez de los textos hiperbreves (Web). Los microcuentos de *ABC de las microfábulas* son, de igual forma, concisos, de cuatro a catorce líneas, siendo los más populares los de nueve y diez líneas.

Durante la cátedra Alfonso Reyes para el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Valenzuela se enfocaría tanto en la brevedad del microrrelato como en las muchas posibilidades creativas que permite esta escritura. Obsérvese la alegoría del reino animal para explicarlas:

[El microrrelato] ... organismo unicelular, vivo, que logra a veces reproducirse por partenogénesis, transformándose y enriqueciéndose en el camino del cambio hasta constituir un animal múltiple y complejo. Es tan pequeño el microrrelato, tiene la vida y la sagacidad de un insecto.

(*Escritura y secreto* 98)

El cuento en cambio podría ser equiparado a un ave que vuela lejos, y la novela, a un mamífero que se amamanta de la realidad circundante y que puede alcanzar, dentro de su complejidad fisiológica, muy diversos tamaños y capacidades. (103-104)

Ciertos temas se adueñan de nosotros y tienen una personalidad anfibia [...] enormes ballenas [que] exigen dedicación obsesiva. A veces son feroces tiburones [que] amenazan con devorarnos y otras veces... son temas delfines que cada tanto saltan fuera de la superficie, es decir de la conciencia. (108)

Los microrrelatos de *ABC de las microfábulas* muestran los atributos que Valenzuela apuntara arriba. Mantienen casi siempre el principio de la fábula antigua de protagonista versus antagonista (Dido) pero sostienen todos una narración atrayente por la medida de revelación que generan y por su lenguaje sin par. Cada relato corresponde a una letra del abecedario que se repite durante toda la narración, seguida al final de la página de una moraleja exenta de la reiteración de dicha letra. Es de notar que en *ABC de las microfábulas* se omite tanto la numeración de páginas como la unión de estas a la tapa/contratapa. Cada minicuento se convierte así en un pequeño libro separado que puede ser leído prosiguiendo o no el orden del abecedario. Esta disposición –reminiscente de la escritura experimental de Cortázar– registra además el peso que la autora le da al “lector inseguido” o “lector saltado” de Macedonio Fernández

Las bellas ilustraciones de cada fábula, por Rufino de Mingo⁵, coadyuvan equivalentemente a la narración, al cuestio-

⁵ Rufino de Mingo pintor, escultor y grafista español. Fundó el Grupo Abanico. En su biografía se lee: “es un creador comprometido socialmente, con una obra [...] absolutamente irónica, dotada de acidez, con la precisa distancia de los acontecimientos y temáticas sociales, para bucear en los aspectos más hirientes, convirtiéndolos en irónicos, hasta si cabe emblemáticos, paradigmáticos y enigmáticos, porque en el fondo es un constructor de mundos”. <<http://www.picassomio.es/rufino-de-mingo.html>>

namiento de la meditación de la autora y a la lección que es específica al final de la página. Los dibujos de De Mingo son sugerentes porque relatan (o delatan) para el lector otra posible lectura. Se suma a la fantasía –y a la peculiaridad de lo que proponen autora y dibujante– la edición de Del Centro Editores. Compuesta de una caja hermosamente diseñada⁶, comprende una tapa/contratapa que sirve de cubierta –no de prisión– a 29 pequeños libros sueltos, de más o menos seis pulgadas y un cuarto de ancho y la misma medida de largo.

Basándose en su contenido, *ABC de las microfábulas* puede dividirse en tres grupos: didáctico, político e híbrido. El grupo didáctico comprende diecisiete microfábulas. Once de corte serio cuentan la historia de un caballo cambiado a caballero (“C”); el deseo de un insecto de ser lo que no puede (“I”); las consecuencias del descuido (“N” y “O”); ejemplos de lo sordido y rastrero (“F”, “S” y “V”); el tener en cuenta los instintos de cada especie (“X” e “Y”) o, por el contrario, el meditar sobre los excesos de las relaciones entre diferentes especies (“U” y “Z”). Dentro de las seis fábulas de enfoque humorístico, tres de ellas se concentran en juegos lingüísticos con las letras “K”, “Ñ” y “W” y, las otras, tres relatan el encuentro virtual entre un porcino argentino y un chapulín mexicano (“Ch”), la historia de una jirafa que asume su derecho de goce (“J”)⁷ y la de un Quirquincho que no quiere emigrar (“Q”).

El segundo grupo de microfábulas encierra cinco minicuentos de claro corte político. Tanto la fábula “P” (dividida en dos historias con tres moralejas y pingüinos, pterodáctilos, paquidermos y palmípedos como personajes) como las fábulas sobre dinosaurios (“D”), gorilas y gusanos (“G”) y hienas (“H”), traen ecos de la etapa de la dictadura argentina.

⁶ El dibujo de la tapa y contratapa es muy parecido al trabajo de Apraiz, estudioso de Lokman.

⁷ El derecho a la expresión del personaje es coartado y contrasta con las ideas de Valenzuela expuestas en “Escribir el goce” (Ed. Gwendolyn Díaz, *Luisa Valenzuela sin máscara*)

El tercer grupo son ocho misceláneas que, por sus dispositivos lingüísticos y tenor, son las más renovadoras. En este grupo híbrido, la autora reflexiona sobre el amor (“B”), la arbitrariedad (“LI” y “M”); la paz (“T”), el trayecto de la vida (“R” y “A”) y la problemática del lenguaje (“E” y “L”).

II. Reflexión en el texto narrativo

No obstante la clasificación de las microfábulas en tres grupos, todas adoptan el proceso de narración implícito en el género del cuento: “1) la posibilidad o virtualidad de que algo suceda, 2) el acontecimiento o realización, 3) el resultado o conclusión del proceso en tensión, que en teoría debe suponer un cambio –a mejor o peor– de la situación inicial” (Pérez Bustamante Mourier 153-154). Esta tensión, que en los cuentos de Borges estaba asentada entre la realidad y la fantasía y que produjo admirables personalidades ambivalentes (D’Lugo 425), se determina cabalmente en las microfábulas de Valenzuela, tanto en las didácticas, didáctico-humorísticas, políticas como híbridas.

Reflexión didáctica y didáctico-humorística

En las fábulas didácticas o didáctico-humorísticas, los personajes aprenden la lección ante una sorpresa del destino y muchas veces son los que resuelven la tensión de la trama. Para el quirquincho de la fábula “Q” es el traspaso del campo a la ciudad, que trae reminiscencias de las cuitas de siglos anteriores sobre la rivalidad entre aldea y corte. Como bien expresa Alonso Ceballos, aunque Valenzuela tiene sumo control del lenguaje usa –con intención– lugares comunes o clichés (en este caso el contrapunto campo/ciudad) “para hacer sonreír al lector y aportarle una nueva perspectiva” (90):

Quique, el quirquincho quisquilloso de QuemúQuemú, quiso quedarse quieto en su quincho de Quequén quando lo contrataron para qantar en Qórdoba Capital.

—Quiá! ¡Qué quilombo de quinientos quince quilates!, quejose Quique. Quimeras y más quimeras: no soy queso solo quiero ser quirquincho quitapenas en Quitilipi, un querubín. (“Q”)

En *ABC de las microfábulas* se refleja también el conocimiento cultural –y al día– de Valenzuela, como se repara en la conversación virtual de dos amigos, uno argentino y otro mexicano. Esta narración es, a su vez, paradoja ingeniosa de la exposición lingüística que la autora misma implanta en su texto:

Chacho, el chanco chúcaro, en el chat con el chico Chapulín, el Chato:

—Chanco Che, chusméame de la chacra-chacharea el Chapulín.

—La chacra chiche, con chalet. El chiquero choto, pero yo chocho de chistar en Chivilcoy, chévere, con chicha, chiclando choclos, churrasco con chimichurri, chipá. No chapaleando con chancros por Chihuahua, Chapultepec o Chimalistac, Chapulín chichipío –chamuya el chúcaro.

—Chíngale, chanco de Chivilcoy, chongo chalado, chambón, chistoso, chapucero.

¡Chamúscate, chantajista! Chequea que todo chanco que chifla se achate en chorrera de chorizos, chacinados, achuras, chilorio, charcuterías para chilaquiles. (“Ch”)

Si bien en la fábula de arriba, Valenzuela se atiene al formato virtual del chateo, que presiona a una permanente manipulación del lenguaje, como al lenguaje coloquial y ocurrente (en eclosión por el intercambio cultural entre dos amigos de distintas nacionalidades), la risa que produce el encuentro cibernético soslaya lo arbitrario del humor. No sucede lo mismo en relatos como “Buey solo bien se lame” de Isidoro Blaisten,

donde el personaje queda apartado y humillado por adherirse a su naturaleza:

— Al fin solos —dijo el buey. Y empezó a lamerse. Se lamía con fruición, con delectación, con beatitud, con ímpetu y con esmero. Se lamía sin guampas, se lamió tanto la cerviz que se quedó sin cuello, se lamió tanto los pies que se quedó sin pezuñas, se lamió tanto el lomo que se quedó sin lomo.

Ahora cuando los chicos del barrio lo ven pasar le gritan corriendo a su alrededor:

— ¡Lengua larga! ¡Lengua larga! (en Alonso Ceballos 72)

Valenzuela dice que el microrrelato debe poseer ironía, irreverencia y hasta transgresión (*Escritura y secreto* 106), sin embargo, sus cuentos no incluyen la “sátira oblicua” de Carone (385) ni el menoscabo del personaje. Su ironía es la que, según Brasca, es utilizada por los autores de microficción para que el lector entienda el mundo fragmentado en el que vive (en Delafosse 147). En el caso de la microfábula “Ch”, Valenzuela la emplea para acercarse a dos tradiciones culturales y a los complicados enunciados de los dos amigos cibernéticos.

En comparación con otros autores que han utilizado animales en su ficción, Valenzuela conforma la suya dentro de una narración ambigua que provoca una lectura analítica. El personaje del rinoceronte de Juan José Arreola, por ejemplo, es un filósofo desacertado y complacido con su contextura fuerte (en Koch 27) y, el de Rosalba Campra, queda colocado entre la fantasía y la realidad al someterlo a un origen y presencia mitológicas: “Según las descripciones de los viajeros, su talla corresponde más o menos a la de nuestro unicornio doméstico, pero a diferencia de éste su cuerpo está cubierto de placas escamosas y su cuerno carece de propiedades mágicas, así que no se comprende por cuáles razones habría que armar trampas para casarlo” (“Proyecto de trampa para rinoceronte N° 1”, Alonso Ceballos 79). El rinoceronte de Valenzuela, por su parte, pertenece a una elite como el de Arreola, ya que “sus recursos son reducidos pero resplandecientes” (“R”) y, como

el de Campra, surge de una era categórica: “raros, los rinocerontes, reliquias retro” (“R”). No obstante, su representación es marcadamente más lujosa y propicia lecturas plurales:

Redondos rinocerontes resoplan y resuellan en los ríos de Ruanda. Rijosos, no rasguñan los ramos de retamas ni recopilan repelentes rizomas con rulos. Ríen con las ratas, retozan con las ranas. Roncos de rocío rezan por los rudos relámpagos en los rincones raros... Revolucionaron los retratos del Renacimiento... Al ritmo del run-run revelan ruinas romanas repiqueteando raudos... (“R”)

A diferencia de las descripciones de Arreola y Campra, la de Valenzuela urge a figurarse la escena, el tamaño y color de los rinocerontes, su comportamiento amistoso con otros animales y a oír sus resuellos, sus pasos a través de la historia, la barbulla de la corriente de agua. El tono formal y protocolar del lenguaje de Valenzuela también pareciera haber sido concebido para decirse no leerse, o para imaginar al destinatario como un lector oyente del que hablara Pérez Blanco (275)⁸. Es una escritura visual –por momentos ecrástica⁹– y acústica que expande los contornos del microrrelato y la fábula común.

Reflexión política

Contrastando las características del microcuento y la fábula, se confiere que la revelación de hechos de personas marginadas o invisibles y la concentración con que el lector debe leer

⁸ Pérez Blanco observa esa necesidad de contacto con el lector en *Casa de Campo* de José Donoso, donde el autor chileno parece dejar su interés por la narración de lado para: “enseñar deleitando” (275).

⁹ Un estudio excelente sobre las variaciones de la descripción y la categoría ecrástica es el artículo “Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima” de Graciela S. Tomassini.

cada línea son dos de las mejores cualidades de los cuentos (Beltrán Botrons 23-24) mientras que para la fábula es ser un “género severo, ascético ... [que necesita] de una imaginación fértil, pero controlada, que estreche la libertad de maniobra de los personajes y los mantenga en línea directa con el contenido demostrativo” (Dido). En *ABC de las microfábulas*, Valenzuela yuxtapone ambas versiones en cuentos críticos de lo social que son establecidos como fábulas pero se esgrimen como detonante para la introspección y la presentación de un consejo. Tal ecuación se dinamiza por la experiencia de personajes que están en los bordes. En este contexto Valenzuela considera el abuso en las microfábulas “Ll” y “M”, lo despreciable del individuo en “F”, “S” y “V” con focas, sanguijuelas y vampiros como los personajes innobles y las relaciones contra natura en las microfábulas “Z” y “U”¹⁰. En la microfábula “Z”, la culpa –o vergüenza– está ausente mientras que en la “U”, hay una decisión concreta de superar una realidad difícil. Úrsula, una unicornia, opta por la vida y la instauración de otra especie al unirse con un urogallo, en clara diferencia a los unicornios de Julio Torri (en Koch 27), que decidieron morir con los grifos, sirenas y dragones, antes que entrar en el arca de Noé.

Valenzuela, además de considerar perspectivas sociales en su cuentística tradicional, trata con asiduidad el tema político, en especial, el período de la dictadura argentina. Habla de desaparecidos y muertos anónimos en cuentos como “Los mejor calzados” (*Juego de villanos* 18-19) y “Sursum corda” (20). En este último se vale de la palabra “cuerda” para argumentar sobre la tortura y muerte de inocentes. El examen constante del periodo diferencia su escritura de otros cuentistas que lo obviaron. Neuman exonera dicho vacío explicando que no fue

¹⁰ Algo análogo lo testifica la microfábula “C” con Claudio, el caballo de Catamarca, convertido en caballero por el amor de Celeste la Colorada. Si el lector intuye que Celeste es una yegua, De Mingo pone la duda pues su ilustración es una figura humana asexual de cuerpo rojo acariciando a Claudio con amor.

saturación del tema o falta de responsabilidad histórica de los escritores sino: “una crisis lingüística [...] un nuevo estado de representación que afecta[ba] al propio concepto de *nombrar*. [...] En mi opinión, muchos de los cuentos argentinos publicados en las últimas dos décadas pueden leerse desde una lógica de producción de nuevos signos y estrategias para afrontar la pesada herencia histórica recibida” (5, énfasis del autor)¹¹. Lo relevante del discurso político de Valenzuela, no obstante, es que plantea que la opresión y el temor se mantienen en todo momento, no solo en tiempos de guerra y descontrol. En su cuento “Política” de *Aquí pasan cosas raras* (1976) aludía que la democracia no elimina la alienación sino que la agudiza, como se ve también en su novela *El mañana* (2010) donde ratifica: “Nos cayeron encima cuando las desavenencias ya habían sido limadas, cuando ya nos habíamos peleado con el lenguaje y habíamos jugado con él ... y hasta chapoteado en las palabras como en tiempos preverbales...”(13)¹².

En cuatro importantes microrrelatos de *ABC de las microfábulas*, Valenzuela vuelve a revisar el tema político y a “hacer audible” el horror de la guerra sucia. En la microfábula “G” expone:

Gorilas y gusanos gustan de la globalización. La gente gime, golpeada por garrotes de generales gorilas, guapos guarangos que galopan al grito de “¡Genial!”

Grandes gimnastas, los generales gorilas y gusanos se gratifican en grado gozoso con el gazzate gárrulo... Son guapos, gelatinosos, gigantescos. Grandiosos gritones como guaca-

¹¹ Neuman observa que “Los pájaros” de Eduardo Berti y “Nadar de noche” de Juan Forn son ejemplos de cuentos que sí exploraron abiertamente el tema.

¹² En su novela *El mañana*, la protagonista prisionera se debate entre la necesidad de entrar en lo “contingente y abstracto que es lo inalcanzable del lenguaje” (201) y sentirse impedida de actuar ya que también le han arrebatado la palabra (185).

mayas, glorifican la guerra, los gladiadores, los gendarmes glaucos, los guardacárceles... Gobiernan con guardias y guardas... no son gregarios, son grasientos granujas guardianes de la guillotina. (“G”)

En una sección de su microfábula “P”, amplía la idea alegorizando lo ocurrido en el territorio de las Malvinas. La necesidad de hacerse oír se aprecia en las protestas y en la “petición de la patria”:

Pingüino y Pingüina parten la Patagonia en partes proporcionales: para prevenir la piratería profana, proponen. Pocos paladean la píldora: puras patrañas, protestan; puras pavadas. Pero personas piadosas piensan que el país progresó con pingüinos en el poder y perdonan los pecados de la propiedad privada. Los peligros se pasan porque priman las pasiones primordiales por sobre las patrimoniales. Se puede participar paradójicamente... practicando propuestas periféricas, pacíficas y prácticas. Permitiendo proposiciones populares, planteando problemas para paliarlos en profundidad. La patria pide pista para planear por las plenitudes planetarias. (P)

En la mayor parte de la escritura política de Valenzuela la crítica es severa pero la justicia evade la resolución del abuso o del crimen político, como se examina en el cuento “Pavada de suicidio” (*Juego de villanos* 22-23) cuyo personaje central deja de cavilar con la idea de quitarse la vida y elige hacer justicia él mismo y matar al ministro. En la microfábula “H”, por el contrario, se advierte que el castigo sí ocurre, cuando unas hienas que han perdido la libertad por sus acciones criminales: “hispan y hieden; heridas de hepatitis la halitosis hiérveles la hiel. No hallan halago y hablan de habeas corpus. Herederas de la herejía, las hienas hilarantes se hunden hasta los huesos. Hechizadas, hostigadas, hipnotizadas, se hacen el harakiri” (H). “Quien ríe último a veces ríe peor”, certifica la moraleja.

En el contexto de la microfábula, Valenzuela razona asimismo sobre el ocaso de las filosofías políticas metaforizando la circunstancia como la extinción de los dinosaurios, a quienes los dromedarios –las nuevas generaciones– ignoran. Esta falta de saber histórico, opina Valenzuela, anuncia un debacle peor: “Dulces [los dromedarios]... discretos, decentes, dignos, denuncian decadencia” (“D”). Solo un druida: “dice discursos difamatorios desenmascarándolos” (“D”) pero nadie le presta atención. La memoria de los desaparecidos dinosaurios con un solo testigo yace, por tanto, dispersa en el olvido de simpatizantes y detractores.

Reflexión y consejo adicionales en la moraleja

Para Zavala, un dispositivo de las micronarraciones que incluyen animales como personajes es el explorar las contradicciones humanas dentro de “fábulas sin moraleja” (112). De la misma forma, Rojo afirma que aunque el microrrelato se nutre de fábulas o bestiarios: “ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. [...] Estos no son tiempos de reflexiones morales y sí, más bien, de críticas sociales, de humor que hace reflexionar, de entretenimiento que haga pensar” (45). La trascendencia de las microfábulas de Valenzuela, en especial las del grupo híbrido, es hacer exactamente lo opuesto a lo referido por Zavala y Rojo. La autora conduce al lector a percatarse al final de la fábula de una lección particular que cierra una historia poco común con animales igualmente curiosos. Sin embargo, el lector en la posición de receptor que se le asigna no completa el texto sino que se adentra en los discursos heterogéneos de la reflexión autorial y en el significado de la moraleja. Valenzuela designa a este lector ideal como “... gente que a mí me interesa” (en Bilbija 170) y que sabe inquirir sobre lo lúcido y confuso y se aventura a los descubrimientos. Descripción que también la auto califica: “... soy mi principal lectora y necesito sorprenderme a cada frase” (en Bilbija 170) o que la sitúa

como “*testigo* de la acción novelada que ofrece” (Pérez Blanco 269, énfasis del autor).

El vínculo que Valenzuela insta con el lector a través de la recomendación de la moraleja impele, por lo demás, a una relectura del texto narrativo y del consejo. La moraleja “El que no llora no ama” de la microfábula “B” detalla, por ejemplo, la historia de Benito, un burro enamorado, cuya pareja había sido borrada por las estrategias malsanas de un brujo. Aunque el énfasis de la salvación de la amada ocurre con un beso –como en los cuentos de hadas– muy sutilmente el relato opaca el grito de dolor de Benito que es el que resuelve su desdicha y la de su pareja. Es por la moraleja que el lamento vuelve a escucharse en la relectura, al subrayar Valenzuela que el dolor es parte intrínseca tanto para conseguir el amor como para responder a él. La ilustración de De Mingo incrementa la ambigüedad al representar la fábula con la imagen de un hombre poseedor de un árbol de bananas, con solo unas pequeñas orejas equinas acusando su origen. La amada ha sido omitida y todo en la escena pondera soledad y, quizás, la fugacidad del amor.

La imprecisión en la moraleja y el dibujo de De Mingo en la fábula “B” se establece, equivalentemente, en la microfábula “T” donde se asocia lo fantástico a una contracultura (Ramos Ortega 87), en este caso, la mudanza de una especie animal agresiva. El texto narrativo sugiere que no es la audacia ni el sacrificio lo que facilita la paz entre las especies sino la ternura. Valenzuela se vale de una tararira para presentar la problemática: “Todos hasta los tiburones, tratan de tratarse con tibieza... Los tiburones tratan a Tita con tacto, transigentes como tórtolos, la tienen de tótem, la tutean, trasnochán y se turnan para tatarla. Todos trinan” (“T”). Como se observa, la narración desestabiliza el orden natural y el más débil domina al más fuerte logrando que el universo acuático entre en armonía y hasta abraza elementos de otra especie (como el gorjeo de las aves). No obstante, la lección final no prosigue con el tema del poder. La moraleja exhorta: “La dulzura es el camino más directo a la felicidad” (“T”), instruyendo que esta no se alcanza sino con la solidaridad que hasta sobrepasa al amor, ya

que proporciona un elemento inestimable que es la concordia. Al lector se le obliga así a evaluar trama y moraleja y a hacer coincidir los dos discursos. La microfábula fusiona, de esta manera, lo que Eco viera en la narración: “un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (79).

Otra interesante formulación de Valenzuela se encuentra en la microfábula “A”. La trama puntualiza la historia de una araña que les tiende una trampa a unos caminantes en descanso: “aquellos alocados audaces que al andar de acá para allá amenazan las áreas de acceso a las alucinaciones” (“A”) mientras que la moraleja aconseja: “Al llegar la noche entregate nomás a los ensueños. Si sos un vagabundo de lúcida vigilia podés caer en la red” (“A”). El dibujo de De Mingo apoya la idea mostrando a un hombre desnudo sentado, atrapado por la letra A y por la red de polvo que ha procurado la araña, Aracné. La combinación de discursos elimina lo estereotipado y previsible de la fábula, que para Pérez Bustamante Mourier es uno de los objetivos principales de un relato ejecutado con prolijidad (162) y cristaliza una lección poco usual, ya que indica que no se hace camino al andar sino al detenerse, pensar y dejarse enredar por los sueños. Los andariegos –infiere Valenzuela y De Mingo– están en su mejor momento en la irrealidad del sueño (o de las alucinaciones), al que Valenzuela enseña “se debe de acceder” (“A”).

Posiblemente uno de los más notables razonamientos de Valenzuela es su interés por manifestar el papel de la escritura en el texto narrativo al que califica como arma de deslumbramiento, transgresión y consumación:

En el mundo de la escritura todos somos jóvenes cazadores siempre; corresponde estar abiertos a lo que venga para permitir que la gracia nos alcance. (*Escritura y secreto* 116)

... toda escritura es un intento de desenmarañar los nudos, un sistema de derivar sentido en las cosas [...] La mente humana

tiene diversas rutas para acceder al conocimiento. Yo trato de explorar a fondo la que me tocó a mí. (en Bilbija 170)

Las observaciones de Valenzuela se desvirtúan, sin embargo, en dos moralejas del grupo híbrido: “E” y “L”. En la primera: “Lo principal es sentirse orgulloso de la propia obra” (“E”), Ernesto, el Elefante, autor de la elegía “El emperador de Etiopía”, se da cuenta del impacto que tiene lo físico en el aprecio de su escritura, cuando se le pide disminuir su estatura monumental antes de presentarse al público. Ernesto –sorprendido– queda aguardando la oportunidad de ingresar al teatro:

—No es ético ni estético encogerme... espero el entreacto, exclama Ernesto el Elefante, enojado.

—Exacto, le espetan. Espere.

El elefante es un ente expectante, ergo entiende. En la entrada espera y espera el éxito de la elegía que escribió en sus ensoñaciones élficas. Se endereza, escucha. En éxtasis exhala entusiasmado y entona ensalmos, enterneciendo a su entorno. (“E”)

Los “nudos” aludidos por Valenzuela arriba no se franquean para Ernesto. La microfábula transcribe más bien el desaliento por una obra que es menospreciada y las dificultades de diseminar lo literario. La moraleja adiciona otro simbolismo al notificar que su “orgullo” por lo creado subsistirá solamente como placer solitario. El único reconocimiento seguro para el escritor será el que él mismo pueda auto brindarse.

El tono de melancolía y consternación de la microfábula “E” en la discusión de la creación literaria se oscurece aún más en la microfábula “L”. Valenzuela pone a loros y lobos como contrincantes para estipular los laberintos de la enunciación propia y ajena:

Limitémonos al lugar del lenguaje.

Los loros líricos lamen las letras líquidas con lengua leñosa.

En lo alto del limonero largan la L larga, lisa, ladeada.

... Licántropos los lobos le ladran a la luna, lastimeros, sin locución alguna. Larguísimo lamento, el lenguaje se les lía en la laringe.

Los loros y los lobos ... los lesiona la lógica. Lo lúdico no les luce, en la laguna sus luchas son luctuosas, letales. Los loros se lamentan, lisiados, los lobos se lamen los labios lacerados ... ("L")

Se entiende pronto que, además de un contrapunto de discursos, la fábula "L" acentúa la ineludible pelea por el poder que dispone la moraleja: "Lo que la palabra a veces parecería unir, la acción separa de un plumazo" ("L"). Ya en su taller de narrativa breve, Valenzuela había recomendado estar "absolutamente alerta al lenguaje, percibir todo lo que las palabras dicen en sus muy variadas acepciones y sobre todo lo que NO dicen, lo que ocultan o disfrazan. Es un ejercicio constante, se esté o no escribiendo, que permite entre otras cosas detectar las trampas que nos son tendidas a diario... por mediación de las palabras" (*Escritura y secreto* 102-103). En la pelea entre loros y lobos se evidencia el peligro de no ser el poseedor de la palabra o no descifrar su cartografía. No es el "discurso" contundente de los lobos el que excede lo dicho por los loros, sino su violencia. Entre lo contemplado y el signo (Bruflat 9) revelados en la microfábula "L", hay una claudicación dramática puesto que la palabra es avasallada por la fuerza.

III. Conclusiones

Por los muchos planos en que incurre la escritura de Valenzuela, Noguero la ha definido como "un baile de máscaras pues en ella resultan esenciales los ejercicios de ocultamiento y revelación" ("Luisa Valenzuela..." 19)¹³. El lenguaje y con-

¹³ En el "El lugar de su quietud" de *Aquí pasan cosas raras* (1975), el personaje de Valenzuela es escritora pero lleva dos disfraces: uno de ellos

tenido de *ABC de las microfábulas* es, indudablemente, otro disfraz alegórico de la autora. Los cuentos aunque conservan el formato de la fábula tradicional y los requisitos propios a todo microrrelato: brevedad, narratividad, ficcionalidad (Lagmanovich “En el territorio...” 7), son alterados a través de un “nuevo” lenguaje y un texto narrativo elaborado con ambigüedad y fisuras. Didácticos, humorísticos, políticos u oníricos formulan un espacio de conformación e insubordinación –de reglas y desobediencias (Bastianes 70)– así como de reflexión en el texto narrativo y de alianza con el lector en la moraleja.

Del mismo modo, la narración de las fábulas con una misma letra del abecedario exterioriza la versatilidad de Valenzuela con el idioma y su erudición sobre los signos culturales. La elección de animales exóticos como personajes amplifica el juego entre realidad y fantasía pero es la descosificación de los mismos lo que moderniza la fábula tradicional. La narración de Valenzuela suprime las barreras entre los géneros y las especies de animales y, esta destrucción del orden –hecha tanto por la autora como por el ilustrador de *ABC de las microfábulas*, Rufino de Mingo– hace más intrigante la propuesta del microrrelato. La cuidada distribución del texto con cada fábula desglosada del texto subraya, también, la libertad que no solo la escritura sino la lectura debe tener.

A diferencia de María Alicia Domínguez que precisa la fábula como “el balbuceo literario de la humanidad niña” (2)¹⁴, Valenzuela la concibe como un relato sofisticado que refuta, también, el concepto de que la moraleja moderna sea “amoralizante” (Rojo 42-44). Sin tener una función moral, las instrucciones ofrecidas por Valenzuela ponen de manifiesto su acercamiento con el lector y su empeño de transmitirle –en una simulada sapiencia autorial– un discurso distinto del relato fabulístico.

el pretender ser hombre y, el segundo, el de ocultarse en un comportamiento excesivamente callado y respetuoso (117-122).

¹⁴ Además de haber escrito *¿Qué es la fábula?* (1969), Domínguez es una destacada poeta argentina, muy ligada a Lugones.

Debido a su especial manejo del lenguaje se ha dicho que Valenzuela: “parece trabajar en una zona que podríamos llamar “antesala de la literatura” más aún “antesala de la lengua”, una “preliteratura” o “prelengua” donde el narrador tiene a su disposición [...] todas las palabras, todos los registros de discurso, todos los géneros. Todas las técnicas” (Brizuela 131). En su libro, *ABC de las microfábulas*, estructurado como una caja de maravillas donde cada letra del abecedario es un libro diáfano y asombroso a la vez, la autora enriquece el microrrelato y, aunque se adscribe a los límites de la fábula, su concepción del lenguaje y sus especulaciones en el texto suscitan una revisión brillante de la misma. Luisa Valenzuela con su impar técnica narrativa revoluciona la escritura de la fábula como no se había hecho en varios siglos.

Referencias bibliográficas

- Alonso Ceballos, Maruví. “Minihistoria del microrrelato en Argentina”. Estudios sobre minificción. *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 22 (otoño 2010): 62-98. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Apraiz Julián. *Colección de discursos y artículos*. Tomo I. Madrid: Kessinger Publishing, 2010. [Vitoria: Establecimiento Bibliográfico, 1889].
- Bastianes, María. “Deformaciones entrañables. El uso de la parodia y la sátira en *El revés de los refranes* de Isidoro Blaisten”. *Cartaphilus Revista de investigación y crítica estética* 7-8 (2010): 66-78.
- Beltrán Brotons, María Jesús. “Revelaciones. Los microrrelatos de José Jiménez Lozano”. *Ínsula* 741 (2008): 22-26.
- Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Feminaria, 2003.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 2009. [1955]

- Bouvier, M. *Historia elemental de la filosofía*. Trad. Antolín Monescillo. Madrid: Imprenta de Ignacio Boix, 1846.
- Brizuela, Leopoldo. "Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de "Cuentos de hades" de Luisa Valenzuela". *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria, 2002.
- Bruflat, Alan S. "Entre la fábula y el signo de Pedro Salinas". *Explicaciones de Textos Literarios* 19.2 (1990): 8-15.
- Carone, Modesto. "La fábula del revés y el reverso de la fábula. *Escritura*". *Revista de Teoría y Crítica Literarias* 14.28 (1989): 385-88.
- D'Lugo, David. "Binary vision in the Borgian Narrative". *Romance Notes* 13.1 (1972): 425-31.
- Delafosse, Emilie. "Entrevista a Raúl Brasca: dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros". *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 22 (otoño 2010): 143-54. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Dido, Juan Carlos. "Teoría de la fábula". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 41 (marzo- junio 2009). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/fabula.html>
- Domínguez, María Alicia. *¿Qué es la fábula?* Buenos Aires: Columba, 1969.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.
- Koch, Dolores. "Retorno al microrrelato: algunas consideraciones". La minificción en Latinoamérica. *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 1 (primavera 2000): 20-31. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Lagmanovich, David. "La extrema brevedad: relatos de una y dos líneas". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 32: (2006). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>
- . "En el territorio de los microcuentos". *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 23 (primavera 2011): 3-8. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. [1969]

- Neuman, Andrés. "La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?" *Ínsula* 711.3 (2006): 5-11.
- Noguerol, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del Siglo XX". *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 1 (primavera 2000): 37-49.
- . "Luisa Valenzuela: baile de máscaras". Prólogo. *Generosos Inconvenientes*. Palencia: Menos Cuarto, 2008.
- Pérez Blanco, Lucrecio. "Casa de campo, de José Donoso: valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana". *Anales de literatura Hispanoamericana* 6.7 (1978): 259-90.
- Pérez-Bustamante Mourier, Sofía. "Microrrelatos (grandes placeres de la literatura)". *Salina. Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona* 19 (2005): 153-70.
- Ramos Ortega, Belén. "Caperucita feroz: el nuevo relato fantástico en 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja' de Luisa Valenzuela." *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 21 (primavera 2010): 82-93. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Royo, Violeta. "El minicuento: ese desgenerado". *Revista Interamericana de Bibliografía* 46.1-4 (1996): 39-47.
- Saavedra, Guillermo. "Esto no es un libro." *Letras femeninas* 27.1 (primavera 2001): 201-03.
- Tezanos-Pinto, Rosa. "La escritura diarística y la autorepresentación en *Los deseos oscuros y los otros*. Cuadernos de Nueva York de Luisa Valenzuela". *Revista Gramma* 47(2010): 16-32.
- Tomassini, Graciela S. "Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima". *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 21 (primavera 2009): 6-17.
- Valenzuela, Luisa. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1975.
- . *Libro que no muerde*. México: Difusión Cultural UNAM, 1980.

- . *Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
 - . *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
 - . *Brevs: microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alción Editora, 2004.
 - . "Escribir el goce." *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria, 2002. 18-21.
 - . *Escritura y secreto*. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica de España, 2006.
 - . *Juego de villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.
 - . *ABC de las microfábulas*. Edición de arte ilustrada por Rufino De Mingo. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
 - . *El mañana*. Buenos Aires: Planeta, 2010.
- Wolfgan, Lenora D. "Caxton's Aesop: The Origin and Evolution of a Fable; Or, Do Not Believe Everything You Hear". *American Philosophical Society* 135.1 (1991): 73-83.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

**PERRO MELLADO, O LA POLIFONÍA DE LA VIDA
(SOBRE *EL PERRO QUE COMÍA SILENCIO*,
DE ISABEL MELLADO)**

Fernando Valls
Universidad Autónoma de Barcelona

¿Quién es Isabel Mellado (Santiago de Chile, 1967), la autora de un singular libro de cuentos, microrelatos y aforismos titulado *El perro que comía silencio*? Pues se trata de una violinista en la Orquesta Ciudad de Granada, lugar donde reside desde el 2006 tras formarse en su Santiago natal y luego en Berlín, donde llegó en 1989 para disfrutar de una beca de dos años para estudiar con el concertino de la Filarmónica. Después formaría parte de diversos grupos de cámara y de la Filarmónica de Bremen. Su padre, Carlos Mellado, es un poeta prestigioso y casi secreto, incluso en su propio país, que tantos excelentes autores líricos ha dado en el siglo XX. Él fue quien, siendo niña, le inculcó a su hija el veneno de la lectura y de la escritura, ofreciéndole galletas a cambio de escritos, tanto a ella como a sus hermanos. Su madre es la pintora chilena Isabel Bravo, y su hermano Marcos también es poeta.

La vida actual de Isabel Mellado transcurre entre Granada y Berlín. Como ha declarado en alguna ocasión, la ciudad andaluza representa para ella el sol y la sociabilidad; frente a la tranquilidad y el despliegue de cultura que le proporciona la capital alemana, con intermitentes ramalazos de añoranza por

su Santiago natal, y por sus allegados. Pero fue en España, tras veinte años de estancia en Alemania, donde se reencontró por fin con su lengua y con la escritura literaria.

El perro que comía silencio es su primer libro, y en él recoge cuentos, microrrelatos y aforismos, categorías que luego matizaremos. El conjunto está compuesto por tres partes diferenciadas, incluso podrían tacharse de heterogéneas. En las dos primeras conviven los géneros narrativos breves, mientras que en la tercera solo aparecen aforismos, sentencias o frases lapidarias que la autora denomina *huesos*, ¿huesos que le echa a ese perro que comía silencio?, ilustrados por dibujos de la propia autora creados con la ayuda del móvil, entre ensayo y ensayo de orquesta. La primera parte se distingue de la segunda en que en esta última los relatos giran en torno a la música. Así, por tanto, nos encontramos con una violinista que escribe y dibuja; y que además cultiva tres géneros literarios distintos.

De entrada nos llama la atención lo novedoso de la voz narrativa, la libertad y el descaro con que Isabel Mellado se vale de metáforas, sinestesias e imágenes insólitas, y de un cierto tono *naïf*, pero reflexivo, para contarnos historias de soledad, desamor y abandono, las cuales encuentran su contrapunto en un humor (su sexto sentido, según la escritora) impregnado de ironía y por un tono a veces melancólico que funciona como vía de escape para la supervivencia, junto al arte y la cultura. La autora ha apuntado que para ella la metáfora puede ser “una pinza que vincula dos ideas y que te da un resultado más directo que un simple adjetivo” (Mellado en Ortiz). El caso es que Isabel Mellado escribe casi como habla, lo que nos permite pensar que su expresión, sin dejar de estar literariamente elaborada, tiene mucho de auténtica, de espontánea. Su creatividad verbal me parece que no responde solo a mecanismos aprendidos en la lectura, sino que forma parte también de su manera de ser. Se trata, por tanto, de un libro arriesgado e irregular, sorprendente y fresco en su conjunto, donde los sentimientos se barajan con los colores (véase su exaltación del verde, 36) y la música, y en el que la naturaleza (una planta) convive y se relaciona con los seres humanos con normalidad,

de modo semejante a como una violinista convive con su instrumento y lo llega a hacer suyo, hasta el punto de que acaba siendo parte importante de su propio cuerpo, incluso de su ser.

El libro puede recorrerse por diversos caminos, pero a nosotros nos satisface hacerlo como si se tratara del programa de un concierto, compuesto de tres partes o movimientos, complementarios e interrelacionados, en el que resaltan algunos solos, además del conjunto, la polifonía de voces. No en vano, escritura y música aparecen de la mano, alimentándose mutuamente. Y no solo de la manera más obvia, desde el punto de vista temático, sino también de modo estructural o formal, esto es, a través del silencio, intentando inyectarle al texto narrativo los recursos habituales de la música, a saber: el fraseo, el ritmo, la cadencia, la fluidez de la melodía; tomando las palabras, en suma, como si de notas musicales se tratara.

Los dos sustantivos y el verbo que aparecen en el título, una vez que hemos concluido la lectura, se cargan de sentido. En la imagen del perro encuentra la autora toda la dependencia, languidez y desolación del ser humano, pero también su fidelidad. El verbo remite a un acto cotidiano, normal y frecuente; mientras que el silencio significa aquí el oxígeno imprescindible que nos alimenta. La autora lo ha explicado mucho mejor en alguna de las entrevistas que ha concedido con motivo de la aparición del libro, donde comenta que ha querido que llevara ese título porque, en cierta manera, el perro Croqueta es un poco ella, un chuchó que no está del todo domesticado, sino que es más bien despeinado, libertario, muy inquieto, algo tiñoso y buscavidas (Véanse las Entrevistas de Baquero, Durán-Espejo y González). En la cubierta, elaborada entre la autora y Francis Requena, el excelente portadista de la editorial granadina Cuadernos del Vigía, se distingue en primer plano un perro de espaldas que se mira a un espejo barroco, donde más que el rostro, parece reflejarse la silueta agrandada de la espalda del animal, recorrida por notas musicales. Así, pues, la cubierta se revela cargada de significación, al anunciar, metafóricamente, las distorsiones con que nos vamos a encontrar. No en vano este espejo podría ser el mismo que aparece como

un personaje más en el microrrelato titulado “Carne de espejo”, el cual tampoco proyecta reflejos de manera ortodoxa.

El libro está dedicado al músico alemán Dominik Wollenweber, actual oboe y corno inglés de la Filarmónica de Berlín y viejo compañero de estudios de la autora, y figura encabezado por una cita de la premio Nobel Herta Müller, residente en Berlín, quien también dibuja y es amiga personal de nuestra violinista, que reza así: “Entre mi almita y yo un perro come”; de donde podría provenir el título del volumen.

La parte inicial se denomina “Mi primera muerte” y en ella se ocupa del amor, la soledad y el silencio, quizá los tres grandes temas del libro. Todos los textos están narrados en primera persona y a menudo, cuando esa voz no es un animal (un gato o un perro) o una planta, lo hace un personaje masculino. Isabel Mellado se mueve en una distancia narrativa que oscila entre las once líneas y las seis páginas, de ahí que no resulte siempre fácil saber en qué momento nos hallamos en el terreno del microrrelato o en el del cuento, pues las fronteras son resbaladizas, entre otras razones porque lo estrictamente narrativo se diluye a menudo en lo lírico. Así, por ejemplo, en el microrrelato titulado “Tampoco poema”, remacha en el título la otra negación que aparece en la última línea del texto, a la vez que deja la puerta abierta a la calificación genérica del texto.

Tampoco poema

Primero me despierto. El espejo me termina de lamer. Luego, en la bañera, le doy de comer al gato de espuma, frágil de atrás para adelante y de adelante para atrás.

El día fluye que da gusto.

Me pongo mi corazón de cuero negro, el corazón del día sábado. Finalmente abro la puerta. Tus ojos azules de mezclilla me rotulan. Sonrisa frapé. Hago como que te conozco. Muslos, maromas. Me aprietas las orillas. Jugo de limón fresco.

Y ya está.

Esto no es un cuento ni el olor de un gato.

En realidad, sus habilidades son más líricas, poéticas e ingeniosas que narrativas, aunque sabe revestir muy bien lo serio y trascendente, incluso lo trágico, de lo jocosos. El humor funciona como un disfraz para el pudor en una época en la que sobra exhibicionismo gratuito e innecesario.

En la pieza que da título al conjunto traza el autorretrato de un perro, del que empieza contándonos que se llama Croqueta, para luego explicarnos su origen, características, avatares vitales, aficiones y pensamientos; en definitiva, su vida. Lo significativo, en cuanto al conjunto, es que en esta composición inicial aparece ya condensado todo el libro, su peculiar estilo, a caballo entre la ternura y el sarcasmo, y su visión del mundo, junto con la soledad, el silencio, la crueldad y el desamor.

El perro que comía silencio

Hubo un tiempo en que me llamé Croqueta. Así me llamaba mi amo. Mentecato lo llamaba yo a él, pero eso nunca lo supo. Ahora me gritan chucho. A mí me gusta titularme Zorba, el perro.

Y sí, soy un perro free lance de pueblo. Tardé en darme cuenta de que esta vez solo sería eso. No ponía huevos, tampoco tenía cuernos, ni hablar de hacer patinaje sobre hielo.

Al poco de nacer me abandonaron en un vertedero. Allí me recogió don Mentecato y me apadrinó prometiendo cuidarme toda mi perra y su aún más perra vida, pero como era de esperar no cumplió su palabra y no se lo reprocho. Viene a mí mente la frase “Errar es humano, perdonar es perruno”. A lo largo de mi vida he comprendido que casi ningún hombre tiene palabra, pero todos tienen silencios y eso es lo esencial. Es muy difícil mentir con el silencio. Para mí es un recurso natural, como el agua. Hay días en que solo me alimento de eso, y claro, así estoy también flaco como perro; o como bromearía mi compadre pastor alemán: no es que sea flaco, es que tengo los huesos bien afuera. Además parezco de gamuza

con la tiña que agarré al revolcarme con una perrita choca de los suburbios y que me da un look bohemio.

Mis silencios preferidos son el silencio del hueso y el silencio de los enamorados que huele a bistec y anhelo. En cambio el silencio de los cónyuges suele ser turbio y estrecho y no es solo uno compartido, sino al menos dos, por lo general antagónicos. A mí personalmente me ponen la carne de gallina y eso bien se sabe que para un can no es nada bueno.

Soy zurdo convencido. Meneo la cola con oficio de izquierda a derecha, me despierto de izquierda a derecha y si el tiempo me permite elegir planto preferentemente el mordiscón en el muslo izquierdo del masticable contrincante.

¿Que por qué me fascinan los gatos? Porque son algo así como el resumen de la noche, sobre todo los negros. Pienso que si logro finalmente despedazar a alguno liberaré todos los amaneceres que contiene. Soy re patiperro, creo en el espacio abierto y en la posibilidad de las esquinas.

“Carne de espejo” trata de la dependencia que se establece entre un hombre separado, solitario, y su espejo. Así, este caballero, tras ser abandonado por Teresa, adquiere en un anticuario un sorprendente espejo con el que mantiene unas relaciones tan íntimas y estrechas, entre la amistad y la servidumbre, que ambos acaban identificándose y complementándose, hasta fundirse el uno en el otro. Todo ello es narrado en un estilo entre *naif* y absurdo, pues el narrador cuenta lo sensible e impredecible que llega a mostrarse este, pudiendo transformar su reflejo, añadiéndole o quitándole elementos a la imagen, e incluso distorsionándola. Tras expresar sus deseos de mudarse cuando muera a la vastedad del interior del espejo, el coprotagonista confiesa que “él evoluciona y me reinventa. Yo soy el que envejece, él quien trasciende y me arrastra” (18). “Rebajas”, con un arranque sorprendente, se ocupa de una mujer que compra sentimientos cuando hay descuentos. En “Cuatro horas al cubo” asistimos a los encuentros que un individuo va estableciendo en sus viajes, sean estos en tren o en avión, y cómo tanto el medio como el vecino que le haya

tocado en suerte terminan por condicionar la relación durante el trayecto. Hasta tal punto, nos dice, que escoge distintas personalidades según le convenga, adaptándose a las características de su interlocutor. El relato transcurre entre lo general y lo particular para centrarse, en la segunda parte, en un caso que le plantea un arduo dilema. ¿Qué hacer: seguir solo o salir con la chica –“era alegre, fresca, disparatada como un potrillo”, (23)– y comprometerse? Esa es la cuestión después de tres años cambiando de personalidad durante sus viajes. En “Me enamoré de un pez” se ocupa de las relaciones sentimentales, denunciando que hoy te puedes ir a la cama con alguien muy resbaladizo.

Me enamoré de un pez

Me enamoré de un pez y me lo llevé a un hotel de cinco estrellas. En el transcurso de la noche, cuando por fin logramos consumir nuestro amor (era muy escurridizo), descubrí que no era virgen. Decidí pasarlo por alto a sabiendas de lo mal mirado que estaba eso en el pueblo. Mucho más me costó ignorar sus ojos, blancos aun horas después del orgasmo. Esto al principio aduló mis artes amatorias, pero luego con su rigidez, su parquedad, su sangre fría y el no querer intercambiar después de tanta intimidad algunas frases tiernas, o al menos un cigarrillo, caí en la cuenta de que lo nuestro quedaría en una historia de sábanas y escamas.

Y en “Ombligo o(m)bliga”, texto que parte de unas cuantas frases hechas dedicadas a esa peculiar parte de la anatomía humana, cuenta las relaciones de un hombre con su propio ombligo. Se trata, una vez más, de vínculos de dependencia mantenidos con humor y estoicismo. Así, una vez personificado, Ombligo se muestra celoso tras enamorarse del ombligo de una chica que mantiene relaciones con el narrador, yendo este a remolque de sus sentimientos.

En la segunda parte, titulada “La música y el resto”, destacan dos piezas: “El concierto (La otra historia)” y “El arte de la fuga, por favor”. En la primera, muestra el placer pero también la inquietud que produce la interpretación musical, las dudas, miedos, ritos y supersticiones, la relación que los intérpretes mantienen con su auditorio. Y cómo se desenvuelve cada uno de los instrumentos, una vez que arranca la música: contrabajos y trombones, chelos, violas, violines, oboes y flautines. Y el silencio: la “cicatriz que atraviesa el auditorio de lado a lado”. Pues si el director de una orquesta “es el perro ovejero”; los músicos, nos dice Isabel Mellado, son “igual que algas ondulantes en el fondo del mar” (86 y 87). En el segundo texto, “El arte de la fuga, por favor”, se vale la autora del humor y de la tragedia. El narrador es un hibisco que nos cuenta su historia. Esta arranca en una finca, donde se aficiona a la música de Bach, y acaba en una acera abandonado por Gema, su última dueña, quien lo adquirió en un vivero. Pero lo que en realidad se nos muestra son las imposibles relaciones de una pareja, compuesta por una mujer amable, y Rafa, el borracho vago que es su marido. Este texto, junto a aquel otro coprotagonizado por un espejo, podría ser buena prueba del animismo presente en el libro; o sea, de la creencia que atribuye una existencia anímica y poderes a los objetos de la naturaleza, de modo que cuadros (la Monalisa), plantas (un hibisco) y otros objetos adquieren vida propia y protagonismo en las narraciones. Que nadie piense que estos relatos son autobiográficos en el sentido más banal del término, aunque sí podrían serlo –me parece– tanto en algunos de sus detalles como en su esencia profunda.

Pero quizá sea la tercera parte la menos consistente y novedosa, más allá de complementar, desde un punto de vista conceptual, las dos anteriores y ser igualmente personal. La autora la ha llamado “Huesos”, acaso para distanciarse del aforismo o la greguería, del peso de unas tradiciones consistentes, aun cuando guarde con ellas mucha relación, junto con los pensamientos, sentencias, máximas y frases lapidarias de cierto ingenio, aunque estos géneros quizá tengan menos *pedigrí* lite-

rario. Pero les proporciono una pequeña ración de *huesos* para que puedan hacerse una idea:



Luna ladrándole al perro

*

La palabra es perro que ladra y muerde.

*

Detrás de cada gran verde hay un azul y un amarillo abrazados.



Bailarina

*

Hoy tengo las manos afónicas.

*

Llevo días tratando de olvidarte.

Ya al menos te borré la nariz.



Hipopótamo en clave de sol

*

La sopa es un adagio comestible.

*

¿Wagner no compuso nada para pescado con verduras?



Hombre recordando a mujer

*

Me desperté sin dinosaurio y sin ti. Soy una cucaracha.

*

El violín, un trébol de cuatro cuerdas.



Mujer quejándose

*

Creemos para que nos quepa más música dentro.

*

Ignórame al menos con dulzura.



Violiperro

*

Muerte, no me quites lo bailao.

*

Recuerdos son instantes que dan para más de una vez.



*

Dios cuelga la lluvia del cielo para que se seque.

*



Así las cosas, me parece que es en el microrrelato, en los textos narrativos más breves que representan la mitad de las piezas del conjunto aproximadamente, donde destaca Isabel Mellado, ya que su peculiar utilización del lenguaje, de los mecanismos retóricos, imágenes y metáforas, necesita de la precisión, la intensidad y la condensación para lograrse; diluyéndose su efectividad, o haciéndose reiterativa, conforme el texto se extiende. Pues, como afirma en la primera frase del cuento “Sueño o página”: “Nada tan vertiginoso como una palabra tirándose al vacío por el tobogán de una lengua elocuente” (37).

Llama la atención que casi ninguno de los críticos que se han ocupado del libro se refieran al género microrrelato, a todos les parecen cuentos, tomados al bulto. Si bien algunos han relacionado estas narraciones con las de Gómez de la Serna, Cortázar y Juan José Millás (¿por el texto sobre el número 5?), su coincidencia mayor quizá consista en la libertad y ambición, la exigencia literaria, y en una voz distinta e inconfundible, con fraseo propio.

Lo importante, pues, es que este es un primer libro singular, un *microhito* de la historia reciente de la narrativa hispánica brevísima, más que del cuento español y chileno. No debe olvidarse, además, que Chile nos ha dado en los últimos años excelentes escritores de microrrelatos: de Pía Barros a Juan Armando Epple, de Lilian Elphick y Gabriela Aguilera a Diego Muñoz Valenzuela. Isabel Mellado, para quien “escribir es una forma digna de no tocar el violín”, creo que es el último eslabón de una fecunda tradición que arrancó en su país natal nada menos que con Vicente Huidobro¹.

¹ Sobre el microrrelato chileno debe verse, sobre todo, la antología de Juan Armando Epple, ed., *Cien microrrelatos chilenos*; y, si acaso, puede consultarse también mi artículo, “Breve panorama del microrrelato en Chile. Los narradores actuales”, en Ottmar Ette y Horst Nitschack, eds., *Trans*Chile...* (89-110). Entre los muchos trabajos dedicados a este libro, recomendaría, además de las ya citados, el artículo de Erika Martínez, “El perro de Mellado”; las reseñas de Francisco Martínez Bouzas, y Rafael Espejo, “El silencio come música” y la entrevista de Trifón Abad.

Referencias bibliográficas

Fuente primaria

Mellado, Isabel. *El perro que comía silencio*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Fuentes secundarias

Abad, Trifón, entrevista a Isabel Mellado. 7-6 (2011) <<http://www.trifonabad.com/?p=274>>

Baquero, Miguel. Entrevista a Isabel Mellado. *El Heraldo de Henares* (Alcalá de Henares, Madrid), 27-4 (2011).

Durán, B. y Rafael Espejo. Entrevista a Isabel Mellado. *Granada Hoy*, 7-4 (2011).

Epple, Juan Armando (ed.). *Cien microrrelatos chilenos*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

González, Carlos Jesús. Entrevista a Isabel Mellado. *CAI*, Embajada alemana en la Ciudad de México, junio (2011).

Espejo, Rafael. “El silencio come música”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, mayo (2011): 128-130

<http://www.mexiko.diplo.de/Vertretung/mexiko/es/DZ__00/04__Cultura/Humanidades/IsabelMellado__s.html

Martínez, Erika. “El perro de Mellado”. *Granada Hoy*, 24-4 (2011).

Martínez Bouzas, Francisco. “Reseña de Isabel Mellado *El perro que comía silencio*.” 23-5 (2011) <<http://brujulasyespirales.blogspot.com/2011/05/el-perro-que-comia-silencio.html>>

Ortiz, Braulio. Entrevista a Isabel Mellado. *Diario de Sevilla*, 4-5 (2011).

Valls Guzmán, Fernando. “Breve panorama del microrrelato en Chile. Los narradores actuales”. Eds. Ottmar Ette y Horst Nitschack. *Trans*Chile. Un acercamiento transareal*, Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 89-110.

LA ODISEA COMO MINIFICCIÓN. LA NARRATIVA MÁS BREVE EN ALFONSO REYES

Alberto Vital

Universidad Nacional Autónoma de México

Lucila Herrera

Universidad Nacional Autónoma de México

Con la colaboración de José Pablo Camarena

La antología *Ninfas en la niebla. Cuentos brevísimos de Alfonso Reyes*, edición de Genaro Huacal, de 2006, ofrece una colección de textos cortos del autor mexicano nacido en 1889 y fallecido en 1959. La lectura hubiera satisfecho a dos de los máximos antólogos de América Latina, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges (ambos amigos de Reyes), pues la selección privilegia el disfrute y el valor estético y no se preocupa por hacer ninguna referencia a las fuentes originales de cada escrito o proporcionar alguna otra pista o coartada biográfica, histórica o filológica: tras un escueto prólogo, el lector se enfrenta con un centenar de textos independientes, unos con título del autor original y otros sin título¹. En

¹ Huacal tomó la mayoría de los textos con título de *Las vistas de España* (escritas entre 1914 y 1917 y publicadas en 1937) y de *Calendario*, de 1924 (ambos libros en el tomo II de las *Obras completas*, 1956). Los textos sin título son más difíciles de rastrear. Para darles validez a su criterio de segmentación, el antólogo podría acogerse a la noción de “*ocaso de la integridad* de los géneros tradicionales”, a la que alude Lauro Zavala cuando

suma, esta antología merece un análisis porque permite una renovada lectura de Reyes bajo criterios y géneros fundamentales en el siglo XXI; asimismo, hace posible revisar un ejemplo de uno de los vehículos de la minificción² y de otros géneros breves próximos: la antología³.

deslinda sucintamente los conceptos de *fragmento*, *detalle* y *fractal*: “El punto de partida para la discusión sobre las relaciones estructurales entre la parte y el todo es la distinción entre *fragmento* (referido a la ruptura de una totalidad en elementos que conservan una relativa autonomía textual) y *detalle* (referido a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible). Un tipo particular de *detalle* es el *fractal* (referido a todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie). Así pues, el fragmento es lo opuesto al fractal, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de la lectura. En todos los casos. estamos ante el *ocaso de la integridad* de los géneros tradicionales” (Zavala, *Manual de análisis...* 97). Huacal, en suma, combina textos breves del propio Reyes (los que llevan título) y detalles y, entre éstos, fractales surgidos de su propia lectura (detalles y fractales no llevan título y se identifican por las primeras palabras del *incipit*). Hay, asimismo, carácter sucesivo en textos de Reyes con título, como ocurre con aquellos acerca de Burgos: “El secreto del caracol” (II, p. 101; en *Ninfas...*, p. 42) y “El mayor dolor de Burgos” (II, p. 112; en *Ninfas...*, p. 43), pertenecientes a una misma serie (“Horas de Burgos”, II, pp. 101-123); de ese modo, el antólogo produce un efecto de fractal mediante la concatenación de textos que el propio Reyes ya había titulado (esto es, independizado) y secuencializado.

² A lo largo del ensayo se utilizará el término minificción como lo emplea Lauro Zavala: “Texto con dominante narrativa cuya extensión es menor a 200 palabras. Éste es el término más abarcador de todos, pues engloba todas las variedades de los textos extremadamente cortos”. (*La minificción bajo el microscopio* 225).

³ En *Quince hipótesis sobre géneros*, Alberto Vital presenta cinco puntos para la definición de un género: 1) las marcas o rasgos más habituales del mismo, 2) las intenciones más comunes entre los practicantes del mismo, 3) la recepción, 4) los vehículos o medios más comunes y 5) las prácticas o ritos concomitantes. La antología es uno de los vehículos habituales de las brevedades, sean ficciones, sean de otro tipo. Otro vehículo son los huecos o espacios mínimos en las páginas de periódicos y revistas. Excep-

Por lo demás, en 2002 Lauro Zavala le otorgó a Reyes el estatuto de primer autor de minificciones en México⁴. La muestra de Huacal, aleatoria, puede confirmarnos este aserto si al término del análisis convenimos en que efectivamente el antólogo incluyó muestras de minificciones de la pluma de Reyes (como se vio en la nota 1, casi todos los textos alfonsinos provienen del segundo y tercer decenio del siglo xx).

Ahora bien, el subtítulo *cuentos brevísimos* representa un desafío para los estudiosos de géneros y, en especial, para los especialistas de la minificción y las diversas denominaciones que aluden a lo breve.

El tema resulta tanto más interesante porque Alfonso Reyes se ocupó de la cuestión de los géneros en el marco amplio de la teoría de la literatura. Además, él mismo propuso géneros nuevos, y es así como en el tomo xxiii de las *Obras completas* presentó la “brizna” como un género precisamente muy breve, de su autoría.

Las páginas siguientes se dedicarán a problematizar el concepto de *cuentos brevísimos* aplicado a este corte de la escritura del autor mexicano. Antes, ha de decirse que los anchos 26 tomos de las obras completas de Reyes se componen en un alto porcentaje de textos cortos que el autor fue produciendo en más de medio siglo de fertilidad y que fue agrupando de modo que a la larga tuvo una obra extensa, sí, pero también sucinta, en la medida en que él fue un cultor de distintas brevedades, tal y como lo ratifica la antología de Huacal⁵.

cionalmente, las brevedades pasan a la opinión pública y se usan como referente constante para diversas situaciones y circulan y trascienden el medio literario; tal es el caso de “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso. En suma, el análisis de las estrategias de esta antología concreta es una forma de asediar el problema de la definición de las minificciones y de géneros próximos, mediante la revisión de uno de sus vehículos.

⁴ Lauro Zavala incluye a Alfonso Reyes como precursor de la minificción contemporánea con cuatro brevedades en *La minificción en México: 50 textos breves*.

⁵ Se emplea aquí el término *brevedades* para agrupar el conjunto de géneros discursivos cortos y cortísimos, pues no hay tiempo ni oportunidad

En honor al propio Reyes, las siguientes páginas aplicarán las nociones aristotélicas de *género próximo* y de *diferencia específica* que nuestro autor revitalizó en *El deslinde*, de 1944, su máximo trabajo teórico. Cabe admitir y advertir que la noción de *género próximo* se refiere allí a familia, a conjunto de elementos afines, a categorías o conjuntos, y se aplica a distinciones tales como las que necesitan el discurso literario y el histórico para delimitar los respectivos territorios exclusivos, los territorios compartidos y las fronteras. Aun así, justamente como los géneros literarios son familias de textos afines, no es ilícito aplicar ambos principios, el de *género próximo* y el de *diferencia específica*, al corpus que aquí se estudiará. De ese modo, se rinde homenaje a Alfonso Reyes en dos direcciones: se examina al autor de textos breves con carácter imaginativo según nos lo ofrece Huacal y se aprovecha al teórico y crítico, poniendo a prueba la eficacia metodológica de dos fundamentos de *El deslinde*.

Narraciones de acción única y narraciones de acción iterativa.

Al leer este centenar de textos, es dable percibir diversos géneros literarios que conviven unos con otros y que se separan por diferencias específicas, mínimas por lo común, pero discernibles para un examen minucioso.

Una primera diferencia que salta a la vista consiste en que hay textos de acción única y textos de acción iterativa. Por *acción única* se entiende aquí aquella historia que ocurrió una sola vez y que causó un rompimiento mayor o menor del orden establecido. Por *acción iterativa* se entienden aquellos actos

para involucrarse en la larga discusión sobre las denominaciones de los distintos géneros dentro del amplísimo conjunto de escritos muy concisos. *Brevidades narrativas* son aquellos textos que dan muestras de presencia de historia o trama o argumento, de personajes o personas y de escenarios mínimamente bocetados.

que se repiten una y otra vez y que, por lo común, llegan a convertirse en costumbres individuales o colectivas.

Narraciones de acción única (casi siempre insólita, sorprendente, digna de transmitirse) aparecen y predominan en los siguientes géneros, ya sean literarios o no literarios: el cuento, la anécdota, la crónica, la nota o noticia periodística, el chiste, el chisme. Por su parte, narraciones de acción iterativa aparecen y predominan en el cuadro costumbrista, la estampa, la viñeta y el reportaje.

A todas luces, el ser humano ha requerido de ambos géneros próximos de la narración, con sus respectivas diferencias específicas, y los ha diseminado en géneros discursivos dentro y fuera de la literatura, de la narrativa oral coloquial y cotidiana, así como de los géneros profesionales (por ejemplo, los periodísticos). Ha necesitado construir protocolos discursivos con sus correspondientes pasos (los géneros literarios y no literarios son justamente protocolos verbales admitidos por emisores y receptores) que le permitan narrar tanto lo que ocurrió una vez como lo que sucede de manera más o menos regular.

Si quisiéramos mantener la denominación de *cuentos brevísimos* para esta antología deberíamos entonces admitir que el cuento, como género, acepta las dos vertientes, aun cuando el lector más común de cuentos considera como tales la narración de acciones únicas, que se vuelven cuento precisamente porque son a la vez insólitas y paradigmáticas⁶. Por lo demás,

⁶ El lector especializado o por lo menos adiestrado para recibir nuevas tendencias y propuestas, acepta más fácilmente variaciones al cuento clásico (según la clasificación presentada por Lauro Zavala) y se acoge a nuevos pactos genéricos, en los cuales los géneros tradicionales admiten marcas novedosas, variantes insólitas, hibridaciones, etcétera. Aun así, reconstruir aunque sea en términos muy generales la recepción posible por parte de un lector común ayuda a focalizar mejor el dinamismo de los géneros, dinamismo que incluye aparición, desaparición, hibridación, etcétera. El lector común se ancla muy fácilmente en el cuento fantástico (de recepción ampliada en el cine), en el cuento clásico y, si acaso, en el cuento moderno; el posmoderno, que como cuento escrito le puede resultar demasiado extraño,

la minificción, al ser transgresora, puede muy bien mezclar narraciones de los dos tipos, además de otros rasgos como la intertextualidad.

Otra diferencia se produce en el ámbito de la proximidad y de la respectiva especificidad entre biografía y ficción: el receptor común lee como cuento el texto de acción única ficcional, mientras que la anécdota es acción única, sí, pero no ficcional. Este último carácter (acciones únicas no ficcionales) se presenta asimismo en las memorias y, por lo general, en los textos autobiográficos, sean breves o extensos.

Ninfas en la niebla incluye tanto narración de acciones no iterativas o únicas como iterativas; narración (auto)biográfica y narración ficcional y otros géneros, así como textos híbridos, que lo mismo podrían clasificarse como minificciones que como estampas o instantáneas: de los 107 textos, 12 son narraciones de acción única (brevedades narrativas de acción única, con rasgos que podrían asimilarlas sin más a la minificción; aquí se incluyen los dos esquemas, según la definición que se ensayará más abajo: “Ninfas en la niebla” y “Esquema del poeta”); 14 son narraciones de acción iterativa (por lo general, cuadros de costumbres), 23 son reflexiones (pedagógicas, musicales, meta-

está encontrando aun así una vertiente en las variaciones cinematográficas con rasgos posmodernos de los cuentos tradicionales, como la reciente filmación de *Blancanieves y los siete enanos Mirror, Mirror* (2012). Este anclaje se corrobora en una reflexión del propio Borges a propósito de Rudyard Kipling: “He dicho que en la vida de Kipling no hubo pasión como la pasión por la técnica. Buena ilustración de ello son los últimos cuentos que publicó -los de *Limits and Renewals*-, tan experimentales, tan esotéricos, tan injustificables e incomprensibles para el lector que no es del oficio, como los juegos más secretos de Joyce o de don Luis de Góngora” (Borges, *Obras completas* 272). La minificción podría ser una oportunidad para que “el lector que no es del oficio” se sintiera atraído hacia escrituras no clásicas, pues la brevedad le permite entrever un rápido efecto, mientras que la intertextualidad le garantiza conexiones con referentes culturales ya conocidos.

lingüísticas, entre otras), 32 son minicuentos⁷, 3 son aforismos, 9 son anécdotas o briznas, 1 es consejo, 1 es reseña mínima, 3 son estampas o instantáneas (que podrían ser prosas poéticas), 1 es prosa poética (que podría ser estampa), 1 es autorretrato o autosemblanza (se trata del último texto de la antología, “Romance viejo”), 1 es parábola, 1 es comentario a esa parábola, 2 son invocaciones, 1 es responso o evocación póstuma (se dedica a José Enrique Rodó y es casi irresponsable que se lea como cuento), 1 es una suerte de angelario (variante aparentemente celestial, aunque en la Tierra, del bestiario) y 1 es visión.

En suma, el Alfonso Reyes que se desprende de esta antología avalada institucionalmente es un autor que practicó textos breves en un amplio espectro, que va desde la narración de acciones únicas (no iterativas) con carácter ficcional y desde narración de acciones iterativas hasta el responso, el angelario y la visión⁸. Con la clasificación amplísima de “cuentos brevísimos”, el antólogo está en realidad mezclando de manera indiferenciada textos pertenecientes a varios géneros breves o abreviados⁹.

⁷ De acuerdo con Violeta Rojo, el minicuento tiene las siguientes características: “Suelen poseer lo que se llama comillas simples dentro de comillas dobles; estructura proteica, esto es, pueden participar de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una gran cantidad de otras formas literarias.” (*Breve manual...* 22)

⁸ En efecto, esta antología tiene un fuerte respaldo institucional, pues fue editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León como parte de las Ediciones del Festival Alfonsino. El padre de Reyes, Bernardo, fue prácticamente el fundador del Nuevo León moderno en el último tercio del siglo XIX; Alfonso nació en Monterrey, capital de Nuevo León, entidad cuyas autoridades culturales y políticas han reclamado y aprovechado al menos parte de la tutoría del legado alfonsino.

⁹ *Género abreviado* es aquel cuya realización definitivamente habitual es extensa, como la biografía, la novela (el esquema podría verse como el género abreviado de la novela o por lo menos del cuento) y que bajo nuevas condiciones culturales aparece y se difunde en variantes sucintas.

“Ninfas en la niebla” y “La melancolía del viajero”.
La *Odisea* como minificción

El primer texto alfonsino de la antología resulta interesante por tres razones: 1) por el lugar privilegiado que le concede el antólogo, 2) porque da nombre a todo el corpus y 3) porque hace referencia a cuestiones de género discursivo en un aspecto que tiene relieve justamente para la discusión en torno a los vínculos entre las narraciones breves y las extensas:

Me lo ha contado un joven potosino, y me pareció que en este sencillo relato palpaba ya el esquema de una novela. (Las novelas suelen tener por fin premeditado y malévolo echar a perder los esquemas, ya se sabe.)

Todo el párrafo es susceptible de desentrañarse como una estrategia argumentativa y como una confesión autobiográfica en lo que respecta a los géneros. En efecto, Reyes, polígrafo, practicante de más de un género literario (el poema, el cuento, el ensayo) y paraliterario (el tratado, la reseña, el artículo), nunca parece haber tenido ni siquiera la intención de emprender una novela, género ante el cual aquí su autor implícito se muestra irónico.

Una de las *briznas* de Reyes remacha esta distancia ante la novela. El brevísimo texto tiene carácter autobiográfico, justamente porque al personaje puede atribuírsele tal distancia:

— ¿Y dices que nunca has podido escribir novelas? ¿Por qué?
 — Porque me educaron muy bien de niño y me enseñaron a no curiosear ni murmurar sobre la vida del próximo¹⁰. (“Briznas” 465)

¹⁰ La novela queda aquí reducida a otro género, primario (en términos de Mijail Bajtín), oral, masivo, informal: el chisme.

Detrás de este debate puede advertirse un cambio de paradigma cultural y social que resulta básico a la hora en que se intenta ubicar y comprender la narrativa breve. Por una parte, en los primeros decenios del siglo xx se hacía impostergable un análisis y una síntesis de la cultura mediante la manifestación cultural con más herramientas para dicho proceso de revisión y de concentración o condensación: la escritura y, en ella, la literatura; Reyes y Borges se abocaron a este doble proceso de análisis y síntesis, y los textos breves se convirtieron en un utensilio particularmente adecuado para ello.

Por otra, la civilización se transformaba rápidamente en una era o edad con predominio de la información, y el relato breve o brevísimo, en cualquiera de sus modalidades, se parece mucho más que la novela o que la epopeya a las unidades mínimas o *bytes* de información característicos de los géneros profesionales hoy hegemónicos en la construcción de los imaginarios colectivos por medio de la opinión pública¹¹. Desde esta óptica, cabe destacar la relativamente alta frecuencia con que la *Odisea* ha sido aprovechada por los autores de brevedades. Un ejemplo son las variaciones que Julio Torri y Augusto Monterroso han hecho de la celeberrima escena del canto de las sirenas. La variación lúdica de referentes culturales clásicos es una de las estrategias para simultáneamente 1) apropiarse de un mitema que es también un tópico o secuencia de morfemas narrativos universales, 2) hacerle un guiño al lector mediante un referente básico en común, con lo cual por añadidura tiende a facilitarse la lectura, 3) ejercer el derecho a la variación en una época en que, sobre todo conforme a la

¹¹ Gadamer describe la importancia de la formación (*Bildung*) para entender la diferencia específica entre las ciencias exactas (metodológicas, abocadas a describir hechos iterativos) y las ciencias o disciplinas humanas (comprensivas, abocadas a entender acontecimientos únicos). Las humanidades se han sustentado en el principio e imperativo de la formación del individuo, no de la descripción minuciosa del mundo (*Verdad y método...* 25 y ss.).

condición posmoderna, la variación de referentes universales es una práctica central y 4) realizar una síntesis y una mezcla de la cultura antigua y contemporánea por medio de una mini-ficción, al punto de que un hito monumental como la *Odisea* cabe en unos pocos renglones, así sea resumido en alguno de sus pasajes más famosos.

El propio Reyes practicó esta nueva tradición de la brevedad narrativa (intertextual) con “La melancolía del viajero”:

Ulises tiene que seguir viajando, como piedra condenada a rodar. Él cuenta que los dioses lo mandan... Algunos hemos creído siempre que ya Ulises lo único que quiere es volver a la pecadora Isla de las Canciones. (*Ninfas*... 87)

El mito milenario se ciñe y se reformula así, con un protagonista nostálgico de los placeres sensuales. La exacerbada compresión es posible, ya que el término *Ulises* es en sí mismo una condensación cultural que ha trascendido siglos y fronteras y que, con el puro nombre propio, despierta una imagen de viajes, hazañas, ingenio, demoras, obstáculos sucesivos, entereza, desgracias, anagnórisis y dicha final, todo en la amalgama de un solo individuo: estamos ante un culturema, y los culturemas se encuentran disponibles para la variación en cortos o cortísimos espacios discursivos.

“Ninfas en la niebla” presenta el “esquema” como un género. De hecho, la posibilidad de oponerse a la novela y derrotarla existe aquí gracias a que el esquema es elevado al estatuto de género¹². Así pues, el citado párrafo inicial corresponde a

¹² Uno de los textos antologados se denomina, con título del propio Reyes, “Esquema del poeta” (*Ninfas en la niebla* 38). El *esquema* es un género brevísimo, miniatura del esqueleto de una obra mayor, en el cual apenas se esbozan a grandes rasgos las acciones únicas que le ocurrirían a un personaje tipo o único. En “Esquema del poeta” Reyes comprime al extremo uno de los dramas del poeta: el vivir desafiando y superando obstáculos creados por él mismo. El lector puede imaginar que Reyes tuvo en mente una novela en la que el poeta iría enfrentando estos impedimentos

una especie de introducción, mientras que el final, de menos de un renglón, corresponde a una reflexión como remate, relacionada además con un corpus architextual de gran importancia milenaria: el relato mitológico¹³.

El respeto a la lógica racional se muestra en el hecho de que, mediante la bruma, se hace posible para el autor tanto mantener el pacto realista como insinuar que tal pacto se ha roto y que nos encontramos ante un cuento fantástico. Este propósito de doble valencia (el realismo, lo fantástico) fue muy importante en el cuento más famoso de Reyes, “La cena”, de 1912.

“El afán de continuar”

El siguiente texto de la antología presenta problemas más serios de clasificación dentro del conjunto de las minificciones

provocados, tales como “las rimas, los metros (no digamos ya la perífrasis, la repetición y la catacrexis) y, en una evolución posterior, la abolición de metros y rimas, para solo conservar algo como el espectro de ellos, que es todavía mayor obstáculo, por ser la ironía del obstáculo”. Dado que el obstáculo y su superación es uno de los más grandes trazos de toda narrativa (desde el cuento fantástico hasta la epopeya, desde la novela griega hasta numerosos cuentos y minicuentos), es dable concebir esta novela esquematizada como la historia de un tipo humano (el poeta) frente a uno de los más relevantes motores de la narrativa milenaria. Una diferencia específica entre el poeta y los demás héroes agónicos es el hecho de que, por ejemplo, el héroe militar y el político no se imponen nunca dificultades a sí mismos; en lo demás son idénticos el poeta, el héroe y el político, con la diferencia asimismo del tipo de impedimentos que cada uno enfrenta.

¹³ El asentar que este esquema le fue contado por alguien más, alguien identificable como “un joven potosino”, aumenta el efecto de lo real y también delata y ratifica la intención de transmitir el texto como un esquema verista, verosímil, incluso veraz. Unos muchachos persiguen a unas colegialas muy bellas. Ellas se esconden en la bruma. Cuando segundos después la bruma se disipa, ellas ya no están. El remate reza: “Con menos [historia, relato, ambigüedad entre lo realista y lo fantástico] se ha hecho la mitología” (*Ninfas en la niebla* 11).

o de algún conjunto próximo. De hecho, las diferencias específicas entre “Ninfas en la niebla” (título de Reyes) y “El afán de continuar” (título de Huacal) rebasan con mucho el mero hecho, ya de suyo significativo, de que el primero fue titulado y por ende individualizado por el autor mismo, mientras que el segundo da indicios de ser un fractal a cargo del antólogo.

El lector común espera de un cuento o de una ficción (mínima o extensa) tres elementos básicos, así sea con alguna o algunas de las múltiples variaciones y transgresiones que se han descubierto en el último siglo o poco más: 1) personajes, 2) trama y/o argumento, 3) ambientación de algún modo mimética con respecto al mundo fáctico¹⁴; esto es, una descripción representativa, por mínima que sea, de escenarios reconocibles, como “el campo” y el “día, nublado y frío” donde ocurre la acción (única) de “Ninfas en la niebla”; por cierto, este título ya incluye dos de dichos elementos básicos: personajes, las “ninfas”, y un escenario sugerido, “en la niebla”; la trama se prefigura en la conjunción de los dos elementos, pues unas ninfas en la niebla no pueden sino experimentar una acción insólita, digna de ser narrada.

Ahora bien, este fractal, segundo texto de la antología, carece de personajes, de trama más o menos admisible como tal por el lector común y de escenarios miméticos. Léase íntegro tal y como aparece en la antología:

El afán de continuar sistemáticamente prendido a las consecuencias de una hipótesis perjudicó a Platón en su *República* y perjudicó a Nietzsche en su teoría del Superhombre. La hipótesis que, en sí misma, puede ser benéfica como un golpe de viento fresco, si dura más de cinco minutos se convierte

¹⁴ Esta aseveración se apoya en lo que el mismo David Lagmanovich considera microrrelato y las características que debe tener: “Éste, en efecto, es un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia... es una minificción cuyo rasgo predominante es la *narratividad*” (*El microrrelato...* 26)

a veces en un ventarrón calamitoso. La verdad admite una secreta sazón de tiempo y de espacio, una cualidad de extensión: la verdad de una hora puede ser el error de un año; la verdad de aquí, el error de allá.

Es verdad que una de las características de la ficción contemporánea, sobre todo la posmoderna, consiste justamente en romper con los patrones o moldes rutinarios de los géneros tradicionales. Desde ese punto de vista, el problema que presenta “El afán de continuar” se vuelve interesante y representativo, pues el texto sería susceptible de ser ubicado sin más dentro del territorio de la reflexión filosófica o cultural o, al otro lado de la frontera, dentro del territorio de una cierta forma de ficción, aun cuando no hay acción única, no hay personajes (sino personas que fueron de carne y hueso y hoy son referentes culturales) y no hay escenificación más o menos mimética.

Aun así, uno de los intereses del texto es que es un alegato a favor de las brevedades y de ese modo se convierte en fractal o secuencia del texto anterior, “Ninfas en la niebla”, del que ya quedó visto que da inicio con una crítica de la novela como género. Puede entonces suponerse que el antólogo ha buscado colocar en primer término dos textos en los cuales Reyes presenta una de sus más claras preferencias: el amor por las brevedades.

Ahora bien, ni más ni menos que la verdad (un valor mayúsculo y un ejercicio decisivo para el ser humano) es sometida aquí por Reyes a la prueba de ser involucrada de golpe al debate más o menos tácito entre las brevedades y las extensiones. Reyes convierte a la búsqueda de la verdad en una experiencia de recepción, más que de producción. Trata a dos de los filósofos más relevantes, Platón y Nietzsche, como si fueran narradores o dramaturgos urgidos de mantener atento a su público mediante un efecto fulgurante (ese efecto propio de las brevedades). Desde este punto de vista, el texto puede ingresar en la antología, así sea más como una defensa conceptual e implícita del texto brevísimo que como un cuento brevísimo.

Hay también un relativismo que se engrana bien con el horizonte cultural contemporáneo: según Reyes, la verdad está anclada a la duración de su efecto; es, en este sentido, efectista. La astucia del antólogo llega al punto de sustentar esta antología y sus efectos estéticos fulgurantes en una reflexión del propio Reyes, reflexión que se hace pasar por cuento brevísimo y que, presentada prácticamente al inicio del corpus, funciona a manera de manifiesto estético implícito. En otros términos, los dos textos iniciales de la antología están puestos allí como una suerte de poética sobre las brevedades del propio Reyes, una poética que él fue diseminando aquí y allá, como en el ejemplo extraído de las briznas.

Simultáneamente, Reyes sugiere en estos renglones la existencia de otro género breve: la hipótesis. La hipótesis es un estímulo para el pensamiento, una incitación, una provocación. Se opone a géneros muy amplios como el tratado y otros discursos que se abocan a la afanosa y detallada búsqueda de la verdad y a la respectiva exposición de los pasos correspondientes, con sus descartes, sus obstáculos y por último sus resultados más o menos definitivos. La hipótesis es apenas el primer paso de un tratado o de una tesis, y en ocasiones resulta, sí, ser el más estimulante, el más efectista, el más sorprendente¹⁵.

¹⁵ En *Quince hipótesis sobre géneros*, Alberto Vital desarrolla las posibilidades de la hipótesis como género en el marco de una crisis de los géneros académicos habituales, los cuales suelen exigir mucho más de los cinco minutos que aquí recomienda Reyes. Sucesivas y demoledoras críticas de autores como Mario Vargas Llosa al trabajo académico son indicios de un divorcio entre los creadores y sus lectores más acuciosos, si no es que muchas veces únicos (los académicos, precisamente). Salvo la reseña, los géneros académicos tienden a ser extensos e incluso muy extensos. La hipótesis abriría las puertas a las brevedades en el conjunto de esos géneros. El debate entre creadores y receptores a raíz de la exigencia de estos últimos de que aquéllos alcancen el mayor efecto en el menor espacio-tiempo posible es por lo menos tan antigua como aquel epigrama en que Marcial recoge la queja de un lector porque él, Marcial, hace epigramas hartos extensos. Marcial le responde que el otro los hace más breves: no los

“La visión”

Hay otros géneros que no se dejan clasificar simplemente como cuentos brevísimos o como minificciones en *Ninfas en la niebla*, aun cuando lleguen a poseer rasgos en común; estos rasgos en común bastarían si los expertos en la definición de minificciones y otros géneros próximos alegaran que aquéllas y éstos están en condiciones de acoger en su seno architextos de otras procedencias, con características como el que se analizará muy brevemente en este subcapítulo.

Uno de esos géneros en principio no clasificables es la visión, género que en la cultura occidental de raíz cristiana nace como parte de un género mayor, el Apocalipsis, y que tiene en el siglo XVIII estaciones tan importantes como la que marca la obra de William Blake, mientras que en el entresiglo XIX-XX destaca William B. Yeats. Diferencias específicas entre la minificción y la visión son la amplitud de ésta, su ambición trascendente, su carácter poético.

“La visión”, de Alfonso Reyes, narra la presencia de mujeres en una especie de salón de baile onírico; el salón se divide entre señoras que admiran al narrador y señoras que lo aman. La danza es “gladiatoria”. Ruedan “las horquillas, caen los edificios de cabellos, y la danza se vuelve” lunar. El sitio se transfigura en un “escenario de plata”, y las mujeres se van borrando “como cifras, como sombras delgadas” (Reyes, *Ninfas en la niebla* 103). Sin dejar de ser susceptible de clasificarse como minificción precisamente porque transgrede los rasgos marcados arriba, esta página comparte rasgos con el género del relato onírico y con el de la visión no apocalíptica.

escribe (véase el capítulo “Los géneros pastilla” en Alberto Vital. *Palabra clave. Géneros inesperados...*: “Te quejas, Veloz, de que escribo epigramas largos. / Tú no escribes nada. Los haces más cortos” (La traducción es de José Guillén [Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, 26], citado en *Palabra clave*, 145).

Simultáneamente, un repaso de otros libros del autor nos da la clave de que estamos ante un género más: la confesión, así sea elusiva; en efecto, una frase remite muy probablemente a un problema que vivió Reyes durante los años treinta: el haberse enamorado de una mujer distinta de su esposa. La frase en “La visión” es la siguiente: “Y ¿quién es aquel que no tiene a un tiempo dos esposas, una en cada mano, una en cada ojo?”¹⁶.

Dentro del corpus de *Ninfas en la niebla* ciertos textos destacan por su extraña actualidad posmoderna; en uno de estos casos se encuentran elementos de reflexión poética y metaficcional en unos cuantos renglones:

En el final será el verbo. Cuando todo se haya hecho explícito a través del Logos (ecuación de Espíritu y Palabra), el mundo, llegado al remate, desaparecerá automáticamente. Los poetas son los más intensos agentes calóricos en este proceso de combustión metafísica. (27)

Este relato aparece sin título y llama poderosamente la atención por el *incipit* que trae a la mente del lector: *en el principio era el verbo*, pero al avanzar en la lectura, la expectativa se reformula, al referirse no solo al mundo humano, sino al universo creador del poeta, aunque estas reflexiones de tema metaliterario pueblan la obra alfonsina, es en la selección de estas brevedades donde Huacal muestra a un Reyes preocupado por el quehacer literario y por el rol excepcional de cambio y transformación que desempeña el escritor. Siguiendo esta misma idea, no es casual en tan poco espacio el uso de los siguientes términos: *verbo, ecuación, espíritu, palabra, poetas, proceso, agentes, combustión, mundo y metafísica*, las cuales adjudican al poeta el poder de transmutar y generar cambios más allá del final de la historia humana. Dicha condensación

¹⁶ En *El canon intangible*, Alberto Vital analiza los poemas de *Romances del Río de Enero*, que Reyes escribió bajo los efectos del fuerte impacto que le produjo el misterioso amor de una sudamericana.

de significado, escrito a manera de sentencia contiene explicación, tesis y cierre discursivo. Es un fragmento que guarda un sentido completo en sí mismo¹⁷.

Briznas

Las briznas son “notas”, “el gotear espontáneo de la tinta, la enfermedad congénita de la pluma” (Reyes, “Ficciones” 429). Se trata en ocasiones de narraciones anecdóticas muy breves, que por anecdóticas son de acción única y de carácter no ficcional. También se trata de aforismos, de comentarios, de ironías, de reflexión lingüística muy propia del académico de la lengua (y cabeza de la Academia Mexicana de la Lengua) que fue Reyes. En suma, el nombre genérico que les convendría, si no las hubiera bautizado el autor, sería *varia*.

Tres conclusiones

Tenemos entonces que Alfonso Reyes fue efectivamente un temprano autor de minificciones, y con ello se confirma la propuesta de que debe considerárselo uno de los pioneros de las brevedades narrativas contemporáneas (clásicas, modernas y posmodernas) en México y aun en la lengua española.

Por otra parte, ante el corpus analizado se revela y afina la sospecha de que dentro de denominaciones como *cuento brevísimo* podría estar oscureciéndose nuestra comprensión de que existen otros géneros aún vivos, como la visión, que aunque presentados como brevedades narrativas son, esencialmente, minificciones. A la vez, aparecen al menos dos géneros, el es-

¹⁷ Al respecto, Violeta Rojo afirma: “Sin embargo, debo decir que sin el fragmento la minificción perdería textos maravillosos...” (*Breve manual* 187).

quema y la hipótesis, que se unen a la brizna como propuestas architextuales de Alfonso Reyes.

Por último, la antología en tanto vehículo de brevedades se muestra como un instrumento flexible y válido, adecuado para valorar y revalorar a un autor que, por haber concebido su labor como la del arquitecto de unas extensísimas obras completas, podía fácilmente ser considerado distante de la práctica de las brevedades narrativas. Esta antología sacrificó precisión filológica, biográfica e histórico-literaria en aras del efecto estético y tuvo la astucia de presentar al propio Reyes como alguien preocupado justamente por el efecto incluso en la construcción de uno de los pilares de la civilización, la verdad. Por lo demás, el vínculo del antólogo y del autor original se ratificó en uno de los textos seleccionados, aquel sin título que comienza con la sentencia lapidaria: “Toda obra histórica es una antología de hechos históricos” (Reyes, *Ninfas en la niebla* 20).

Este texto hace suponer que el antólogo diseminó aquí y allá frases del propio Reyes provechosas para una defensa de la antología; en todo caso, la pluma del autor delata aquí un reconocimiento de que, aun las vastas obras orgánicas de carácter histórico, son en realidad selecciones: “Todos los historiadores toman y arreglan los fragmentos de la realidad que convienen a su doctrina” (Reyes, *Ninfas en la niebla* 20). Aun así, es claro que una parte significativa de *Ninfas en la niebla* pertenece en realidad a otros géneros perfectamente establecidos desde hace milenios, como el aforismo (por ejemplo, p. 16), o a géneros recientes o relativamente inestables o informales, como la reflexión metalingüística (por ejemplo, p. 21), el consejo pedagógico (por ejemplo, p. 24, p. 28, p. 29) y la reseña mínima (como las que Reyes recogía en *A vuelta de correo*, p. 30).

Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis. “Kipling y su autobiografía”. *Obras completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Emecé, 1996.

- Gadamer, Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. 5ª edición. Salamanca: Sígueme, 1993 [1960].
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto ediciones, 2006.
- Reyes, Alfonso. *Ninfas en la niebla: cuentos brevísimos de Alfonso Reyes*. Ed. Genaro Huacal. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- . "Briznas". *Obras completas*. Tomo XIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- . "Ficciones". *Obras completas*. Tomo XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 2009.
- Vital, Alberto. *El canon intangible*. México: Terracota, 2008.
- . *Palabra clave. Géneros inesperados y personajes esenciales de la literatura*. México: Taurus, 2012.
- . *Quince hipótesis sobre géneros*. México / Bogotá: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Zavala Alvarado, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México: UNAM, 2006.
- . *La minificción en México: 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2002.
- . *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas, 2007.

**EL TODO Y SUS PARTES (LA HABILIDAD
DE LA ARAÑA): MICRORRELATOS EN
*EL LIBRO DE LAS HORAS CONTADAS***

Ángeles Encinar

Universidad de Saint Louis- Campus Madrid

Innovadora y experimental son dos adjetivos asociados con frecuencia a la narrativa de José María Merino, pues el autor es uno de los que con mayor ahínco ha buscado siempre nuevas formas de expresión para intentar aprehender la realidad que nos rodea, o mejor dicho, para mostrarnos “la otra realidad”, esa que permanece oculta, aunque siempre latente, en esferas más profundas y difíciles de desvelar. Se puede constatar desde aquella su primera obra, *Novela de Andrés Choz* (1976), que tiene rasgos en común con esta última, *El libro de las horas contadas* (2011), tanto en cuanto a la trama como en la inclusión de elementos temáticos, especialmente el referido a la ciencia-ficción (Sanz Villanueva 25). Este se convirtió en foco central en la colección de cuentos *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana* (2008) donde el escritor homenajeaba al maestro de este género, Isaac Asimov, dando testimonio ficcional de cómo podría ser el mundo del futuro.

El libro de las horas contadas es un ejemplo magistral del afán experimentador al que nos hemos referido. Se reúnen cuentos y microrrelatos bajo una estructura casi novelesca que integra cada una de las piezas en el conjunto total. Así, el cosmos narrativo se configura a modo de una tela de araña, metáfora

textual, urdida con precisión a base de memoria, imaginación y curiosidad, como señala el personaje escritor¹. El primer relato, protagonizado por tres amigos, sirve de punto de partida y de fuente originaria de las otras narraciones que son un abanico de historias inmersas en temas recurrentes del autor: la búsqueda de identidad, el doble, la metamorfosis, la posibilidad de otros modos de vida y la metaficción. A partir de ellos, se subraya la difuminación de fronteras entre vigilia y sueño, realidad y ficción, vida y literatura, natural y sobrenatural.

Antes de enfocar las seis series de microrrelatos integradas en la obra, objeto del presente estudio, parece oportuno detenerse en algunas consideraciones sobre el género. No hay duda de que ha sido en este siglo XXI cuando el minicuento se ha desarrollado de forma exponencial, pero no hay que olvidar que en las letras españolas ya se había practicado desde comienzos del siglo anterior. Algunas obras de Juan Ramón Jiménez (*Cuentos largos*, 1906-1949), Ramón Gómez de la Serna (*Caprichos*, 1925), Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1956), Ana María Matute (*Los niños tontos*, 1956) e Ignacio Aldecoa (*Neutral Corner*, 1962), por citar solo varios nombres de autores con producción anterior a 1965, han sido calificadas hoy en día con el marbete de microrrelato y estudiadas desde esta nueva óptica². No existe tanta unanimidad, sin embargo, al buscar el término exacto para estas narraciones tan breves y resulta algo absurdo el elevado número de estudios y páginas que se dedican a este menester. Para no engrosar esa lista nos detendremos aquí. Tampoco hay coincidencia en el juicio de si se debe hablar de un género nuevo o, por el contrario, puede

¹ “Quienes escribimos estamos continuamente tejiendo una tela donde se mezclan nuestra curiosidad, nuestra memoria y nuestra imaginación, esperando que en esa tela vengán a caer las presas”, afirma el protagonista (Merino, *El libro...* 70).

² Remito a los ensayos incluidos en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds. 2008; Salvador Montesa, ed. 2009; Fernando Valls 2008 y Ángeles Encinar 2011.

considerarse como una variante del cuento. Hay opiniones para todos los gustos que presentan una justificada argumentación: desde su afirmación como un género independiente³, hasta su evaluación como subgénero⁴. Aceptamos de forma natural ambas posibilidades, como parece hacerlo el escritor aquí tratado, José María Merino, y recogemos sus palabras que suponen a la vez una aproximación a algunos de sus rasgos definitorios:

También es verdad que una de las gracias de este género, o subgénero, consiste precisamente en su flexibilidad, su pro-teica adaptabilidad, su capacidad de asumir pequeños textos de difícil encaje en los géneros tradicionales, su aptitud para aprovechar la brevedad y cargarla de omisión y sugerencia, de modo que pueda eliminarse mucho material del que en los relatos, o en los poemas, y hasta en los ensayos canónicos, no se puede prescindir. Mas hay una cuestión de límites... (Merino, "De relatos"... 236).

Se enuncian, por tanto, en las frases anteriores algunas de las características del microrrelato: brevedad, elipsis y sugerencia, que unidas a otras dos imprescindibles –señaladas en numerosas ocasiones por David Lagmanovich– narratividad y ficcionalidad configuran su definición⁵. Y es interesante señalar, en

³ Fernando Valls, en "Sobre el microrrelato. Otra filosofía de la composición" defiende esta posición: "El microrrelato es un género literario independiente, ni tan joven ya, ni tan flamante [...] es un género en busca de su propia tradición, por lo que todavía se halla en fase de su descubrimiento y construcción de su historia", (2008: 19 y 23).

⁴ David Roas, en "El microrrelato y la teoría de los géneros" concluía: "Las múltiples investigaciones precedentes sobre el microrrelato han acotado de manera muy detallada los diversos rasgos recurrentes que intervienen en su construcción formal y semántica, pero ninguno de ellos (ni siquiera sus combinaciones) permiten, a mi entender, establecer un estatuto genérico autónomo para el microrrelato". (Andrés-Suárez y Rivas, eds. 76).

⁵ Decía el gran estudioso Lagmanovich: "En nuestra caracterización general del microrrelato tenemos eminentemente en cuenta la brevedad, y

este sentido, que uno de los escritores antes mencionados, Juan Ramón Jiménez, también se manifestaba en esta misma línea. El pensamiento juanramoniano ya se inclinaba en las primeras décadas del siglo XX por valorar el arte de lo breve y de la evocación: “La descripción prolija es completamente inútil. ¡Oh, una frase corta espiritual única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar sino evocar” (Jiménez 82). Y en otra ocasión lo resumió en el siguiente aforismo: “Lo más posible; es decir, lo menos posible” (Jiménez 375).

En *El libro de las horas contadas* el autor se vale de la técnica de la duplicación interior para enmarcar el mundo narrativo presentado. Pedro es el protagonista escritor que en el inicio textual, consciente del tiempo restante para la intervención a la que debe ser sometido, considera este periodo un tipo de señal, que interpreta como una oportunidad privilegiada para concentrarse en la escritura de ficciones, cuyo tiempo imaginario será capaz de expandir el del mundo real. De ahí le viene la idea del título polisémico de su futura obra, “El libro de las horas contadas”, donde recogería historias reales e imaginarias, fantásticas y oníricas, sobre variedad de temas —el cosmos, la vivencia del tiempo, el mundo de los sueños, el acto de escribir, etc. — que más tarde el lector real reconocerá en el volumen sujeto entre sus manos titulado de igual manera. Magnífica *mise en abyme* que instaura desde el principio el imaginario meriniano⁶.

Ya se ha señalado que cuentos y microrrelatos de esta obra no forman mundos estancos. Si bien se pueden leer de forma independiente, unos conducen a otros y son pequeñas teselas que configuran el dibujo del mosaico ficticio. O, por utilizar la extraordinaria metáfora implantada en la narración, los cuen-

también defendemos otro rasgo, el de la narratividad (o sea, no hay microrrelato si no se cuenta algo). [...] Pero hay un tercer rasgo del minicuento que también es preciso considerar: su carácter ficcional” (4).

⁶ El recurso de la *mise en abyme* lo ha utilizado el autor en otras ocasiones, entre ellas, en su conocida novela *La orilla oscura* (1985).

tos parecen ser el punto de partida de los pares de hileras –los microrrelatos– que se van hilvanando hasta formar la tela de araña; se podría establecer una correspondencia de las seis series de microcuentos con los tres pares de hileras tejidos normalmente por una araña y ver en la tela, resultado final, el artificio literario, donde queda plasmado el universo creativo.

“Metacósmica” es el título que engloba el primer grupo y apunta a un espacio ulterior, o a la existencia de los otros mundos posibles aludidos en las diversas minificciones. En la historia inicial, “La tacita”, el narrador en primera persona da rienda suelta a su imaginación a raíz de una experiencia cotidiana. La imagen elíptica que deja el edulcorante en el café al ser removido se transforma en una galaxia y le hace cuestionarse la naturaleza del propio universo, reflejo posible a nivel cósmico de la interacción entre sustancias y fluidos como los contemplados. Esta experiencia desrealizadora del personaje parece quedar establecida con total naturalidad en el siguiente microrrelato al presentarse un mundo inmerso en el ámbito de lo fantástico. En “Reverso de postal” la ingenuidad de las palabras escritas por la nieta en la tarjeta enviada reafirma el hecho expresado: el universo resulta ser un río donde abundan planetas, cometas y soles, que no son sino los sabrosos pescados de esas aguas. La posibilidad de perspectivas diferentes en relación al espacio interestelar acucia al lector desprevenido que, a partir de ahora, será destinatario de distintos planteamientos de formas diferentes de vida.

La intensidad y la elipsis caracterizadoras del microrrelato resultan idóneas para este modo de presentación vertiginosa, así sucede en el minicuento acabado de mencionar. Desde el mismo título, fundamental en este tipo de ficciones pues en él se halla información explícita, se expone la anécdota narrativa. En este caso, se hace referencia a la parte opuesta a la ilustración de una postal, y resulta esencial, al igual que el encabezamiento del texto: “Queridos abuelos, este es el río que pasa por delante de casa” (Merino, *El libro...* 34), para situar el suceso en la esfera de lo cotidiano. Las palabras de la supuesta joven narradora ponen en relación el enunciado con el mundo real. El

fenómeno insólito se introduce con la afirmación siguiente: “Lo llaman Universo”, que implica la pregunta ¿quiénes lo denominan de esa forma?, además de ¿dónde se encuentra la narradora? Y se intensificará y constatará el acontecimiento inexplicable al conocer que astros y estrellas son objetos comestibles. La estrategia discursiva de yuxtaponer los dos ámbitos, el realista y el fantástico, de forma inmediata, unida a la perspectiva distanciadora y de extrañamiento previamente introducida en el minicuento anterior, inclina al lector a la aceptación de esa posibilidad. Como se ha indicado, lo fantástico utiliza el código realista, pero al mismo tiempo supone una transgresión de dicho código ya que el objetivo final es subvertir la percepción que se tiene del mundo real (Roas, *Tras los límites...* 112-113). Para acompañar este microrrelato, José María Merino realizó un dibujo sumamente representativo, aunque posteriormente decidiera no publicarlo⁷. Aparece la silueta de un ser humano en el acto de sumergirse en el río que ocupa la franja central del espacio enmarcado. El fondo oscuro de las aguas aparece salpicado con figuras doradas de asteroides, planetas y estrellas. La conexión entre ambas esferas –real e imaginaria– se produce de modo simultáneo. Imagen y ficción se combinan y forman una singular manifestación artística, como sucediera en *Cuentos del libro de la noche* (2005), volumen constituido por ochenta y cinco minicuentos acompañados cada uno por un dibujo. El contrapunto entre palabra e imagen tiene un gran poder de evocación y sugiere al lector múltiples interpretaciones, entre ellas, una concepción del universo distinta a la conocida. Se puede hablar de un *lenguaje visible*, como sugería Mitchell, susceptible de inducir a la visualización o a la formación de imágenes mentales (Mitchell 111-112)⁸.

⁷ Su primera intención fue realizar, al igual que hizo en *Cuentos del libro de la noche*, un volumen que contuviera minicuentos e ilustraciones; sin embargo, finalmente, decidió no llevarlo a cabo. Agradezco inmensamente al autor que me hiciera depositaria de este único dibujo.

⁸ He estudiado esta relación entre texto e imagen en “La visualización

Los otros ocho microrrelatos de esta primera serie profundizan en la idea de la posibilidad de existencia de otros seres vivos, miembros de otras especies que llegan a alcanzar la conciencia (“La epidemia”); o en la igualdad entre los diferentes habitantes del planeta pues sus conductas –especialmente las agresivas– alcanzan un gran nivel de paralelismo (“Identidad”); o en la alternativa de mundos minúsculos, como se postula en “Aspergillus” y en “La voz pequeña”, basado este último en la unión de contrarios, porque, después de todo, hay que admitir que “todo es relativo” y “nos sentimos tan vulnerables como ignorantes en este mundo lleno de misterios que no podemos comprender” (Merino, *El libro...* 39). Frente a la incertidumbre y a lo efímero tan solo permanece la naturaleza se asegura en “Pico Catoute”, cúspide real de la sierra de Gistredo en el límite de la comarca leonesa de El Bierzo, símbolo de la perdurabilidad de lo natural que, en la conclusión, termina asociado al mundo ficticio.

Es necesario notar la importancia del cuento “Zambulianos” en sí mismo y como nexo u origen del segundo grupo de minicuentos. En este relato el protagonista escritor se encuentra sumido en un estado de duermevela, motivo recurrente en la narrativa del autor⁹, y estando en esta situación brota de modo muy especial su flujo creador. Se le ocurre la historia de una nave espacial portadora de la especie de los zambulianos, habitantes de otro planeta, evocadores de las ficciones de Isaac Asimov –claro homenaje autorial¹⁰, y entre ellos uno destaca

de las ficciones: *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino”, en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls.

⁹ La duermevela es *leitmotiv* fundamental en *La orilla oscura*. Véase Ángeles Encinar, ed., “Introducción”. José María Merino, *La orilla oscura*, 11-81.

¹⁰ También este cuento, donde predomina el diálogo entre creador y criatura de ficción, supone un homenaje unamuniano, como lo confirma en el final la inclusión de la cita de *Amor y pedagogía*: “Extravaga, hijo mío, extravaga, que más vale extravagar que vagar a secas” (Merino, *El libro...* 55).

en todo lo relacionado con el lenguaje y la literatura. En una nueva duplicación interior, inmersa en una perspectiva metalingüística, esta criatura ficticia parece convertirse en escritora de microrrelatos y así se insertan tres en el cuento actual. Minificciones especulares que, a su vez, con un perspicaz tono humorístico reflexionan sobre el lugar del hombre en el universo. La brevedad de “Diseños” permite su transcripción, a modo de magnífico ejemplo: “Aquellos seres se habían quedado inmóviles delante de nosotros. Verticales. Dos brazos, dos piernas, una cabeza. Qué diseño tan repugnante, pensé” (Merino, *El libro...* 50).

El zambuliano reaparece como ente ficticio en el primer microrrelato de la segunda serie, cuyo título general es “Espacio-sueñotiempo”. Grafía continua que remite incluso visualmente a la categoría literaria del cronotopo, a esa inseparabilidad entre espacio y tiempo expresada artísticamente en la literatura por estos indicadores pensados y fusionados como una totalidad (Bakhtin 84), a los que Merino ha añadido el sueño. El protagonista de “Desvelo” manifiesta su incertidumbre al encontrarse en un espacio y un tiempo distintos a los que creía incorporarse al abandonar momentáneamente su lectura –justo en un diálogo del personaje zambuliano–, inquietud acrecentada al no reconocerse en el estado de vigilia donde le dicen estar.

La preocupación por el tiempo y su vivencia ha sido un tema constante en la narrativa del escritor¹¹; y en este nuevo grupo de minicuentos se constituye en el hilo conductor. La experiencia de un viaje en autobús resulta epifánica en la apreciación temporal del personaje de “El pasado”. El avance espacial le hace consciente de que todo lo dejado atrás forma parte de un tiempo ya irrecuperable y que el momento presente es engullido de forma continua por un pasado triunfador. La

¹¹ Entre muchos otros cuentos, remito a dos títulos excepcionales de su producción: “Bifurcaciones”, en *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994); y “Reencuentro”, en *Cuentos del libro de la noche* (2005).

asunción de este conocimiento es vivida de forma angustiosa y turbadora. Por otro lado, desde un punto de vista muy distinto, el tono humorístico y la adopción del género fantástico produce un impacto profundo al confrontar presente y pasado en el extraordinario minicuento “Con retraso”. La predilección del protagonista de leer las noticias días después de haber sucedido le lleva a enterarse de su propia muerte por una esquila periodística atrasada.

Unida a la percepción temporal aparece la dualidad vida-muerte en el conjunto de estas minificciones, como acabamos de comprobar y como se manifiesta con claridad en los títulos “Una revelación” y “El otro sueño”. En el primero, desde el presente es posible acceder al pasado remoto a través de la memoria y, de ese modo, reencontrarse con familiares fallecidos hace tiempo, acontecimientos que tienen lugar en un espacio tan común de la realidad cotidiana como es el metro. En el segundo, de gran brevedad, el despertar de un sueño le hace saber al protagonista de su condición de muerto. La confusión entre vigilia y sueño se corresponde con la perplejidad de encontrarse entre los vivos o entre los muertos. Asimismo, la fusión de contrarios parece conseguirse mediante la suspensión del tiempo, se sugiere en “Exploradores”, donde un círculo sin fin abarca a presente y pasado sin distintivos demarcadores. Extrañeza, inquietud o incredibilidad gravitan sobre estos microcosmos para subrayar la dificultad humana al enfrentarse a la vida como un espacio de tiempo limitado y, como en muchas otras ocasiones, se propone la difuminación de fronteras entre los opuestos.

La búsqueda de identidad en el mundo actual ha sido tratada en numerosas ocasiones por José María Merino, pues considera a ésta “el gran tema de nuestro tiempo” (Merino, “El novelista”... 28). Y se ha servido de los motivos del doble y la metamorfosis, típicamente fantásticos, para profundizar en este asunto. En “El del espejo” presenta una novedosa variación: el intercambio de cuerpos. El sujeto que se mira al espejo no reconoce su imagen, ni tampoco lo hace su mujer al contemplarlo; este personaje se descubrirá más tarde, en la comisaría, en el cuerpo de otro detenido que parece sometido a una expe-

riencia recíproca. La narración enfatiza la sensación de verse y descubrirse como otro individuo, totalmente ajeno a la mismidad. Pero es interesante señalar la ambivalencia intrínseca de esta situación ya que ambos individuos se reconocen en el otro. Esta propuesta de intercambio de identidad es subrayada en la ficción adquiere especial relevancia en la actualidad, porque, según se ha notado, el descubrimiento del otro conlleva el hallazgo de uno mismo, y somos capaces de situarnos a su nivel en “la medida que nos contiene y, a su vez, es parte de nosotros mismos” (Monleón 108); de ahí que hoy en día se hable de la necesidad de una nueva identidad, pero no inmóvil, sino “comprometida con un nuevo proyecto de sociedad” (Monleón 369).

Una nueva hilera textual surge a raíz del cuento “Telaraña”, cuando el protagonista promete la escritura de relatos al estilo de Andersen. “Anderseniana” reúne ocho minicuentos evocadores de la narrativa del famoso autor danés, por quien José María Merino ha mostrado admiración. Lo hacía de forma expresa en “La sombra en el umbral” donde el conocido profesor Souto, *alter ego* meriniano, analizaba el cuento “La sombra”, iluminador, a su juicio, no solo del mito del doble sino también de aspectos constitutivos del oficio de escritor (Merino, “La sombra”... 137-138). En “Paraguada” y “Maletas agresivas” los objetos de referencia cobran vida, al igual que lo hicieran huchas, farolas y muebles en los cuentos del autor homenajeado, proporcionando, en el primer caso, motivo de alegría para los que se reencuentran, o, en el otro título, constatación de impulsos ofensivos; en ambos, acontece a semejanza de los comportamientos entre seres humanos. No dejamos de señalar el guiño irónico sobre el arte contemporáneo, pues el narrador señala con agudeza que el conjunto de paraguas rotos sería susceptible de ser considerado una instalación vanguardista de museo¹².

¹² En este contexto humorístico sobre el arte contemporáneo, puede verse el microrrelato de Merino titulado “Instalación”, en *Cuentos del libro de la noche*, 112-113.

Si en “La gota de agua” de Hans Christian Andersen el personaje era capaz de descubrir toda una ciudad minúscula y las relaciones entre sus habitantes en una simple gota, en “Amor de conferencia” el narrador en primera persona al hablar de literatura asegura, recordando al maestro danés, que las tres botellas de agua situadas en la mesa le servirían de fuente de inspiración para algún relato; y desde esta perspectiva metalingüística se desarrolla el minicuento que el lector enfrenta, resaltando el valor germinal de la mirada del escritor en el proceso narrativo. De un molde feérico se vale Merino en “Nube” para presentar con especial gracejo la preocupación de los príncipes protagonistas ante la palabra “república” cuyo significado, a pesar de los vaticinios benéficos, les sigue resultando amenazador. El poder intrínseco de las palabras queda resaltado, pero también se hará hincapié en el modo de transmisión de los mensajes en “Estrategias comunicativas”. En este caso, el derroche imaginativo del hablante y su afán de convicción llega a tal extremo que él mismo se metamorfosea en un ejemplar de la especie que la institución ecologista se esfuerza en conservar.

Sin duda, “La sirenita”, título idéntico al del celebrado cuento de Andersen, es el homenaje más directo. Resulta de especial interés comprobar la inversión anecdótica que se ha realizado. La trama de esta minificción transcurre en un ambiente de montaña, no en el mar, en concreto en una vieja casona donde el personaje femenino siente retumbar el movimiento de las olas y escucha su sonido. La preparación para el hecho fantástico no aminora la impresión de júbilo de la protagonista al reconocerse ajena a la forma humana y descubrirse con una cola de sirena. La sensación de incertidumbre final apunta a la búsqueda de una identidad gratificadora.

No faltan en este mínimo compendio de cuentos al estilo tradicional la historia de un dragón y los viajes a lugares exóticos. La luna llena es el destino singular del narrador del microrrelato así titulado. La existencia de seres lunáticos no es lo que sorprende al viajero, lo que sí le inquieta de forma alarmante es encontrar huellas de estos individuos en su entor-

no familiar. La ficción advierte de la posibilidad tantas veces pensada de que otras criaturas tengan a la tierra como meta. En “El dragón del hambre” la lejanía temporal y el sofisticado nombre del dictador, Kim Jong, no ocultan tampoco la referencia –bien podría decirse que intemporal– a la corrupción de la clase política y al despotismo de los gobernantes. El mundo imaginario y onírico se erige en motor de transformación de las situaciones adversas, sugiere con admiración el texto.

La metaliteratura es uno de los temas recurrentes en la obra de José María Merino y es foco central en *El libro de las horas contadas*, como se ha constatado, a través del protagonista escritor y de su producción literaria. “Una semana de ficción” y “Siete novelas al minuto” son las nuevas series de microrrelatos que abundan en reflexiones y perspectivas variadas sobre el proceso creativo. Los siete días de la semana se convierten en molde estructural idóneo para agrupar una gavilla de historias en torno a este asunto. Lunes y martes simultanean disquisiciones que indagan en la inspiración y en el método de trabajo de escritor y artista visual. Los apuntes de argumentos, localizaciones, tramas posibles y personajes no tienen ningún sentido sin la mirada unificadora y potenciadora del autor, se afirma con sutileza; al igual que la selección minuciosa de palabras no adquiere ningún sentido sin el aliento creativo. Por otro lado, la noción de deconstrucción, tan presente en el arte contemporáneo y muchas veces incomprendida desde una visión tradicional, termina por aceptarse como vía de expresividad artística del futuro. Resulta interesante destacar al respecto el minicuento “Arte sideral”, imbuido de humor negro, incluso macabro. La ocurrencia de un artista de realizar una instalación con un perro callejero al que deja morir de inanición durante el tiempo que dura la exposición encuentra reflejo especular en otra instalación donde él es el sujeto protagonista, quien padece igual desenlace, pero en este caso la acción transcurre en “un planeta de la constelación del Can Mayor” (Merino, *El libro...* 135), como se especifica en la sorpresiva conclusión. Excelente consideración sobre el absurdo y el paroxismo en el que cae en ocasiones el afán de originalidad del arte actual.

Una visión apocalíptica y un sentimiento trágico dominan las minificciones asignadas a los días centrales de la semana. En “Homo Insciens” el olvido del mundo ficcional, propiciado por la abundancia de los juegos virtuales *in crescendo* en infinito en nuestra sociedad, provoca la destrucción de la civilización humana y su reducción a un estado salvaje; visión pesimista no exenta de un agudo matiz irónico transmitido por la ignota voz narradora, que se considera ella misma un ser superior. “Prometeica” deriva a ser una acertada advertencia de las consecuencias nefastas que puede causar el comportamiento deshumanizado hacia nuestros congéneres. A continuación, la muerte se convierte en núcleo temático en los tres microrrelatos del viernes: es imposible demostrar su evidencia si se trata de un hombre invisible; sobreviene en colofón natural del juego infantil de verse transportado en un tren a través de los años; por último, llega a ser un claro alegato: la calavera, símbolo de la muerte, se alzaría victoriosa a pesar de la incapacidad de los sabios académicos de darle la definición apropiada a la palabra. Se confirma la imposición de la realidad frente a la compleja significación del lenguaje, o frente a la incapacidad de conciliar puntos de vista, incluso a nivel de doctas autoridades.

El transcurso del tiempo hace mella en los individuos y en sus sentimientos. La promesa de amor escrita no es eterna y, por tanto, se experimenta de forma natural una distinta inclinación afectiva. De ahí que en “La carta en el árbol” se postule que lo escrito no es inmutable. Y aunque la escritura albergue la capacidad de materializar en real el mundo imaginario, el fenómeno contrario, la negación de la realidad por efecto de la palabra impresa, no parece obtenerse, comprueba con decepción el personaje escritor de “Imaginación y realidad”, puesto que el reaparecido zambuliano sigue existiendo a pesar de sus designios. La perplejidad gravita en las intrincadas relaciones entre el ámbito de lo real y el de lo ficticio.

La serie se concluye con la impresión de circularidad implantada en uno de los minicuentos dominicales. Si el banco depositado en la playa por la marea, en la minificción del lu-

nes, hacía pensar en material manipulable para un futuro artista deconstruccionista, en ésta los distintos objetos arrojados a la arena de la playa sirven para ir configurando el rostro de un hombre, composición final donde el personaje, con una mezcla de angustia y esperanza, cree reconocerse. La incesable búsqueda de identidad, constante en el cosmos meriniano, reaparece bajo un prisma original de construcción propia, aunque invadida por emociones de ambivalencia. Se reavivan la idea y el deseo de alcanzar una identidad “donde el término sea conciliador y fraternal” (Monleón 369). A modo de coda se puede interpretar la pieza final, “De libros y de rosas”, en la que prevalecen los juegos del lenguaje –el aspecto lúdico es inherente al microrrelato– sin dejar de resaltar el valor primordial de la naturaleza y de lo imaginario.

La fragmentariedad tan característica de la estética posmoderna y del momento actual está muy presente en el entramado textual de este volumen, y se manifiesta de forma especial en la serie de “Siete novelas al minuto”, entretejida sutilmente con los cuentos a través de los tres personajes que protagonizan gran parte de ellos. La antítesis del título deja entrever la dimensión paródica del conjunto al contraponer el género considerado de larga duración a la instantaneidad temporal. Una mirada socarrona predomina en la síntesis de los quince capítulos, cargados de melodrama, que conforman la novela ganadora de un premio novel en el primer microrrelato. Resulta plausible una interpretación que alude a la falta de calidad literaria en algunas obras premiadas con galardones literarios en los que, es obvio, el mercantilismo se antepone a la calidad de la escritura. De ahí también podría deducirse el consecuente desprestigio que hoy en día han alcanzado buen número de ellos. La parodia metaliteraria se impone en el siguiente título, “La historia menor”, dividido en cuatro partes donde los mismos personajes de la ficción anterior participan de una trama intrincada de encuentros y desencuentros, localizados en esta ocasión en un espacio narrativo norteamericano, en concreto se hace referencia al sofisticado consorcio de universidades conocido con el nombre españolizado de la “Liga de la Hie-

dra” (*Ivy League*). Ambos yuxtaponen diferentes acciones y estructuras novelescas que implican, sin embargo, aproximaciones afines a un tema similar, suficientemente dúctil para una multiplicación de variantes –las dos microficciones siguientes también lo serían– que llevan a cuestionar la naturaleza del género en la actualidad, provocando la pregunta de si se ha llegado a reducir a unos simples elementos constitutivos repetidos de forma excesiva y en los que tan solo se modifican escenarios e intrigas.

Inmersos siempre en el plano metaliterario, el resumen argumental expuesto en “Sinopsis futurista” remite a la visión comercial imperante en la sociedad actual y a la vislumbrada en el futuro. Los sueños son símbolo de los deseos mercantiles del sistema capitalista, alejados de la indagación en la condición humana y de la felicidad perseguida en las narraciones (y los sueños) tradicionales. Se evidencia la necesidad de un retorno a los orígenes y de un distanciamiento de las propuestas consumistas para recuperar los verdaderos valores. Finalmente, el culmen paródico surgirá del reconocimiento de que la brevedad, la concisión y la intensidad expresiva propias del microrrelato triunfan frente a la extensión de la novela en la historia que cierra el grupo, porque se postula la criba necesaria en toda escritura hasta comprobar que en una página, o incluso en una palabra, se puede concentrar la potencialidad de una ficción.

Es relevante notar que la última hilera de esta telaraña textual está formada por un conjunto de microcuentos referenciales, procedimiento este reiterado en el género y ya utilizado en la obra –“Anderseniana”–, que además refiere a una de las alegorías bíblicas más conocidas: el Jardín del Edén¹³. Existe, nuevamente, una conexión entre estos y el tronco narrativo, pues el protagonista escritor, a modo de prolepsis, visiona su jardín como un edén, y a él y su mujer los relaciona

¹³ Destacamos que el microrrelato se ha vinculado con frecuencia a las parábolas, los proverbios y las alegorías de la Biblia.

con aquellos primeros pobladores (en “La pena del mundo”). Los tres primeros minicuentos de “Edénica menor” retornan al escenario bíblico primigenio, al origen de la creación, para hacer consciente al personaje, y por ende al lector, de la fuerza destructora del tiempo. Nada es igual, ni la naturaleza, ni siquiera los seres celestiales han quedado ajenos a esa decadencia y abandono. El tono melancólico de estas minificciones se trastoca en uno humorístico gracias al giro metaliterario de la segunda de ellas: la voz narrativa se evidencia en el relato como creadora del microcosmos ficticio y, por tanto, dotada del poder de modificar los acontecimientos. La afirmación “Lo pienso un poco, pero por fin escribo” (Merino, *El libro...* 186) irrumpe en la conclusión y propugna el distanciamiento natural entre la fabulación y su autor, y la preponderancia de este sobre aquella.

“Divina decepción” actualiza la paradoja entre creador y criatura. En el enfrentamiento entre hombre y divinidad, el ser humano no reconoce a ninguna deidad como génesis de su vida, es más, cualquiera de los diversos dioses de las diferentes culturas y civilizaciones –Osiris, Manítú y otros– es considerado producto de sus sueños. Se transmuta, modificando sujeto y objeto, el axioma propuesto en otras ocasiones en la narrativa de Merino respecto a los orígenes del hombre y su mundo imaginario y onírico (“No fue el ser humano quien inventó la ficción, fue la ficción la que inventó al ser humano” [Merino, *La glorieta...* 197]). Y del final totalmente desmitificador del anterior minicuento –los dioses entablando una partida de cartas– se pasa con facilidad al parangón entre entidades divinas y humanas, pues es comprensible que ambas criaturas, situadas ahora al mismo nivel, compartan sus espacios vivenciales. Queremos subrayar la interesante desmitificación del concepto teológico, filosófico y antropológico de dios realizado en estos microrrelatos, preconizada en el título global con el adjetivo “menor”; parece que la concisión e intensidad extrema del género se convierte en molde excepcional para desmontar la grandilocuencia siempre asignada a esta temática.

El paradigma perturbador se extiende a los dos minicuentos insertos en el último relato de *El libro de las horas contadas*. Así en “Caperucitas”, se subvierten los papeles de los personajes del clásico cuento infantil, siendo la niña quien asume el comportamiento feroz. Mientras que en “El palacio del tiempo” el mundo humano depende del correcto funcionamiento de los relojes que miden el constructo temporal creado por el propio hombre. Ficción y tiempo, motivos ampliamente tratados a lo largo de la obra, se enfocan con una visión transgresora en el momento de ser presentados dentro de la esfera imaginaria a las jóvenes generaciones. Se comprueba que la función de la literatura se postula más inclinada a descubrir que a perpetuar, a alterar que a defender las ideas establecidas, o pensadas inamovibles, porque, afirma el protagonista, “[...] la literatura es Otra realidad” (Merino, *El libro...* 67).

A día de hoy son muchas las aproximaciones teóricas a lo fantástico que se han realizado. De especial interés consideramos las aportaciones de Kathryn Hume que manifiesta la necesidad de no aislarlo dentro de un género o una forma. La literatura, desde su perspectiva, es el producto de dos impulsos: el de mimesis, es decir, el deseo de imitar, describir sucesos, situaciones, gente y objetos con tal verosimilitud que otros pueden compartir las experiencias; y el otro es la fantasía, el deseo de cambiar lo fijo y modificar la realidad. Para ella, fantasía y mimesis son dos impulsos gemelos en toda creación literaria, y se encuentran estrechamente entrelazados; sus poderes se solapan, pero a menudo son complementarios y algunas veces sinérgicos, en vez de competitivos (Hume 195). En *El libro de las horas contadas* ambos estímulos han estado siempre presentes, en la mayoría de los casos en una continua yuxtaposición, aunque el autor ha otorgado predominancia a la dimensión fantástica y onírica, aletargada con frecuencia por temor o miedo a lo desconocido. Esta vertiente ha resultado ser más rica y variada que la realidad cotidiana, donde encuentra su punto de partida, y ha propuesto la existencia de aspectos de esa realidad ignorados o inconscientes. Los distintos grupos de microrrelatos analizados han implicado un desafío a

nuestras suposiciones sobre temas importantes: la naturaleza del universo y la situación del ser humano en él; la existencia de otros seres vivos u especies; la mortalidad y la eternidad; la limitación corporal; las acotaciones espacio-temporales; y la restricción a un cuerpo, entre otras muchas sugerencias (Hume 90 y 164). La ficción de José María Merino alerta a los lectores una vez más de que la realidad no es un término estanco, muy por el contrario sus límites son borrosos e inciertos, por eso se impone la necesidad de admitir otras realidades posibles, y la literatura tiene un papel fundamental en la elaboración de su existencia.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene y Antonio Rivas, eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Bakhtin, M. M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics". *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- Encinar, Ángeles. "Neutral Corner de Ignacio Aldecoa: Innovación y vanguardia". *Ignacio Aldecoa, Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y Antología de cuento*. Eds. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. Madrid: Edaf, 2011. 110-24.
- . "La visualización de las ficciones: *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino". *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. 201-15.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York, London: Methuen, 1984.
- Jiménez, Juan Ramón. *Ideología (1897-1957). Metamorfosis IV*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990.

- Lagmanovich, David. "En el territorio de los microtextos". *Ínsula* 741 (septiembre 2008): 3-5.
- Merino, José María. *El libro de las horas contadas*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- . *La orilla oscura*. Ed. Ángeles Encinar. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- . *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . "De relatos mínimos". *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004. 229-37.
- . "La sombra en el umbral". *Días Imaginarios*. Barcelona: Seix Barral, 2002. 137-40.
- . *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . "El novelista como mediador". *El Urogallo* 1 (1986). 26-28.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Monleón, José. *Siglo XXI. La evolución pendiente*. Madrid: Clave Intelectual, 2011.
- Montesa, Salvador. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: AEDILE, 2009.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- . "El microrrelato y la teoría de los géneros". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 47-76.
- Sanz Villanueva, Santos. "Refrendo de una trayectoria". *Mercurio* 137 (enero 2012): 25.
- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA LÓGICA: SILOGISMO Y MODELO EN TRES MICRORRELATOS ARGENTINOS

Miriam Di Gerónimo
Universidad Nacional de Cuyo - Argentina

El propósito de este trabajo es establecer relaciones entre la literatura y la lógica. En la búsqueda de la economía extrema, los escritores han aprovechado modelos de la lógica para estructurar sus minificciones, tal es el caso del silogismo. La investigadora Dolores Koch ya había señalado, entre los “Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”, la utilización de formatos extra-literarios. Da la fundamentación de esta estrategia: “En general, [...] sirve para mantener el texto breve cuando se quiere poner en evidencia lo absurdo de algunos conceptos comunes” y cita un ejemplo de Marco Denevi en el cual se burla del clásico silogismo.

A pesar de que la brevedad, unida a la economía de medios ha sido destacada en todos los tratados teóricos que caracterizan al género, las asociaciones con la ciencia no han sido estimadas adecuadamente por los investigadores; concretamente, en relación con los alcances que se manifiestan tanto en el proceso de producción como de recepción.

Desde sus inicios hasta hoy, comienzos del siglo XXI, es imprescindible valorar el microrrelato como una forma que se desarrolla al ritmo de la época: vertiginosa, cambiante, polifacética. La web es su aliada incondicional: su difusión a través de

internet, las páginas interactivas, los concursos, entre otros, son algunas de las posibilidades. Es un género dúctil para expresar los tiempos que corren: comparte el fragmentarismo, la parataxis y la rapidez de los mensajes de texto. Por todo lo expuesto, considero pertinente y necesario estudiar algunas características del género en relación con los modelos de la ciencia.

El marco epistemológico en que se inscribe este trabajo es la concepción semántica de las teorías. Siguiendo las afirmaciones del ingeniero Guillermo Cuadrado y su equipo de investigación, antes de los años 1960 predominaba la *visión sintáctica* de la ciencia, que sostenía que las teorías científicas eran conjuntos de leyes generales, vinculadas por relaciones de deductibilidad. Pero, a partir de los años 1960, gracias a los trabajos de Patrick Suppes, los modelos científicos pasaron a desempeñar un rol preponderante, generando la aparición de la *visión semántica* de las teorías, considerada actualmente la visión dominante. En ésta, las teorías científicas están formadas por conjuntos de modelos, objetos que satisfacen los axiomas de la teoría. Aquí, *satisfacer* significa que la teoría es explicativa para una porción de realidad representada por el modelo, que es una estructura no vacía de objetos y de relaciones entre ellos.

En este entrecruzamiento con la filosofía y la lógica, comprendemos que “una teoría no se limita a nombrar sus objetos, también pretende tratar sus propiedades y relaciones” (Cuadrado, “Teorías...”). Desde el punto de vista lógico, un modelo es una interpretación semántica que hace verdadero un sistema de axiomas, que suele ser la teoría (Echeverría 57). Agazzi (294-299) sostiene que en los modelos se recurre a la analogía, utilizando solo una parte de las propiedades de la entidad usada para formularla, llamada ‘*analogado*’.

En la epistemología contemporánea se destaca el conocimiento de la relación entre la teoría y sus modelos, así ofrece un punto de vista llamado ‘*visión semántica*’, que permite comprender claramente cómo es la articulación entre teoría y modelos. Godfrey-Smith (2010), por su parte, sostiene que los científicos orientados a entender el mundo empírico a

menudo gastan un tiempo considerable en cosas que no forman parte de ese mundo (aviones sin fricción, poblaciones en condiciones de aislamiento, etc.). Para este autor, una primera descripción de los modelos científicos viene dada porque son objetos de la imaginación, análogos a las ficciones de literatura.

Desde la visión semántica de la ciencia, se afirma que los modelos representan situaciones conjeturales; es el caso, por ejemplo, de la evolución de una población en condiciones de aislamiento o el péndulo ideal sin fricción. Pero además, se sostiene que los modelos establecen restricciones a la realidad; realizan la tarea de reducir a la unidad una variedad de situaciones similares, desempeñando el rol de un universal del lenguaje científico-técnico. Por último, se sostiene que las afirmaciones que se hacen sobre los modelos, antes que verdaderas o falsas, hay que considerarlas aproximaciones que deben evaluarse por su grado de verosimilitud.

La investigación del Ingeniero Cuadrado que sirve de base teórica para este trabajo se ubica en la línea de investigación dentro de la *concepción representacional* de la *visión semántica*, que considera que los modelos científicos son representaciones u objetos semióticos.

Las teorías se explicitan en un conjunto de modelos. La teoría es un tripo de tres elementos: $T = \langle N, M, C \rangle$

N= núcleo

M= modelos

C= comunidad de usuarios de la teoría

Así, el núcleo contiene la estructura, vale decir, los elementos que luego van a aparecer en los modelos total o parcialmente.

En la miniteoría del microrrelato que voy a presentar se observa que hay cuatro axiomas que forman el núcleo: brevedad, economía, silogismo y reescritura. La teoría no es vacía, pues existen tres modelos concretos: “*Argumentum ornithologicum*” de Borges, “*Silogismo*” de Luisa Valenzuela y “*Celogismo*” de Juan Romagnoli. Si bien la teoría no contiene todos los microrrelatos en general, lo hace parcialmente.

La Comunidad de usuarios de la teoría estará conformada por los investigadores del género que establecerán un subconjunto que adherirá (ojalá en la realidad) a esta microteoría.

La miniteoría del microrrelato no se limita a nombrar sus objetos (brevedad, economía, silogismo y reescritura) sino las relaciones que se establecen entre ellos. Como ya se he anotado en otro contexto (Di Gerónimo 3), el placer o la necesidad de lo breve hacen aguzar el ingenio para crear una escritura brevísima. En efecto, la economía que consiste en lograr la mayor eficacia con la menor cantidad de medios, sostiene esta modalidad del esquema racional. En la categoría de lo narrativo, prima la brevedad extrema y el gesto transgresor está del lado del rigor lógico de la alternativa propuesta. La estructura del silogismo constituye una estrategia de descentramiento de la escritura textual decimonónica. Así, se logra la reducción y la esquematización de algunos elementos internos del relato.

Según señala David Lagmanovich, en la ficción posmoderna la estética del fragmento desplaza a la ideología de la totalidad (73). Este rasgo se acentúa de manera más evidente en los casos de Valenzuela y Romagnoli, donde solo contamos con tres hilos de la historia, expuestos de manera paralela en tres oraciones consecutivas.

La reescritura como modalidad transtextual, en este caso de hipo/hipertextualidad (en términos genettianos), está al servicio de la ficción: se utiliza para contar una historia que se resume en tres momentos consecutivos que responden, en términos de Lauro Zavala, a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual (70). En la formulación de los microrrelatos seleccionados es necesario marcar una diferencia inicial: los tres son hipertextos de un hipotexto concebido como un silogismo. Sin embargo, presentan aspectos diferentes que es necesario distinguir antes de avanzar demasiado.

El caso Borges es más complejo, pues la estructura deviene del sentido y no está explicitada a primera vista. Por su parte, en los otros dos ejemplos el silogismo sigue la forma del tradicional aristotélico de tres líneas, incluso comparte la primera proposición para marcar la filiación absoluta con el modelo in-

variante al que después introducirá variaciones, como veremos en el desarrollo del trabajo:

Todos los hombres son mortales.

Sócrates es hombre.

Sócrates es mortal.

El propósito de esta investigación es unir el silogismo a la teoría de modelo semántico que rige las ciencias después de 1960. Ambos conceptos son complementarios y serán de utilidad para comprender la naturaleza de los microrrelatos en su enunciación.

Es por eso que, en primera instancia, se evidencia el esquema del silogismo en la enunciación formal del microrrelato, pero se ahonda aún más en la visión semántica que provee el “modelo” porque se sostiene que “las afirmaciones que se hacen sobre los modelos, antes que verdaderas o falsas, hay que considerarlas aproximaciones que deben evaluarse por su grado de verosimilitud” (Cuadrado. “Modelos...”), concepto caro a la ficción desde el mismo Aristóteles.

El silogismo se formula en “determinados términos” e intenta expresar un “concepto”. Del verbo latino *concupere* “lo que es concebido”, designa el acto mental por el cual se confiere una cierta calificación a un conjunto de individuos que tienen propiedades comunes” (Virieux 14). La definición del concepto de Arnold Raymond lo presenta como un *invariante funcional y operatorio* (Virieux 15). El carácter de *invariancia* representa la significación general constante del concepto expresado en la primera proposición de los microrrelatos 2 y 3, que comienzan con una “verdad” demostrada: *Todos los hombres son mortales*, hecho que coincide con la verdad aristotélica. Asimismo, la noción de *funcionalidad* representa el vínculo del concepto con el dato objetivo, así como con el contexto y las acepciones diversas que puede recibir, y el término “operatorio” subraya el papel activo del concepto como medio de discriminar y clasificar todo lo que se plantea al pensamiento como un dato (Virieux 15).

Siguiendo la lógica formal, el segundo término del silogismo podría explicarse teniendo en cuenta la *calidad* de la proposición enunciada en el hecho de ser afirmativa o negativa. Además por el término de *cantidad*: a través de una proposición *atributiva* (formada por un sujeto, el verbo *ser* y un atributo referido al sujeto). Así, el atributo puede relacionarse con la clase lógica (de la que forma parte el sujeto) en su totalidad o solamente en una de sus partes: “uno”, “algunos”, etc. (Virieux 15). Es el caso del microrrelato de Luisa Valenzuela, que limita la cantidad con el adjetivo “ciertos” usado en dos ocasiones, en forma redundante en cuanto a la extensión del enunciado. Y aquí es donde se produce el desvío de la norma, puesto que los pecados no son de la misma especie (o clase lógica) del sujeto: mezcla “pecados” con “hombres”, con lo cual deviene un absurdo, imposible de realizar en la realidad pero no en la conjetura de la que parte toda especulación matemática.

El esquema del microrrelato de Valenzuela sería:

| | |
|---------------------------|------------------------------------|
| ‘ \forall ’: “Todos” | Todos los hombres son mortales. |
| ‘ \exists ’: “no todos” | Ciertos pecados son mortales. |
| ‘ \exists ’: “no todos” | Ergo: ciertos pecados son hombres. |

El silogismo de Romagnoli podría explicitarse así:

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| ‘ \forall ’: “Todos” | Todos los hombres son mortales. |
| ‘ $\exists!$ ’: “Existe un único ‘x’” | Mi cuñada es tremenda mujer |
| ‘ $\exists!$ ’: “Existe un único ‘x’” | Mi hermano es mortal. |

Estas formulaciones pueden explicarse con el microrrelato de Valenzuela. Así, es necesario realizar ensayos para determinar el rango de validez del modelo “Todos los hombres son mortales”. En esta oración, el adjetivo “mortal” es equivalente a “se mueren”. En segundo término –“Ciertos pecados son mortales”– el adjetivo “mortal” está usado de manera polisé-

mica y no se refiere a la misma especie del conjunto de los que “se mueren” o condición de “no viviente”, sino que atañe a otra calificación que tiene que ver con su relación con la ley y con la pena impuesta por la justicia a delitos de mayor gravedad. Así, inferimos que, valiéndose de la anfibología de la palabra “mortal”, el microrrelato se enuncia como un silogismo, pero en verdad no lo es, ya que constituye un sinsentido. Es un juego lingüístico. Recordemos que en el ejemplo de Aristóteles que sirve de primera proposición: “Todos los hombres son mortales”, en virtud de la analogía entre el objeto y su analogado, ambos resultan intercambiables. Sin embargo, en el ejemplo de Valenzuela no resulta la inversión. El lenguaje ha filtrado el error. El lenguaje lo admite, pero la proposición lógica no. La conclusión es equívoca porque el término medio de vinculación se refiere a cosas diferentes, no es relacionante, no hay vínculo lógico. Esto lleva a un sinsentido.

Podemos intentar analizar el microrrelato de Valenzuela poniendo a prueba las categorías de Frege de función y objeto. Los *objetos* son entidades saturadas, esto es, cerradas en sí mismas, en contraposición a las *funciones* que son incompletas o insaturadas. Así, por ejemplo, el objeto ‘Buenos Aires’ satura la expresión incompleta ‘... es la capital de Argentina’ y forma con ella una proposición que es el nombre de un hecho, un objeto más complejo. Con esta idea como base, la *visión semántica* concibe las teorías como *funciones* que se satisfacen con sus *modelos*. Además, si un mismo juego de modelos satisface a dos juegos de axiomas, significa que se trata de la misma teoría con dos formulaciones distintas (Moulines 204 y 332).

Podríamos descomponer este ejemplo en sus posibilidades:

Como objeto saturado: “Buenos Aires es la capital de la Argentina”

Como función insaturada: “[...] es la capital de la Argentina”

Esta podría llenarse con la posibilidad “Córdoba es la capital de la Argentina”, admitida por universal del lenguaje, falsa aunque verosímil.

Además, se puede optar por una posición remota, admitida también por el lenguaje: “Un elefante es la capital de la Argentina”, sinsentido puesto que el sentido está dado por cosas posibles en la realidad. En esta dirección se inscribe el enunciado del microrrelato de Valenzuela: “Ergo: ciertos pecados son hombres”.

En el caso de Romagnoli, desde el punto de vista fónico estamos frente a un neologismo –“Celogismo”– que resulta de la fusión de dos palabras en una. En ella está encryptada y fundida la doble alusión a los celos por un lado y, por otro, al silogismo: el título deviene de la permutación de un signifiante fónico relevante –/e/ por /i/– ya que la “s” y la “c” en la Argentina se pronuncian de la misma manera.

Vamos ahora a establecer la relación con la lógica, siguiendo las distinciones de Chomsky. Según la concepción chomskiana, la estructura profunda determina la interpretación semántica de la frase, así como la estructura superficial determina la interpretación fonética.

En el microrrelato de Romagnoli, la estructura superficial expresa solo la estructura sujeto-atributo, mientras la profunda solo es implícita y está presente en la mente. El término medio “Mi cuñada... es tremenda mujer” es vinculante con la primera proposición y con la tercera, ya que “cuñada” es la estructura superficial para decir: “Mi hermano es un hombre”.

Esto se da en una estructura profunda que supondría otras:

“tengo un hermano”

“mi hermano está casado”

“la mujer de mi hermano es mi cuñada”

“la mujer de mi hermano es tremenda mujer”

“mi cuñada y mi hermano son mortales”

La conclusión de la tercera proposición: “Mi hermano es mortal”, que parece arbitraria, está fundada en la estructura profunda de “mi cuñada”. “Mi hermano es hombre” está implícito en “mi cuñada”. Se trata de un silogismo verdadero.

Argumentum ornithologicum de Borges

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe. (1974 787).

El *Argumentum ornithologicum* desde el título remite al “Argumentum ontologicum” de San Anselmo. Así, en el adjetivo bisémico se opera una doble torsión, puesto que dialoga con la forma del silogismo y con el texto del filósofo. San Anselmo demuestra la existencia de Dios por medio del razonamiento. Más allá de que algunos han criticado el modo de llegar a esa conclusión, hay acercamientos en cuanto a la causa final en los dos autores: demostrar la existencia de Dios solo por una labor de la mente, a través de los sentidos. En Borges, se priva de la vista y ve: “Cierro los ojos y veo”. Por su parte, San Anselmo se fija en los oídos: “Pero por cierto ese mismo necio, cuando oye lo que estoy diciendo, es decir algo mayor que lo cual no puede pensarse cosa alguna, entiende lo que oye y lo que entiende está en su entendimiento, aún cuando no entienda que ese algo existe”. (Anselmo de Canterbury 366 y 367).

Siguiendo a Genette en la noción de palimpsesto, con el término *Ornithologicum*, usado en segundo grado, Borges está parodiando el vocablo del filósofo santo pues, por un par de sonidos, la segunda versión baja de categoría el tono solemne del argumento filosófico e instala el humor, proveniente de la formación misma de la palabra: del griego 1. *órnis*, *ornithos* (pájaro), 2. *lógos*, *logou* (saber) y 3. el sufijo *-icus* (del adjetivo),

asociada, seguramente, con la visión de una bandada de pájaros. Desde el significante queda claro que no se tratará de un argumento ontológico, ni filosófico, ni menos aún teleológico, sino estético. Se trata de un recurso recurrente en la poética borgeana, explicitada certeramente en el “Epílogo” de *Otras Inquisiciones*:

Dos tendencias he descubierto [...] en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol (775).

En base a sus dichos de la “economía de las metáforas”, tal como lo señala Pedro Garza García, “Siempre los hombres han creído encontrar en el vuelo de las aves el eco, la sombra y –la figura, agregamos– de Dios” (web). Es una analogía común entre los egipcios, los griegos (Hermes, Dédalo, entre otros) y la tradición judeo-cristiana (Espíritu Santo). Tal vez sea ésta la figura más precisa y preciosa para representarla: un ave en vuelo es lo más parecido a una divinidad majestuosa. Ambas se yerguen por encima de la tierra y pueden observarla desde lo alto, en una visión totalizadora y abarcadora, quizá referida al atributo divino de la ubicuidad.

Sin embargo, el aporte más original de Borges es intentar una demostración de la existencia de Dios a partir de la visión de la imagen de una bandada de pájaros. No inicia la especulación con un concepto abstracto, como suelen hacerlo algunos pensadores (entre ellos Descartes o Hegel), sino que se centra en una imagen tangible o concreta, fácil de imaginar, asimilar y seguir por un interlocutor común. Inmediatamente se instala en el campo de la mente, cerrado al afuera. Como aclara San Anselmo: “el pensamiento está en su inteligencia, aunque no crea que existe el objeto de este pensamiento” (366- 367). La frase indica que, al cerrar los ojos, la persona “ve” con la ima-

ginación, (afirmación avalada por la epistemología clásica), una imagen tangible de la que puede inferir una especulación puramente mental. No real, por lo tanto, sin comprobación fehaciente con el mundo empírico.

La pregunta retórica instala el problema filosófico que involucra el realismo: ¿existe un objeto independiente de nuestra existencia o la realidad es un constructo?

En el texto borgeano, Dios es un argumento que podría obviarse en la especulación acerca de los números definidos o indefinidos. Sin embargo, Borges ha decidido erigirlo en el centro, desplazando así los demás razonamientos a un segundo plano. El concepto-palabra “Dios” funciona como un gran distractor, que instala un problema ya expresado por Chomsky en una estructura superficial: “Dios invisible ha creado el mundo visible”.

Se puede expresar fielmente la estructura profunda de estas aseveraciones por medio de un relativo que sea explicativo y reformularse como “Dios QUE es invisible ha creado el mundo QUE es visible”, pues los relativos, al ser explicativos, acogen dos juicios –1) “Dios es invisible”. 2) “el mundo es visible”– que se descomponen en tres estructuras profundas: 1) “Dios es invisible” 2) “Dios ha creado el mundo y 3) “el mundo es visible”.

Estructura superficial



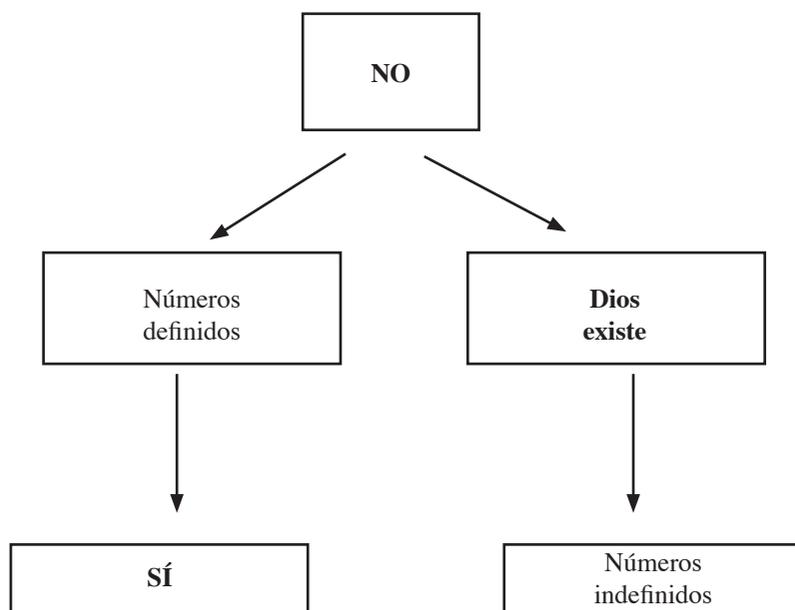
Estructura profunda

La comprobación de la existencia de Dios conlleva el atributo de su sabiduría. En la descomposición lógica de la estructura profunda se enuncia así: “Si Dios existe y ha creado el mundo, Él lo sabe todo”. Siguiendo el relato: “Yo vi pájaros, pero no sé el número; pero, si Dios sabe cuántos pájaros vi, Dios existe”.

Por el contrario: “Si Dios no existe, nadie puede llevar la cuenta”.

Según el argumento de Borges, el hombre, a diferencia de Dios, es falible y parte de esa incertidumbre en el relato. Incluso los filósofos reconocen que en la ciencia nada es seguro. Así, podemos citar a Karl Popper cuando dice: “todas las ciencias descansan sobre arenas movedizas”. (1967)

Estas especulaciones podemos graficarlas en un juego de contrarios a partir de un diagrama de flujo:



En el argumento borgeano, el narrador “ve” un número indefinido de pájaros; es decir, ve “algunos”, al menos uno, no todos. Existen casos particulares que aseguran la unicidad.

‘ \forall ’: “Todos”

‘ \exists ’: “No Todos” = “Algunos”

‘ $\exists!$ ’: “Existe un único ‘x’”.

Se expresa que alguien “ve” un número indeterminado entre 1 y 10, pero no sabe cuál, pues no lo puede determinar con la observación. En esta afirmación se revela el componente normativo, pero no el descriptivo. En efecto, es un número que está entre 1 y 10, pero no puede responder cuánto vale ‘x’. Esta es la prueba que ofrece de que Dios existe.

Conclusiones

Las características esenciales del microrrelato permiten a los autores experimentar e intentar formas nuevas. Los rasgos propios del género lo hacen dúctil para formulaciones que tienen la base de un esquema matemático. En la práctica, para establecer la *teoría* del microrrelato seleccionamos cuatro axiomas fundamentales: brevedad, economía, silogismo y reescritura que constituyen el *modelo* de escritura de buena parte de los microrrelatos. A estas características agregamos la estructura del silogismo, como forma de la lógica al servicio de la eficacia: es decir, para producir mejores resultados con el mínimo de esfuerzo, en función de la brevedad y la economía requeridas por el género.

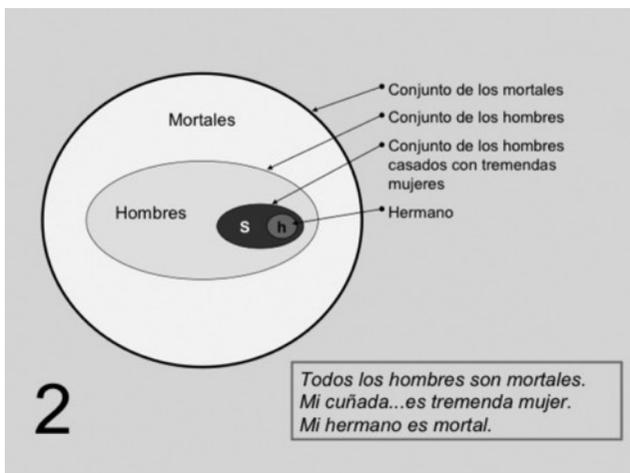
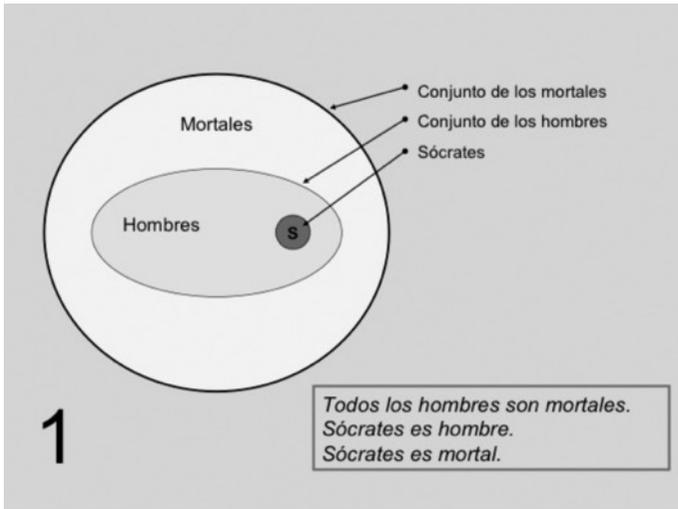
Para elaborar el trabajo adoptamos como marco epistemológico la *visión semántica*, según la cual una teoría es una estructura (*núcleo*) que vincula al conjunto de sus *modelos*.

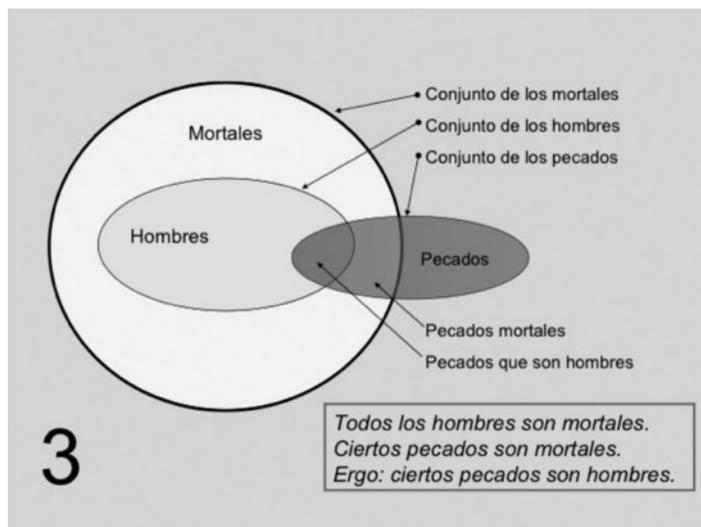
La modelización comparte con la ficción el recurso de la imaginación y la verosimilitud. Los modelos científicos y las ficciones literarias tienen una base común que facilita la construcción de recursos didácticos.

- a) La construcción de modelos matemáticos de los fenómenos implica el uso de representaciones como: fórmulas, sistemas de ecuaciones, gráficas, tablas, diagramas, simulaciones informáticas. Estas simulaciones han tenido como función demostrar la apretada economía de la escritura casi lacónica de los microrrelatos, que se despliega en varias formulaciones para su mejor comprensión y búsqueda del sentido.
- b) La analogía o relación de *similitud* (homomorfismo o isomorfismo parcial) vincula el modelo (representación: silogismo) con las *porciones de realidad estudiadas* (representados: microrrelatos). Así, se considera que cada sistema es similar a un modelo matemático de la teoría.

Por lo general, un modelo surge de analizar un ejemplo y describirlo con funciones; de esta manera, se consigue un conocimiento aceptable de la realidad estudiada (Ríos 17). Este procedimiento se considera más patente en los microrrelatos de Luisa Valenzuela y Juan Romagnoli; sin embargo, se advierte de manera más velada en el caso Borges, en el que es necesario realizar sustituciones y apelar a los conceptos de estructura superficial y profunda, propuestos por Noam Chomsky. En los tres casos es preciso realizar ensayos para determinar el rango de validez del modelo.

Si concebimos los tres microrrelatos en una visión de conjuntos, podemos representarlos de la siguiente manera. Estos tres gráficos han sido realizados por mi amigo el escritor e ingeniero Eduardo Gotthelf, que colaboró entusiastamente con este aporte para visualizar los elementos y las relaciones que se establecen entre ellos.





Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Borges, Jorge Luis. “Argumentum ornithologicum”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 787.
- Romagnoli, Juan. *Universos ínfimos*. Murcia: Editorial Tres fronteras, 2009. 86
- Valenzuela, Luisa. “Silogismo” Microrrelato inédito, cedido por su autora

Fuentes secundarias

- Agazzi, Evandro. *Temas y problemas de filosofía de la Física*. Barcelona: Herder, 1978.
- Anselmo de Canterbury. “Proslogium” c. 2. *Obras Completas*. Madrid: BAC, 1952.
- Borges, Jorge Luis. “Epílogo”. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 775.

- Cuadrado, Guillermo, Carlos Bello y Juan Redmond. "Modelos: entre la realidad y la ficción". En Gómez, Luis y Guillermo Cuadrado (Eds.). *Educación en Ciencias Empíricas en Facultades de Ingeniería. Selección del ECEFI 2012*. Mendoza: Universidad Tecnológica Nacional, 2012. (En prensa). ISBN en trámite.
- Cuadrado, Guillermo, Julio Ortigala y Luis Gómez. "Teoría, modelos y analogías". En Gómez, Luis y Cuadrado Guillermo (Eds.) *Educación en Ciencias Empíricas en Facultades de Ingeniería. Selección del ECEFI 2012*. Mendoza: Universidad Tecnológica Nacional, 2012. (En prensa). ISBN en trámite.
- Di Gerónimo, Miriam. "Microrrelato: el placer y la necesidad de lo breve". *Diario Los Andes*. Suplemento: "Cultura". Mendoza, sábado 27 de diciembre. 3
- Echeverría, Javier. *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Garza García, Pedro. "El Dios del silogismo". <<http://www.enfocarte.com/3.21/filosofia.html>> Consultado el 15/7/2013
- Genette, Gérard. *Palimpsestos; La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Godfrey-Smith, Peter. "Models and fictions in science". *Synthese* 172. (2010): Springer Science+Business Media B.V. 101-116.
- Koch, "Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato". (2000). www.cuentoenred.org. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/10recur.htm>> consultado el 20/7/12
- Laborda Gil, Xavier. "Capítulo 24. La interpretación chomskiana. La gramática de Port-Royal: fuentes, contenido e interpretación". <<http://www.sant-cugat.net/laborda/tl24.pdf>> consultado el 25/7/12
- Lagmanovich, David. *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007.
- Moulines, C. Ulises. *Exploraciones Metacientíficas*. Madrid: Alianza, 1982.

Popper, Karl. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1967.

Ríos, Sixto. *Modelización*. Madrid: Alianza, 1995.

Virieux-Reymond, Antoinette. *La lógica formal*. Buenos Aires, El Ateneo, 1976.

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.

Contrapunto

LA MICROFICCIÓN: REFLEXIONES EN CONTRAPUNTO

*Raúl Brasca
y Rosalba Campra*

Rosalba Campra: Desde que nos conocimos en el “Primer Encuentro Nacional de Microficción” de Buenos Aires, en 2006, no hemos dejado de ir y venir por el tema de esta clase de textos, de leer y comentar cada uno lo que el otro ha escrito. Y sin embargo, siempre nos quedan puntos por aclarar...

Raúl Brasca: Y ganas de seguir discutiendo...

C: Es que la microficción no es simplemente un ‘argumento de moda’, sino que plantea una serie de problemas que hacen a la ficción en general, a las condiciones y formas de la narración. Creo que en eso estamos de acuerdo. ¿O no?

B: Sí, claro. Creo que la extensión mínima pone en crisis el concepto de narratividad al impedir, con demasiada frecuencia, que todos los elementos que tradicionalmente se le exigen estén presentes y desafía a su lector, que debe superar esas ausencias.

C: Y precisamente por esa especie de desafío es que uno termina rastreando microficciones por todas partes. O quizá sea mejor decir que la microficción persigue a su lector hasta que lo encuentra. Por ejemplo, los otros días vi en una revista unas viñetas humorísticas. Después me di cuenta de que podía prescindir de los dibujos y, deteniéndome solo en el texto, leerlo como una microficción. Un actor presenta a su interlocutor

otro personaje que lo dobla en todas sus películas: “Habla por mí, tiene una voz idéntica a la mía, es igual que yo”. Sigue enumerando semejanzas, y concluye diciendo: “Lo que pasa es que no sé cuál de los dos es yo”. O tal vez decía lo contrario, no me acuerdo, pero para el caso da igual, ¿no te parece?: “Me asusta pensar que los dos seamos él”. Eso me llevó a preguntarme si, a pesar de que la historia se presenta como una especie de chiste, no podríamos considerarla, desde el punto de vista teórico, una microficción. Al fin de cuentas, tiene un trasfondo filosófico...

B: La respuesta es tajantemente sí. “Borges y yo”, el famoso texto de Borges, que es más o menos parecido a esto que me contás, es considerado muchas veces (entre otros por Koch, por Lagmanovich) un microrrelato.

C: Para motivar ese “tajantemente sí” te has referido a Borges. Si dejamos de lado a Borges y pensamos en tantas discusiones actuales sobre los límites entre la microficción y otras formas breves, ¿en qué elementos de esta pequeña historia que se autopropones como un chiste te apoyarías para clasificarla como microficción? Te lo pregunto porque vos, en tu calidad de “antólogo reincidente”, sos un gran clasificador...

B: Como antólogo soy un gran intuitivo... Sinceramente, cuando hago antologías, primero siento si el texto puede incorporarse y estar cómodo con todos los demás. Y después recién me pregunto por qué. Solamente cuando tengo muchas dudas recorro a un análisis técnico para decidir si entra o no entra.

C: Sí, pero ¿qué quiere decir “análisis técnico”? Creo que aquí nos topamos con un problema que sobrepasa el de la microficción y remite a una cuestión mucho más amplia: el de los mecanismos del conocimiento, de los que forma parte nuestra necesidad de definiciones. Tomemos una etiqueta como, por ejemplo, ‘épica’. ¿Para qué nos sirve usar el término ‘épica’ cuando hablamos de cierto tipo de producciones narrativas en verso? ¿Para qué nos sirve la etiqueta ‘microficción’ desde el punto de vista cognitivo? Claro, desde un punto de vista editorial, la utilidad es obvia...

B: Por lo menos, sirve para estudiar un conjunto de textos que presentan algunas afinidades. Se ha puesto de moda hablar de la muerte de los géneros, se dice que los géneros no existen. Lo que pienso es que si los géneros no existieran habría que inventarlos. Aunque sabemos que pensar con analogías muy frecuentemente conduce a errores, te voy a proponer una. Cuando yo enseñaba química en la Universidad de Buenos Aires, en la primera clase daba el concepto de sistema material, decía: “es una porción del universo que se aísla para su estudio”. Los sistemas materiales podían ser homogéneos, heterogéneos o inhomogéneos. Se estudiaba el sistema en sí y sus relaciones e intercambios con el resto del universo. Sé que el concepto de género literario excede en complejidad esta definición, pero las dos ideas son análogas. En literatura, el género es (por lo menos) una porción de la totalidad de los textos que se aísla para su estudio. No se puede estudiar todo el universo físico junto, como no se puede estudiar todo el universo textual junto. Entonces hay, al menos, un criterio de utilidad al agrupar los textos según las afinidades que uno presiente que tienen: poder estudiarlos y poder relacionarlos con los otros, con los que quedan fuera del conjunto. Tener una etiqueta como ‘microficción’, aunque fuera provisoria, sirve para eso, para poder estudiar los elementos que designa y, además, le sirve al lector como pauta de lectura, le indica con qué actitud de lectura debe encarar esos textos.

C: Dijiste “provisoria” ¿Eso quiere decir que admitís que lo que llamamos microficción puede no ser un género?

B: Aunque el género no existiera, aunque se demostrara que esos textos que hemos supuesto afines y les hemos dado un nombre, no son en realidad estrictamente diferentes de los que dejamos fuera, la clasificación o la etiqueta ha servido: ha permitido saber algo que antes no sabíamos. Si los matemáticos hubieran renunciado a la practicidad de los conceptos, no se habría inventado el número i que es la raíz cuadrada de -1 –lo que evidentemente no existe–. Sin embargo, ese número “imaginario” tiene una utilidad operativa enorme y ha permitido avances notables tanto en el campo teórico como

en las ciencias aplicadas. El número *i* es, paradójicamente, un número poético, una invención a la que Robert Musil, que era ingeniero, le dedicó un capítulo entero en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, quien hace allí al número *i* las mismas objeciones que hoy se le hacen a los géneros. El estudiante, finalmente, lo concibe como un largo puente asentado en tierra con sólidos pilotes en sus dos extremos pero colgado del vacío en el espacio entre ambos. Sin embargo, ese espacio ‘imaginario’, imposible en la realidad concreta, permite transitar efectivamente entre los dos extremos ‘reales’.

C: Completamente de acuerdo: su ‘realidad’ es puramente operativa. Cuando mis alumnos de literatura en la universidad de Roma se enojan y me dicen: “¿pero para qué sirve eso de los géneros que nos hace estudiar?”, respondo que sirven, precisamente, para tener un código en común. Sin embargo, hay que tener presente que el hecho de elegir criterios para delimitar esa porción de universo que decidimos estudiar corre el riesgo de desembocar en una tautología. Es decir, los criterios de clasificación no son inherentes a las cosas, sino a una voluntad humana primordial, la de ordenar lo existente según el criterio de semejanza. Las “colecciones” del hombre de Neanderthal de que habla Christine Ehm son una manifestación concreta de esa necesidad de establecer nexos. Y como no podemos abarcar la totalidad, nos vemos forzados a elegir pautas, tal como decías. Pero, de todos modos, decidir sobre la relevancia de un carácter u otro para definir el objeto de estudio compete al observador, y esto no es algo que se limite a las ciencias humanas, sino que atañe también a clasificaciones al parecer tan objetivas como las de las ciencias naturales. En nuestros días, algunos científicos (entre ellos Stephen Jay Gould) consideran las especies unidas reales de la naturaleza, es decir, un dato objetivo y no invención de los taxonomistas; otros, en cambio (por ejemplo Nelson Goodman), piensan que el hecho de que dos cosas se parezcan más que otras dos no depende de que tengan más propiedades en común, sino de que tengan en común un número mayor de propiedades que el observador considera importantes. Una polémica que se remonta por lo menos a Buffon, que en su *Histoi-*

re naturelle, criticando el sistema de Linneo dictamina que “géneros, órdenes y clases solo existen en nuestra imaginación”.

Mira si no las definiciones que da ese pozo de maravillas que es el diccionario de María Moliner: ‘clasificar’ es: 1) “dividir un conjunto de cosas en clases”; 2) “asignar una cosa a una determinada clase o grupo”. Si controlamos entonces la definición de ‘clase’, encontramos, como primera acepción, “cada grupo o división que resulta de repartir o suponer repartidas las cosas de un conjunto poniendo juntas las que tienen el mismo valor o ciertas características comunes”. Me parece que la imagen que tales definiciones dibujan es la de una serpiente que se muerde la cola...

Creo que, en el fondo, lo que importa es explicitar los parámetros que uno ha elegido para crear agrupaciones y, por otro lado, estar dispuesto a revisar esos conceptos, a integrarlos, a lo mejor a variarlos si se encuentra alguna propuesta que resulte más funcional. Eso, porque creo que lo fundamental de una clasificación es su productividad, y tengo mis dudas sobre la productividad de subdivisiones y subdivisiones cada vez más minuciosas... ¡Pero también desconfío de las categorías demasiado abarcadoras!

B. Entonces lo más importante, en tu opinión, sería poner en claro el valor que uno otorga a palabras como ‘género’, ‘modalidad’, etc...

C. Importante, sí, y necesario también, pero me temo que insuficiente para ponernos a salvo... A mí me parece muy productiva la propuesta de Lázaro Carreter de considerar los géneros como confluencias en una especie de área cultural donde un grupo de lectores han sintonizado sus gustos. Es evidente que esto no escapa a los condicionamientos históricos. Lo aclara muy bien Fernando Ángel Moreno, subrayando que esa sintonización “puede abarcar muchas obras o unas pocas, puede tener subdivisiones o no y puede durar muchos siglos o solo un par de años”. Lo que pasa es que de la microficción se puede decir lo que el mismo Moreno dice de la totalidad de los géneros: “no se están demasiado quietos para acertarles de lleno”.

B: Concuero totalmente. Los géneros van cambiando. Esto me recuerda la polémica que desató Piazzolla con sus tangos, tan feroz que terminó clasificándolos como “música de Buenos Aires”. Hoy a nadie se le ocurriría decir que “Adiós nonino” o “Verano porteño” no son tangos. A partir de esto podemos retomar el problema de la distinción entre un mero chiste y una microficción. La pequeña historia del actor y su doble que referías al principio sería una microficción porque no se basa en el simple recurso al doble sentido, que es el mecanismo típico del chiste, sino que –vos lo dijiste– hay una connotación que va más allá del efecto risible. El chiste es generalmente bisémico, tiene un sentido literal y otro de efecto risible. Todo consiste en descubrir qué nos hace reír. La microficción humorística no se agota en eso, aunque también nos haga reír. Yo creo que el límite entre el chiste y la microficción humorística es bastante difuso pero existe. Jean Paul Richter dice: “La brevedad es el cuerpo y el espíritu de todo chiste, y hasta podríamos decir que es lo que lo constituye”.

Sin embargo, nadie confundiría las microficciones de Monterroso con chistes, aunque difícilmente haya brevedades más humorísticas que éstas. Hay una diferencia, en principio, de complejidad. Los mecanismos del chiste –si aceptamos los que menciona Freud– son los mismos que usan las microficciones humorísticas, pero mientras en el chiste funcionan de un modo elemental y, aparecen, digamos, en estado puro, en la microficción se combinan y, aun cuando no se combinen, exigen un grado de sutileza mucho mayor. Por otro lado, el chiste es un género oral, su lenguaje es oral y gestual y, aunque se lo escriba, la preocupación por el lenguaje es subalterna. Y la microficción es un género literario, donde lo que importa es el lenguaje. Lo fundamental no es el efecto risible sino cómo se cuenta, qué uso se hace de las palabras, cómo se las proyecta al lector. No obstante, creo que hay brevedades que se presentan como chistes pero son tan sutiles y están tan bien escritas que pueden considerarse verdaderas microficciones. Y microficciones tan elementales y mal escritas que a veces ni alcanzan la estatura de chistes. Ese chiste que citaste en tu artículo “La

medida de la ficción” sobre el nombre más corto (que, de paso sea dicho, utiliza el mecanismo de “condensación” de palabras mencionado por Freud) estaría, para mí, en esa zona de solapamiento entre chiste y microficción.

C: Sí, es ese chiste sobre un concurso en el que será premiado quien tenga el nombre más corto. Parecería que el ganador es un chino, el señor Ho, pero después aparece el tribuno romano Casio, y quien gana finalmente es un tal Nicasio... En ese artículo, yo lo citaba para poner en guardia sobre el mito de la brevedad como criterio de excelencia. Pero teniendo en cuenta lo que acabás de decir, puede verse que en este caso el humor conlleva algo que lo sobrepasa. A menudo eso sucede cuando la historia narrada no se agota en su función pragmática de provocar la risa y, en cambio, tiene que ver con el doble fondo, con lo insondable de las palabras: es ahí cuando el humor roza la metafísica, porque nos hace percibir las grietas que se abren en la solidez de lo cotidiano. Aquí se trata de la puesta en escena de la arbitrariedad de la relación entre significante y significado, llevada a la paradoja de una contradicción explícita entre el aspecto material de la palabra y el semántico.

B. Claro, por eso tu chiste podría integrarse con ventaja en ese grupo tradicional de microficciones que juegan con las contradicciones y paradojas de la lengua. Y ahí tenemos otra característica de la microficción contemporánea: lo lúdico. Pero procedamos con algún orden ¿Por qué no tratamos de centrar con mayor precisión los caracteres que elegimos para decir que un texto es una microficción?

C: Bueno, un elemento en el que todos parecen estar de acuerdo es la narratividad, pero hay algo que suele dejarse de lado y es que la microficción –creo yo, no sé si estarás de acuerdo– se coloca en un espacio autónomo dentro del área general de las formas narrativas, para las que no se suele debatir tanto sobre el tamaño. Es decir, la novela se considera una forma narrativa amplia con desarrollo de personajes, de acciones, etc; el cuento, como una forma narrativa breve. La microficción entonces, para algunos, estaría dentro del área narrativa del cuento, solo que todavía más breve. Y a mí me parece que

el planteo no es ése, que la brevedad de la microficción está en un orden muy distinto del sistema de brevedad del cuento.

B: Eso me lleva a una vieja discusión que tenemos porque hay gente que ha querido –todavía hay alguno que quiere– considerar a la microficción un subgénero del cuento, es decir que lo que se obtendría con ella es, simplemente, un cuento cortito. O quienes dicen que en la microficción cabe una novela. Yo creo –con Pedro Aullón de Haro– que la extensión condiciona la forma. O sea, en un texto narrativo suficientemente breve hay cosas que requiere el cuento que no caben. Y de ahí surgen algunas de las características de la microficción. Cuando leemos el octavo precepto del decálogo de Horacio Quiroga –“Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste”– podemos pensar el cuento como una caminata; pero la microficción es un salto mortal: no hay tiempo para el desarrollo, no hay caminata. Hay un planteo, hay un nudo que se tiene que resolver inmediatamente. Tampoco es el resumen de lo esencial de una novela porque la microficción procede por mecanismos diferentes. ¿Cómo hace el autor para poder crear algo verdaderamente valioso, complejo y singular, en un espacio tan pequeño? ¿Qué es lo que concretamente obtiene? Las respuestas a esas preguntas encierran la definición de microficción.

C: En efecto, la microficción es más bien lo contrario del cuento, está en las antípodas. El cuento no tiene intersticios abiertos por donde se avista el mundo. La microficción, en cambio, está hecha de eso: de la suposición de lo ausente. Ausente pero necesario, implicado para que la narración resulte completa. Aunque no compacta. ¿Será que el cuento es lo compacto? ¿La microficción la fisura? Tal vez sea eso lo que da como resultado un texto “valioso, complejo y singular”. Y por ese motivo en la nomenclatura yo borraría decididamente, entre los rótulos que se adjudican a la microficción, el de ‘micucuento’, que hace suponer que el autor de una microficción actúa por subtracciones, por eliminaciones, en una especie de esfuerzo de depuración. Creo, como vos, que el concepto de

‘resumen’ es algo errado: la microficción, desde mi punto de vista, es también lo contrario del resumen. Brevedad y concentración podrían hacer pensar (y algunos críticos caen en esa trampa) que la microficción se atiene a lo esencial, es decir que sería una estructura en la que lo ‘superfluo’ no tiene cabida. Pero ¿qué quiere decir ‘superfluo’? Javier de Navascués, entre otras sugerencias esclarecedoras, señala que la astucia de este tipo de textos (o una de sus astucias) reside en dar relevancia a detalles ‘innecesarios’, esos detalles (descriptivos, por ejemplo) que en una funcionalidad estricta no tienen razón de ser. Habría allí un uso particular del “efecto de lo real” según la definición de Barthes. O sea que tal vez se trate, sí, de elementos nimios, marginales, pero que otorgan carnadura, sustancia, a lo narrado. Y suele ser en esas nimiedades donde con frecuencia se anida la significación.

B: No estoy muy seguro de que el cuento sea lo compacto, Piglia tiene la teoría de que hay dos historias en el cuento, una sería la que explicita el relato y otra que corre por debajo de la letra, ambas confluirían en el final. De todos modos la elipsis en la microficción es incomparablemente mayor que en el cuento. En cambio no tengo dudas sobre lo que dice Javier de Navascués, me surgen cantidad de ejemplos, lo que pasa es que son detalles ‘objetivamente’ innecesarios pero que el autor carga de significación hasta hacerlos necesarios. Valdría la pena abrir una línea de investigación sobre estos –y otros– mecanismos específicos, ver su función en un texto o un autor.

C: Por cierto, es algo que, por lo que puedo saber, no ha recibido hasta ahora suficiente atención. Pero además quería decirte que, si bien, obviamente, comparto tu opinión de que los mecanismos de novela y microficción son diferentes, creo que el efecto de lectura es análogo: la microficción, prodigiosamente, remite a una vastedad de mundo análoga a la de la novela. Y por eso Manganelli, a su *Centuria*, le pone como subtítulo *Cien pequeñas novelas río*. Con ese oxímoron él está señalando un tipo de escritura que es una condensación y a la vez una disolución de la forma ‘novela’.

Lo que pasa es que la microficción potencia desmesuradamente algo que existe en toda narración, que es el silencio. Silencio, elipsis, omisiones; en fin, toda el área de lo no dicho. A mí una cosa que me interesaría profundizar es la calidad del silencio en esta clase de textos, su diferencia con otros silencios, como por ejemplo el de la literatura fantástica, o el de la autobiografía. Y otra cosa también, que seguramente está relacionada con lo no dicho: la calidad de la sorpresa.

B: En primer lugar quiero repetir algo que vos escribiste en “La medida de la ficción” y es que: en la microficción el silencio es constitutivo. No es un silencio contingente, es constitutivo: forma parte de su esencia. Como autor de microficción siento que cuando escribo es más importante descubrir qué es lo que no tengo que decir que qué es lo que tengo que decir. Y esa actitud –creo que es común a todos los microficcionalistas– comporta en buena parte que la microficción sea lo que es. Yo dije hace un rato que la extensión condiciona la forma. O sea que la obligada brevedad engendra, de algún modo, ciertas cualidades de la microficción. Desde su posición narrativista, Irene Andres-Suárez sostiene algo similar: que la merma textual del relato generó una reacción en cadena que terminó afectando su naturaleza intrínseca, o sea que la diferencia cuantitativa se volvió cualitativa. Vos, en “Anaquel de microficciones”, dijiste lo mismo pero al revés: que la brevedad es la consecuencia de esas nuevas cualidades. Sea como fuere, el resultado es el tipo de textos de los que hablamos. Lo que pasa es que cuando se escriben microficciones más largas, por ejemplo de dos o tres páginas –como se suelen incluso antologar– esas cualidades tan fuertes en los textos breves se diluyen o desaparecen. Entonces sí se van pareciendo cada vez más a cuentos, no tienen esa energía contenida que uno descubre en los textos muy breves. Si bien, como todos sabemos, hay textos medianamente largos –de una página y media, por ejemplo–, cuya estructura es tan ceñida y su poder de sugerencia tan alto que pueden perfectamente ser considerados microficciones y otros de cinco líneas tan laxos y explícitos que ni siquiera se aproximan a la microficción. Este problema del silencio me lleva al tema de

los finales. Yo siempre he insistido en la importancia de los finales aunque –hablando con mayor propiedad– debería haber dicho la importancia de la última línea.

C: Claro, porque esa última línea puede no ser un final...

B: Exactamente. En virtud de su brevedad y de su estructura, la microficción es un dispositivo perfecto, ahí no sobra ninguna pieza y, si falta alguna, directamente no funciona. Y cuando sobra se resiente mucho, funciona mal, es peor que si no funcionara, uno lo siente... choca muchísimo. Entonces si prescindimos de la última línea, la microficción no funciona porque el dispositivo no está completo. Funciona recién cuando leemos la última línea, y no inmediatamente. Hay un segundo, hay un hiato entre el momento en que el lector terminó de leer y el momento en que produce sentido. Ese hiato es una relectura instantánea que realiza cuando ya está en posesión de todas las claves del mecanismo. Por eso digo que la última línea es muy importante y acaso es sorpresiva porque es la llave que permite dar sentido, pero como vos decís, no siempre la última línea es el final. Incluso el sentido producido puede indicar la ausencia de final concreto o la existencia y persistencia de diversos tipos de ambigüedades.

C: Creo que eso que dijiste ahora es también una condición constitutiva de la microficción: la necesidad o de la relectura o de una síntesis memorial inmediata. Esa síntesis memorial a la que, para reconstruir una trama, indagar un sentido, satisfacer una expectativa, obliga toda lectura. Pero que en la microficción tiene un carácter diferente. Y por eso me parece adecuada la expresión “energía contenida”. Sí, una energía contenida que reclama una explosión. Esa última línea es a menudo, efectivamente, una explosión que ha sido preparada –y que el lector en cierta medida está esperando.

Ahora, son muchos los textos narrativos que organizan su materia en vistas a un final sorpresivo. Las novelas policiales, las de capa y espada, las de reconocimiento: algo que viene por lo menos de la novela alejandrina y que el romanticismo tipificó en la “novela de la cruz de mi madre”, porque al final se descubriría la identidad de alguien gracias a una marca –un lunar,

una joya— que tenía un niño raptado en tiempos lejanos... En fin, lo que quiero decir es que el final sorpresivo es un recurso por demás tradicional. Lo que a mí me interesa es ver, como en el caso del silencio, cuál es la ‘calidad’ de la sorpresa en la microficción, a qué expectativas responde y qué riesgos entraña. Como la microficción es tan cortita, la sorpresa es, valga el pleonismo, muy sorpresiva. Y eso puede llevar al manierismo, ¿no es así? Llevar a que se escriba una microficción efectista, tendiente al asombro del lector. Tuve esa experiencia cuando invité a un amigo, totalmente ajeno a estas problemáticas, a una lectura de microficciones y que, después de la lectura, me comenta: “Bueno, muy interesante, pero era como que todos en el público ya supieran para dónde iba la cosa, y se preparaban para sorprenderse con la frase final”. Estaban esperando lo que, por naturaleza, debería ser inesperado... O sea: en tanto aparece como una conclusión obligada, la sorpresa pierde su carácter imprevisible. Yo creo que esa es también una de las paradojas esenciales del género —iba a decir ‘constitutiva’ pero como no quiero usar de nuevo esa palabra, uso ‘esencial’, una que dijiste vos.

B: Es así, lo que pasa es que se mezclan varias cosas. Por ejemplo, hablando de paradojas, Dolores Koch, quien escribió el artículo fundacional sobre microficción, menciona, entre sus características, “una mayor fuerza sugerente o bisémica” (también podría ser polisémica, no es siempre bisémica). Lo que sucede es que en virtud justamente de esa falta de información que se debe a la elipsis y a su muy, muy difundido carácter irónico —en la microficción contemporánea, ¿no?—, generalmente se espera que el texto se resuelva con un golpe de ingenio. No es que desprecie el ingenio, al contrario, pero aprecio mucho más la imprevisibilidad. Es decir, la microficción tiene que ser tan efectiva que le gane al lector, porque si el lector llega antes, no hay microficción. El detonador no dispara. En alguna medida hay una competencia entre el texto y el lector.

La imprevisibilidad es posible en la microficción gracias al enorme abanico de posibilidades que ofrece debido tanto al uso extremo de la elipsis como a su poder mimético y a su

carácter híbrido (o a su capacidad de utilizar procedimientos propios de otros géneros, según Lagmanovich). El lector de microficción nunca sabe, hasta llegar a la última línea, qué es realmente lo que está leyendo. No se trata solamente de que sea imprevisible el final cerrado o abierto, fáctico o no, como el de los cuentos. La última línea puede revelar que se estaba leyendo una parodia (incluso la parodia de un tipo de discurso), que lo que parecía ser un microensayo resulta una soterrada burla de ciertos famosos ensayos, que el final no existe sino estéticamente, que es imposible decidir a qué tipo textual pertenece la microficción que se acaba de leer. Pero todas estas ‘soluciones’ tienen para él un efecto estético conclusivo. Cuando Borges termina “Diálogo sobre un diálogo” con: “Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos”, dispara sobre el lector varias posibilidades. Puede pensarse: es una humorada que le está haciendo un personaje a otro, entonces sería un texto humorístico... ¿pero y si lo dice en serio? Si lo dice en serio, de golpe, el texto se ha transformado de un diálogo realista en una historia fantástica, un diálogo desde el otro mundo. Hay una ambigüedad genérica irresoluble que, paradójicamente, es la resolución del texto. Cuando en “Argumentum ornithologicum” Borges termina “ergo dios existe” ¿Quiere decir que demostró la existencia de Dios? No, es una burla, se trata de una microficción humorística, aunque accesible solo a lectores cuya enciclopedia incluya la teología y la patrística.

C: Eso del final me hace pensar en una imagen que usaste antes, la del “salto mortal”, que me gusta por lo que implica de peligro, y porque tiene que ver también con el punto desde el que se toma impulso para saltar. Uno puede estrellarse si se lanza desde muy alto... Así como el relato se precipita hacia su final, así también su partida suele ser precipitada, dando comienzo a la narración *in medias res*. La microficción empieza frecuentemente en un punto ya alto de la historia, en la que lo elidido es fundamental. Por eso insisto en que la brevedad no es una condición sino una consecuencia.

B: De acuerdo, pero, ¿consecuencia de qué?

C: Consecuencia de la intensidad de lo narrado y de la seguridad de que la suposición por parte del lector va a ser suficiente para cubrir lo no dicho (un requisito que, por otra parte, en distinta medida, da consistencia a cualquier tipo de narración). Empezar *in medias res* significa presuponer todo un desarrollo anterior al comienzo de la narración pero que es, en este caso, un desarrollo indispensable. Tal vez aquí se puedan discernir diferencias con otro tipo de narrativas. Quizá derive de esta construcción el hecho de que, en las novelas de amor, por ejemplo, la trama desarrolla una serie de peripecias que aleja a los enamorados pero que se resuelve en el *happy end*, mientras en la microficción de tema amoroso, por lo general el tratamiento es catastrófico. Lo confirman tus antologías y también tus propios textos... Dado que no se dispone de la dimensión necesaria para contar todas las vicisitudes de un amor desgraciado hasta llevarlo a su conclusión feliz, en la microficción tiende a darse por sentado que las peripecias han culminado felizmente y a partir de allí solo queda el derrumbe. La brevedad permite esa actitud narrativa.

B: Una actitud que se corresponde con una respuesta del lector a esa confianza que el texto le concede.

C: Hay algo muy importante en lo que has dicho, porque lleva al primer plano la naturaleza interactiva que sostiene estos textos. Porque yo creo que efectivamente la microficción acentúa el llamado a la participación del lector. Tal vez en eso estriba el carácter que a algunos les gustará llamar post-moderno, a lo mejor, porque actualmente se insiste mucho en que después de una etapa, sobre todo del siglo XIX, en que el papel del lector era mucho más pasivo porque el texto le daba en modo completo las secuencias de causa y efecto, a un cierto punto, y sobre todo a partir de la segunda mitad del XX –para la literatura hispanoamericana, pensemos en la aleatoriedad que propone *Rayuela* en los años sesenta– se pretende del lector una actitud de reconstrucción, hasta de invención del texto. El lector habitual de microficciones debe tener algún vicio especial, ¿no? Algo que lo lleva a aceptar estas historias que son un poco como latigazos que lo empujan a trabajar.

B: Yo creo que la microficción ha creado a su lector. Es paradójico que, siendo una forma poco homogénea, se ha dicho un híbrido genérico, exija una homogénea actitud de lectura. Una misma actitud de lectura para todos sus ejemplos es una de las condiciones que se impone a los géneros. Es decir que, por un lado sería un género y por otro una mezcla de géneros, ¿no es una contradicción?

C: Ya anteriormente has aludido al carácter ‘híbrido’ de la microficción. No estoy de acuerdo, o por lo menos, no en esos términos, como si se tratara de un parámetro discriminante. En alguna ocasión, lo reconozco, yo también he incurrido con desenvoltura en esa metáfora biológica un poco insidiosa, que relega una forma textual en el campo de las anomalías (como hace Violeta Rojo, al designar en varios artículos a la microficción como una modalidad “des-generada”). Si llevamos el concepto de ‘híbrido’ a su extremo –lo digo por pura provocación– ¿qué da? ¿una criatura estéril, como la mula? ¿o fascinante y mortífera como la sirena? Si la microficción fuera un híbrido, me gustaría más bien pensar en la esfinge... Yo creo, como decía antes, que este tipo de textos tiene un espacio suyo propio dentro de la narrativa, y todo lo que se argumenta para abonar el concepto de hibridez (por ejemplo el aspecto paródico, los procedimientos o los temas de otros géneros), se puede aplicar a cualquier experimento narrativo que cree mundo: tanto *Rayuela* de Cortázar como *El beso de la mujer araña* de Puig, tanto *Jacques le fataliste* de Diderot como *Les lettres portugaises* (que hoy sabemos escritas por el vizconde de Guilleragues, pero que a su publicación en 1669 se las creyó auténtica correspondencia de una monja portuguesa). Se trata de una de las formas posibles del narrar: ni más ni menos. La novela (y los ciclos de novelas) el cuento, la *nouvelle* o noveleta, la microficción... Cada una con sus libertades, sus consistencias semánticas, sus derivas estilísticas, sus fugas y sus recurrencias. En cualquiera de las formas narrativas se da lo fantástico, el humor, el amor, el horror, la sorpresa, el trasfondo histórico o la abstracción, el orden y el desorden, la aleatoriedad, los deslizamientos.

B: Yo también creo que tiene un espacio propio. Y me disculpo: la contradicción estuvo en mi pregunta, hablé simultáneamente de hibridez y de mezcla. En realidad un híbrido no puede ser una mezcla, es una combinación. Una combinación es la unión íntima de dos elementos para dar un tercero diferente de los que le dieron origen. En una mezcla, en cambio, todos los elementos conservan sus propiedades. Todas las microficciones tienen las propiedades características que ya mencionamos, pero su tipología es tan variada que sus diferencias parecen más que aparentes. La compararía, como he hecho ya en ocasiones anteriores, con un camaleón, en el sentido de que puede mostrarse de mil formas diferentes sin dejar de ser ella misma: algo que puede definirse, precisamente, como una capacidad camaleónica.

C: Creo que la imagen del camaleón es muy esclarecedora. Además, ese problema se plantea con cualquier forma que no se ajuste a una definición académica estricta de lo que es un cuento, de lo que es una obra teatral o un ensayo. Pensemos cuántos ensayos hay de Borges que no se dejan encorsetar en el género. Y pienso también en los ensayos de Raúl Dorra. Su *Lecturas del calígrafo* retoma textos narrativos ficcionales escritos por Kafka o por Borges y los transforma en un ensayo sobre Kafka o sobre Borges. Entonces yo creo que, en ese sentido, es cierto, la microficción podría decirse más bien transgenérica. Aparecer como un ensayo, aparecer como una reflexión, como una propuesta filosófica y al mismo tiempo escaparse de ahí. Pero eso sucede con tantas otras formas de escritura. Bueno, me doy cuenta de que, en vez de subrayar caracteres distintivos, estoy insistiendo mucho en lo que la microficción tiene en común con el resto del universo narrativo. Ciertos mecanismos son sin duda comunes; lo distinto es el uso que cada texto propone, y por lo tanto el resultado. Tal vez la escritura de por sí sea transgenérica. Pero este es otro tema de discusión que abre demasiados caminos.

B: El carácter híbrido fue enunciado o aludido desde el principio como una de las características de la microficción. Dolores Koch dice que “combina las características del ensa-

yo, del cuento y del poema en prosa” y Violeta Rojo, además de considerarla des-generada, le atribuye un “carácter proteico” lo que, atentos a la mitología griega, la acercaría al camaleón... Qué pasa: cuando se quiere o se piensa que la microficción es un género –mejor dicho que el microrrelato es un género– hay que renunciar no solo al carácter híbrido sino también a la posibilidad de que sea transgenérica. Yo creo que el trabajo más riguroso en ese sentido lo hizo David Lagmanovich. Su análisis es inexpugnable. Él habla de microrrelato (porque exige narratividad), y lo define como microtexto ficcional narrativo. Exige que sea micro, exige que sea ficción y exige elementos narrativos. Para él no hay hibridación sino capacidad para tomar ‘prestados’ procedimientos propios de otros géneros. ¿Pero qué hacemos con toda esta variedad de ficciones brevísimas argumentativas o con las que semejan definiciones o afirmaciones sin enunciador explícito? Todas son ficciones y son ‘micros’ ¿Dónde las ponemos? Si nos inclinamos por la hibridación o por la transgenericidad (¿existirá esta palabra?), nos quedamos sin género. Si las dejamos afuera, parece que hacemos trampa, porque los autores y los lectores las escriben y las leen como una única categoría. La construcción intelectual que hace David es realmente muy brillante pero a mí, como antólogo, el *corpus* que elige me resulta, por un lado, demasiado amplio, y por otro, demasiado restrictivo. ¿Cuándo es demasiado amplio? Un cuento suficientemente breve es un micro-texto ficcional narrativo, ¿y por qué lo vamos a trasladar del género ‘cuento’ a la microficción? ¿solo porque es muy breve? No me parece motivo suficiente. Claro que esto podríamos remediarlo acotando la brevedad: si la restringimos a media página, entonces sí, porque –como decía antes– la extensión condiciona la forma: no cabe un cuento en media página. Pero como él no lo hace (en la teoría, porque sus microficciones rara vez superan esa extensión), su *corpus* me resulta demasiado amplio: permite la inclusión de verdaderos cuentos. Y por otro lado es restrictivo, porque como exige estrictamente narratividad –tiene que haber un narrador, tiene que transcurrir el tiempo, tiene que haber una acción que avanza– deja fuera

textos clásicos incluidos desde siempre en las antologías, microficciones como “Justificación de la mujer de Putifar”, de Marco Denevi, que dice: “Qué destino: Putifar, eunuco, y José, casto”. Claro, no hay un narrador, es una exclamación, no hay acción. O el texto de Salvador Elizondo, “La mariposa”: “La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos”. Es una definición, pero es una definición que no es una definición porque el contenido desmiente la forma. Se trata de una ficción brevísima irónica y poética, antologada ya en los primeros números de la revista *El Cuento*. Ambos ejemplos apelan a la enciclopedia del lector, ambos exigen una relectura irónica. Como antólogo he incluido muchos de esos textos anómalos que la teoría dejaría fuera. Yo los siento dentro.

C: O sea que hemos vuelto a lo que decíamos al principio: que la clasificación no tiene que ver con caracteres específicos de lo clasificado, sino con la relevancia que acordamos a ciertos caracteres en desmedro de otros. Es una especie de aporía en la que es imposible definir tanto el punto de llegada como el punto de partida: no hay solución. Antes de que la etiqueta de ‘microficción’ se transformara en moneda corriente, estos textos iban a parar a la crónica periodística, a la prosa poética, en fin a un territorio vago y sin mapas. A menos que para la solución del problema recurramos a la descodificación que hace el lector, que dependerá de lo que llamamos “cultura”. En la historieta esa del doble, alguien la lee, se ríe, y listo. Después la lees vos, descubris todas las implicaciones filosóficas que tiene, y le reconocés otra categoría.

B: Y eso a menudo depende del contexto...

C: Exacto. Depende de la actitud de lectura que el título de una antología, por ejemplo, sugiere o impone al lector. También el problema de la dimensión que se le exige a un texto para definirlo como microficción puede depender no de una toma de posición teórica, sino de una imposición editorial. Y entonces vemos que el problema se reduce a una preocupación superficial, puramente exterior. Yo creo que para clasificar un texto como microficción, aparte del número de líneas o del número de palabras, es mucho más importante su concordancia

cia con esos caracteres que estábamos identificando antes: la intensidad, la energía contenida, la imposibilidad de suprimir o agregar una palabra –a pesar de lo que en otra ocasión yo haya propuesto, un poco en juego: probemos a crear expansiones y veamos qué pasa con un texto.

B: Me parece muy interesante eso.

C: De todos modos, si concordamos en que la microficción tiene que ser un mecanismo perfecto, aun el cambio de una palabra por un sinónimo puede no funcionar, porque rompe el ritmo, porque hace desaparecer esas ambigüedades o polisemias que seguramente la microficción genera. Ahí es donde uno puede reconocer también la pertenencia de una microficción a la literatura, ¿no es cierto? Porque lo que –en mi opinión– hace reconocer un texto como ‘literatura’ es su apertura a muchas interpretaciones. Yo creo que eso marca la frontera con lo que, por ejemplo, es nada más que un chiste. En el chiste, la sorpresa final lleva a un conocimiento que me permite reír sobre algo que estaba oculto. En la microficción, en cambio, la sorpresa me lleva a otras preguntas, o trasfondos (el final bisémico, o más bien polisémico, como proponías vos). Y por eso las microficciones las re-leemos, mientras el chiste se agota al llegar al punto final.

B: Sí, estoy totalmente de acuerdo. Yo creo que diste con la diferencia fundamental entre el chiste y la microficción. También comparto que la brevedad es menos importante que otras cualidades que son mucho más literarias. Con todo, respecto de las clasificaciones de Lagmanovich sigo insistiendo en que la extensión condiciona a la forma, quiero decir que estoy de acuerdo con él en que no es lo mismo una microficción de una línea que una microficción de veinte líneas, aunque las diferencias no se contabilizan progresivamente según el número de líneas. Las dos son microficciones pero creo que proceden de manera diferente.

C: No sé si se trata solo de una cuestión de procedimientos. Tomemos por ejemplo un texto breve, como la plegaria que empieza “Yo pecador me confieso a Dios...”. Tenemos un narrador, un interlocutor, una acción rememorada, etc. Toda

una serie de características que parecerían incluirla en la microficción: la brevedad, la narratividad, la ficcionalidad (¡esto, si pensamos que Dios no existe!). Y sin embargo no me parece que podamos considerarla microficción. El problema de la microficción debe ser ese: que recubre muchas de las formas narrativas breves que tan minuciosamente ha estudiado Jolles.

Tal vez convendría enfocar las cosas desde otro ángulo, no sé, el modo en que produce esa presuposición que ya hemos citado, y que en el caso de la intertextualidad, por ejemplo, va más allá del guiño intertextual, del juego entre miembros de una cofradía cultural. El texto de Denevi que citaste sobre la mujer de Putifar, o el de Elizondo sobre la mariposa, si no lo remito a la Biblia, si no tengo presente el sueño de Chuang Tzu (o más exactamente: la historia del sueño de Chuang Tzu tal como la cuenta Borges), ¿qué es lo que leo en esos cuentos? También la narratividad, a veces, es una narratividad supuesta. Mejor todavía, subrepticia. Tal vez tengamos que pensar en la narratividad como uno de los caracteres silenciados del texto.

B: Precisamente, Laura Pollastri –que fue la alumna dilecta de David y con quien he hablado de este tema– en sus últimas intervenciones en congresos está postulando un relator oculto. O sea, una instancia narrativa oculta típica de la microficción que permitiría ampliar el *corpus* tomado por David con ejemplos cuya narratividad estaría, por decirlo de algún modo, implícita, lo que permitiría incluir a muchos de estos textos.

C: Se trata de una postulación muy meditada, que se centra en las modulaciones que adquiere en la microficción este aspecto determinante de todo acto narrativo: ¿a qué voz debemos atribuir, o imputar la narración? Ahora, no debemos olvidar que no se trata solo de la narración: cualquier enunciado, aun el de un teorema, implica un enunciador. Una vez que conversaba con la lingüista Sofía Fisher sobre este tema, me hacía notar cómo en las fórmulas del teorema el uso de modos y tiempos verbales abiertos, no asertivos (“Sea...”, por ejemplo) crea una situación atemporal, válida fuera de las circunstancias y verificable en un futuro eventual, y coloca a quien habla en una especie de posición abstracta

¿Cuál es la forma, la posición de la voz narrante en la microficción? Siempre que pueda hablarse de una instancia típica; yo creo que se trata del arsenal retórico común a cualquier comunicación verbal (sobre la naturaleza del hablante en distintas clases de textos las reflexiones de Kerbrat-Orecchioni y las de Susana Reisz me parecen muy válidas). Lo que seguramente se puede decir es que en este caso puede distinguirse una función, o un valor particular. ¿Cuál es su tono? ¿sus resonancias? ¿o podré hablar de ‘textura’? Si se propone como ‘persona’, ¿es posible individualizar sus características? ¿qué pasa en cambio cuando pretende ser ‘impersonal’? Y si se oculta, ¿en qué consiste ese ocultamiento? A mí, lo que sí me parece privativo de la microficción es que, en ocasiones –y sin ceder a la facilidad de la parodia–, en la microficción la instancia productora del enunciado asume de tal modo la literariedad de su producto que puede permitirse cosas que a un texto de mayores dimensiones lo harían derrumbarse en la cursilería. El texto microfictional en cambio lo hace, y sale indemne. No sé si conocés esa técnica de canto tibetana que produce la emisión de la voz en dos alturas contemporáneamente. Una cosa impresionante, no se puede creer que sea una persona sola quien está haciendo eso. Un artista polaco, Miroslav Rajkowski, en una performance a la que asistí se servía de esa técnica. Me aseguró que no era especialmente difícil. Vaya a saber... Hay microficciones que me producen el mismo efecto, como si hubiera una doble emisión. Me gustaría estudiarlas para ver con qué recursos lo han logrado.

B: Hay un tema que nos quedó pendiente cuando mencionaste el ritmo de la microficción y el peligro de los sinónimos. Una de las mayores figuras de la crítica inglesa, William Empson, escribió que “el sonido es el eco del sentido”. Y yo creo que es rigurosamente cierto y que es todavía mucho más cierto en una microficción y en un poema. La microficción y el poema, en cuanto al trabajo con el lenguaje, están próximos, ¿no? ¡O deberían estarlo! A veces encontramos una consonancia en una microficción y los sinónimos de que disponemos para eliminarla no nos sirven porque no tienen exactamente

el mismo significado. Pero también puede ser que no sirvan porque rompen el ritmo, porque rompen la melodía. Yo a veces escribo una microficción y encuentro que está todo bien pero que me falta una nota, me falta una palabra o me sobra una sílaba. Y mientras no consiga resolverlo, la microficción queda como renga. Y para mí esa diferencia rítmica o sonora cambia el sentido, o cambia la potencia con la que se recibe el sentido, digamos. ¿Me acusarías de formalista?

C: Al contrario. Me encantó (aunque suene demasiado emotivo como término crítico) eso que dijiste. O será que se me puede acusar a mí también de lo mismo... Lo encuentro muy justo, porque se refiere a la potencia del texto. En la discusión con los traductores de mis textos a lenguas que conozco he tenido esa experiencia: a veces hemos llegado a la conclusión de que convenía dejar de lado la palabra que traducía fielmente y buscar otra, más adecuada precisamente para eso, para mantener la potencia expresiva del texto, su ritmo, por ejemplo. Porque este tipo de textos genera sentido a partir de su forma. Apela al lector por las palabras con que está dicho y por eso es, como ya he acotado en alguna otra ocasión, que una microficción no se puede resumir no porque sea corta ya de por sí, sino porque hay que contarla con esas palabras. Sucede como con la poesía: ¿qué vas a resumir de un soneto?, ¿con qué otras palabras lo vas a 'contar'?

B: Es que las palabras de una buena microficción no son intercambiables, tienen que ser ésas o ésas. Y si son intercambiables hay que preguntarse si la microficción era tan buena como parecía. En cuanto a la traducción pienso exactamente igual que vos, aunque la teoría dominante es la otra, ¿no?, la que prescribe que hay que traducir literalmente, palabra por palabra. La verdad es que uno no sabe cuando lee a Kafka traducido por Borges si lee a Kafka o lee a Borges. Pero en ese caso no me importa, la verdad es que no me importa...

C: ¡Y a mí tampoco! Yo creo que otros conceptos que acá pueden resultar útiles son 'levedad' y 'densidad', que parecen contradictorios y sin embargo vos los das como complementarios. Lo que se podría decir es que la microficción tiene una

apariencia de levedad gracias a su reducción en el tamaño, como si fuera una cosa, digamos, que flota, pero que permanece porque hay una densidad semántica, mientras su levedad tal vez se da en el plano formal.

B: Sí, exactamente: con densidad me refiero exclusivamente a densidad de significado, a densidad semántica, decir mucho en poquito espacio. Y la levedad de la que hablo es una levedad de medios expresivos. Justamente es lo que aproxima la microficción a las formas modernas de la comunicación. Es imposible pensar una microficción escrita al modo de los realistas recalcitrantes: “tomó de la mesa de luz el pañuelo bordado con rositas amarillas y hojitas verdes ...” No, esa solidez maciza de lo real –la palabra es ‘maciza’–, esa impenetrabilidad, esa opacidad, no convienen a la microficción. La microficción no es opaca, es más bien transparente. Aun cuando pueda ser un poco críptica, uno no siente que sea impenetrable, que sea densa. Es como que deja ver un poco del otro lado, ¿no?

C: Eso de “dejar ver del otro lado” me hace pensar en una teoría que a mí me parece muy enriquecedora para nuestro campo –yo la he experimentado en el campo de lo fantástico. Como todos sabemos, la palabra ‘texto’ quiere decir ‘tejido’, ¿no es cierto? Pero no percibimos más ese significado, porque la palabra está tan incluida en nuestro lenguaje crítico que nos olvidamos de lo que la etimología nos está diciendo, y de lo que nosotros mismos estamos diciendo cuando, en referencia a un texto, hablamos, metafóricamente, de ‘trama’, de ‘urdimbre’. Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda proponen en cambio otra metáfora, la del ‘encaje’. En su teoría, el texto no se describe como una superficie compacta formada por trama y urdimbre –que se entrecruzan regularmente y no dejan espacios libres salvo cuando se rompen y se produce un desgarrón– sino como un encaje, esa malla o red constituida por el hilo y la oquedad, que parcialmente oculta (gracias al hilo) y parcialmente revela (gracias a la oquedad) lo que está del otro lado. Lo que está en primer plano, de todos modos, es la materia determinada por el hilo. Y tan importante es lo que el encaje deja ver como lo que el encaje es en sí. Es decir, no-

sotros admiramos contemporáneamente el escote de la dama y la preciosa materia llena de oquedades que lo cubre (o lo promete...).

Me parece que valdría la pena difundir un poco más este estudio porque, si dejamos de considerar el texto como trama y urdimbre, y pasamos a considerarlo como un encaje que no tiene un punto fijo, que puede distenderse, que puede en algún momento ser más apretadito o más abierto, realmente creo que dispondríamos de un instrumento metafórico ideal para enfocar la microficción.

B: Vos hablaste –y eso no lo entendí bien– de una gran “condensación temporal” como característica de la microficción. Es algo que no termina de convencerme. También en las novelas el tiempo de la narración es normalmente menor que el tiempo de la acción real. Claro que la condensación temporal es mayor en la microficción: no es lo mismo reducir la historia de una vida a 10 líneas que a doscientas páginas. Pero también es cierto que la microficción suele contar el instante y, en ese caso, el tiempo de la narración es mayor que el de la acción, es decir, habría una expansión temporal. Con esto quiero decir que si bien lo que decís es cierto, no es absoluto y es discutible como característica general de la microficción. Las microficciones pueden contar la explosión instantánea inicial, el Big Bang, y la historia completa del universo, ambas en diez líneas. ¿Qué quisiste decir exactamente con “condensación temporal”?

C: Si el mundo y su representación, si el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado coincidieran, sucedería algo semejante a lo que Borges cuenta en “Del rigor en la ciencia”: un mapa del imperio que tiene exactamente el tamaño del imperio... En cambio, como dijiste, a veces se cuenta la historia del Universo en cuatro líneas. Ahí divergen absolutamente el tiempo de la narración, que es brevísimo, y el tiempo de lo narrado, que va de la creación del mundo hasta nuestros días. O cuando de la vida de un personaje se dice: “Pasaron diez años”... La condensación temporal obtiene ese resultado: desde ese punto de vista la microficción es un vértigo. El texto

de Mario Goloboff *Historia*, en una especie de remolino sangriento, transforma en contemporaneidad la guerra de Troya y el desembarco aliado del segundo conflicto mundial. Y lo consigue en unos seis o siete renglones, a través de la elipsis, del traslapamiento de los tiempos verbales, de la insistencia en la construcción por oraciones subordinadas, como ha mostrado Anna Boccuti. Al hablar de condensación temporal a eso me refería. Vos mismo, en tus trabajos, has hablado de esa especie de prodigio que “condensa el universo en diez líneas, sin comprimirlo ni mutilarlo” para después revelarlo en toda su enormidad. En ese sentido, me parece que una de las características de la microficción –por el hecho de elegir una forma tan breve pero sin renunciar a la totalidad– es que está obligada a operar con procedimientos de condensación llevados a una tensión extrema.

B: Y nosotros, después de todas estas idas y venidas, ¿habremos conseguido condensar algo, o aclarado algún punto, como queríamos al principio?

C: Ah, yo creo que por lo menos hemos llegado a un acuerdo sobre lo escurridiza que es la microficción... Basta que sepamos que el término no designa un ente de la realidad, sino el resultado de una posición teórica. Si me permitís un tecnicismo de esos que se prestan fácilmente a la parodia, diría que la microficción es un mero constructo ordenador –o sea algo creado para facilitar la comunicación, el análisis y, por qué no, la fruición. Al fin de cuentas, como se ha dicho tantas veces, tampoco ‘la literatura’ existe: solo existen los libros. ‘La literatura’ no es sino un resultado de la lectura. De las lecturas críticas, para mayor precisión, que reconocen –o más bien elaboran– un sistema. Gracias a eso una serie de libros van a parar a la misma estantería, marcando también subsistemas: poesía, novela; novela policial, novela histórica. Subsistemas que a menudo implican jerarquías. En fin, es así como se va constituyendo el canon. Y es así que se ha podido responder a la pregunta “qué es literatura” con la aparente *boutade*: “lo que una determinada comunidad cultural decide llamar literatura”. ¿No podemos acaso sustituir ‘literatura’ por

‘microficción’? Voy a recurrir yo también de nuevo a Borges, que en “El idioma analítico de John Wilkins” dice: “...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”.

B: Y por eso es legítimo seguir discutiendo, en busca de una terminología no digo necesariamente aceptada por todos, pero sí unívoca...

C: Legítimo, y también deseable, diría. Cuando en la condición de autor uno se encuentra ante la famosa ‘página en blanco’, por suerte no son esos los problemas que se le arremolinan en la cabeza... Refiriéndome a mi experiencia personal, yo escribí lo que después se llamó microficciones, por ejemplo el libro *Formas de la memoria*, en una época en que el concepto de microficción todavía no circulaba. Más simplemente, no existía. De todos modos, ni entonces –ni ahora– me he propuesto escribir microficciones. No sé de dónde vienen ni hacia dónde van mis historias, y pertenezco a la familia de los que encuentran en eso lo fascinante de la escritura. Para mí, el punto de partida es a veces una frase que se me instala tercamente en la cabeza; otras, es la entrada de un personaje, o la visualización de una escena, y a partir de ahí viene el resto. Ahora, qué es ese ‘resto’ que viene después, solo lo sé cuando he terminado. No soy yo, es la historia misma quien decide su tamaño...

B: Mis historias nacen de muy diferentes maneras. A veces se me ocurren directamente y las escribo, como “Felinos” que surgió cuando me imaginé en una situación con mi gato, con el cual de hecho tenía una relación patológica, una especie de simbiosis. Estábamos los dos en el patio y cuando oímos un ruidito en el ligustro saltamos a la vez en procura la presa. Tuve, y no es metáfora, una transformación en gato. En otros casos, surgen de un sueño –generalmente los sueños que recuerdo cuando despierto no me sirven como totalidad pero, por ejemplo, “Perplejidad” salió del detalle de un sueño que después elaboré. Otras veces me doy consignas, me digo “inventate algo absurdo” y me propongo, supongamos, escribir una microficción en la que un personaje le tenga que avisar

a otro que ambos están muertos. Así nació “Triángulo criminal”. Otras, nacen de una apuesta: como “Todo tiempo futuro fue peor”. Luis Chitarroni me desafió a que escribiera una microficción donde el personaje se “pasara de largo” de la muerte y tuviera que retroceder hasta ella. Los mecanismos de la creación –vos lo sabés también– son muy diversos, no hay una receta, afortunadamente.

Referencias bibliográficas

- Andrés Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Aullón de Haro, Pedro. “Las categorizaciones estético-literarias de la dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos”. Citado en el Prólogo a *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Eds. Encinar, María de los Ángeles y Carmen Valcarcel. Madrid: Sial (2011) 11 – 22.
- Barthes, Roland. “L’Effet de Réel”. *Communications*. 11 (1968): 84-89.
- Boccuti, Anna. “Los atajos de la ficción”. *Études Romanes de Brno* 30. 2 (2009): 107-19.
- Borges, Jorge Luis. “Argumentum ornithologicum” [1952]. *El hacedor*. Barcelona: Alianza Editorial, 1960.
- . “Borges y yo”. *El hacedor*. Barcelona: Alianza Editorial, 1960.
- . “Del rigor en la ciencia” [1946]. *El hacedor*. Barcelona: Alianza Editorial, 1960.
- . “Diálogo sobre un diálogo”. *El hacedor*. Barcelona: Alianza Editorial, 1960.
- . “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras Inquisiciones* [1952]. Madrid: Alianza, 1976.
- Brasca, Raúl. “El chiste, esa tentadora facilidad”. *Minificción: tradición de lo novísimo*, Calarcá, Quindío, Colombia: Editorial Cuadernos Negros, Fundación Pundarika (2010) 9-17.

- . “La elocuencia del silencio (The Eloquence of Silence)”. *Cuadernos del CILHA*, año 11, n° 13. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo (2010) 13-20.
- Buffon (Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon). *Histoire naturelle*. Citado por Ehm, Christine. *L’ABCdaire de tous les savoirs du monde*. Paris: Flammarion, 1996.
- Campra, Rosalba. “La medida de la ficción”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (2008): 209-25.
- . “Anaquel de microficciones”. *Letral*. 7 (Diciembre 2011): 161-176 <http://www.proyectoletral.es/revista/anteriores.php?id_num=9>
- Denevi, Marco. “Justificación de la mujer de Putifar”. *Falsificaciones*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- Dorra, Raúl. *Lecturas del calígrafo*. México: Siglo XXI, 2011.
- Ehm, Christine. *L’ABCdaire de tous les savoirs du monde*. Paris: Flammarion, 1996.
- Elizondo, Salvador. “La mariposa”. *El retrato de Zoé y otras mentiras*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Empson, William. *Siete clases de ambigüedad [Seven Types of Ambiguity, 1930]*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconciente [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905]. Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Jolles, André. *Les formes simples [Einfache Formen, 1930]*. Paris : Seuil, 1972.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris: Colin, 1980.
- Koch, Dolores. “El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso”. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Eds. Forster, Merlín H. y Julio Ortega. México: Editorial Oasis (1986) 161-177.
- Lagmanovich, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires – Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 1999.
- . *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

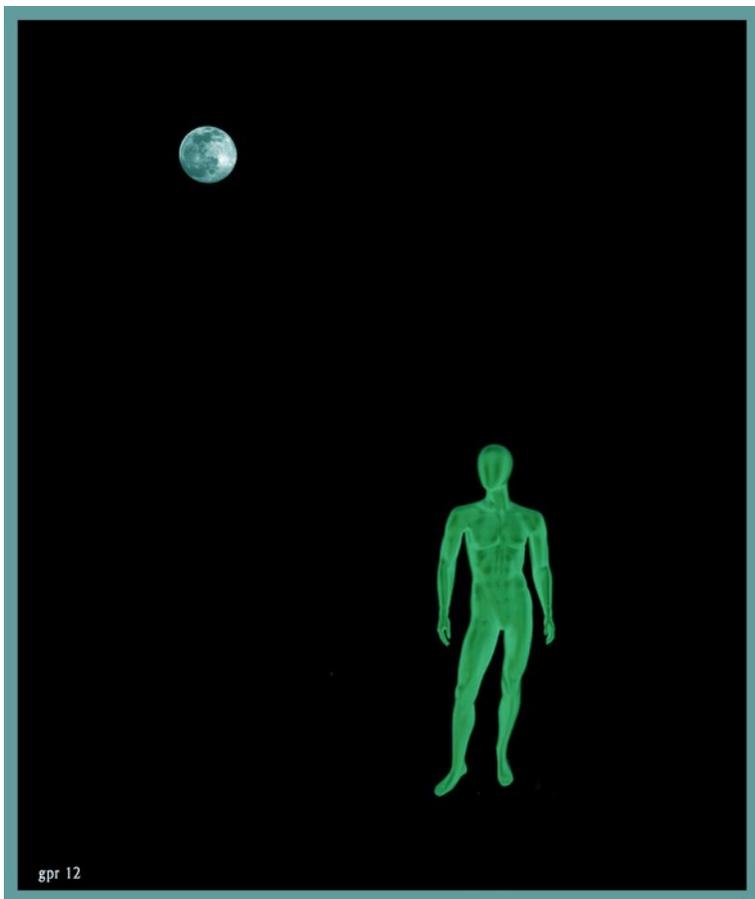
- Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre los géneros literarios" [1976]. *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1986.
- Manganelli, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Rizzoli, 1979.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1973.
- Moreno, Fernando Angel. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions, 2010.
- Musil, Robert. *Las tribulaciones del estudiante Törless [Die Verwirrungen des Zöglings Törles, 1906]*. Bogotá: La oveja negra, 1984.
- Navascués, Javier de. "Vasos comunicantes entre la teoría y la creación. A propósito del microrrelato en Rosalba Campa". *Las fronteras del microrrelato. Análisis teórico-crítico del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Calvo Revilla, Ana y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- Piglia, Ricardo. "El jugador de Chejov". Suplemento *Cultura y nación*, diario *Clarín*, Buenos Aires, jueves 6 de noviembre de 1986.
- Pollastri, Laura. "Microrrelato y subjetividad". *La pluma y el bisturí: Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Valenzuela, Luisa, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008: 263-273.
- . "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Andres-Suárez, Irene y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008: 159-182.
- Quiroga, Horacio. "Decálogo del perfecto cuentista" [*Babel*, Bs. As., julio de 1927]. *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos*. Eds. Colombi, Beatriz y Danilo Albero. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- Reisz, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

- Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul). [Vorschule der Ästhetik, 1804]. Citado por Freud en *El chiste y su relación con lo inconciente*.
- Rojo, Violeta. “El minicuento. Caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”. *Revista Iberoamericana* LX. 166-67 (enero-junio 1994): 564-73.
- . “El minicuento latinoamericano: modalidad des-generada”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias*. 6 (julio-diciembre 1995): 66-75.
- . “El minicuento, ese (des)generado”. *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI. 1-4 (1996): 39-47.
- Ruiz Moreno, Luisa y María Solís Zepeda, Eds. *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Puebla: BUAP, 2008.

MICROCOSMOS

El capullo se despliega en flor,
así como el barco de papel, cuyo armado enseñamos
a los niños, se despliega hasta volver a ser hoja lisa.

WALTER BENJAMIN
Franz Kafka



La luna lo está mirando

RUBÉN ABELLA

NIEBLA

La manifestación contra la violencia en el fútbol partió de la plaza Mayor una neblinosa tarde de partido. Avanzó con fluidez por el paseo de Zorrilla, entre consignas pacifistas y cánticos de peña. En el puente de García Morato, debido a un error policial en la gestión del tráfico, se produjo un embotellamiento de vehículos y manifestantes que, a pesar de las buenas intenciones, no tardó en caldear los ánimos. Hubo imprecaciones cruzadas, bocinazos, insultos. A un conductor se le desbocaron los nervios y, bajando la ventanilla, amenazó con llevarse a todo el mundo por delante. Los manifestantes se le echaron encima. Lo sacaron del coche por el hueco de la ventanilla y empezaron a pegarle. La policía, que llevaba un rato tratando sin éxito de resolver el atasco, se tuvo que abrir camino a porrazos y, según comunicaría más tarde a los medios, llegó hasta el agredido justo a tiempo de evitar que lo lincharan.

RESCATE

Alberto era bombero y de todo aquello no tenía ni idea. No sabía que Lourdes Pérez había formado parte del lastre liberado por su empresa durante la fusión con una multinacional extranjera, y que después, debido a una indemnización que nunca llegó y a que nadie contrata a una divorciada prematuramente

envejecida, sin más currículum que una crisis de ansiedad y una existencia malgastada, había perdido la custodia de sus hijos. Luego vino la soledad, el abandono de sí misma, las tinieblas de la depresión.

Y por último, para acabar de rematarla, el aviso de desahucio por impago.

Lo único que Alberto sabía era que le costó un triunfo forzar la puerta, y que cuando por fin logró entrar en el piso con la policía el olor a butano era insoportable, y que en el centro del salón, sentada muy quieta en una silla, los esperaba una mujer con un encendedor en la mano.

SEÑAL

Teresa alineó las bolsas de la *boutique* junto a sus pies y puso sobre el mostrador el carné de identidad y la tarjeta de crédito. La dependienta cotejó los nombres. Luego pasó la tarjeta por la ranura del lector y esperó.

—La deniega —dijo por fin, encogiendo los hombros.

—No puede ser —replicó Teresa, azorada—. Inténtelo de nuevo, por favor.

Fueron necesarios varios intentos más y la formación de una cola impaciente para que Teresa se convenciera de que, tras una larga agonía, cuajada de riñas, tristeza y rupturas a medias, su matrimonio, de una vez por todas, había terminado.

LUIS A. AMBROGGIO

HISTORIA DE CAMBIOS Y REPETICIONES

Impresiona la variedad de negocios en los nuevos centros comerciales. Uno puede conseguir cualquier cosa. Incluso llama la atención que en los mismos centros ocupen locales las iglesias. Pareciera una conversión fundamental con respecto al antecedente de Cristo yendo en su tiempo a expulsar del templo a los mercaderes y que ahora el templo se ubique en el mero centro de los mercaderes, aunque quizá esta situación se haya ido forjando a lo largo de la historia selectivamente olvidada. Uno de los ávidos compradores de todo lo que tuviese que ver con artículos relacionados con la cultura occidental por resultarles novedosos (ropa, comida, decoraciones para la casa), Xiang Li, preguntó a una mujer que pasaba mirando las vidrieras un sábado hace dos semanas, cuánto costaba adquirir el bien que se vendía en el local “Good Hope” (“Buena Esperanza”) cuyo cartel brillaba entre una tienda de ropas y otra de venta de zapatos. La señora se rió, ante el asombro oriental de Li, que indagaba con sinceridad un campo que le era totalmente desconocido. Llevado por su curiosidad, Xiang Li, finalmente pudo entrar al local el domingo y hablar personalmente con quien parecía el dueño, un tal Reverendo Matthew Singer, quien en conclusión luego de hablarle de felicidad, bienestar, salvación, promover la idea de dádiva y diezmo, acabó con el testimonio personal de que para él su tarea en la vida fue descubrir su trabajo y luego dedicarse a él con todo su corazón, algo que extrañamente le sonó a Li como un axioma de

Buddha, citado por su hermano, Chang, en la tarjeta personal que daba a sus clientes de la tintorería, como homenaje al dios protector de los negocios. Xiang Li, que se desempeñaba como profesor adjunto de geometría en una universidad local, entendió, de otra forma, cómo se cierran los círculos.

INSTRUCCIONES PARA SALIR DEL INTERNET

Apague el ordenador, el teléfono, el I-Pod y todo otro instrumento que tiene a averiguar, comunicarse, estar enganchado en una máquina, divagar, subir a la nube de forma instrumental, y salga a la calle, diga “buenos días” a Don Pedro, bese en la mejilla suave a su amiga Rosa, hable con su vecino cara a cara sobre la casa y la pintura que le está aplicando, camino al trabajo, atendiendo a clientes. A su regreso, dé un beso, abrazo, mimos orgánicos a su compañera de vida, juegue con los hijos escuchando sus imaginaciones y escuela, cocine el sabor de una comida, comparta la cena, ponga a sus niños a soñar con una lectura fantástica, luego felizmente exhausto festeje el amor entre las sábanas, y, entre otros dulces infinitivos, entréguese a dormir, descansar, para recibir después al amanecer con los quehaceres de un nuevo día, sol, sombra y demás sorpresas naturales, que acaso acomoden algunos minutos contados para entrar y salir rápidamente del Internet sin que se quede uno pegado o se caiga el mundo.

GISELLE ARONSON

DURO

—Debo estar soñando —pensó.

No podía mover un solo músculo de su cuerpo. Sentía como si lo hubiesen rellenado con cemento y revestido de una laca impermeable. En su inmovilidad, recordó que no era la primera vez que le pasaba. Ya había soñado que le resultaba imposible emprender una huida, también que su garganta se bloqueaba ante la necesidad de gritar. Sabía que eran pesadillas que mucha gente experimentaba en su vida.

—Esperaré a despertar.

Durmió sin cerrar los párpados, pétreos también.

Cuando la luz apareció, el hombre comprobó que aún permanecía en el mismo estado.

Se pasó el resto de su existencia preguntándose, cómo había ido a parar allí arriba, en medio de la plaza, subido a un caballo y sosteniendo una bandera, tan duros como él.

RECIÉN

Es la cuarta jornada de noche extendida. Desde el martes no ha vuelto a salir el sol. Ya se acabaron los víveres y las velas. Lo único que enmarca esta oscuridad absoluta y justifica nuestra respiración es el compás de las agujas de un reloj que, convirtiendo el silencio en espanto, acaba de detenerse.

SUCESIÓN

Cinco cuadras antes de alcanzar la esquina indicada, percibiste el vértigo del encuentro con ella. Durante los primeros meses, todo fue pasando de lo mágico a lo esperado.

A los dos años, a media cuadra de la casa que compartían, ya sentías el apuro de llegar, abrazarla y sentarse juntos a la mesa a cenar lo que había preparado. Y todo fue pasando de lo esperado a lo natural.

En dos años más, en la puerta de tu casa, escuchabas los balbuceos de tu hijo que te esperaba mientras ella le daba de comer. Todo fue pasando de lo natural a lo cotidiano.

El niño creció y vos volvías del trabajo ya sin vértigo ni apuro, sí, a veces, con la extraña sensación de que algo se repetía, inexorable.

Y pasó el tiempo y un día descubriste que demorabas el regreso porque la repetición te agobiaba. Y te entretenías en el camino. Y todo pasaba de lo cotidiano a lo monótono.

Hasta que transformaste cada sonido detrás de la puerta y cada voz adentro de la casa en silencio, lo único que querías escuchar. Y todo pasó de lo monótono a lo intolerable.

Y dio lo mismo que llegaras o no, que entraras o no, que estuvieras o no. Y todo pasó de lo intolerable a la nada.

TIEMPOS

El primer silencio entre ellos fue en 1872. El cartero que les llevaba y traía la correspondencia, desapareció, probablemente en las cercanías de San Petersburgo. Ellos interpretaron la falta de misivas como ausencia de interés y así acabó todo.

Más tarde, en 1942, mientras disparaba en el frente, el avión que transportaba las respuestas de él a las numerosas cartas de ella, fue derribado, quizás en las inmediaciones de Shikoku. Ellos interpretaron la mutua incertidumbre como indiferencia y así, volvió a acabar todo.

Luego, durante 2012, un virus acabó con todo el sistema operativo de la *notebook* de ella, al tiempo en que él padecía de un grave problema de conectividad en el servidor, por la zona aledaña a Cartagena. Ellos interpretaron la falta momentánea de *mails* como otro definitivo caso de histeria virtual.

Ayer, 13 de julio de 2082, una falla en el ritmo de descarga y recepción extra-neuronal impidió que el cerebro de ella, recibiera los mensajes de felicitación que él, de viaje por Estocolmo, intentaba enviarle por su cumpleaños. Ellos interpretaron el desperfecto como una explícita negativa a la conexión.

Por un segundo, efímero en el tiempo, ambos se preguntaron a qué eternidades se remontarían sus desencuentros.

PÍA BARROS

MUCHACHA LLORANDO EN UN TREN

Nube negra en el fondo

En los trenes nos sale ese halo triste de los viajeros que dejan atrás algo a lo que querrían regresar, en los trenes, la vida es el paisaje de revés que nos abandona a cada instante, una ventanilla de escenas trucas.

Calces

Cuando una muchacha llora en un tren, en los ojos de los hombres que la observan se produce un tatuaje indeleble, se les ahuma la mirada y para siempre la mujer ideal coincidirá exactamente con la figura nostálgica de la muchacha que llora en un tren.

Andenes

Todos aman a las tristes de ojos acuosos que parecen pertenecer a andenes, rieles, ventanas y olores del pasado. Las tristes son indeterminadamente jóvenes, tienen boinas de fieltro o gorros de lana, y las manos pálidas dibujan letras en el vapor de los cristales, que jamás coinciden con la inicial de quien las está mirando desde el andén.

Enrieados

Las muchachas tristes son las más codiciadas por los escritores jóvenes. Las buscan en las mesas apartadas de los cafés, en la barra del bar, en los parques de lluvia. A veces las encuentran y se dejan arrastrar por su tristeza. Dura años esa unión, hasta que los poetas compren corbatas, acuden a empleos y pagan créditos. Ellas se quedan para siempre en su papel de tristes, las greñas canosas, deambulando por plazas vacías.

El pueblo

Hay un pueblo que produce muchachas tristes. Las pone en columpios bajo la lluvia o las acoda sobre ventanas al atardecer, para que completen la fachada. A veces las exporta a las ciudades para que dejen su tristeza en cuadernos y esquinas.

Ensoñados

Las muchachas tristes pueblan los sueños de quienes envejecen, los hacen pensar en vidas que pudieron ser mejores, en el otro que hubieran sido de haber completado el amor de las tristes. Y se mueren de a poco, exhalando el aliento en busca de ellas, las que perdieron en el pasado donde siempre se pierden ese tipo de amores.

Renegadas

Hay algunas traidoras, que de improviso, se amarran a las pupilas que las enfrentan y descubren la primera carcajada, la ternura feliz de los desayunos y traicionan poco a poco, día a día, su vocación de muchachas tristes, hasta que ya ni recuerdan que alguna vez fueron de aquellas.

Desexilios

Algunas retornan al pueblo, contando que con los hijos, los amores y el ruido de la felicidad, no les fue posible escuchar la memoria, olvidaron el silencio de las tristes y regresan, para poner algo de eso en una cajita y esconderla en sus casas. Saben que la soledad vendrá algún día y añoran su corazón de muchachas tristes. Creen que la cajita las protegerá de la vejez vacía.

ALEJANDRO BENTIVOGLIO

LA TRAMA DE FINAL

El asalto al banco ha sido un fracaso. El ladrón se escapa y la policía lo persigue. El tiroteo es nutrido, pero él es un criminal con experiencia y no conoce el miedo. En su escapatoria, logra colarse en la casa de unos ancianos que ven televisión en un viejo aparato en blanco y negro.

El lugar es prontamente sitiado por las fuerzas del orden. El ladrón comprende que la suerte está echada y se arroja dentro del televisor.

Su error ha sido fatal. Los ancianos veían un capítulo de los Intocables.

Y ya se acerca, implacable, un Eliot Ness armado hasta los dientes.

HISTORIA DE LA HISTORIA

Los archivos del reino son precisos en su inexactitud. Los nombres se confunden y los hechos suelen inventarse. Los historiadores del rey cuentan todos los días cosas diferentes. Cada cambio de trono es saludado con un incendio del archivo real.

Los súbditos no se preocupan demasiado, no son más que asuntos turbios de una corte que vive en sus propios confines, si es posible afirmar que hay una.

Este país ni siquiera existe.

DELIVERY

Él le ofreció una flor que ella aceptó. Pensó que él era muy galante y sonrió. Pero ninguno de los dos dijo nada al respecto. Años después se los podía encontrar sentados, viejos, arrugados, en las puertas de una enorme casa. Los hijos en la universidad y las hipotecas a medio pagar. Los dos silenciosos.

Si veían pasar la camioneta de la florería, se levantaban entre crujidos de huesos y refunfuños para arrojarles piedras que habían juntado con amoroso rencor.

LA ESCUELA

Era una severa escuela de asesinos. Durante años los alumnos se entrenaban en todas las artes criminales, humanas, intelectuales, espirituales, etc, que pudiesen servir a sus fines. Los aprendices debían pasar los más rigurosos exámenes y luego de años y años de estudio sufrido se debía vencer el último miedo.

La escuela de asesinos consideraba que matar a una persona era lo más sencillo del mundo.

Por eso la prueba final era la superación de sí mismo, el implacable suicidio del aspirante.

CARLOS BLASCO

Hace tres décadas que dejó de figurar en los mapas ruteros, como si jamás hubiese existido... como uno de esos sueños de la siesta de los que cuesta despertar y despertamos cansados. Ahora nada allí es tan real como para no desaparecer al día siguiente, tragado por el desierto, que nos está soñando a todos.

En un olvidado desván de la ciudad aun se conserva en naptalina (aunque nadie lo sabe) el sombrero que don Sepúlveda tenía puesto la madrugada que mató al chileno Fuentes por un desacuerdo en el truco. Durante la siesta el niño se escabulle hasta el viejo ropero y lo abre con sigilo, saca el sombrero y se lo prueba, en la penumbra un espejo arrumbado alcanza a verlo, lleno de horror y polvo, solo atina a dibujar un fantasma.

Luego de la cárcel nada volvió a ser lo mismo. Cuando salió todo estuvo bien por un tiempo, pero ahora acaba de matar a una persona y escapa por la ruta con la mente en blanco. Más adelante el final ya toma forma... y espera.

RAÚL BRASCA

TEORÍA DEL BIEN MORIR

Aseguraba que irse de este mundo es más difícil cuando al cuerpo se le deben cosas. Vírgenes perseverantes, tímidos incurables, aprensivos que se curan en salud, sufrían agonías atroces. Por eso, él le dio al cuerpo todos los gustos, que eran muchos y variados. Y cuando ya no le debía nada, se fue sin avisar una tarde apacible mientras dormía la siesta. Tenía apenas cuarenta y cinco años.

LA PUERTA EN EL MURO

Lionel camina distraídamente junto al muro blanco que parece interminable. Camina por la calle de tierra entre vendedores ambulantes y carruajes de caballos que se bambolean ruidosamente. Una pequeña puerta en el muro atrae su atención. Solo por curiosidad tiende la mano hacia el picaporte y apenas lo toca ya está del otro lado. La puerta se cierra a sus espaldas. Debe acostumbrar los ojos a la penumbra y los oídos a la suave música que llena el lugar. Es un recinto desnudo, pura música, una música extraordinaria que no sale de ninguna parte, que está ahí, que lo envuelve y le produce un placer que lo sustrae a todo lo que no sea ella misma. Cuando cesa, Lionel vuelve del éxtasis. Abre la pequeña puerta y sale a la calle. Se sobresalta: ante él se levanta una ciudad de cemento y metal. Le dicen que es Buenos Aires y que corre el año 2013. Un rápido cálculo le

indica que pasaron 150 años. Quiere volver al recinto, pero la pequeña puerta ha desaparecido.

CUANDO UN AMIGO SE VA

1

Me levanté esta mañana y Juan, Pedro y Gabriel, me llamaron Néstor. Les recordé que soy Carlos. Pero insistieron en llamarme Néstor y llamarse entre ellos por otros nombres. Me contaron la historia de nuestra amistad, pero no es la que yo recuerdo. Me aburrieron.

2

Se levantó esta mañana llamándose Carlos, hasta ayer había sido Néstor. Fue inútil que Tomás, Lucas y yo, sus amigos, le recordáramos su nombre, los nuestros y la historia en común. Nos llama por otros nombres y la historia que cuenta no es la que recordamos. Su versión no nos gustó.

ORLANDO VAN BREDAM

INTERCAMBIO

Cuando Ana circula por las calles del pueblo, no solo hace girar las ruedas de su bicicleta, si no también las miradas y el pensamiento de los hombres. Ana lo sabe. Por eso cruza delante del banco y en un instante suprime facturas de luz, cheques voladores, tarjetas de crédito impagables. Los cajeros entregan flores a cambio de poemas de amor, palomas por peces de colores, el arco iris por una caja musical.

Es solo un momento de escándalo en las finanzas. El necesario para que el pensamiento de Ana gire y escape con los bolsillos llenos de dinero.

LA VIDA TE CAMBIA LOS PLANES

Mirábamos los trenes. De vez en cuando en nuestro pueblo entraban algunos trenes. De vez en cuando teníamos la costumbre de juntarnos en el andén y arrojar piedritas a las vías y arrugando la frente nos decíamos:

—Algún día nos iremos.

Con Eladio, con Mirko, con Orestes. Nos decíamos “algún día nos iremos” y fumábamos a escondidas. Y pensábamos en las piernas de la pecosa Socorosky y en invierno, sobre todo en invierno, terminábamos una o dos petacas de coñac.

Siempre o casi siempre estábamos solos en el andén y mirábamos el relampagueo de los rostros que viajaban a Buenos

Aires, a Salta, a cualquier lado que quedara lejos. De vez en cuando hacíamos planes. Mirko sonreía fatalista.

—Cuidado. La vida te cambia los planes —nos decía.

No importaba. Teníamos dieciocho. Casi fin del secundario. Eladio terminó enganchándose después del viaje de estudios, con la pecosa Socorosky; yo publicaba mis primeros poemas. Orestes soñaba con ser músico y Mirko era el basquetbolista más hábil del pueblo. De vez en cuando nos veíamos en el andén y mirábamos los trenes.

Aquella tarde miramos por última vez el último tren que conserva nuestra memoria. Aquella tarde no estábamos solos. Había demasiada gente, demasiados discursos, demasiadas banderitas celestes y blancas, demasiados 2 de abril, demasiada Marcha de Malvinas sobre nosotros. Y hasta algunas lágrimas, claro, para despedir a Mirko y Orestes.

De vez en cuando, todavía, nos encontramos en el andén. Eladio se casó con la pecosa Socorosky; yo armé mi primer libro de poesías. Mirko mira como ausente el lugar donde antes estuvo su brazo izquierdo. Con la derecha arroja una piedrita a las vías.

—¿Viste? —me dice— la vida te cambia los planes.

Apuro la petaca de coñac. Hace demasiado frío. También es abril como aquella tarde.

—La muerte también —contesto y miro las vías y recuerdo como siempre el último tren que se llevó a Orestes.

REPENTINAMENTE

¿Cómo explicarle? Usted recibe una llamada telefónica inusual. Lo requieren del hospital, precisamente. A esa hora no suele haber nadie. Sin embargo, usted se sumerge en el largo e interminable pasillo en dirección a la morgue. Alguna vez, recuerda, estuvo allí. Hace tanto tiempo. En el silencio de la noche abre la puerta. El médico forense y un policía lo aguardan junto a la camilla.

—¿Lo conoce? —le pregunta el médico, luego de levantar la sábana.

Usted, obviamente, se sorprende. El cadáver tiene sus mismos rasgos, sus bigotes, el lunar en la mejilla izquierda, sus cabellos oscuros.

—¿Lo conoce? —insiste el médico— ¿algún hermano gemelo?

—No...no.

—¿Otro familiar?

—No.

—¿Pero lo conoce? —se intranquiliza el médico.

—Claro...soy yo —dice usted, muy convencido.

SECTA LITERARIA

Nos reunimos secretamente los jueves por la noche. Encendemos cuatro velas negras, descorchamos el vino del ritual y como en una letanía leemos nuestros versos. La ceremonia alcanza su mejor momento cuando todos a la vez hundimos el cuchillo en el mismo poema ajeno. Aplastamos cada una de sus palabras con ferocidad, como si se tratara de infames termitas capaces de devorar nuestra gloria de aldea.

A veces, no siempre, también sacrificamos a algún poeta. Con su sangre regamos nuestro altar. Hacia el amanecer, limpiamos la zona sagrada. No dejamos un solo rastro. Pero no es fácil: el poeta se empecina en sonreírnos, tres días más tarde, desde las páginas del Suplemento Literario.

PABLO BRESCIA

**TRES VARIACIONES SOBRE LO MISMO
DE SIEMPRE**

Las noticias de todos los días

Me levanto con desgano y abro el periódico. Perdió mi equipo, como de costumbre. Paso a la sección de política: corrupción y guerras. Harto, lo tiro sobre la mesa, como de costumbre. Él no se queja, pero queda abierto. Reincidente, voy hacia la página indicada. Leo mi nombre. Me empujo los anteojos contra la nariz. No puede ser, me digo. Estoy en la sección de avisos fúnebres, me digo. Entra Victoria, mi novia. Toma el diario, mira la tapa y dice:

—Ah, es el de ayer. ¿El de hoy dónde está?

Confesión

Cansado de tanto andar y preguntar, decepcionado ante la falta de curiosidad de sus congéneres, agobiado por el peso de la moral y de las virtudes, asqueado de la corrupción, de la miseria y de sí mismo, se dejó llevar a la celda. Allí aprovechó para desdecirse de todo lo anterior. Incrédulos, sus amigos lo miraron buscando alivio. “Les dije que solo sabía que no sabía”, aclaró él, orgulloso de la coherencia de ese pensamiento. Entre todos le abrieron la boca y lo obligaron a tragar la cicuta. La otra historia es harto conocida.

Fidelidad

Desde lo alto de la colina podía ver el cementerio. Los ataúdes resucitaban desde la entraña de la tierra, ascendían y luego comenzaban a moverse como un magma. Los primeros se atascaban en el cauce estrecho, pero la fuerza de los últimos se imponía y creaba un nuevo camino. Era cuestión de tiempo hasta que las aguas nos taparan.

Bajaron con rapidez y quebraron las altas puertas de hierro oxidado. Y luego se transformaron en una ola enorme y lenta que avanzaba sin pausa. De pronto, me pareció ver algo que se movía junto a los ataúdes. Pensé que estaba alucinando. Pensé que asistía a una venganza apocalíptica. Pero no. Efectivamente, había algo. Eran perros. Nadaban con destreza, acompañando. ¿Acompañando qué? Y entonces comprendí: todas las cosas volvían a su origen; los perros a sus amos, los amos a sus perros.

Sentí un ruido, como si tocaran a la puerta. Cuando me di vuelta y miré hacia las escaleras, hubiera jurado que mi perro me sonrió.

ROSALBA CAMPRA

RESUMEN

Perdió la vida de manera accidental. No sabe cómo. En el momento mismo no se dio cuenta, y cuando por fin se decidió a salir en su busca había pasado mucho tiempo.

Le llegaron voces de que el lugar más apropiado para ese intento eran las ciudades, y hacia allí se encaminó, pero probablemente llegaba siempre demasiado tarde. No la encontró.

Una vez le pareció divisarla en una fiesta, pero cuando la tuvo cerca vio que no era la suya.

Pensó entonces si no sería el caso de probar en otro país, pero esas vidas sucedían en lenguas desconocidas que le costaba descifrar.

Terminó por resignarse. Cobra la pensión, de tanto en tanto cuida a los nietos, y espera.

PRIVILEGIOS

Es la favorita. Para ella las ajorcas más tintineantes, los tejidos de más sinuoso ondular, los banquetes más dispendiosos, las caricias más estremecedoras, para ella la mirra y el benjuí, el rarísimo estoraque. Incomparable goce de saberse entre todas la primera, incomparable poderío. La primera ante quien las caravanas al regreso de comarcas remotas despliegan sus tesoros para que ella elija o menosprecie, la primera ante quien se arrodillan los contadores de cuentas para estrenar sus pala-

bras, la primera en ser reverenciada por cortesanos y súbditos, la primera que, coronada de flores, olorosa de ungüentos y cubiertas las palmas de polvo de turquesa, en previsión de deleites sin fin es emparedada a la derecha del cadáver de su señor.

ROLES

Aquí cada quien desempeña un papel.

Uno es el verdugo.

Otro, el sacerdote que confía en el arrepentimiento y la salvación del condenado.

A mí, por ejemplo, esta vez me toca ser el asesino.

Para que cada quien pueda desempeñar correctamente su papel hace falta la víctima.

¿Querría hacernos el favor de pasar?

ÚLTIMOS RESPLANDORES

No puede negarse que la luminosidad de los cuerpos sea algo hermoso, sobre todo de noche.

Hermoso, y por añadidura útil. Permite reconocerse con facilidad.

Una especie de fosforescencia, como la del ámbar.

Cuando nos reunimos alrededor del fuego a conversar de tiempos pasados el efecto es bellísimo, sí, da la impresión de un reflejo, como si las llamas ardieran dentro de nosotros mismos.

A decir verdad, la mayor parte del tiempo nos estamos en silencio. Son pocos ya los que recuerdan.

De todos modos, esto de la fosforescencia es lo único que puede decirse hermoso de los efectos del Gran Resplandor Último.

O tal vez lo único no; también estarían las mariposas gigantes, solo que ahora les están creciendo demasiado los dientes.

JOSÉ I. COVARRUBIAS

LA PARTÍCULA DE DIOS

Cuando se descifre el bosón Higgs se sabrá por qué la materia predomina en el universo: el fin de la inocencia, la pérdida del paraíso, el comienzo del fin.

REIVINDICACIÓN

Heráclito fluye. Parménides permanece. La vida transcurre pero perduro a través de mis avatares. No moriré del todo. Donde he sido, seré. Soy Parménides.

CANTO

Píndaro le canta al alegre Baco, el astro que ilumina el otoño, y le pide que haga crecer los árboles y los plantíos. En su canto recuerda que cuando los centauros conocieron el poder oculto del vino dulce como la miel, al que calificaron como domador de los hombres, achisparon la mitad humana de su corazón libando el néctar en cuernos de plata.

MULTA PAUCIS

Desde que murió mi mujer tiendo la mesa y no escatimo su plato, para asombrarme luego por lo poco que ha comido o lo mucho que ha dejado. Procuero estar en casa lo menos posible dándome tiempo para demorar o dándole tiempo para no esperarme. He dejado todo hábito que implique réplica, incluidos el sexo y la conversación. Cada noventa minutos y cada siete años –cuando se completan ciclos biológicos– me asaltan raptos de lucidez y advierto que la ilusión del bien perdido equivale al movimiento reflejo de un miembro amputado.

*

Tengo un perro muy particular. Tiene una cabeza adelante y otra atrás. Cuando uno lo ve venir no advierte esa peculiaridad, pero cuando lo ve alejarse da la impresión de que retrocede. Una de las cabezas me lame la mano con cariño. La otra me gruñe y me muestra amenazante los dientes. Nunca sé cuál de las dos cabezas vendrá a recibirme. ¿Me quiere o me odia? Hasta ahora las dos partes se alternan equitativamente. Nunca sé qué cabeza acariciar, a riesgo de perder algún dedo. Al igual que el perro del hortelano, no come ni deja comer.

*

Oscuridad. Silencio. Inmovilidad. Nada. La inmensidad estática reposa como el ser de Parménides. El vacío y la ausencia anulan toda diferenciación. Total oscuridad. Y sin embargo... en un intersticio de inmensidad se insinúa un temblor, un estremecimiento, un amago de suspiro, un hálito, un simulacro de brisa, una brizna, una nimiedad, una insignificancia. Un amago de chispa semiilumina el crespón cósmico por un microsegundo para desvanecerse y devolver la primacía a la oscuridad suprema. Tal como vino se fue, sin dejar más que una estela fugaz. Era tu vida.

*

El Tao del que se puede hablar no es el Tao absoluto. Lo que se puede demostrar no se puede decir. No hay garantía de que el Sol vuelva a salir mañana. Lao Tsé, Wittgenstein y Hume deconstruyen el andamiaje de un orden lógico que sostiene el techo que nos cobija. ¡Hablemos del Tao hasta decir basta! ¡Demostremos la inteligibilidad de los teoremas! ¡Adoremos el Sol cada mañana con la certeza druida de que siempre nos calentará la cabeza! En una palabra: ¡engañémonos!

*

Cuando se fue de chiquilla no le presté atención. Pero con el tiempo me di cuenta que Fátima me había robado el corazón. La fui a buscar al alcázar donde podía haber recalado. ¡No estaba! Apesadumbrado, esperé la Noche de las Visiones Espléndidas y allí se apareció en todo su esplendor. La discreción me impide dar detalles del encuentro pródigo. Pero a la mañana siguiente se había esfumado. Seguí durante días y días su rastro tenue hasta que abordé con zalemas al portalfanje de la entrada. “¿Fátima?”, me respondió melancólico. “Murió hace diez años”.

*

La emperatriz no está para bromas. Su reacción ante el menor contratiempo es un estallido de furia. El reino vive con el corazón en la boca. La zozobra hace presa de los súbditos, que viven en vilo. El portaestandarte flamígero esgrime una amenaza. Nadie se atreve a contradecir a la monarca a riesgo de visitar el patíbulo. Sus caprichos son órdenes imperiosas. Hasta que una niña pizpireta y entrometida le hace pito catalán y vuelca el reino patas para arriba. Alicia es la única que en vez de temblar se ríe cuando la reina amenaza “¡Que le corten la cabeza!”

JUAN C. DIDO

DESCARTABLE

El hombre miró la hora en su reloj pulsera. En la pequeña pantalla aparecía 0.00; sacudió enérgicamente la mano, dio unos golpecitos sobre el vidrio y volvió a observar: 0.00. Oprimió cada uno de los pequeños botones con la mirada fija en el visor: 0.00.

—Debe ser la pila —pensó mientras se dirigía a la relojería. El relojero revisó el aparato y examinó con la vista a la persona que tenía frente a él.

—No hay arreglo —explicó—. Es descartable y se agotó la vida; tengo que reemplazarlo, señor.

El relojero fue al depósito y retornó a los pocos minutos con el repuesto.

—Aquí está —dijo, y paró al maniquí junto al mostrador. Después le colocó el reloj en la muñeca izquierda y el nuevo personaje se retiró con el reloj en perfecto funcionamiento.

Puso el cuerpo del cliente inservible en una bolsa de residuos y la depositó junto al cordón de la vereda.

PROFUSIÓN

La mujer sostenía el espejo con una mano y observaba minuciosamente su rostro. Sin querer, hizo un movimiento brusco y el espejo se cayó, quebrándose en innumerables trozos pequeños. Pacientemente, logró reunir todos los

fragmentos y los pegó, recomponiendo la forma original del cristal.

Otra vez lo colocó frente a sus ojos y vio con espanto que cada fracción adherida reflejaba un rostro diferente.

LA MAGIA DEL CIRCO (EN CINCO ESCENAS)

I . Fracaso

—Señoras y señores —dijo el mago—, ahora voy a sacar de mi galera un conejo; un conejito palpitante, tibio, con sus largas orejas temblonas, su piel suavísima, sus ojos cristalinos, su pompón en el rabo, su boca inquieta y sus patas elásticas.

Tomó la galera. Metió una mano. La revoleó. La mostró al público. Llamó a un chico y le hizo meter un brazo.

—Nada por aquí y nada por allá. Con un pase de la varita y un leve toque de su extremo mágico tendremos el prometido conejo.

Puso la galera sobre la mesa, la tocó con la varita y su mano enguantada hurgó en el interior. Retiró la mano velozmente y mostró el animalito. No era un conejo; era un pato, que empezó a correr por la arena.

—Algo ha fallado. Probemos otra vez.

Volvió a meter la mano y sacó un gato, después una oveja, luego un cerdo, una jirafa, un elefante, una ballena, un gorila, un asno, un lobo, un zorro, una lechuza, un león, una golondrina, un canguro, una vaca, un sapo, un avestruz...

El mago tiró con rabia su galera y se fue entre la rechifla del público.

II. Nacimiento

—Nada por aquí y nada por allá.

El mago mostró la galera vacía y la colocó sobre la mesa.

—Por arte de magia, ahora haré aparecer una paloma.

Tocó la galera con la varita. Metió la mano y exhibió un pichoncito trémulo. Lo soltó y la avecilla ensayó torpes aleteos hasta que pudo controlar su vuelo. Subió, subió y subió hasta que llegó al tope del poste central de la carpa y se acurrucó en el nido.

Nadie oyó el alegre zureo con que la recibió la paloma madre, que durante muchos días había empollado el huevo que el mago robó un rato antes.

III. Engaño

Después que el mago sacó al conejo de la galera, el animal fue corriendo a su carromato, se sentó frente al espejo y, mientras se desvestía, pensaba:

—Otra vez lo engañé.

Cuando terminó de quitarse el disfraz de conejo, la liebre salió a festejar su actuación.

IV. Tragaldabas

Durante su actuación, el tragaldabas se devoraba de mala gana varios cuchillos. Pero a él verdaderamente lo deleitaban los tenedores y las cucharas, que engullía golosamente en su casa, después de la función.

V. Error

El mago tomó equivocadamente la varita por el otro extremo... y desapareció.

ESTEBAN DUBLÍN

JUEGO DE HONOR

El verdugo y el condenado se juegan una apuesta en una partida de ajedrez. El triunfo del verdugo le dará el derecho de elegir un encarnizado modo de asesinato. El del condenado le brindará la posibilidad de huir para conservar la vida. Las blancas se mueven a la ofensiva. Las negras contraatacan sin cuartel. Muerte al alfil, matanza de peones, venganza real. El verdugo sabe que al frente tiene un hombre capaz de cualquier cosa con tal de salvarse. El condenado, que se enfrenta a un enfermo amante de la sangre. Caída de las torres, aniquilación de caballos, guerra de reinas. A pesar de las ideas que evoca el triunfo para cada uno, ambos están demasiado concentrados en el juego, pensando su movida final. Ruina del último alfil, condena de la reina, jaque mate.

—Bien jugado —dijo el verdugo—. Jamás había tenido un mejor rival. Mereces vivir aunque hayas perdido.

—Prefiero la revancha —sentenció el condenado—. Es la gloria o la muerte.

NUEVOS TIEMPOS

Desde que Erasmo Andrade tiene memoria, el reloj de pared siempre ha estado colgado en medio de la sala principal. Lo curioso —o lo aterrador, mejor dicho— es que solo se mueve el día que un miembro de su familia va a morir. Después de

años sin que circule ni siquiera un milímetro, las manecillas avanzan de repente un día y anuncian la hora de defunción exacta de alguno de los Andrade. Así fue con el tío Ernesto, con la prima Dolores, con la tía Etelvina, con sus dos abuelos y, recientemente, con su padre. Durante generaciones, han tratado de quitarlo, tapanlo, quemarlo o destruirlo, pero todos los esfuerzos han sido inútiles. El reloj se mantiene ahí, visible a todos los que pasan por la sala con sus certeros anuncios fatales.

Hoy, después de ver partir a toda su familia, solo quedan el reloj y Erasmo. Como era de esperarse, una vez más, las agujas se han movido. El hombre se resigna reclinado sobre el sillón de la sala principal, esperando a que la hora de su reloj de pulsera coincida con la del de la pared. En punto, la reliquia cae y se deshace en pedazos contra el suelo. Erasmo se siente satisfecho, vencedor como último miembro de su familia. En todo caso, ya es un anciano y está cansado. No celebra, no grita, ni siquiera ríe. Solo se recuesta aliviado sobre el sillón y se duerme.

MENSAJE PARA UN NÁUFRAGO

El náufrago ya ha perdido la cuenta de los días que lleva atrapado en la isla. El tedio lo tiene al borde de la locura, el hambre tiene sentenciado a la hoguera a cualquier bicho marino o terrestre que se mueva y el desespero lo ha llevado a contemplar con seriedad la posibilidad del suicidio. Sin embargo, los recuerdos lo mantienen vivo. Con el tiempo, ha perfeccionado su capacidad de pesca, cada vez le resulta más fácil hacer fuego y logró fabricar su propio lugar para dormir donde se resguarda del frío nocturno.

Una mañana, mientras bebe el agua de un coco, divisa a lo lejos una damajuana arrastrada hacia la orilla por el mar. De inmediato, el hombre activa su alarma de esperanza, arroja a cualquier parte el coco y corre a recoger la botella. Con gran esfuerzo, saca el corcho y descubre que en el interior hay una

nota. Rápidamente, la saca y la abre. Cuando termina de leerla, reconoce su firma.

SUPLANTACIÓN

Abro los ojos. Mientras despierto del letargo, me observo en medio de un lugar completamente desconocido. Nada de lo que encuentro alrededor me es mínimamente familiar. Aún soñoliento, me levanto de la cama y descubro una serie de fotografías desperdigadas por el suelo. Casi me cuentan la historia de vida de otro hombre desde su niñez, pero al detallarlas, no logro reconocer ni un lugar, ni una sola persona de las que lo acompañan. Perdido, sigo caminando en medio de la habitación, tratando de recordar sin éxito qué me trajo hasta aquí. De repente, encuentro un teléfono y una nota con un número que me resulta vagamente conocido. Lo marco, el timbre suena un par de veces y al otro lado de la línea –aterrado– escucho mi voz.

LILIAN ELPHICK

PLAN DE VUELO

A Pedro Guillermo Jara

Desperté con el graznido de las bandurrias. Eran las cinco de la mañana. Me dejé caer de la cama y repté hasta encontrar los pantalones. Venían a buscarme. Oí los pasos, mientras las bandurrias emprendían el vuelo, asustadas. Cuando echaron abajo la puerta, yo corría sin zapatos, sin la barba postiza ni las gafas. Corría pensando en un nuevo nombre, uno que me hiciera volar hasta desaparecer en el horizonte, y olvidar la sangre y las plumas pegadas a mi cuerpo.

LA SOLDADERA

Iba a pie. Él, a caballo. Asaba las tortillas, lavaba sus ropas, colocaba paños húmedos en su cuello. Mantenía el filo de la navaja con el cuero, revolvía el jabón y era la guardadora del espejo. Muchas veces perdí criaturas en la trinchera. Tanta era la sangre. Es que a él no le gustaba mi modo de afeitarlo. Me tenía miedo. Decía que cualquier día iba yo y lo degollaba. Y me pateaba en el suelo. Por eso, esa mañana, le sostuve el espejo. Ante las tres señales de luces, mi comadre tomó su 30-30 y me encajó la bala en el corazón. Tal cual le pedí. A ella la acribillaron ahí mismo. Este hecho no pasó inadvertido para la revolución: nos recordaron como valientes lesbianas.

EL CRUJIDO DE LA SEDA

—Entonces, ¿qué arma prefiere?

—Navaja.

—¿Dónde?

—Aquí.

—Ahí sale más caro.

—No importa. ¿El cheque se lo hago cruzado o abierto?

El hombre rió.

—Solo efectivo. Mire, allí hay un dispensador de dinero. La espero. No tengo apuro.

La mujer puso el fajo de billetes en el bolsillo de la chaqueta del hombre. Él la llevó a un callejón sin salida para proceder con el encargo. Ella se sacó el pañuelo de la cabeza. Estaba totalmente calva. El hombre sintió lástima y fue rápido. Recogió el pañuelo haciéndolo crujir; luego, lo puso en la cara de la mujer y caminó hasta el terminal de buses. Antes, le regaló sus guantes a un pordiosero.

VERDADERA HISTORIA DEL HOMBRE LOBO

Jorge del Carmen Valenzuela Torres nació el 30 de abril de 1922, en San Fabián de Alico y fue fusilado por un pelotón de gendarmería de Chile el 30 de abril de 1963. Su apodo más conocido es El Chacal de Nahueltoro, por haber asesinado a Rosa Rivas y sus cinco hijos. Al poco tiempo de su deceso, la gente comenzó a prender velas en su sepultura y pasó a llamarse El Canaca. Fue una animita muy milagrosa. Luego de unos años, El Canaca fue olvidado por otras ánimas, como Elvirita Guillén o Romualdito. Fue época de lluvias y terremotos. Jorge del Carmen Valenzuela Torres, El Chacal de Nahueltoro o El Canaca, reencarnó en hombre lobo. Huyó de su ciudad de muerte, Chillán, y se fue para el norte. Tanto norte anduvo y de tanta policía escapó que llegó a Bogotá. Trepó el Monserrate y es ahí donde vive actualmente. Nadie lo ha visto, pero sus lastimeros aullidos se oyen en noches oscuras, cuando la luna es una guadaña.

JUAN A. EPPLE

PELIGRO A LA VISTA

El coronel ordenó, mientras observaba con recelo a la estudiante:

—Revisen también el dormitorio.

Al rato volvió un cabo:

—Mire lo que encontramos, coronel. “Las armas secretas”, de un tal Cortázar.

Al coronel se le iluminó la cara.

Y TE VOY A ENSEÑAR A QUERER

No te hagas la dormida.

No dramatices.

Despierta, por favor. No me asustes.

Déjame traerte un vaso de agua.

Fue solo un arrebato, pero vas a estar bien, mi amor.

Te golpeaste en la nuca al caer sobre el velador.

Fue un accidente.

Muy poca sangre, vas a estar bien.

Despierta mi amor.

No quise golpearte, te lo juro.

Solo una cachetada, y más suave que otras veces.

Es que a veces me sacas de quicio, tú lo sabes.

Despierta, mi amor. Iremos al cine y olvidamos todo.

O a cenar a ese restaurante que te gusta.

Pero haz un esfuerzo, yo te ayudo a levantarte.
Abre los ojos, por amor de Dios,
No me dejes, por lo que más quieras.
No te mueras, mi amor.

LOS BUENOS DESEOS

Al terminar la cena, la familia y los invitados se reunieron en el salón para esperar el año nuevo. Apúrate mamá, le gritaron. Ella se unió al grupo secándose el delantal. Comprobó que en una mesita de centro había un plato de lentejas y una fuente de uvas. Y cerca de la puerta una maleta. Cuando el ídolo televisivo empezó a contar hasta doce, algunos eligieron el ritual de las doce uvas y otros una cucharada de lentejas. Ella se acercó a la puerta y cogió la maleta. ¡La mamá desea un viaje – exclamó el hijo mayor – va a dar una vuelta por la manzana! Con la algazara de los abrazos no se dieron cuenta que ella se alejaba por la calle, con pasos decididos, sin mirar hacia atrás. De esto hace ya varios años.

Y NUNCA TE HE DE OLVIDAR

Todo era tan hermoso al comienzo. Esos jazmines rojos, los chocolates, los lentos paseos en bote por el río. Tus ojos solo para mí. Después vinieron los distanciamientos y el silencio. Nunca te reproché que olvidaras nuestro aniversario, porque siempre has sido olvidadizo. O mejor dicho, distraído. Como cuando empezaste a llegar con manchas de lápiz labial en la camisa. Quizás en qué pensabas cuando te serví en café. Le dabas vueltas y vueltas a la cucharita., el café muy endulzado para ocultar ese sabor amargo que tienen las gotitas de cianuro. Ahora has vuelto a ser el centro de la casa. Allí, junto a la chimenea, en el jarrón de porcelana que nos regaló mi madre para nuestra boda, donde hay espacio para poner, cada año, esos jazmines que me estabas debiendo.

MARTÍN GARDELLA

EL SECRETO SOBRE SUS OJOS

Un loco tiene una mancha violácea marcada en la frente desde el nacimiento. Él no lo sabe, pero allí lleva inscrita, en una lengua olvidada, la fórmula de la felicidad. Como le disgusta ese tatuaje involuntario, lo cubre con una vincha de tenis blanca que no se quita nunca, ni siquiera en absoluta soledad.

Los vecinos, sin conocer el secreto, se burlan a sus espaldas cada vez que sale a caminar con el atuendo en la cabeza. Por suerte, su demencia le permite mantenerse alejado de las críticas y seguir viviendo en su universo perfecto. Allí, la fórmula surte efecto: el loco sonríe con entusiasmo y plena felicidad.

EL BUMERANG

Lo lanzaba al aire libre, y él volvía, siempre volvía. Pero como ella era incapaz de aferrarlo antes de que cayera, terminaba estrellado contra el suelo, lleno de dolor y resignación. Por eso un día se cansó y no pegó la vuelta. Y se fue lejos, tan lejos, que ella pasó tres años buscándolo, sin ninguna señal positiva.

Lo encontró de casualidad en una plaza del pueblo. Otra niña lo tenía entre sus manos tiernas, se lo veía espléndido. Descubrió así que su juguete predilecto ya no le pertenecía (y

quizás eso iba a ser lo mejor para ambos). Decidió entonces alejarse definitivamente, llevando consigo una congoja insoportable; no iba a ser fácil conseguir otro igual.

Una década más tarde, se sorprendió al revivir esta historia de manera casi idéntica. Esta vez, con el hombre de su vida.

PEQUEÑA GUÍA PARA CONSERVAR LA BUENA SUERTE

Para asegurarse una vida sin desgracias, usted no debe cruzarse con un gato negro, pasar por debajo de una escalera, romper un espejo, barrer de noche, cortar una cadena de la felicidad, levantarse con el pie izquierdo, coleccionar caracoles de mar, abrir un paraguas dentro de la casa, sentarse a una mesa de trece personas, brindar con agua, derramar la sal, ver a la novia antes de la ceremonia, ni leer este instructivo.

PREFACIO PARA UNA NOVELA INÉDITA

La fascinante historia relatada en este libro está protagonizada por un mago al que nunca le salían los trucos. Siempre existía una razón imprevista para el fracaso: un niño que descubría el engaño desde la primera fila, una paloma que se negaba a aparecer, un mazo de naipes inexplicablemente desordenado, una asistente cuya mano era amputada dentro de la caja. Sus funciones eran tal fiasco, que solo generaban una mixtura de burlas e improperios entre los espectadores.

A pesar de eso, el mago decidió no dedicarse al perfeccionamiento de su oficio. Sus atípicas rutinas adquirieron pronto un importante éxito comercial, para el que los asistentes abonaban entradas cada vez más caras, solo para verlo fracasar.

Me lancé a escribir esta novela biográfica como resultado de una ardua investigación a través de la cual descubrí que el mago hacía fallar sus trucos con deliberada intención. Decidí

revelar en estas páginas los motivos dañinos que lo llevaban a actuar de esa manera engañosa. Por desgracia, el protagonista descubrió mi manuscrito antes de que alcanzara la imprenta, y utilizó uno de sus trucos exitosos para hacer desaparecer todo el texto que se hallaba escrito después del siguiente punto y aparte.

ISAAC GOLDEMBERG

FÁBULA DE LA FILOSOFÍA

La filosofía se instaló en los jardines de un monasterio donde los monjes leían cuentos de hadas a los niños. Eran momentos de verdadera felicidad porque la lectura iba acompañada de bofetadas en sus tiernas mejillas. Aconteció entonces la segunda iluminación: si la filosofía pudiera hablar no podríamos entenderla. Así eran los juegos del lenguaje y ya no sería posible alcanzar la esencia de las palabras. Entonces la filosofía se sentó en una butaca y se dedicó a ver películas de cowboys mientras comía popcorn y los indios caían como moscas.

DE ARCO A ARCO

Pocos segundos antes de terminarse la final de la Copa del Mundo, el Rabino Mayor de Jerusalén, arquero del equipo de Israel, que iba perdiendo 1 a 0, lanzó un tiro desde su arco al arco del Vaticano –resguardado por el Papa–, con la esperanza de lograr el empate. La pelota sobrevoló todo el largo de la cancha y fue a incrustarse en el arco contrario. Entonces el Rabino se arrodilló sobre la grama, elevando los ojos al cielo en agradecimiento a Dios. El Altísimo, que había estado viendo el partido, esbozó una sonrisa y, rascándose la cabeza, se dijo que ese gol había sido un verdadero milagro.

FÁBULA DEL MURO

Solo, el muro que separaba al humano del humano no sabía cómo derrumbarse. No sabía cómo. No sabía. No.

ESTATUAS

Un día los judíos erigieron en un punto de la frontera palestino-israelí una descomunal estatua de David. Ese mismo día y en ese mismo punto, los palestinos erigieron una pequeña estatua de Goliat. Otro día los palestinos erigieron en otro punto de la frontera palestino-israelí una descomunal estatua de Goliat. Ese mismo día y en ese mismo punto, los judíos erigieron una pequeña estatua de David.

FÁBULA DE LA RISA

Hubo un tiempo en que los humanos se reunían en plazas, parques y estadios para reír juntos y todos estallaban en carcajadas mirándose unos a otros. Hubo quienes se reían para entrar en calor y quienes se reían para combatirlo. Aun otros, de latitudes más lejanas, reían por el goce espontáneo del cuerpo y caían al piso muertos de risa. Otros se reían del otro antes que de sí mismos. Su risa bordeaba el humor negro. Otros se reían con el juego de palabras. Hubo quienes exorcizaban el dolor por medio de la risa burlándose de sí mismos. Donde no existía la risa, los humanos vivían más dados a la metafísica. Se paraban delante de un espejo y no se sacaban la lengua ni hacían morisquetas.

MIGUEL GOMES

CARONTE

Lo último que se habría imaginado era un motín a bordo
—*con lo pálidos que se veían todos*—.

ENXIEMPLO

Era fácil, como freír un huevo. Solo que en esa ocasión comenzó a salir de la cáscara, a borbotones, todo un río; un océano al que la piel se le había partido.

La cocina pronto desapareció anegada y, con ella, el apartamento.

Recuerdo que el torrente me llevó escaleras abajo, hasta la entrada del edificio.

ATENTADO

El mundo comenzó a girar en espirales, asaltado por el vértigo y la borrasca que se llevaba las cosas, mientras el trompo inmóvil, en el medio, contemplaba nuestra desgracia.

(LOS ABAJO FIRMANTES, UN CÍRCULO DEL INFIERNO)

...si se hace justicia, que sea para todos: ¿o acaso al par de italianos ése no se le debería también aplicar alguna pena? ¿El voyerismo, señoras y señores, no tiene castigo?

FILOSOFÍA DEL LENGUAJE

Según Bertrand Russell, “nadie puede comprender la palabra *queso* si no tiene un conocimiento no lingüístico del queso” (“Logical Positivism”, *Revue internationale de philosophie* 4 [1950]: 1-18; cf. p.3).

Que alguien me explique, entonces, por qué comprendo la palabra *infierno*.

FULL FATHOM FIVE

A veces, padre, cuando te presiento, pienso que la Muerte no se parece a la madrina monstruosa de la que muchos hablan y escriben. No es un ángel exterminador ni nada del otro mundo: prefiere ser discreta y cotidiana; algo así como un permiso remunerado, o una jubilación radical.

ROGELIO GUEDEA

FUTBOLITO

Cuando mi hijo y yo empezamos a jugar futbolito, me puse como firme propósito dejarlo ganar de vez en cuando. Pensé que dejándolo ganar hoy sí y mañana también se le arreciaría el interés. De manera que empezamos a jugar apenas regresaba de la escuela, un juego o dos, y a veces la revancha. No encuentro la forma de describir la expresión de su rostro cuando ganaba, sabiendo yo que en realidad lo había dejado ganar. Levantaba ambas manos en señal de triunfo y arrojaba un espumarajo de felicidad por las narices. Todos los días, regresando de la escuela, nos encerrábamos en su habitación para jugar. Conforme pasó el tiempo, empecé a darme cuenta de que cada vez era más fácil dejarlo ganar y más difícil hacerlo perder, hasta que llegó el momento en que ganarle se me hizo prácticamente imposible. Pasaron semanas o meses para que pudiera realmente adquirir la destreza que me permitiera darle la batalla. Sudaba mares para conseguir meterle un gol, pues sus defensas eran murallas infranqueables y sus medios tenían la habilidad de conectar muy bien con sus delanteros, que no había forma de hacerlos errar. Sin embargo, aproveché una debilidad en su portero para hacerme al triunfo, y fue entonces que las partidas empezaron a emparejarse y puede conseguir ganarle hoy sí y mañana también. No encuentro la forma de describir la expresión de mi hijo cuando yo ganaba: levantaba ambas manos festejando mi triunfo y arrojaba un espumarajo de felicidad por las narices, tal como si desde algún remoto día

se hubiera puesto justamente como firme propósito dejarme ganar –nunca he sabido si por amor o por piedad– de vez en cuando.

SUPERMERCADOS

Ayer en la noche fui al supermercado. Suelo ir por la mañana, muy temprano, porque la fruta y la verdura preservan mejor el olor de su frescura. Pero esta vez fui por la noche. Cogí el carrito y empecé, como siempre, por la sección de frutas y verduras. Al lado mío estaba una mujer de cabello largo, rubio, que usaba pans y tenis blancos. La miré de reojo mientras escogía jitomates. Cuando iba por las mandarinas, vi que la mujer de cabello largo ponía en mi carrito una bolsa de zanahorias. Pensé que se había equivocado, pero luego vi que fue a su carrito y lo empujó hacia la sección de ensaladas. Minutos después, mientras echaba cebollas en una bolsa, vi que la mujer ponía en mi carrito media arpilla de naranjas, para luego avanzar hacia los betabeles y los puerros. Entonces no pude evitarlo. Llené media bolsa de papas y, aprovechando que la mujer estaba desatando un manojo de betabeles, puse en su carrito una piña y un racimo de plátanos. Luego, me di la media vuelta y fui hacia la sección de aderezos. Cuando volví con un par de ellos, me di cuenta de que había en mi carrito una bolsa de betabeles y dos pimientos rojos. Entonces avancé lentamente hacia el carrito de la mujer, mientras ella hurgaba entre las lechugas variopintas, y al paso cogí media sandía, que puse en su carrito en una posición estratégica para que no le costara trabajo descubrirla. Lo mismo sucedió en la sección de cereales, en la de carnes, en la de vinos. Ella ponía en mi carrito pechugas de pollo y yo en el suyo carne molida. Ella una botella de vino tinto y yo una de espumoso. Avena ella. Café yo. Así hasta que salimos del supermercado, ya bastante noche esta vez, subimos al mismo automóvil y durante el trayecto a casa nos fuimos convirtiendo, otra vez, en el marido ejemplar que era yo y en la esposa intachable que nunca ha dejado de ser ella.

LEANDRO HIDALGO

SISTEMAS POLÍTICOS

¿Así que usted es la sociedad de clases?, pregunta Dios a la nueva ingresante al cielo. Así es, responde la sociedad de clases. Pase por acá, manda Dios, donde hay otros sistemas sociales que, como usted, han ido llegando en diferentes épocas de la historia. A poco tiempo de su llegada, parte del cielo es un rancherío, las peores nubes son para unos y el regodeo esponjoso para otros. Dios está confundido porque se le está yendo todo de las manos, pero como él anda bien prefiere no quejarse mucho. Abajo, el trabajo vuelve a ser un deber social y no el castigo espantoso que hay que pagar para poder comprar cosas.

SAN JUAN

Me conmovió la ruta, el cielo ancho nublado, el sándwich de jamón crudo en una orilla, el pequeño apart, esta cama, esta luz en la cabecera, mis amigos en la pileta, todos fumando, el fin de semana largo, el regreso, otra vez la ruta. En cuentos tontos, me dicen, morirían en la vuelta. Nosotros estamos regresando, medios borrachos, silenciosos, imprudentes.

VECINA

La señora de abajo me busca tres veces por semana para consumir las prácticas amorias que venimos ejerciéndonos hace meses. Cuando perdí todo interés empecé a cobrarle. Ahora no quiero ir más.

Suena el timbre, es mi vecina. Le digo que me aumente al doble o suspendemos todo. Me grita, me recrimina que no soy un experto y que apenas le he quedado cómodo, que no va a darme un mango más. Muy bien, eso es todo entonces, digo. Pero ella insiste con vapulear mi masculinidad, me amenaza con que le va a contar a su marido y ahí me va a querer ver. El tipo es un cincuentón grandote que puede matarme como mínimo. Cierro y resbalo por la puerta del lado de adentro hasta quedar sentado en el piso. Estoy en problemas. Ahora golpean con cierta fuerza, la mirilla me muestra a su marido con los ojos hechos fuego, se lo ve nervioso, llama otra vez, insiste, sabe que estoy adentro. La señora le grita desde el pasillo que no, que no, que no. Le abro. Pasa con decisión, sin saludarme. Se sienta a mi mesa y ya más conciliador me pregunta: “¿cuánto más querés?”.

MARX DE NAVIDAD

Carlos Marx ha conseguido un trabajo mal remunerado pero de escasa actividad manual. Su aspecto físico y contornos le valieron sobrepasar las estrictas selecciones: es el Papá Noel del shopping. Los niños se sientan en sus faldas y las mamás ricas se ubican con sus familias tipo a su lado para fotografiarse. Marx siente en su carne la alienación laboral. Ese trabajo es impuesto, es exterior a él y lo martiriza, pero el pobre se esfuerza en no pensar tales cuestiones. Solo esperará su salario del día 25 para poder comprar algo para los suyos.

PEDRO G. JARA

LA AMENAZA

Enciendo el computador, un cigarrillo, acomodo mi café e inicio la rutina de revisar lo que he escrito la noche anterior. Luz, me digo, necesito luz y descorro la cortina de la ventana que da al patio.

Busco un archivo y de pronto siento una presencia tras la ventana. Levanto la vista y lo veo: su mano derecha sostiene una lanza que se pierde en lo alto; en su testa, un casco con una visera movable que protege sus ojos, las mandíbulas, la nuca y que remata en un penacho con una cola que ondea al viento; un peto de cuero dibuja sus músculos del tórax; un manto de piel de cabra cae desde sus hombros; un escudo en el brazo izquierdo; una espada al cinto; un arco y un carcaj terciados a su espalda.

El centinela barre con su mirada el infinito, más allá de los muros. Desde la explanada Aquiles, desnudo, como loco, le hace gestos exhibiendo sus testículos. No le hace caso, el soldado está acostumbrado a estas obscenidades después que Aquiles perdió a Patroclo en la última batalla.

Una barba de días cubre el rostro ceñudo del centinela. Adivino que observa a los Aqueos que acampan en lontananza en este largo asedio que se prolonga por diez años.

¡Mierda!, murmuro, aprieto la tecla “Suprimir” y el Troyano desaparece.

LA VENGANZA

En la isla Intiqarka, en el lago Titicaca, nació un niño cíclope. Sus padres, avergonzados, se lo entregaron a un viejo pastor que lo crió, enseñándole la vida sana, el buen juicio y las artes de la guerra: la lucha cuerpo a cuerpo, simulacros de combate, trepar cerros, nadar, hacer señales de humo, construir trampas. Y le puso por nombre Juan Quispi.

Cierta noche Juan soñó con una isla lejana y una voz que le decía: “Ven a cobrar venganza”.

Su mentor le dijo: “Se preciso, que no te tiemble la mano, que el Dios Inti te proteja, toma, lleva esto para tu viaje”, le dijo y le extendió una bolsita con coca. Juan tomó su huacachina y huachi, su arco y las flechas; su escudo cubierto con cuero de venado; su umachina, casco de metal, y su coraza de oro, plata y bronce.

La aurora temprana de dedos de rosa lo vio partir. Y voló sobre la ruta de las aguas.

Una lóbrega noche sin luz y sin vista, Juan Quispi descendió en la playa de la isla. Llegó al palacio, cruzó el umbral de madera de fresno. Euriclea dormía profundamente. Laertes, distante del palacio, no escuchó nada, tampoco Eumeo, mayoral de los cerdos. Argos no hubiese ladrado.

Juan ingresó *al salón de las armas de bronces gloriosos. En el muro colgaban yelmos, combados broqueles, lanzas agudas, el arco retráctil con la aljaba preñada de hirientes saetas bajo las cuales perecieron los nobles galanes.* Un poco más allá, un escudo y un yelmo de bronce con altos penachos de crines. Y en el centro del salón, el trono de fúlgido bronce desde donde gobernaba el Rey de la isla.

Avanzó con cautela. Ingresó al segundo piso del palacio. Juan Quispi parecía flotar en el aire. La diosa protectora no lo escuchó mientras abría la puerta del dormitorio y allí, en el lecho yacía Ulises y Penélope bajo el hechizo del sueño. Tensó su huacachina y disparó la flecha al corazón de Ulises. “Por Polifemo”, murmuró Juan Quispi mientras su ojo resplandecía. La coca, como un manto de bruma, lo envolvió.

Juan Quispi, hijo de dioses, sobrevoló Itaca para luego regresar a su amada isla de Intiqarka.

EL ESCUDO DE AQUILES

*Para Ricardo Mendoza,
hacedor de maravillas.*

En la Odisea se narra la muerte de Aquiles en manos de Paris y de cómo su escudo, forjado por Vulcano, quedó en manos de Héctor.

Dos mil 600 años después de los acontecimientos narrados por Homero, en Valdivia, Chile, Ricardo Mendoza ilustra un libro de Jorge Millas titulado “Escenas de Alicia en el país de la maravillas”, para P. Editores, en donde el artista, después de un mes de meticuloso trabajo, como Vulcano, dibuja y describe a plumilla y acuarela, en gran formato, el famoso escudo de Aquiles.

Mendoza envía las ilustraciones por correo postal para el mencionado libro que finalmente ve la luz en agosto de 1985.

El famoso escudo de Aquiles dibujado por Ricardo Mendoza nunca regresa a manos de su autor. Por segunda vez es robado, no por Héctor, sino por un editor que enmarca la ilustración y que, seguramente, forma parte de su living. El editor nunca peleó en alguna batalla digna de ser mencionada, salvo, que la hermosa ilustración formó parte de su botín de guerra.

ENRIQUE JARAMILLO LEVI

SUICIDIO

*Varios tragos es la vida y
un solo trago es la muerte.*
Miguel Hernández

No era cuestión ponerse a pensarlo ahora. Había que hacerlo y ya. Sin perder tiempo. Ella podía llegar en cualquier momento y entonces no hallaría el valor.

Se miró nuevamente al espejo. Llevó el arma a la sien derecha.

Alguien tocaba a la puerta. Trató de apretar el gatillo. Seguían tocando. El dedo como paralizado. La echarían abajo. No podía. Bajó la pistola.

El estruendo de la detonación lo hizo saltar. Sus ojos recorrieron angustiados la trayectoria del brazo colgante. Allá abajo, demasiado lejos, en un mundo derrotado por la inercia, estaba la mano cerrada sobre el arma.

Atónito, se buscó en el espejo. Frente a él, su figura delgada caía en ese momento al suelo, desorbitados los ojos, destrozada la cabeza. Un crío río puntiagudo laceró la carne asombrada hasta penetrar los huesos.

A sus espaldas oyó cómo cedía la puerta. Reconoció los gritos. Se volteó para confirmar que salían de ella. Detrás de la estampa descolorida de la mujer lo miraban perplejos dos guardias.

Quiso explicarles. Estaba a salvo. Había sido solo una debilidad momentánea. No volvería a asustarla así. Lo del espejo

era un fenómeno óptico, una alucinación colectiva. Cosas así pasaban a veces. Tóquenme, dijo. Estoy bien. Pero tuvo la impresión de que las palabras habían permanecido presas en sus ganas de decirlas.

Continuó queriendo gritarles que él tampoco comprendía, que en realidad no importaba. Lo esencial es que estoy vivo. Lo otro es solo un sombrío anuncio de lo que pudo haber sucedido si no llegas a tiempo. Te quiero, Andrea. Tienes que perdonarme. Empecemos otra vez, aún podemos. Dame otra oportunidad. Ven, deja que te abrace. Pero los gritos de la mujer golpeaban ahora la boca abierta de él a medida que la desesperación llenaba el cuarto. Ella se había quedado un poco atrás, las manos crispadas sobre el rostro. Los guardias se inclinaban sobre el cuerpo.

La vio romper de pronto su estatismo, correr como una loca hasta meterse en aquel fondo natural que había sido el amplio espejo. Allí abrazó la cabeza que soltaba sangre a borbotones sobre el suelo. Los guardias se levantaron respetuosos.

Supo entonces que a su alrededor no estaban ya los muebles conocidos, que las paredes donde habían colgado una noche los mejores cuadros de ambos solo existían en su lugar habitual al fondo, donde creyó que estaba el espejo. Miró la mano donde aún guardaba la sensación metálica del arma. En seguida supo que habría que buscarla lógicamente atrás; a pocos metros del cadáver.

Todavía trató de entender racionalmente el proceso que podía darle sentido a los hechos. Los hombros convulsos de Andrea le comunicaron que sería inútil. Entre la incertidumbre y los sollozos se instalaba cada vez más una infranqueable sensación de finalidad. Él podría resignarse. Lo sentía por ella. ¡Por ella!

AGUA DE MAR

El sueño se va apoderando de él. Al poco rato camina por una playa familiar, de arena muy blanca. Las olas lamen sus

pies. Luego le llegan a las rodillas. Cuando las siento rodeándole la cintura tengo la impresión de estar ceñido por los brazos tibios de mi amada. Quiero conservar esa ilusión y me entrego a la suave calma que propician mis ojos cerrados. De pronto se ahoga. Abrimos los ojos creyendo despertar de la pesadilla. Pero el agua entra ya violentamente en sus pulmones y en seguida no sé más.

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

VISITA A LA CUEVA DE SALAMANCA

Esa tarde me dirigí, como un turista más, a visitar la cueva. El letrero que anuncia el horario de visitas me dice que ese día no está abierta al público, y yo me siento temporalmente defraudado. Recuesto la mano de la reja y compruebo que cede; efectivamente está abierta y puedo entrar (a esa hora del mediodía no hay por allí ni un alma) de modo que me apresuro a entrar y empiezo a recorrerla. Las escaleras me conducen a la cripta de San Cebrián. Después de bajar más de veinte escaleras desde el suelo hasta las ruinas de la antigua iglesia, me voy impregnando de una sombra que me conduce a un subterráneo, donde veo a un grupo de personas encapuchadas que causan en mí una fuerte impresión. Mi sangre empieza a enfriarse y mi piel tiembla, dando paso al miedo. Antes de que pueda marcharme, un hombre con traje de sacristán me toma del brazo, diciéndome:

—Te estábamos esperando.

—Perdone, señor, pero creo que está en un error —le digo.

—Nada de eso. Solo usted faltaba en esta reunión. Por favor siéntese —dice.

No tengo otra salida. Al tomar asiento los hombres encapuchados comienzan a descubrirse: sus caras pertenecen a Calderón de la Barca, Alonso de Ercilla, Sir Walter Scott, Miguel de Cervantes, Fernando de Rojas, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Botello de Moraes y el venerable anciano Montecosinos, alcaide del alcázar.

—Estábamos esperando a alguien del siglo XXI, y usted al fin ha llegado —dijo Diego Torres de Villarroel. Usted es un escritor iniciado ¿no es así?

—No, no lo soy aún —atiné a responder—. Pero creo que me convertiré pronto en uno de ellos.

LA FELICIDAD DE NADIE

Le había dicho a mi madre que iba a ser alguien en la vida cuando fuese grande, y ahora que soy grande me doy cuenta de que soy solamente yo, lo cual no parece suficiente para complacer a mi madre, quien ya está tan vieja que probablemente no sabe la diferencia entre una cosa y la otra, mucho menos a hacer un esfuerzo para darse cuenta del nadie que es su hijo, quien a pesar de todo se siente muy bien ayudándola a empuñar su bastón para que venga a sentarse aquí, a mi lado, donde ambos somos inmensamente felices.

ME ENAMORÉ

Me enamoré de ella por dentro y por fuera, de arriba abajo, de abajo arriba; de su cuerpo y su cara, de sus brazos y piernas, de sus ojos y boca, de su cabello y su piel, pero sobre todo de su silencio. Y ahora que ya no tiene voz puede quedarse ahí quieta para siempre en esa foto desde donde me mira impávida, sin sentir por mí ningún sentimiento angustioso. La despi-do en silencio.

La culpa no me deja dormir.

EL TEXTO PERFECTO

El texto de este escrito ha sido corregido exhaustivamente. Una y otra vez ha sido revisado sin cesar. Ha sido despojado de erratas. Su prosodia es impecable. Su léxico pulcro. Le

han sido extirpados adjetivos superfluos. No posee metáforas innecesarias, ni ambigüedades. Su lenguaje es claro. Su texto preciso. Su redacción perfecta. Su letra nítida, sus sonidos puros. Su forma perdurable. Nadie puede hacerle reparos. Es imposible. No serviría de nada.

De nada.

KARL KRISPIN

AEROPUERTO DE DAR-ES-SALAAM

Es alta, esbelta y desliza un cuerpo de bailarina propiciamente cubierto de arriba abajo, con la burka negra desde la que cuelgan unos ojos brillantes, astutos y misteriosos. Lo único que deja ver son sus manos de diosa diseñadas con el lenguaje inequívoco de la Henna. Viaja con tres mujeres que le sirven a una distancia prudencial. Al pasar frente a mí tengo la ilusión de que me ha contemplado. Esta elegante gacela no mira sino a quien la espera tras la aduana en un reluciente Bentley con chofer de gorra y la camioneta para las criadas.

MULTITUD EN MUSSAHAF

Era una de las horas del rezo y en Ramadán. El ingeniero David Lindsay tripulaba la Nissan y nos conducía a mi hermano y a mí para lo que sería mi primer safari por el desierto de los Emiratos. De pronto se escuchó el melodioso canto del minarete y la mañana se transfiguró en una multitud solicitando la mezquita. Quienes no cupieron en el templo tomaron las aceras y las calles y se arrodillaron sobre sus alfombras con dirección a la ciudad sagrada. Apagamos el vehículo para contemplar la escena de mayor pureza cometida ante un Dios.

CHÂTEAU LAFITE

Drake habita entre Miami Beach y New York, haciendo negocios y acelerando el deportivo con chicas de portada. Visita gimnasios, toma jugo de pepino y un antiarrugante que encarga desde Finlandia. Ha quedado en comer con una princesa jordana en Daniel's. A su alteza real la reciben con lujo y gloria. Ella le comenta al sommelier: —No quiero pensar, escoge tú el vino. Asoman un Château Lafite de 1952 que escancian inmediatamente. Drake se pone morado y piensa en el límite de su Amex. La aristócrata le lee el pensamiento. —No te preocupes, que aquí no me cobran.

FALTA ALGO

Dieter era hijo de prusiano y una venezolana venida a menos. No le tocó fácil pero en el mediodía de su vida, era próspero y viajaba a París en el Concorde. En una llegó hasta Frankfurt y conoció a una rubia que comenzó engañándolo con que había sido Miss Alemania. Era una escort de las que huelen los billetes de cien dólares a distancia. Algo la empujó a instalarse con él en el Hessischer Hof. No le cobró la semana que compartieron. Dieter le pidió que lo siguiera. Ella se negó porque carecía de algo muy trajinado: corazón.

FRANCISCO LAGUNA CORREA

MIRADORES

La azafata más guapa que he visto en toda mi vida (tiene acento regiomontano, cabello negro muy lacio y unos ojos que no me permiten cerrar los míos) indica por el altavoz que en estos momentos estamos cruzando la frontera con Estados Unidos. Nos insta a vislumbrar en la distancia el muro divisorio que durante la administración de Bush-hijo fue construido para hacer visible una frontera que antes era invisible. No sé qué pensar mientras observo la culebrita esa allá abajo que divide el Allá del Acá. Inspirado por la voz de la azafata y sus ojos (Dios, qué ojos...), imagino que en este momento un puñado de compatriotas^¾ con muchos menos privilegios que todos los que ahora volamos sentados en este Boeing de Aeroméxico^¾ urde la manera de saltar el muro que los separa de la Luna... Después de varios minutos el desierto parece nunca acabar y la idea de caminarlo me parece uno de los más terribles destinos, casi como si a la azafata (he mirado su gafete y se llama Laura) le sacaran los ojos igual que a Polimestor.

EL QUE CAMINA

Mi resuello gotea y deja tras de mí una línea punteada que inmediatamente el viento borra inconsciente de mi historia personal. Lo único que puedo hacer para que ustedes, mis testigos, puedan escuchar mis pasos es recolectar piedritas pardas

del desierto... Pero no puedo continuar con esta mentira, porque es evidente que en mi vida he caminado desiertos y que las fronteras las he cruzado siempre volando. Lo mío es pura y solemne imaginación, un poco de culpa, proclividad estética a apropiarme de una experiencia que nunca será mía.

Las turbinas del Boeing 787 hacen ruidos semejantes a un retortijón de tripas y el capitán nos informa que hemos comenzado nuestro descenso y que hace una magnífica temperatura y que nos agradece haber volado con Aeroméxico. Me abrocho el cinturón de seguridad y miro por la ventanilla el mundo diminuto que se extiende y palpita allá abajo.

Desembarco del avión con mi maleta con rueditas siguiéndome como un perro bien entrenado. Vuelvo a sentir mis piernas. Camino. Busco en mis bolsillos unas monedas para pagarme una lustrada de zapatos, pero en el fondo sedoso solo encuentro piedritas terrosas que al primer contacto se deshacen entre mis dedos.

MARÍA LORENZIN

CAPRICHOS SALUDABLES

Cuentan que en París hay una calle que siempre cambia de lugar, un día aparece en Montmartre y otro por Montparnasse. Los carteros se vuelven locos y los propietarios salen de casa sin saber dónde estará la calle al volver. Atraídos por el fenómeno llegan turistas de todo el mundo y aunque nunca encuentran la traviesa calle, igual regresan contentos a casa.

*

El exigente coleccionista se jactaba siempre de su pericia para adquirir un auténtico boomerang. En efecto, jamás compraba uno sin antes comprobar que regresara veloz y seguro a sus manos de experto. Eso fue hasta la semana pasada cuando llegó a él una rara pieza de colección, el famoso *Bounceback-kill*, del cual solo había oído una aterradora leyenda aborigen que, desgraciadamente, él desestimó.

COSMÉTICAS

Decidió arreglarse esos párpados caídos que tanto la afeaban. Escogió al mejor cirujano plástico. Nada podía fallar, excepto que ahora tiene tan abiertos los ojos que sus deudos, entre lágrimas, no consiguen cerrárselos.

ESTRATEGIAS

En un apartado lugar de Australia un día vieron brotar pasto azul, un fenómeno tan insólito que algunas sectas religiosas aprovecharon para anunciar el temido final de los tiempos lo cual motivó una seguidilla de suicidios. Lo bueno de todo esto fue que el turismo subió a índices imprevisibles para esa árida región del planeta.

*

En el barrio de Malhaber cada cual guarda lo ajeno. Las casas cambian de dueño de un día para otro, los coches desaparecen por arte de magia y los niños se multiplican como si ya trajeran bajo el brazo algo más que el bíblico pan. Para bien o para mal, todo es posible en el barrio de Malhaber.

*

Nació mujer en Afganistán. Cansada de ver el mundo en cuadraditos se sacó el pesado burka y se paseó por las calles de Kabul luciendo, intrépida, su naciente libertad.

DILEMAS DE UN VAMPIRO MODERNO

Cuando decidió llevar vida de vampiro se enfrentó con la falta de una tradición.

Era gay y encima, vegetariano.

EUGENIO MANDRINI

CASI UN INMORTAL

Se dice de él que sobrevivió a todo. Sobrevivió a trece dictaduras, Sobrevivió a las guerras más encarnizadas, entre ellas, las del matrimonio. Sobrevivió a catorce mil quinientos dieciséis vaticinios de fin del mundo. Sobrevivió a ciento veintitrés mil promesas de felicidad auguradas por cada uno de los gobiernos que supo y que no supo votar. Sobrevivió a dos mil años de ilusiones sobre la inevitabilidad de la Segunda Llegada. Sobrevivió a los horrores de las pesadillas y a los otros horrores provistos por Kafka y Poe, pese a las malas traducciones. Y hasta sobrevivió a esa noche en que, al entrar a su casa, entró con él la mosca, no una mosca cualquiera, sino la anunciadora de aquello que vendrá, y en el mismo momento de sentirse sentenciado, entró por la ventana un pájaro y de un solo viraje engulló a la siniestra visitante, suceso éste tan extraordinario que sin duda equivalía a haber nacido de nuevo y, acaso, para siempre.

Se dice que tanta sobrevivencia no puede caber en una sola vida.

Se dice también que una vida así nunca existió.

CABALLOS, CABALLOS

¿Usted nunca vio a los caballos huyendo de a dos en el alba? ¿Nunca? Es raro. La ciudad está llena de caballos que

huyen de a dos en el alba. Se los ve correr, indefensos y espantados, como si los persiguiera el aliento del Demonio o el diluvio del ojo de Dios. Pero un momento antes brillaban en la oscuridad como buenas bestias felices y encabritadas que son. Hasta que el primer fósforo del alba se enciende y los hunde en una quietud dramática, paralizándoles la aventura y el azar, y entonces huyen, con la desilusión entre los dientes los caballos huyen, porque el alba los transforma en pobres animales domésticos, y en solo un instante derrumba la belleza de los cuerpos, acaba con la avidéz del deseo que es un principio de eternidad, y ennegrece el babear, esa espuma sagrada de la pasión. ¿Entiende ahora por qué los amantes huyen de a dos en el alba? Y no se sorprenda que en vez de caballos haya dicho amantes. A la hora de retozos y galopes, caballos y amantes son el mismo animal.

CARACOLAMENTE

De todo he escuchado a través de una caracola en el oído. He escuchado los ruidos del cielo al desperezarse en cada amanecer; he escuchado el crepitar de los huesos de los malévolos en el infierno; he escuchado a los bosques desprenderse de sus raíces y avanzar con paso de multitud; he escuchado el tremendo tiritar de la luna en los inviernos de su lado oscuro; he escuchado los tambores, es decir, los ronquidos de la noche en sus pesados sueños; y también he escuchado los dos primeros movimientos de la décima sinfonía de Beethoven, y las recriminaciones de Velázquez a las inquietas meninas para inmovilizarlas en sus poses, y hasta la respiración furiosa del Capitán Akab en su aventura imposible. Todo ha resonado nítido en los túneles de mis oídos. Todo menos el susurro del mar. Porque el susurro del mar (alguna vez había que decirlo) está y seguirá estando silenciado hasta el infinito por las voces de los peces en sus interminables relatos de naufragos, de ahogados y de islas fragantes e hipnóticas. Esto lo saben bien algunos escritores de aguda percepción auditiva, quienes después de

descifrar buena parte de dichos relatos, los narran como si hubieran surgido de su propia imaginación.

BREVS

En una encuesta realizada entre lectores por un grupo de investigadores del género de microficción, sobre cual es el cuento más corto del mundo, se obtuvieron las siguientes respuestas:

—Monterroso, el dinosaurio, siete palabras sin contar el título —dijo uno.

—Sería el que se lee de una sola mirada —dijo otro.

—Para mí, es el que fue escrito para el olvido —dijo otro.

—Es “Haya luz”, escrito por Dios en el aire invisible —dijo otro.

—Es aquél que cuando uno lo quiere volver a leer, ya no está —dijo otro.

—¿Y si fuera ese que el autor nunca termina de escribirlo? —dijo otro.

—Debería ser el que asombra de tal modo que resulta imposible precisar su duración en el tiempo —dijo otro..

Los investigadores coincidieron en que el más ajustado al sentido de la encuesta era aquél de las dos palabras: “Haya luz”. Aunque también hubo coincidencia en considerar que el tiempo penumbroso en el que hoy se vive, está envejeciendo la luz de ese cuento.

JOSÉ M. MERINO

CONVIVENCIA

La primera vez que lo oí, pensé que alguien había entrado en casa. Eran las siete de la tarde, mi mujer se había ido al cine con unas amigas, yo estaba en la sala leyendo el periódico y me llegó su murmullo desde el otro lado de la casa. Me levanté: al fondo del pasillo, tras la puerta abierta de mi estudio, brillaba la lámpara de la mesa y una voz tarareaba una melodía familiar. Me quedé escuchándola hasta descubrir que el causante del tarareo era yo mismo: me había quedado allí a pesar de haberme ido a la sala. Muy asustado por el incidente, regresé a la sala y permanecí escuchando el tarareo hasta que se extinguió. Volví a mi estudio: la lámpara estaba apagada y no había nadie. Unos días después, otra tarde en la que también mi mujer estaba ausente, se repitió el fenómeno: esta vez estaba en mi estudio, enfrentado al ordenador, cuando empecé a escuchar la televisión en la sala. Desde el pasillo, vislumbré mi propio bulto sentado en el sofá con el periódico en las manos.

Ahora, cuando me encuentro solo en casa, soy consciente de estar en la sala o en el estudio, pero sé que al mismo tiempo me encuentro en el otro lugar. Mi temor inicial se ha ido apaciguando, pero permanezco sin moverme hasta que mi ruido en el otro sitio se extingue y la luz se apaga, horrorizado de que algún día podamos encontrarnos yo y yo.

MUNDO PEONZA

Soñó que estaba encaramado dificultosamente sobre la parte superior de una peonza que giraba. Al despertar, comprendió que vivimos engañados: este planeta no es una esfera que vaga en el espacio, sino una inmensa peonza, pieza de un juego inescrutable, en rotación sobre una superficie infinita. A partir de ese momento ya nadie ha conseguido convencerlo de que no es así. “Esto se va a parar de un momento a otro”, dice una y otra vez, aterrorizado, esperando el momento catastrófico en que concluirá el girar del mundo.

EL INTRUSO

Fue al apretar el botón de llamada del ascensor cuando encontró extraña su propia mano, demasiado grande, demasiado oscura. La oficina estaba como siempre y la gente lo saludó con familiaridad, pero él se dirigió al lavabo para mirarse al espejo y de inmediato descubrió que no era él mismo: el aspecto era idéntico, pero había algo ajeno en sus ojos, en el gesto de su boca, en el modo de avanzar la mandíbula, rasgos que no le pertenecían y que tampoco parecían relacionarse con el estrés sobre el que su médico le había hablado.

Lo había sospechado al despertar: sin duda los importantes secretos financieros de los que era depositario habían servido de estímulo para que lo invadiese aquel intruso, proveniente sin duda de alguna empresa de la competencia. Aunque lo empujaba al ordenador la urgencia de conocer las noticias económicas del día, antes de entrar en su despacho decidió enfrentarse al intruso y, ante la mirada desconcertada de su secretaria, se dio la vuelta, tomó el ascensor, se dirigió a la última planta del edificio, salió a la gran terraza y se alzó sobre su borde. Muchos metros más abajo de sus pies, la calle bullía con el trajín mañanero.

“Si no sales de mí ahora mismo, me tiraré”, comunicó al intruso con un pensamiento que mostraba un propósito firme. Pero el intruso no daba muestras de querer abandonarlo.

RODOLFO E. MODERN

DE LA ILUSIÓN

Shan Fu, recostado en el tronco de un olmo añoso, se dispuso a pescar en el río que discurría a sus pies. Tiró la línea y luego de un rato extrajo un pececillo plateado que se removía incesantemente desde el extremo de la línea. “Qué bien”, se dijo Shan Fu, “aquí están el árbol, el río y la línea a mi disposición para que yo pueda pescar este pececillo que sin duda obedece también a mi deseo, pues si no continuaría en libertad. No cabe duda de que todo lo que existe gira a mi alrededor”.

El pececillo entretanto decía para sí: “Es evidente que las cosas salen según yo quiero. Con todo el río a mi disposición elegí libremente que este tonto me pescara, solo para demostrarle quién decide aquí las cosas”. Pero antes y mucho después que pescador y pez desaparecieran, el olmo continuaba plantado con firmeza, lo mismo que el río seguía fluyendo con millares de peces en su caudal.

DE LA IGUALDAD DE CLASES

El demagogo Hsü-Hia atraía verdaderas multitudes. Con palabra poderosa e incisiva no cesaba de machacar acerca de la igualdad natural de todos los seres humanos y contra la existencia de los privilegios. Y como era muy inteligente no apelaba a adornos literarios o a las fórmulas tradicionales, sino que iba derecho al grano. “Acaso –tronaba– ¿es justo que

el emperador F'ang y su corte de funcionarios parásitos, los mandarines que explotan la ignorancia del pueblo y los generales sus temores, viven todos como los dioses, comiendo nidos de codornices, paseando entre sus jardines suntuosos, haciendo el amor con hermosas y experimentadas cortesanas o cabalgando a campo traviesa para cazar el tigre o el halcón, mientras vosotros, campesinos, pescadores y zapateros, morís de hambre en un trabajo embrutecedor y sin pausa?" Pero F'ang, sin preocuparse demasiado, lo dejaba hacer, porque Hsü-Hia vivía en un palacio lleno de muebles de ébano y madreperla, su mesa era la mejor provista del imperio, se destacaba como un formidable soldado y cazador, y además tenía un éxito sin parangón con las mujeres más seductoras del país.

MOBY DICK

La duración del viaje es como una plancha de acero en la que el capitán Ahab va grabando su furia y ansiedades. Los cielos se sacuden con cada imprecación, y de las nubes descienden los relámpagos cargados con la maldición casi definitiva.

De cuando en cuando emerge de la profundidad amarga una masa de blancura eterna, y su pupila sinuosa que horada un horizonte gris se acumula en el inabarcable interior de la criatura. El grito de Ahab agrieta la solidez del aire más compacto y recorre la esfera que gira entre el vacío y las inestables creaciones. Un viento sud sudoeste sopla con maligna persistencia.

Poco después el vaivén del oleaje junta y separa el maderamen, los restos helados de los hombres y las dispersadas velas. La sal del océano va borrando los signos del grabado, y la pierna de marfil se hunde en el abismo, un miembro blanco e igualmente indescifrable.

EL APUESTO JEFE DE LA GUARDIA IMPERIAL

En los tiempos convulsivos de la China Imperial, azotados sin pausa por crímenes, negociados, peculados y otros desaguisados que provenían de la corte de Ti Ni Chui, princesa de origen mongol, el apuesto Po Fu, jefe de la Guardia Imperial, llamado el Incorruptible, había intentado someter a los enemigos del Estado, aunque sin éxito. La armonía en el cuerpo social se había roto, las conspiraciones sucedían a las conspiraciones, y la emperatriz continuaba llenando su bolsa, a punto de reventar. El primer ministro, amante de la princesa y jefe de la Guardia Imperial, sumamente preocupado por las trapacerías de la soberana, la de las uñas largas, apeló entonces a los consejos del monje zen O Noi Tu, quien lo persuadió a persistir en la aplicación de una conducta tan despótica como cruel. “Diez por uno” le susurró en voz baja. “El pueblo es malo”, continuó, “nosotros somos malos, redoblar el ejercicio de la maldad es el único remedio posible”. Pero las muchas conspiraciones estallaron simultáneamente en los cuatro puntos cardinales del reino y no hubo forma de detenerlas. “Tienes tres caminos”, dijo el monje. “Uno”, someter a la reina y degollarla a continuación, lo que no te costará un gran esfuerzo. Otro, hacer matar a los principales señores que atizan la actual guerra y abrir los graneros. Con el pueblo bien comido se acaba cualquier revolución. El tercero lo dejo a tu buen criterio”. El apuesto generalísimo degolló primero a la emperatriz con su propia espada, ordenó liquidar a los jefes del adversario y, para terminar, invitó al monje zen a un opíparo banquete en el que fue envenenado por dar malos consejos, como era de prever. Con el camino libre ya de obstáculos, cambió su identidad y vivió plácidamente con el usufructo de su fama. Pero lo hizo fuera de China, en el vecino reino de Japón, donde fue dado a conocer por sus abundantes obras filantrópicas. También hizo conocer su receta para mantener indefinidamente las fuerzas y la salud mediante la ingestión de ciento cuatro granos de arroz por día, divididos en cuatro partes o porciones.

LA COLA DE LAS SERPIENTES DE CASCABEL

En un pueblo exiguo del sur de China habían hecho su nido unas serpientes de cascabel. La gente no hacía mucho alboroto porque esos animales anunciaban su paso e intenciones con el ruido que difundían los anillos del extremo de sus colas. Así, día y noche cazaban lagartijas y otras alimañas. Por lo demás, hacían un barullo de todos los demonios. Por fin, cansados de no poder conciliar el sueño con las ocho horas de reglamento, los vecinos fueron a consultar a Sling Slang, el monje zen que vivía solo en un monasterio solitario de muros gruesos. Interiorizado del sufrimiento ajeno, Sling Slang prometió remediar la grave molestia infligida a sus compatriotas. A la mañana siguiente se encaminó al nidal donde las serpientes se reunían para discutir sus propios problemas. Y se enfrentó directamente con la que parecía la jefa (o el jefe) del grupo. —¿No dejarán ustedes de hacer ese ruido que enloquece a estos fatigados vecinos —preguntó imperiosamente—. Ni soñarlo —respondió con altanería el que parecía su líder—. No volverás a repetirlo —dijo entonces el monje zen. Y con un cuchillo de mediano tamaño le cortó la cabeza a la serpiente que había llevado la voz cantante. A continuación, valiéndose de sus poderes, transformó las colas en un campo de bombillas luminosas y suavemente musicales. —Ahora —dijo Sling Slang— hagan lo que quieran, pero el sonido que escucharán ustedes y estos buenos vecinos será éste, refiriéndose al campanilleo, como si estas bolitas estuvieran hechas de un cristal muy fino. Y a partir de esa jornada las serpientes de cascabel, debidamente aleccionadas, reptaron hacia una especie de anfiteatro, en el que los vecinos disfrutaron de un concierto maravilloso que se prolongó a lo largo de toda la temporada. Pero de todo se cansa uno, y al cabo de un tiempo los vecinos enfrentaron a las serpientes y cortaron cada una de sus cabezas. Y ya que estaban, procedieron de igual modo con Sling Slang, porque quienes rompen hábitos inveterados no siempre tienen suerte.

ANA MARÍA MOPTY

SOBRE LOS SUEÑOS

Se soñó muerto frente a un dios que lo había soñado en ese estado. Con premura le pidió que lo borrara ese día de sus sueños. Pero el omnipotente respondió que solo lo haría con una promesa, que él borrara de su vida todos sus sueños.

SOMETIMIENTO

No es verdad que se acercó con una sonrisa que compró mi voluntad, que luego fueron el gesto y sus manos, siempre las manos porque de un salto me puse a salvo y con todo mi cuerpo lejos del suyo, me preparé para despreciar otro amo perruno.

PACIENCIA

Instalado entre almohadones, contando su propia historia, acomoda el cuerpo y espera el sueño del hombre que cerrará sus párpados foliados para que él también descanse serenamente como se manda a un libro.

PODER

Esa noche, en el silencio de una soga acorralada entre las paredes del patio, camisas, pantalones, humildes remeras y

servilletas se agitaron liberadas de etiquetas y marcas. Se ondulaban felices porque esa mañana la mucama estrujó a cada una y, brazos en cruz, cabeza abajo, colgó con la implacable fuerza de sus torpes manos.

INCAPACIDAD

En medio de pancartas y reclamos de asalariados, una piedra destruye la vidriera de maniqués muy bien trajeados que acercan a los manifestantes sus congeladas sonrisas, su incapacidad de entendimiento, como los gobernantes, aunque aquellos no lucen sonrosados cuerpos de plástico.

MANUEL MOYANO ORTEGA

LA MANO DE DIOS

Una parte del cielo se desprendió repentinamente, como un tapiz que se hubiera descolgado, dejando entrever la Nada que se extendía detrás (me sorprendió que la Nada fuera de color amarillo). También tuve oportunidad de vislumbrar la Mano de Dios, Quien rápidamente cogió el tapiz de una esquina y lo restituyó a su lugar. Dicen que nadie más en todo el mundo contempló el fenómeno, que ninguna cámara lo registró, pero con eso no me convencerán de que vi una simple aurora boreal. Tampoco me harán creer que he inventado esa alucinación porque no logro asumir que mi vida sea un completo fracaso.

ROSEBUD

Cuando los operarios empezaron a cavar en el patio de atrás para construir la piscina, uno de ellos encontró mi viejo camioncito de bomberos. Recordé haber perdido aquel juguete de niño y haberlo estado buscándolo, en vano, durante meses. Tras limpiarlo de tierra, me quedé mirándolo. De repente me pareció que volvía a tener nueve años y que, en realidad, nunca había contraído matrimonio con Sandra ni tenido de ella tres hijos varones; que tampoco trabajaba de interventor en el banco ni mis padres habían muerto y yo heredado su casa. De repente supe que los cuarenta años que me separaban del día

en que me regalaron aquel camioncito eran una ilusión, que no habían existido nunca.

GLOBO TERRÁQUEO

Pudo adquirir el viejo caserón por un precio irrisorio, pues corría el rumor de que había pertenecido a un misterioso hechicero y nadie quería habitar en él. Tres días después de la mudanza, descubrió en el desván un tabique falso. Lo tiró abajo. Detrás, sobre una repisa de madera, descansaba un viejo globo terráqueo recubierto por un dedo de polvo. Sopló sobre el área de la esfera donde imaginó que debía de hallarse Europa; en ese mismo instante oyó cómo el viento agitaba energicamente los árboles y los batientes de las ventanas, pero no le concedió ninguna importancia. Mientras transportaba el globo en brazos, con objeto de colocarlo en el centro del salón, lo golpeó accidentalmente contra el pomo de una puerta. Advirtió que había quedado una pequeña muesca en la región del Caribe. Al día siguiente oyó en los noticiarios que un terremoto de magnitud nunca antes registrada había hecho desaparecer de los mapas la isla de Cuba, pero no estableció la relación.

TORTURA

Mis manos fueron atravesadas hace días por un hierro candente; mis uñas, arrancadas con tenazas. A lo largo de la última semana me han quebrado los fémures a golpes de maza, han desollado mi espalda con abrojos, han vaciado la cuenca de mi ojo izquierdo con una cuchara... Si supiese lo que esperan escuchar de mis labios, lo diría con tal de salvar la vida. Incluso vendería a mi propia madre si hiciese falta. Pero ya ni siquiera recuerdo el motivo por el que comenzó este interrogatorio. Sospecho, incluso, que mis verdugos también lo han olvidado.

INFERNO

Ya morimos una vez. ¿Usted tampoco se acuerda? Fue en otro mundo. Allí nosotros éramos precisamente los réprobos, los malvados. Seguro que en esa vida anterior usted cometió algún crimen, o fue mezquino, o demasiado codicioso, o traicionó a algún amigo. La maldad adopta muchas formas. Los que fueron virtuosos en aquel mundo ya tienen su lugar en el Cielo, claro; pero nosotros no: a nosotros se nos condenó a purgar nuestros pecados. Por eso después de morir fuimos enviados aquí, a la Tierra.

DIEGO MUÑOZ VALENZUELA

ÁLBUM

Un bebé en los brazos de su abuela. Un niño pequeño de la mano de su hermana en el patio de la casa. Un poco más grande, recostado en una alfombra, delante de una mesa de arrimo. En el norte, adolescente, con sus padres. Con sus compañeros de curso al egresar de enseñanza media. Con una novia en la playa, abrazados un día de viento. Dando el examen de grado. Con terno en el matrimonio. Toda la familia y él con un bebé en los brazos. Su mujer y él con el niño más grande. Él solo con un chico de la mano. Él y su hijo en alguna playa. Recibiendo un premio en el trabajo. En París visitando a su hijo, un joven de barba. La ceremonia de retiro: un diploma y un reloj de oro. Eso es todo.

ÁLBUM 2

A Héctor Garay y Remigio Muga

Todas en blanco y negro. En la clínica entre los brazos de su madre dichosa. A los dos años su padre lo levanta hacia el cielo y él exhibe una sonrisa perfecta de querubín. Montado en un caballo con sombrero y manta, un poco serio. Con uniforme de colegio y corbata bien anudada. Adolescente, chascón, con jeans pata de elefante y anteojos John Lennon. En los trabajos voluntarios, abrazado con una muchacha de cabellera crespa;

ambos se ríen a carcajadas. En su pieza, leyendo un libro con un póster del Ché atrás. En una fiesta familiar, taciturno, como si estuviera preocupado. Por algo. En la pancarta que porta su madre triste, silencioso, ausente. Mirándonos.

ODA NARRATIVA A MARYLIN

a Lilian Elphick

La encontré en un bar de aquellos donde solo llegamos borrachos perdidos, agotados vendedores ambulantes y hombres o mujeres desesperados. Se veía exhausta, cansada de vivir y sus grandes ojos tristes, cargados de *rimmel*, me hablaron de esperanzas perdidas y amores imposibles.

Me senté a su mesa y pedí dos mojitos, uno para ella y otro para mí. Ella parpadeó con sus ojos oblicuos; las pestañas largas y negras bajaron y subieron como alas de una mariposa infinitamente bella. Una onda de pelo platinado cayó sobre su ojo derecho y me regaló una sonrisa. Bebió un sorbo de mojito y dejó escapar un murmullo.

Vi el *rouge* marcado en el borde del vaso. El lunar de la mejilla: estaba donde debía. Sonreí. Estrellamos nuestros tragos y ella me enseñó sus dientes perfectos. Entonces nos disolvimos, como si hubiéramos caído dentro de los vasos, y quedamos atrapados en una fotografía inexistente.

MICROCIENTISTAS

A Juan Armando Epple

El microcientista pequeño –era casi enano– escribió un relato ínfimo y potente, y fue aplaudido por ello. El minificcionista gigante –medía más de dos metros y era fuerte como un coloso– escribió un relato conciso y sublime; lo aclamaron. El autor pequeño sintió enorme envidia y una compleja serie de

ataques de furia, tras los cuales creó un nuevo texto: brillante, mínimo y pleno de significado. El gigante leyó ese cuento y quedó embelesado, tanto que redactó, a manera de secuela, una minificción perfecta, auténtica joya de la economía verbal.

Continuaron escribiendo y por fin se encontraron en una tertulia. Leyeron sus textos en contrapunto y sacaron aplausos. Conversaron el resto de la noche y se hicieron amigos. Podrás encontrarlos en bares, cafés o librerías. Es fácil reconocerlos: se ven felices, siempre portan libros y libretitas para anotar ideas para minificciones. Ah, uno es ciclópeo y el otro diminuto. Pero sabemos que eso da lo mismo.

LA MUJER ILUSTRADA 3

En cada rincón de su cuerpo había alojada alguna imagen de vívidos colores. Fue mostrándomelo con generosidad y paciencia, sin recato, con un ardor contagioso. Al fin, cuando me enseñó su pubis y me precipité sobre él convertido en azor, encontré mi retrato en una de sus ancas. La efigie me sonrió, tristemente, pero me sonrió. Después movió los labios, tratando de expresar algo. Quizás advertirme de un peligro. Entonces huí a perderme de aquella trampa. Corrí por la llanura suave y las colinas ebúrneas, me restregué impetuoso contra aquellas morbideces pegajosas, ciénagas de lujuria. Allí me encuentro atrapado, cautivo de mi quimera, convertido en una simple iluminación más sobre su piel.

ÁNGEL OLGOSO

FÁBULA

—En mi opinión —dijo el conejo de ojos rosados mordisqueando un brote—, todo el tiempo ha transcurrido ya, nuestra realidad es solo un eco tardío del proceso, como el que sucede al golpe del leñador.

—¿Eso cree usted? —discrepó la tortuga. Su caparazón era de color bronce en la espalda y amarillo en el vientre. El tiempo, suponiendo que lo haya, sería más bien una mutación infinita de causas y efectos, una rueda que no tiene principio ni fin.

—Quizá, si se me permite la observación —habló la araña, descolgándose con agilidad hasta el centro del corro de animales que hablaban en torno a una calabaza vacía—, deberíamos postular la existencia no de un mundo, sino de miríadas de ellos, como las imágenes reflejadas ilimitadamente en el fondo de un espejo, y es posible entonces que cada una de las variantes o realidades paralelas implique unas leyes temporales propias.

—Caballeros —intervino el zorro tras profunda meditación—, todas son, me temo, teorías sin sentido; es decir, están cerca de la verdad. Sin embargo, ninguno de estos razonamientos nos consolará de las proporciones del verdadero problema, el único que nos aflige impunemente desde siempre: esas despiadadas criaturas, de una crueldad y fiereza incesantes, que por lo demás nos imaginan desconocedores de la muerte y acreedores a la inmortalidad.

— ¡Humanos, es cierto! —murmuró el conejo mientras fruncía el hocico...— los animales más peligrosos del universo.

LA TORRE DE HUNAN

El rey soñó que Quangshi tardaba diez años en dibujar el más perfecto de los grillos. Al despertar, decidió que esa lentitud era intolerable para un gobernante que anhelaba cuantiosas representaciones de cuanto malvivía en sus dominios, de modo que ordenó encerrar a Quangshi en la torre de piedra de Hunan. El pintor solo sería alimentado con un cacillo de arroz si había concluido su obra diaria y la visión de ésta no enojaba al rey. Quangshi debía convertir cada ganso en fénix, cada caña en crisantemo, legando a la memoria de los hombres un falso pero propicio recuerdo del soberano. Durante años, el preso dibujó con minuciosidad las Diez Mil Cosas, y bajo los trazos de tinta de su pincel no parecía sino que fluía el agua de los arroyos y florecían los sauces. Olvidado el sueño infausto del grillo, complacido por la destreza del pintor, el tirano sonreía al no hallar en los dibujos ruinas, mendigos, ejecuciones, riadas o entierros. Así vivió Quangshi, sumido en la congoja más extrema, hasta que un día la soledad, la privación y esa honda tristeza pusieron fin a su vida mientras perfilaba las rocas de la montaña Bao. La pintura quedó inacabada y, desde aquel momento, el reino comenzó a desmoronarse: se apagó el brillo de las onzas de oro, se malograron las cosechas, llegaron los enemigos, el hambre y las enfermedades, expiró el rey y los zorros no tardaron en alcanzar el centro de su cámara mortuoria.

LA PROMESA

Tomé a la ligera su promesa de moribundo. La promesa que jamás nadie ha cumplido. El viaje de vuelta que nos está vedado a todos. Entonces lo imputé a su debilidad. Él hizo además de incorporarse, sopesó trabajosamente cada sílaba, cada dolo-

roso estertor, como si aparejara con parsimonia un barco para una larga travesía: “Volveré con noticias”, dijo terminando en una nota sostenida en el aire. Yo, que hasta ese momento solo prestaba atención a la cerosa arquitectura de su osamenta, lo miré a los ojos y busqué allí ecos de sorna, de vana gallardía, de enajenación en horas finales. Había muerto. Las lágrimas, las plegarias, los años pasaron como veloces ráfagas de bruma y de él apenas nos quedó un ensueño filtrado por el recuerdo. Nadie podía imaginar que la extraña puerta había permanecido entreabierta. Y él cumplió su promesa.

ALBA OMIL

LAS SOMBRAS

Se hizo un hueco en la noche y pudo asomarse al mundo de las sombras que flotaban indiferentes: no sabían que eran sombras.

DESTINO DE VIENTO

Esta noche ha salido el viento a esparcir su soledad por todos los rincones, golpeando cada puerta para ver si alguien lo cobija, pero todo es inútil cuando el destino marca otra cosa a fuego, inclemente, como una misión, y no me digas que la condición de viento no aflora a veces: te arrastras, o flotas como una hoja inútil, derivando de uno a otro lado, como yo, o como cualquier mortal con su destino de viento, solo en la noche, huyendo ¿de qué lugar? No me digas, infeliz, que de esa fatalidad solo-en-el mundo, a la que estás atado, pequeña carne humana, infinitesimal grano de polvo, engrillado en tu órbita y discriminado ¿por quién? más allá de tu comprensión. Pero a qué preguntarte, hermano, si estamos hechos de soledad, soledad somos, viento somos, golpeamos las ventanas (y todo se cierra en torno) en espera de que algún día se abra una fosa donde refugiarte, con tu nombre, con el mío quizás. Con el mío.

(5/4/12)MITADES

Y se fue. Cargaba en sus espaldas la mitad de un amor muerto.

Atrás, muy cerca todavía, la otra mitad quedaba herida, sola, en un mundo vacío y en tinieblas.

FLOTANDO

En el recuadro de la ventana se recortaba enorme y blanca. A la luz de esa luna lo vi flotar ¿Lo habría arrastrado el viento?

Leve, tibio iridiscente, vino a rozarme los labios.

¿Un bello insecto nocturno? ¿Una luciérnaga?

No. Era el beso. El incomparable beso que me dabas en sueños.

C'ESTL'AMOUR

Después de la catástrofe me puse a juntar todos los trocitos heridos de mi alma.

Faltaba uno y pensé que podría haber quedado adherido a tu memoria.

Sí. Allí estaba, sangrando.

JULIA OTXOA

BIBLIOTHEKE

En las estanterías ocupadas antes por los libros, se colocan ahora las chuletas, los costillares, las ristras de morcillas, los grandes y rosados cortes de tocino, las sangrecillas, las doradas pechugas de gallina, las piernas de cordero, los conejos, las orejas y morros de cerdo, las tripas de ternera, los riñones de cordero, el hígado de ternera ... También en la gran sala de los clásicos se muestran en todo su esplendor los embutidos: los chorizos picantes y los dulces, los salchichones, las mortadelas, las butifarras, los morcillones, pitarros y bandujos, los tripotes y morcones. Toda clase de menudencias y chacinería cuya sola visión deslumbra a los bibliotecarios hasta el extremo de afectarles seriamente la consciencia y dejarles como ingrátidos levitando dulcemente sobre un tiempo de matanza. ¡Ah estos días de mondonguería y casquería, en los que brilla la gente de cuchilla, matarifes y jiferos, iletrados y alegres, fuertes como pezuñas de vaca, maestros del degüello y la tajadura!

LÁMPARA SUIZA

Cada mañana el señor oscuro se ocupa de la disección del lenguaje sobre la gran mesa de madera de la cocina, bajo la potente luz de la lámpara suiza. Desnudo, peinado y perfumado, cubriendo gran parte de su níveo cuerpo con el acostumbrado

delantal azul ultramar, embutidas sus manos en guantes de látex hasta la mitad de sus brazos , armado de cuchillos, cinta métrica y báscula, y teniendo muy cerca de su mano derecha la bandeja con el instrumental de disección: bisturí, pinzas, tijeras... da comienzo al diario ritual de la metamorfosis, abriendo en canal los párrafos y las frases, deshuesando con extrema delicadeza, nombres, verbos y adjetivos, desangrando los profundos cauces de su sentido hasta dejar los significados vacíos y pálidos como paisaje de venas tras el paso de un vampiro. Viene luego el tiempo del limado, limpiado y abillantado de cada fonema, con el mismo esmero y mesura con los que se maquilla a un muerto.

Las palabras entonces, ya anodina masa inerme, linaje de la morgue, pueden ser troceadas al gusto, sus minúsculas partes se unen luego con otras desconocidas surgiendo así sonidos turbadores, extraños, que nadie entiende pero que engalanan a quien las pronuncia con una suerte de aureola de misterio y sabiduría.

CAJEROS AUTOMÁTICOS

Hace algunas semanas, cada vez que introducíamos nuestra tarjeta de crédito e intentábamos sacar dinero del cajero automático, un puño de hierro salía disparado hacia nuestra cara, los heridos fueron muchos. El presidente de la entidad justificó la medida dado el escaso capital del que disponían los bancos hundidos en la honda crisis económica por la que atravesaba el país.

EL ORADOR

Tan entusiasmadas escuchaban aquellas personas el encendido discurso de aquel vociferante orador, que incluso cuando éste cambió sus apasionadas palabras por ladridos, siguieron aplaudiéndole fervorosamente.

JUEGOS

A veces cuando ella está así, como triste, su marido al llegar a casa, además del sombrero se levanta una tapita en la cabeza y le enseña con sumo cariño el interior de su cerebro. Ella se asoma y juega entonces durante un rato allí dentro, cambiando cosas de lugar, haciendo nudos, tejiendo extrañas formas con algunas de sus venas que son finas y suaves como la misma seda. Permanece así hasta que su ánimo se alegra y entonces, su marido, con extrema paciencia, cierra con suma delicadeza la tapita sonriéndole enamorado. Claro está que él con estos juegos va cambiando sucesivamente, porque su cerebro dulcemente manipulado por su melancólica esposa le convierte cada vez en un hombre diferente. Hoy por ejemplo, con los pequeños cambios que ha hecho ella en alguna zona de su cerebro al cerrar la tapita de su cabeza, él ha comenzado a caminar a cuatro patas y toda su piel se ha cubierto de un hermosísimo pelaje similar en todo al de un tigre de Bengala.

ANTONIO PLANELLS

LO CÍCLICO

Había manejado diez horas, cuando llegó al punto de partida.

ALPINISTA

Al llegar a la cima lo recibieron sus antepasados.

SUPERSÓNICO

El avión había despegado mucho antes de aterrizar.

ABANDONO

Cuando enfrentó al espejo, su imagen se había ido con otra.

EFECTO SECUNDARIO

Ingirió la píldora para la presión y comenzó a levitarse.

CLARISPRUDENCIA

El juez lo condenó mucho antes de que cometiera el crimen.

LEARNING SPANISH

Mientras sostenía la calavera, Hamlet dudaba entre “ser” o “estar”.

ANTEDILUVIANO

Noé finalizó el arca, pero los animales ya se habían escapado.

HOMBRE FEÍSIMO

Cuando murió, sus familiares decidieron velarlo de espaldas.

ATAÚD CILÍNDRICO

Cuando el malvado murió, lo llevaron al cementerio a patadas.

PREDESTINACIÓN

Iba camino a la muerte cuando lo sorprendió la vida.

PÁJARO EN MANO

Lo atacaron 99 aves voladoras y allí quedó tendido.

RICARDO RAMÍREZ REQUENA

OCTAVIO PAZ

Nunca entendí por qué los mexicanos prefirieron siempre a Jaime Sabines antes que a mí. No dejé nunca de preguntármelo. Yo he sido el intelectual de México. Tengo poemas amorosos también. Combatí a los fascistas, a los estalinistas y a la izquierda guerrillera en Latinoamérica. Amé a Elena; amé mucho más a Marie José. Pero ahora, pensando todas estas cosas, sin orden, desordenadamente irónicas e incluso cínicas, veo a mis pies a toda mi biblioteca incendiada: siglos enteros hechos cenizas. Los libros firmados por Bretón; las fotos con Buñuel o Cernuda, las cartas enviadas a Lezama Lima. Tanto, enteramente quemado.

La poesía se hace también en la destrucción. Tomo los pocos libros que quedaron y los huelo. Nada será igual desde ahora. Tengo cenizas en las barbas, en los cabellos, como un antiguo azteca ante el incendio de Tenochtitlán, o como Juan Gris pintando alguna guitarra.

Lento, amargo animal, tengo a mis pies una biblioteca negra. Todos los libros de una vida, quemados. Tengo en mis manos los restos espantosos de la muerte. Son el espejo de un hombre desollado.

TRANSITAR

Su identidad va del espacio en donde vive al que se mueve. Los suyos vienen de la zona francesa de Shanghai, emigraron

a Australia, al barrio chino en cualquier ciudad de esa tierra desértica. Sus ancestros hicieron el ferrocarril en California: deformaciones en las manos lo atestiguan, junto con pepitas de oro que guardan y entregan a los hijos al nacer. Ya grande, emigra a Caracas él, y trabaja en un restaurant chino en donde me sirve mis tallarines y una cerveza fría mientras sueña con irse a vivir con unos primos en Belleville, a estudiar cocina francesa.

Francia, viaje, desierto. Podría ser Rimbaud. Nunca lo sabremos.

FÁBULA DE LAS REVOLUCIONES

Mi bisabuelo se sumó a las huestes comandadas por Castro, llegadas desde Colombia. Al pasar por los pueblos del Táchira, se sumó. Era el año de 1899 y la gente de la montaña decidió bajar hacia la capital a tomar el gobierno. Lo lograron. Y lo hicieron por muchos años. Luego de Castro vendría el gobierno de Gómez. Antes de ellos la Revolución Azul, en un intento de encontrar puntos en común entre conservadores y liberales. Terminó imponiéndose Monagas.

Se suman brazos, se busca unión, trascender las diferencias, encontrar la paz. Al final, se termina imponiendo alguien que aplasta a los demás. Siempre es lo mismo. Lo hagan los andinos o los de cualquier parte.

Mi ancestro tomó su caballo, quizás un par de mulas y, antes de la barbarie, regresó a su casa sin lamentos.

Esa es la historia de las Revoluciones.

NELA RÍO

VIOLACIÓN

Tropezando. Vagando por la noche estrangulada, estrangulada la voz de resistencia, ella, la que oyó el susurro y cayó a tierra empujada por detrás, ella, vagando por la noche estrangulada, violada, ella, la que cayó empujada por detrás, tropezando, vagando por la noche estrangulada, no sabe que los jueces más tenaces decretan que ella vagaba por la noche.

LA SEÑORA CON PATAS DE LEÓN

Otra vez una de esas noches. No abriría los ojos. Miedo. Como aquella vez que con mi hermana habíamos disfrazado a un maniquí que mamá usaba para la costura; le habíamos puesto una revista que tenía en la tapa una cara de mujer, y un sombrero que la tía María había usado para un casamiento y ahora nosotras para “jugar a las visitas”, una bufanda de papá y el tapado de mamá. Apagamos las luces y prendimos el velador. Al principio nos reímos muchísimo y saltábamos sobre la cama y nos empujábamos y nos dejábamos caer, chillando como locas. De pronto, y al mismo tiempo, nos quedamos duras sentadas y nos abrazamos de terror. A la luz del velador el maniquí era una señora amenazante, la boca roja parecía negra y sus ojos nos comían vivas desde el rincón donde la habíamos puesto. La bufanda le cubría el mentón y el sombrero le daba

sombra sobre los ojos. Yo lloraba y mi hermana mayor decía me voy a hacer pis me voy a hacer pis. Nos metimos debajo de la cama. Desde el suelo veíamos las cuatro patas de la silla donde habíamos puesto a la señora. Patas arqueadas con pie de león. La silla se arrastraba y sabíamos que ella caminaría hacia nosotros. Nos tapamos los ojos y encogíamos los pies. Papá y mamá nos encontraron tomadas de la mano, dormiditas debajo de la cama.

Me dije que había crecido, que ese miedo ya no existía. Cuando en una noche como la de hoy me despierto aterrada por los gritos del otro cuarto del asilo de ancianos, no abro los ojos y busco en el recuerdo la manito de mi hermana mayor.

DAVID ROAS

PERFECCIONISMO

La gabardina reposa sobre la cama. A su lado, los calcetines blancos. En el suelo, los zapatos, pulcramente brillantados. No necesita más. Sentado junto a la ventana, espera que llegue la hora de vestirse y salir a escena.

Las primeras veces ha sentido cierto nerviosismo y no ha quedado contento de su trabajo. Tampoco los espectadores: en algunas caras ha visto aparecer una risa inesperada (y, por ello mismo, cruel); otros, incluso han mostrado su disgusto con feos insultos, obligándole a dar por terminada su actuación.

Pero Marcos sabe que puede mejorar. Debe hacerlo. Por su arte.

Mientras se viste, experimenta la misma excitación que otras veces. Aunque en esta ocasión potenciada por el nuevo público que le espera. Sabe que está arriesgando mucho. Y eso le excita todavía más. Tras subirse hasta las rodillas los immaculados calcetines blancos, coge un paño y da un último toque a los zapatos. Su cara se refleja risueña en el reluciente charol. Algo le dice que hoy sí triunfará.

A punto de salir a escena, Marcos desabotona su gabardina y se prepara. Su pene luce esplendoroso. Hacía tiempo que no tenía una erección así. Buena señal.

Entonces, abre la puerta de la habitación de sus padres esperando escuchar, por fin, los entusiasmados aplausos de su público.

EPITAFIO

A Ziva Ben-Porat, por la última frase

Las expediciones que recorren las diversas zonas del desconocido planeta revelan el mismo resultado: ninguna forma de vida detectable. Solo un espacio muerto. Restos de una civilización que pereció mucho tiempo atrás.

Entre las ruinas de lo que tuvo que ser una gran ciudad, se mantiene todavía en pie un monolito de piedra. En la base del mismo, casi borrado, puede leerse un mensaje (incomprensible para los visitantes):

Estúpidos humanos. Nunca abandonaron la Tierra.

FAIT DIVERS (NOUVELLE EN TROIS LIGNES)

A Fénéon, maestro de la brevedad

Las tres mujeres viajaban en el mismo vagón. Sus cuerpos pasaron horas atrapados entre el amasijo de hierros. Cada noche se pasean junto a las vías para que no las olviden.

NANA RODRÍGUEZ ROMERO

NEUROSIS DOMÉSTICA

Las cosas de la casa cambian de lugar todos los días. Los cuadros de la estancia, resultan en el dormitorio de los huéspedes, los muebles de la sala giran su posición y también se pasean por el estudio, las plantas hacen periplos por la cocina y los cuartos de baño. Los detalles son los más nómadas, no es raro encontrarlos dos y tres veces por día en distintas mesas y repisas, los únicos que no cambian su condición de permanencia son los libros, aunque algunos de ellos reposan en la mesa de noche y el sofá.

La mujer que se ocupa de la limpieza además ejercita la memoria, no sea que por un descuido provoque la ira de su señora, al romper el orden cambiante de la casa.

CONFABULACIÓN

Hace unos meses rompió con el marido. No soportaba su mirada lujuriosa a través del ojo de la cerradura, ni sorprenderlo en plena observación de la mujer de al lado, cuando despertaba en las mañanas.

El continuo acoso del jefe, los chismes y murmullos de los compañeros, la envidia de las mujeres por su elegancia, el café frío a propósito para fastidiarla, los llamados de atención del vigilante por dejar el auto mal parqueado, fueron los motivos para que renunciara a su trabajo.

Como si fuera poco, los electrodomésticos se han confabulado. La aspiradora la persigue por toda la casa, ella dice que esa boca ruidosa, la quiere engullir por la costumbre cotidiana de empolvarse la nariz. El teléfono es un espía que no para de timbrar para enloquecerla, a ella tan serena. El horno microondas es uno de los peores enemigos, sube a temperaturas insoportables para ampollarle la piel, y a espaldas se burla en complicidad con el secador del pelo.

Ya no sabe qué hacer para escapar de sus perseguidores, sobre todo, de esa mujer que la mira con horror desde el fondo del espejo.

LA ZAPATILLA PERDIDA

María Antonieta vive rodeada de zapatos. Su casa es una gran bodega con todos los modelos y colores; de piel, de plástico, de charol, de tela. Sandalias, tacones, mocasines, zapatillas, botas y botines, zuecos y chanclas. Su afición comenzó en los últimos días de la infancia, cuando comprendió que el sentido de la vida era saber caminar sin compañía, lo esencial era la seguridad que proporcionan los zapatos, su cadencia, o el puntilleo de los tacones, el paso de bailarina que aprendió de la gata que camina erguida y silenciosa.

Acumula, acumula, su casa es un caos, no se puede transitar por entre esa maraña multicolor de cajas y calzados. Su casero ordenó un desalojo, es imposible vivir de esa manera. En respuesta, María Antonieta camina para atrás, con la esperanza de encontrar sus días de la infancia y hallar los zapatos azules, los únicos, los culpables de su obsesión extraña.

SUGESTIONES

Después de ver la película 2012, un rayo de luz entró en su ser y se creyó poseído por el espíritu. Desde entonces se viste de blanco, usa el cabello largo, una barba hirsuta y una podero-

sa barriga. Predice las catástrofes nucleares, los terremotos, las guerras con sus víctimas, las inundaciones y la muerte inexplicable de animales.

Ayer, no pude esquivarlo, me abordó en el centro comercial para echarme encima su diatriba en contra de la maldad, la importancia del arrepentimiento, del amor, de la solidaridad, a mí que soy tan insociable. Me tocó en un hombro con su mano sudorosa.

Ahora me siento invadida por el espíritu, hago predicciones que son la mala suerte y el sino de quienes me rodean. Quizá por mis lecturas de los clásicos, me convertí en Casandra: hija de padres sin corona, más que sacerdotisa, solterona, eso sí, nadie atiende a mis presagios.

Procuró no tocar a nadie, no sea que por aquellas cosas in-nombrables, nos llueva una epidemia de profetas.

RIGOBERTO RODRÍGUEZ

PLENITUD

En mi vida ha habido de todo, y lo ha habido en abundancia, carencias inclusive.

TENACIDAD

Se quedó sordo de tanto escuchar al sol fijamente.

DETERMINACIÓN

Me voy a morir para toda la vida.

FULGURANTE ENIGMA

Buscando la mejor solución a nuestro problema, mi mujer y yo nos tropezamos con el siguiente cartel a la entrada de un consultorio homeopático: *Nuevo método de inseminación artificial por métodos naturales*. Está demás decir que salimos huyendo de aquel lugar. No quisimos ni imaginar qué diablos podría significar semejante cosa.

BAJO EL TECHO DE LA BALLENA

Y aunque sospechaba que todo aquello no era más que otra treta ideada por el Todopoderoso para pillarlo desprevenido en su fortaleza, Job no pudo menos que extrañarse ante el hecho de tropezarse, dentro de la panza del escualo, con un viejo andrajoso y un muñeco de nariz exagerada que hacían, entre ambos, grandes esfuerzos por encender una fogata.

EL APRENDIZ DE BRUJO

Debo de haber puesto cara de incredulidad.

—Amigo —dijo el galeno recién titulado en una isla caribeña, con la voz de quien no admite la menor réplica—, si no tiene usted fe, el tratamiento no le va a prestar ningún servicio.

PEQUEÑO

Estaba tan acostumbrado a vivir en espacios reducidos que al momento de su partida no nos quedó la menor duda de que iba a aceptar de buena gana lo estrecho del ataúd.

RECONCILIACIÓN

Luego de una tregua nos hemos obligado a sufrir de nuevo.

BACKWARD

Bebió tanto del elixir de la juventud que se convirtió en deseo.

JUAN ROMAGNOLI

DESENCUENTRO

a Carolina Fernández

La encontré en la playa solitaria, entre las rocas, varada en la arena y a pocos metros del agua. Sus ojos eran hermosos, sus pechos también, apenas los pezones tapados por la larga cabellera rubia. Boqueaba. Me acerqué y se aferró a mis piernas con mirada suplicante. Por gestos me pidió que le tirara agua en su cola escamosa. Recordé leyendas en las que, echándole agua de mar en esa parte, se completa su forma humana. Arrebatadamente enamorado, me apresuré a hacerlo. Me indicó que la mojara entera y accedí sin titubear, interpretando su apuro. Luego me soltó, terminó de convertirse en un gran pez, y se zambulló en el mar.

ESCENA DEL CRIMEN

En el cuarto sin ventanas se encontraban el infalible detective y el inspector de policía. El cuerpo yacía junto al sillón, el puñal clavado aún en su espalda, la sangre seca.

—No le encuentro explicación posible —dijo el inspector de policía—. Si la única puerta estaba cerrada por dentro, ¿cómo pudo entrar el asesino y luego marcharse, volviendo a dejar cerrada la puerta del mismo modo?

El famoso e implacable detective chupó dos veces su pipa, se acarició el bigote, y respondió, como quien explica lo obvio:

—El asesino es el lector, no cabe duda.

A continuación, expuso los detalles que señalaban al único sospechoso. Y concluyó:

—Esperaremos un tiempo prudencial; si el lector regresa a leer este texto, mi hipótesis quedará demostrada.

POLICIALES

Ayer fue noticia el malviviente que me robó la billetera hace unos días. No lo agarraron *in fraganti*, no apareció tirado en un callejón, no lo balearon en una redada. No. El tipo se presentó en un hospital y pasó a mejor vida poco después, como si hubiera padecido una larga enfermedad terminal, decía la crónica. Pienso que robar una billetera no es más que llevarse unos documentos, unos pesos, un par de fotografías, una estampita. ¿Pero quién puede estar seguro? Solo sé que me siento fuerte esta mañana, renovado, como no me sentía desde hace mucho tiempo.

DOMINGOS

Al fin llegó el domingo, nuestro día más esperado. Los chicos se van temprano, cada uno a su casa, y nos quedamos solos, con toda la tarde por delante. Ella se pone a arreglar las plantas, colgar algunas ropas, ordenar lo poco que falta. Yo termino de ver alguna película en la tele y salgo a dar una vuelta, para no quedarme dormido mientras la espero. Me encuentro con alguno de los muchachos en el bar y tomamos unos vinos. Recordamos viejas historias. Regreso al anochecer. Ella ha concluido sus quehaceres, a lo sumo le queda algún zurcido, y prepara la cena. Me voy al cuarto, evitando encender la tele. Miro por la ventana. Trato de no hacer ruido. Demoro lo que puedo y vuelvo a la cocina. Le aviso que aprovecho para du-

charme. Voy a ducharme. Al vestirme, ya está servida la mesa. Nos sentamos a cenar, en silencio. Ella dice: Apenas probaste... ¿no te gustó? Sí, le digo, estaba muy buena, pero no tengo tanto apetito. Le veo el gesto de cansancio y decido levantar yo la mesa. Luego, lavo los platos. No es mucho, somos nosotros dos nomás. Cuando me voy a acostar, cansado, ella duerme.

NOTAS ESCONDIDAS

El hombre primitivo había extraído una serie de sonidos muy dulces desde un extremo de aquel palo hueco y con varios agujeros, del largo de un brazo humano. Era una tarde cálida. Los otros miembros del clan lo observaban con las bocas abiertas, sin comprender qué movimientos hacían sus dedos sobre el palo. Pero ya debían retomar el sendero, para salir del bosque antes de que oscureciera. El hombre arrojó sin más el palo y siguió al resto.

El entomólogo paseaba solitario por el sendero con su equipo de campo. Solía silbar pero, por lo general, prefería escuchar en silencio los sonidos del bosque. Tenía una colección de flautas adquiridas en ferias artesanales. No estaba escrito que esa tarde de verano por primera vez encontrara una, y no ocurrió. Pero oyó una extraña melodía insinuada por el viento entre las copas de los árboles.

ORLANDO ROMANO

LA FORTALEZA

Luego de errar durante semanas por la jungla llegó ante una impenetrable muralla de oro, diamantes y marfil. Oyó que la tierra se abría a sus espaldas y supo que no debía mirar. Del otro lado de la muralla una voz le dijo: “Tu camino de regreso se ha borrado, y ningún mortal pudo dar con la entrada a nuestra virtuosa ciudad. Quítate la vida, y entra”.

ZUMBIDO FINAL

Los hombres de fe, de Ucrania, afirman que Dios mira fijamente, y su respiración se detiene, cada vez que humillan a uno de sus pequeños...

Encontrándome de paso en un pueblo de la ciudad de Ternopil, escuché a un anciano referirle a otro la historia que sigue:

Siempre en palabras de aquel viejo, Beethoven, Mozart, Sebastian Bach, Vivaldi, Chopin, Schubert, Strauss y Rossini, en su niñez, tenían por costumbre torturar toda clase de bichos para divertirse. Así, bajo sus pequeñas e imprudentes manos fenecían moscas, hormigas, gusanos y escarabajos.

Pero extrañamente, hubo un insecto al que los chiquillos jamás pudieron subyugar. Era este un escarabajo pequeño, verde y amarillo, que se aproximaba hasta el lugar de sus juegos con extraño sigilo y velocidad, para luego huir, volando, con el cuerpo quebrantado de los insectos muertos (¿quizás los resca-

taba?). Mozart lo llamó *el devora cadáveres*; Strauss, *el ladrón de sueños*.

Andando el tiempo, este tipo de escarabajo fue visto merodeando las tumbas de los genios. Ya extinto según los entomólogos, ni un solo ejemplar fue capturado para su estudio, por lo que careció de nombre. No obstante, en Ucrania lo llamaron Wiktheel, que en antiquísima lengua eslava quiere decir Silencio.

ANTES DEL ABISMO PENSARÉ EN TI

A David Lagmanovich

En el antiguo Oriente existía la creencia de que, segundos antes de morir, a la mente de los hombres acudían las percepciones, conocimientos o las ideas más brillantes a las que un ser humano podía aspirar. Guiándonos por esta aseveración, el más torpe de los hombres podía concebir (secretamente) la teoría de la relatividad, dominar la técnica para pintar la Mona Lisa o escribir como Shakespeare y Cervantes, saber dónde está el Santo Grial o vislumbrar el camino secreto que conduce hasta la ciudad perdida de El Dorado.

Todo lo mencionado termina como una desacertada conjetura si observamos el capítulo XXXVII del *Libro de las Revelaciones*, recuperado recientemente durante una excavación en la Caverna de las Brujas, en las encumbradas montañas de la provincia de Tucumán, en Argentina.

En dichas páginas, por ejemplo, se puede leer que lo último que pasó por la cabeza de Nietzsche fue el recuerdo de haber pisado mierda de gallina estando descalzo, cuando era muy niño. Oscar Wilde habría emitido un insulto de lo más ordinario porque tenía mugre en la uña del dedo gordo de su mano derecha. Aristóteles se fue con la pena de ignorar cómo se hacía el pan. Séneca vio, creyó ver, a una simple cucaracha muerta. Confucio miró el cielo y tomó la luna por un plato de arroz. Sócrates se marchó con el deseo de orinar encima

de un hormiguero. Benjamín Franklin se preguntó si todas las ceras de las orejas tenían el mismo sabor que la suya, y el gran Leonardo Da Vinci soñó, antes de sucumbir, con una semilla de durazno.

De la nada venimos, y hacia la nada vamos. Nos perdemos en el fondo de los tiempos. Tal fue y será nuestro destino. Vida y muerte nos han llenado, en mayor parte, de humillaciones, angustias y dolores. Entonces yo, el pequeño Orlando, me pregunto: ¿por qué habríamos de llenar de oro nuestra mente para homenajearlas en ese instante en que se dan la mano? Vida y muerte, nada es lo que son. Por eso nuestra mayor nobleza, y quizás nuestra única venganza, antes del final, sea no pensar en nada.

P.D: Puesto a elegir en nombre de la humanidad, yo no escogería divisar los secretos del Universo, sino simplemente contemplar un rostro amado.

UMBERTO SENEGAL

RÉQUIEM POR TODOS LOS RÉQUIEMS

En el vetusto castillo solo hay caracoles. Centenares, contra las paredes o arrastrándose por pasillos donde nadie los incomoda. Un hombre de fraque y paraguas con sombrero raptado a una pintura de Magritte, camina entre ellos buscando el lugar de donde proviene la música de piano.

En el caserío le advirtieron, el castillo está abandonado y solo hallará caracoles de variados tamaños, así de grandes, dramatizó un niño extendiendo sus brazos. Caminó hasta el lugar sin afectarle la nieve. Mucha nieve. Excesivo blanco y demasiada soledad por los caminos hacia el castillo. Alguna vez, 11 de mayo de 1942, anduvo decenas de kilómetros tras de Seelig y Walser, en uno de los largos paseos por ambos realizados hacia Säntis, caminando desde Urnäsch hasta Appenzell.

A quienes preguntó el nombre del pianista residente en el castillo, sonrieron socarrones. Se miraban al escucharle preguntar: ¿De verdad no escuchan ninguna de las piezas por él interpretadas? Nadie vive en el castillo, insistían en vano, pero si desea visitarlo para entrevistar al pianista, no hay problema, tal vez lo encuentre y desee hablar con usted. No correrá riesgos porque el caserío está cerca del castillo. ¿No lo escuchan? Preguntaba a quienes pasaban por su lado. Es *Réquiem por un sueño*, de Clint Mansell. No hemos dormido durante varias noches. Lo interpretó para mí, hasta el amanecer. Tal vez por eso ninguno lo ha escuchado. La entristecida versión que Mansell hace de la obra de Mozart, desgarró el final de un sueño o el

comienzo de una pesadilla. Algunos mintieron, sí, escuchamos algo pero el ladrido de los perros, el llanto de los viejos, los lamentos de las mujeres y cada hora el toque de campanas interrumpiendo... no dejan oír bien.

El hombre, antes de irse, sacó del bolsillo una hoja arrugada y comentó, quiero mostrarles el poema que escribí, Réquiem por todos los réquiems.

PUEBLO DE ÁNGELES

Rigurosamente cierto porque a mamá le sucedió cuando yo no había nacido. En mi pueblo toda la gente es devota de los ángeles. Hay capillas dedicadas a ellos: Anael, Rafael, Gabriel, Azrael, Miguel, Haziél, Mebahel, Ariel y Caliel, entre otros. El último martes de cada año, a la una de la mañana en punto, descienden tres ángeles y buscan la joven más creyente. La rifan entre ellos y quien gana la embaraza. Pero el ángel debe quedarse trabajando en el pueblo. Solo cuando el niño nace puede regresar a su lugar y, si desea, llevar con él a la joven o al bebé. Mi abuelita me consuela diciéndome que mamá regresará con el ángel, por mí. Mientras tanto, oculto mis alas para que mis compañeritas de la escuela no se burlen.

ARMANDO J. SEQUERA

¡NUNCA TE FALTARÁ TRABAJO, BOBBY!

¡Jamás he olvidado que triunfé gracias a ti, Bobby, gracias a que fuiste tú quien me introdujo en este negocio y quien me ayudó a comprender que mi ambición, puesta al servicio de la empresa, la haría colocarse en el lugar preponderante que hoy ocupa, a nivel universal...! ¡Todo eso lo tengo muy presente y, ahora, que has sido despedido para entregarme a mí la presidencia de la compañía, no creas que voy a dejarte a la intemperie...! ¡Yo no olvido, Bobby, yo jamás olvido...! ¡Y como necesito a alguien que se ocupe de traerme el café y los periódicos, a primera hora de la mañana, y que me lustre los zapatos cada vez que deba salir de la oficina, aunque había decenas de aspirantes, he reservado el cargo para ti, Bobby, y, créeme, lo he hecho con todo el cariño del mundo...! ¡Ah, y como hace rato llamó Nadine para decirme que la piscina está llena de algas y hace falta que se le cambie el agua, ahí tienes algo más que hacer, algo con qué ganarte un dinerito extra...! ¡Y eso es mientras tanto: conmigo no te faltará trabajo, Bobby, para algo somos como hermanos!

¡DÉJAME INTENTARLO, MIKE!

¡Déjame intentarlo, Mike, dicen que este pegamento es maravilloso...! ¡He visto varias veces la publicidad que le hacen por televisión y yo creo que si tan solo es la mitad de bueno de

lo que dicen, servirá para pegarle de nuevo la cabeza a tu hermano...! ¡Déjame intentarlo, ¿quieres?! ¡No perdemos nada con intentarlo...!

EN LA CORNISA

¡Positivo, mi sargento: el hombre sigue en la cornisa, amenazando con lanzarse al vacío si nos acercamos, cambio...!
¡Desde que llegamos, nos grita cosas pero, como está tan arriba, no se oye muy bien lo que dice! ¡Esperamos sus instrucciones, cambio...!
¡Enterado, mi sargento: como usted diga!
¡Cambio y fuera...!
¡Chávez, Olivares, Rengifo: ¿lo tienen en la mira?!
¡Perfecto!
¡Si ven que el muy cabrón se quiere suicidar de veras, disparen: no puede ser que, en nuestras propias narices, se vaya a cometer un delito y nosotros no hagamos nada por impedirlo!

ANA M. SHUA

CABALLOS

No. Le repito que en materia de caballos ya se ha visto todo. Sí, también eso. Tenemos incluso a Pegaso y le aseguro que no es fácil pagar los gastos de mantenimiento. De centauros ni me hable, son brutales, groseros, no tienen respeto por el público. No, lo siento, ni siquiera esa facultad me impresiona, en su momento contraté a varios descendientes de Mr. Ed, el Caballo que Habla, una famosa estrella de la televisión de los sesenta. Sin éxito, porque ya pasaron de moda y además, le pido no lo tome como una ofensa personal, lo que tienen para decir no es interesante. Mire, si lo que le importa es la fama, piense que nadie recuerda el nombre de un caballo de circo. Le aconsejo que vuelva al establo con su cuidador y siga entrenando para el Derby.

EL BESO DE LA MUERTE

Es el número, tan frecuente en todo el mundo, en que una persona introduce su cabeza en la boca del león. En los circos de la India lo llaman “el beso de la muerte” y no lo practica el domador sino uno de sus ayudantes. Hace unos años, después de una larga huelga, los ayudantes obtuvieron el derecho a colocarse un casco de motociclista antes de comenzar. Por su parte, un movimiento gremial de leones reclama hoy la presencia de un odontólogo veterinario junto a la jaula en la que se realiza la prueba.

CALÍGULA, CRIMINALES Y FIERAS

No es cierto que Calígula enviara criminales a luchar contra las fieras del circo. Se intentó hacerlo, pero los criminales no eran artistas del espectáculo como los bestiarios, no tenían conciencia de las exigencias del público, mataban a las fieras por matar, por salvarse la vida o eran comidos sin gracia y sin esfuerzo. Lo que hizo Calígula fue dar la orden de que las fieras fueran alimentadas con carne de criminales.

LA RISA INESPERADA

El famoso payaso Pepino 88 no fue inglés. Se llamaba José Podestá. El inglés era Frank Brown, a quién los niños argentinos llamaban Fran Bron. Los dos actuaron en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Hubo otro, no menos exitoso pero desconocido, que no tenía nombre o nunca quiso decirlo. Su especialidad era hacer reír a los niños y a los adultos en situaciones incómodas, como velorios, exámenes escolares, visitas a enfermos o reuniones de trabajo. Muchos dicen que todavía anda por ahí, ejerciendo su arte secreto y tratando, inútilmente, de que algún circo lo contrate: los directores temen que su presencia anule el efecto de suspenso en los números de riesgo, o los haga más difíciles.

FERNANDO SORRENTINO

LA CALUMNIA

Cuando vio que Zutano escribía sobre una pared la frase FULANO ASESINO, Fulano, indignado, se lanzó contra Zutano y lo estranguló.

MERA SUGESTIÓN

Mis amigos dicen que yo soy muy sugestionable. Creo que tienen razón. Como argumento, aducen un pequeño episodio que me ocurrió el jueves pasado.

Esa mañana yo estaba leyendo una novela de terror, y, aunque era pleno día, me sugestioné. La sugestión me infundió la idea de que en la cocina había un feroz asesino; y este feroz asesino, esgrimiendo un enorme puñal, aguardaba que yo entrase en la cocina para abalanzarse sobre mí y clavarme el cuchillo en la espalda. De modo que, pese a que yo estaba sentado frente a la puerta de la cocina y a que nadie podría haber entrado en ella sin que yo lo hubiera visto y a que, excepto aquella puerta, la cocina carecía de otro acceso; pese a todos estos hechos, yo, sin embargo, estaba enteramente convencido de que el asesino acechaba tras la puerta cerrada.

De manera que yo me hallaba sugestionado y no me atrevía a entrar en la cocina. Esto me preocupaba, pues se acercaba la hora del almuerzo y sería imprescindible que yo entrase en la cocina.

Entonces sonó el timbre.

— ¡Entre! —grité sin levantarme—. Está sin llave.

Entró el portero del edificio, con dos o tres cartas.

— Se me durmió la pierna —dije—. ¿No podría ir a la cocina y traerme un vaso de agua?

El portero dijo “Cómo no”, abrió la puerta de la cocina y entró. Oí un grito de dolor y el ruido de un cuerpo que, al caer, arrastraba tras sí platos o botellas. Entonces salté de mi silla y corrí a la cocina. El portero, con medio cuerpo sobre la mesa y un enorme puñal clavado en la espalda, yacía muerto. Ahora, ya tranquilizado, pude comprobar que, desde luego, en la cocina no había ningún asesino.

Se trataba, como es lógico, de un caso de mera sugestión.

LUISA VALENZUELA

EL DESCREÍDO

Él no creía en las instituciones, por eso mismo iba guardando sus abundantes ahorros en la antigua caja fuerte que tenían en la sala. No podés hacer esto, se quejaba a menudo su mujer; cualquier día nos asaltan y se llevan la caja fuerte entera, tenés que poner la plata en un banco, para eso existen los bancos.

Los bancos no son seguros, le retrucaba él; y ella que claro sí, y él que no, que no eran de confiar. Y así los años hasta que él se hartó de oírla decir siempre lo mismo y ya sin fuerzas para discutir cierta mañana bien temprano metió todos los billetes en un bolso y salió de la casa con sigilo.

Estuvo de regreso a las dos horas. Su mujer lo esperaba en batón, angustiadísima; ¿Qué hiciste con la plata que la caja fuerte está abierta y vacía? La deposité, dijo él. A ella se le distendió la cara, ¿En un banco? preguntó para asegurarse. Claro, le contestó él, en el banco de Puerto Madero ¿acaso no me lo exigiste siempre? Ah, respiró ella aliviada.

Pero a mediodía cuando ella fue a Puerto Madero a pedir una chequera, el banco no existía más y los billetes parecían haberse esfumado en el aire.

— ¡Era un banco de mierda! le gritó su mujer al regresar a casa.

— No, le contestó él impertérrito; era un banco de niebla.

EN TREN DE REFLEXIONES (SERIE)**1**

Es éste un principio puramente mítico, no tiene materialidad ni consistencia. Tiene esencia y por eso mismo planea entre nosotros con toda alevosía. Nos obliga a hacer cosas –involuntarias por cierto– tal como las líneas que ahora escribo sin sabe a dónde habrán de conducirme. Y me preocupo. Porque recién empiezo y ya me pierdo...

2

Pero no.

Allá arriba los montes asoleados y acá abajo, la sombra.

Elegir no podemos, el tren nos lleva sin poder a su vez elegir, el tren debe respetar sus carriles y eso no lo incomoda, está en su naturaleza.

¿Y nosotros? ¿Qué carriles? ¿Qué rieles?

Qué durmientes también, y es lo importante.

3

Cruzamos ríos, avanzamos hacia el sueño, el sol se pone. Como en aquellos tramontos de la infancia a orilla del mar, tan admirados. ¿Admirados por quien, ahora?

¿Y para quién?

Quizá para quienes viajan dándole la espalda al sentido de la marcha, como negándose a llegar; procrastinando.

4

Soy de las que insisten en mirar hacia dónde van y en lo posible desviar el camino.

Hay desvíos y desvíos. Hay desvaríos.
Pero eso es otra cosa.
Bienvenida.

5

Los viajeros son aquellos que instalados a la vera de las vías miran pasar el tren. Ellos se van lejos, muy lejos. Nosotros permanecemos inmóviles perdiéndolos de vista.

6

El joven Aquiles sueña con alguna vez ganarle a la tortuga. Su agilidad se lo permite ampliamente, la matemática se lo impide. Entonces no se trata de ganarle o no ganarle a la tortuga, se trata de abolir los números racionales y con ellos el tiempo, respetando tan solo el espacio que no perjudica a Aquiles, todo lo contrario.

¿Y a nosotros?

7

A nosotros la contemplación nos enaltece hasta que el timbre del celular nos llama a una realidad de otra distancia. A otra instancia. Es canto de sirena de innoble repercusión. Como un afuera.

8

Penetrante es el sonido que nos trae de regreso a aquello que ya no es más.

El aquí y ahora previos al haberlo consignado en esta página es siempre el allá y antes.

9

No estoy cuando estoy y lo sé. Por eso mismo, a bordo de este tren, escribo.

10

Al avanzar en espacio el tiempo se desgarra.

RIMA DE VALLBONA

EL MISTERIO DE LA PÁGINA EN BLANCO

Me sobrecogió el horror ante el silencio de la página en blanco. Era un horror que me paralizaba porque aquella maldita página de pronto apareció ante mis ojos como un mar tempestuoso sin playas; como un oscuro horizonte infinito; como un ente sin fronteras; como un repetido crimen diseminado por el universo; como la voz del imposible amor sinfín; como un deseo impotente y una esperanza que nunca se llega a cumplir... Aterrada, decidí hundirme en el misterio de aquella pavorosa página... y cuando me zambullí en ella, el vórtice de mi imaginación me devoró.

SUPERSTICIONES

Padezco del incurable mal de la superstición. Siempre que sueño con dinero, sé que de seguro me voy a enfermar; si sueño con que estoy en el interior de un templo, no importa que sea para una boda, un bautizo o funeral, sé que alguien cercano a mí y muy querido, se morirá. Nunca me falla, ni lo del dinero ni lo de los templos.

Anoche, el espectáculo de aquellas naves góticas deslumbrantes, me dejaron perpleja. Cuando los muros, vitrales, arbotantes y bóvedas del templo comenzaron a vibrar con la música del *Concierto Brandeburgo* de Bach, mi espíritu vibraba también de emoción con tal intensidad, que se quedó flotando

en el aire, traspasado por la música, la emoción, el pesar de tu muerte y los recuerdos de nuestro amor. Desperté en otro sueño más intenso, más vívido; desperté dentro de ese otro sueño, con inagotables deseos de quedarme para siempre suspendida en aquel pozo de luz, de música, de amor y de muerte... y entonces... comprendí que la muerta era yo misma...

LOS ESPEJOS

Su obsesión por los espejos me tenía intrigado. Nuestro apartamento de recién casados, lo tapizó de espejos, espejos en las paredes y hasta espejos en los clósets. Tanto reflejo me cohibía, pues yo experimentaba la incómoda sensación de estar frente a una cámara fotográfica indiscreta, expuesto a las miradas de todo el mundo. De solteros, cuando comenzamos a hacer el amor, ella escogía los hoteles con muchos espejos y ojalá, y sobre todo, en el cielo raso.

Una vez casados, comencé a observar que cuando hacíamos el amor, ella nunca me miraba a los ojos y yo me sentía enajenado, porque era obvio que ella no estaba ahí conmigo; su vista denotaba un embelesamiento tan marcado, que comencé a entrar en sospechas, primero, de que a mí no me amaba y después, que ella me ponía los cuernos ¡quién sabe con quién! Los celos me estaban matando, a tal punto, que comencé a vigilarla mañana, tarde y noche y hasta contraté un detective... Al fin, como no le hallaba culpa alguna, pero yo seguía enajenado al hacer el amor con ella, me armé de valor y la acusé de adulterio. Ella me miró sin inmutarse y me confesó su aplastante verdad:

—Sí, es cierto, estoy enamorada, muy enamorada de alguien que no sos vos... Estoy enamorada de mí misma... y cuando me hacés el amor, yo alcanzo mis máximos arrebatos sensuales al contemplarme a mí misma, al contemplar en los espejos mi propia belleza...

ELOI YAGÜE JARQUE

SOBRE LA BREVEDAD O CÓMO ESCRIBIR EN UN GRANO DE ARROZ

Algunos eruditos señalan que el origen de los textos breves es chino. Cuentan que mucho antes de que inventaran el papel, alrededor de 600 años antes de Cristo, Feng Sha Zuan, un hombre místico pasaba mucho tiempo de su vida escribiendo los pensamientos de los sabios en hojas de eucalipto. Hacerlo fue un gran trabajo pero sintió al final de sus días que su conocimiento y su sabiduría, plasmada en miles de hojas de eucalipto, habían hecho de él un hombre sabio. Fue entonces por los caminos en busca de su primer discípulo y consiguió a un viejecito de larga barba blanca y le preguntó:

—¿Y tú cómo te llamas?

—Yo me llamo Lao Tzu —dijo el viejecito.

—Soy un hombre sabio. ¿Quieres ser mi adepto?

—Pudiera ser —respondió cautamente Lao Tzu—. ¿Dónde reposa tu sabiduría?

—En estas miles de hojas de eucalipto. Si quieres ser mi discípulo tendrás que leerlas todas.

—Yo también escribí algo —dijo Lao Tzu.

Y le dio un grano de arroz.

—Feng Sha Zuan se puso bravo y lo increpó.

—¿Quieres burlarte de mí? ¿Quién puede escribir algo en un grano de arroz?

—Míralo bien —dijo Lao Tzu con expresión divertida.

Feng lo miró bien y vio que, en efecto, había algo escrito en el grano de arroz.

Con un gran esfuerzo leyó los hexagramas. Decían lo siguiente:

“El Tao que puede nombrarse no es el Tao eterno.

El nombre que puede nombrarse no es el nombre inmutable.

La no existencia es el principio del cielo y de la tierra.

La existencia es la madre de todo lo que hay”.

Feng Sha Zuan se hincó de rodillas y veneró a su recién descubierto maestro. Desde ese momento fue adepto de Lao Tzu y del Dao Dé Jing, el libro del camino y la virtud y se dedicó a la práctica del vacío.

DONANTE UNIVERSAL

Adelantándose a más de mil años de historia, Ragamurti, santón, yerbatero y fakir, creador de una escuela mística a orillas del Ganges, en Brahmaputra, sentó las bases filosóficas de lo que mucho después sería conocido como donación de órganos. Fiel a su creencia de que “Todo es útil, todo es necesario, todo es importante”, al morir donó a sus escasos discípulos las pocas pertenencias que tenía: un corte de lienzo que le servía a la vez de túnica de día y de cobija por las noches, unas raídas sandalias y una escudilla de barro. “Solo me queda el cuerpo. Dadlo también al mundo”, dijo antes de exhalar su último suspiro. Oponiéndose a la tradición védica, que exige el fuego como purificación final, y aceptando la última voluntad del místico, sus discípulos lo amputaron y colocaron cada uno de sus miembros superiores e inferiores en cuatro mendigos a los que le faltaban y que desde ese momento pudieron caminar, agarrar, en fin, hacer todo lo que antes no podían. De manera increíble, los miembros del santón se adherieron a los muñones de los necesitados, integrándose a sus cuerpos como si hubieran nacido con ellos. Los ojos se los pusieron a una mujer a quien un marido celoso había vaciado las cuencas. Entonces ella pudo ver. El tronco lo enterraron en un cruce de caminos y

con el paso de los años se convirtió en un frondoso mango que daba sombra y alimento a los caminantes hasta que se convirtió él mismo en objeto de peregrinación. Los largos y canosos cabellos los sumergieron en las aguas del río sagrado y a partir de ese punto surgieron nuevos afluentes y ramales que irrigan aldeas sedientas desde hacía siglos. Y el último suspiro, que el discípulo más cercano al santón logró atrapar en un frasco de cristal, fue lanzado a la noche estrellada tres días después del deceso. Y cuenta la leyenda que desde ese momento refulge en el firmamento una constelación cuya magnificencia aún aguarda por una denominación adecuada.

A partir de entonces, todas las cosas tuvieron su rostro.

DIORAMA



La encrucijada

Los ojos y las letras

La memoria es infinita, pero más infinita y caprichosa, como los senderos de un dédalo, es la invención que la modifica. Mis discípulos tratan de reemplazar la memoria con la imaginación.

SILVINA OCAMPO.
“Fragmentos del Libro Invisible”

Rubén Abella. Escritor; Licenciado en Filología Inglesa. Ha cursado estudios de postgrado en las universidades de Tulane (Nueva Orleans, Estados Unidos) y Adelaida (Australia). Su primera novela, *La sombra del escapista*, recibió en 2002 el Premio de Narrativa Torrente Ballester y con su segunda, *El libro del amor esquivo*, resultó finalista del Premio Nadal en 2009. Publicó dos libros de microrrelatos: *No habría sido igual sin la lluvia* (Premio Mario Vargas Llosa NH de Relatos, 2007) y *Los ojos de los peces* (2010). En 2011 publicó su tercera novela, *Baruc en el río*. Compagina la escritura con la fotografía y la docencia. Ha impartido cursos y conferencias en universidades de todo el mundo y es profesor de la Escuela de Escritores y de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid.

Luis Alberto Ambroggio. Escritor, poeta, ensayista. Oriundo de Córdoba (Argentina) es miembro de la Real Academia Española, del PEN y Presidente de la Delegación en Washington D.C. de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Premios de TVE, Simón Bolívar, *Fullbright-Hays*, con más de quince libros publicados, incluyendo las versiones bilingües *Difficult Beauty: Selected poems 1987-2006* (2009), *La arqueología del viento* (2011: *International Latino Book Award* 2013). Antologador de *Al pie de la Casa Blanca. Poetas hispanos de Washington, DC* (2010) y otras publicaciones de referencia. Libros, cursos y estudios han sido dedicados a su obra incorporada por la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. en sus Archivos de Literatura Hispanoamericana, entre ellos: *El cuerpo y la letra: Poética de Luis Alberto Ambroggio* (2008), y *El exilio y la palabra. La trashumancia de un escritor argentino-estadounidense* (2012). http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Alberto_Ambroggio

Irene Andres-Suárez. Docente e investigadora. Española de origen, desarrolló su carrera académica en Suiza. Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Neuchâtel, dirigió el *Centro de Investigación de Narrativa Española* de la misma universidad, organizando cada año un coloquio internacional sobre escritores españoles actuales, cuyos trabajos dieron origen a volúmenes sobre *Javier Marías*, *Luis Mateo Díez*, *José M^a Merino*, *Enrique Vila-Matas*, *Álvaro Pombo*, *Cristina Fernández Cubas*, *Antonio Muñoz Molina*, *Juan José Millás*, *Javier Tomeo*, *Bernardo Atxaga*, *Almudena Grandes* y *Luis Landero*. Publicó numerosos artículos sobre la narrativa española de las últimas décadas. Al microrrelato le ha dedicado un volumen (*El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, 2010), una antología (*El cuarto género narrativo. Antología del microrrelato español (1906-2011)*, 2012; 2013) y una veintena de ensayos. En 2006, organizó el IV Congreso Internacional de Minificción, cuyas actas vieron la luz en 2008.

Giselle Aronson. Licenciada en Fonoaudiología, Terapeuta del Lenguaje y Escritora. Reside en Haedo (Buenos Aires, Argentina). Publicó *Cuentos para no matar y otros más inofensivos* (2011) y *Poleas* (2013). Es autora de *Dos*, una novela todavía inédita. En el año 2012 se estrenó la obra teatral *Cuentos que te hago...para no matarte* sobre textos de su autoría (Dirección: Miguel Dao, Dramaturgia: TIT '96). Sus textos han sido presentados en ferias y congresos. Cuenta con publicaciones en blogs y revistas literarias. Algunos de sus cuentos forman parte de varias antologías. Otros han sido traducidos al inglés, italiano y hebreo. gisellearonson@gmail.com

Pía Barros. Escritora y directora de talleres literarios. Reside en Santiago de Chile. Ha publicado *Miedos Transitorios* (cuentos, 1985; edición bilingüe inglés-español, 1993), *A Horcajadas* (cuentos, 1990; edición bilingüe inglés-español, 1992), *El tono Menor del Deseo* (novela, 1991), *Signos bajo la piel* (cuentos, 1995; edición bilingüe inglés-español 2008), *Ropa Usada* (cuentos, 2000), *Lo que ya nos encontró* (novela

digital, 2001), *Los que sobran* (cuentos, 2003), *Llamadas Perdidas* (cuentos, Thule, 2006), *La Grandmother y otros* (microcuentos, 2009), *El lugar del Otro* (nouvelles y cuentos, 2010), Premio Altazor al mejor libro de cuentos año 2011.

Alejandro Bentivoglio. Escritor. Reside en Buenos Aires. Cursó Profesorado de Castellano. Ha publicado los libros *Revólver y otras historias del lado suave*, *Dakota/Memorias de una muñeca inflable*, *Paul está muerto*, *Vértigo verbal del suicida reincidente*, *Abcdefghijklmñopqrstuvwxyz y mágico histórico tour*. Sus últimas publicaciones son *Ariadna superstar* (2012) y *Todo lo que dejamos atrás* (2012). Se desempeña como Director de 79/59 Ediciones. Escribe habitualmente en el blog <http://memoriasdeldakota.blogspot.com.ar>. Sus textos han sido incluidos en antologías de Argentina, España, Estados Unidos y Perú y traducidos al inglés e italiano.

Carlos Blasco. Narrador y poeta, ejerce la docencia en Plaza Huincul, lugar donde reside. Publicó *Para la dama de la cartera y el caballero del bolsillo* (2004), *Microfilm* (online 2007) y *La luz de los insectos* (2007). Integra la colección *Leer la Argentina* (Ministerio de Educación de la Nación, 2004) y las antologías *Insurgentes* (2005) y *Desorbitados. Poetas novísimos del sur de Argentina* (2009). Miembro del grupo de poesía *Celebriedades* (Neuquén, 2003), participó en los Encuentros de Análisis y Producción Literaria de poetas patagónicos (1995 -2002) y el Espacio Hudson (2001). Su obra ha sido traducida al alemán y publicada en Berlín por editorial Lettrétage.

Raúl Brasca. Narrador, ensayista, antólogo, difusor de la microficción. Reside en Buenos Aires. Organiza y conduce anualmente la Jornada Ferial de Microficción en la Feria del Libro de Buenos Aires, compila antologías, dicta conferencias y paralelamente ejerce su profesión de ingeniero químico. Sus últimos libros de microficciones son: *Las gemas del falsario* (2012), *A buen entendedor* (2010), *Todo tiempo futuro fue peor*

(2007). Las últimas de sus catorce antologías son: *Que supimos conseguir. Doscientos años de presente histórico* (2010), *Antología personal* (2010), *Cuatro voces de la microficción argentina* (2009), *Comitivas invisibles. Cuentos breves sobre fantasmas* (2008). Como ensayista ha procurado incorporar a los estudios sobre microficción el punto de vista del antólogo. www.webs.sinectis.com.ar/rbrasca/

Pablo Brescia. Escritor, crítico, ensayista y profesor. Argentino, reside desde 1986 en los Estados Unidos. Es profesor e investigador en la Universidad del Sur de la Florida (Tampa). Como escritor, ha publicado los libros de cuentos *Fuera de Lugar* (2012) y *La apariencia de las cosas* (1997) y el libro de textos híbridos *No hay tiempo para la poesía* (2011), este último con el pseudónimo de Harry Bimer. Como crítico, es autor de *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* (2011) y coeditor de *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (2006), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas* (1999), *Sor Juana y Vieira, trescientos años después* (1998) y *El cuento mexicano* (1996). <http://pablobrescia.blogspot.com>.

Rosalba Campra. Escritora e investigadora argentina residente en Roma, ha desarrollado su tarea docente como catedrática de literatura hispanoamericana en la universidad de Roma La Sapienza y dictado cursos y seminarios en las universidades de Beijing, Chicago, Guadalajara, La Habana, Stanford, etc. Entre sus ensayos recientes se cuentan *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), *Cortázar para cómplices* (2009), *Travesías de la literatura gauchesca* (2013). En el campo de la ficción, *Ciudades para errantes* (2007), *Ella contaba cuentos chinos* (2008, 2da. edición con el título *Cuentos del cuchillo de jade*, 2010); *Mínima Mitológica* (con dibujos de Fabio Amaya, 2011); *Las puertas de Casiopea* (2012). Otros libros, conjugando la imagen y el texto, exploran diversas posibilidades del libro-objeto: *The book of Labyrinths* (2008), *Moradas de los Mayores* (2012).

Stella Maris Colombo. Investigadora de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Co-autora de cuatro libros sobre temas de literatura hispanoamericana; uno de ellos, sobre microficción: *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana* (1998). Desde su primera publicación relativa a la ficción brevísima (*Puro Cuento*, 1992) se recogieron artículos suyos sobre teoría, historia, crítica y didáctica de la microficción en actas de congresos y revistas académicas (*RIB*, *Hostos Review*, *El cuento en red*, *Cuadernos del CILHA*, *Alba de América*). Con Graciela Tomassini organizó las *III Jornadas Nacionales de Minificción* (Rosario, 2009); compiló sus actas: *La minificción en español y en inglés* (2011); actualizó la “Bibliografía de la crítica argentina sobre Microficción” (2012) y coordina el blog académico *Redmini* (www.redmini.net). Es Miembro Correspondiente de la ANLE e integrante del Consejo Editorial de la *RANLE*.

Jorge Ignacio Covarrubias. Secretario General de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Ha publicado tres libros y tres audiolibros en los géneros documental y ficción. Es editor en el Departamento Latinoamericano de la agencia noticiosa The Associated Press. Su más reciente publicación es *Los siete personajes del periodismo* (2011). Licenciado en Letras por la State University of New York, ha dictado cursos, talleres, presentaciones sobre periodismo y literatura en once países y en cinco estados de Estados Unidos. Ha ganado premios de periodismo, cuento, ensayo y poesía en Argentina y Estados Unidos. Apasionado por los viajes, lleva visitados 67 países de todos los continentes. Desde hace casi cuatro años difunde consejos idiomáticos de la ANLE en la televisión hispana y será el editor de un proyecto de la ANLE para Yahoo en Español con columnas sobre curiosidades del lenguaje.

Juan Carlos Dido. Escritor, investigador, docente. Magister en Comunicación, Cultura y Discursos mediáticos, se desempeña en la Universidad Nacional de La Matanza (Buenos

Aires, Argentina). Autor de varios libros de educación, creación y crítica literaria. Los más recientes son *La radio en la escuela* y *La fábula española* y *La fábula argentina* (en prensa). Sus centros de interés son los procesos de enseñanza-aprendizaje referidos al estudio de la lengua y la literatura española y argentina; el papel de los medios de comunicación social para el desarrollo del potencial humano; y las nuevas estrategias educativas de los recursos multimediales en la sociedad del conocimiento. Ha recibido, entre otros, premios de la Secretaría de Cultura de la Nación, del Fondo Nacional de las Artes y la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. juancarlosdido@gmail.com.

Miriam Di Gerónimo. Licenciada y Doctora en Letras, profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Reside en Mendoza (Argentina). Sus últimas publicaciones de crítica literaria son: “Agudeza, ingenio e inconsciente. Notas psicoanalíticas para una poética de la minificción” (2012); “La reescritura de la historia: la epopeya nacional borgeana” (2012), “El amor cortés: escenas amorosas que sostienen mundos. Caso Borges” (2012), “El microrrelato histórico: estrategias retóricas de persuasión” (2013), “*¡Basta! contra la violencia de género: una red femenina de microrrelatos*” (2013). Sus áreas de interés son la literatura argentina e hispanoamericana contemporáneas y las relaciones entre literatura y psicoanálisis. Es miembro fundadora del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, del Centro de Estudios de la Mujer (FFyL-UN-Cuyo) y de la Asociación Cuyana de Estudios Psicoanalíticos - Escuela de Orientación Lacaniana. mndigeronimo@yahoo.com.ar.

Esteban Dublín. Publicista y microrrelatista. Reside en Bogotá (Colombia). Se desempeña como miembro del Comité Editorial de la revista digital Internacional Microcuentista. Ha aparecido antologado en los libros *Grageas II* (Desde la gente, Buenos Aires, 2010), *Los comprimidos memorables*

del siglo XXI (Universidad Pedagógica de Colombia, Bogotá, 2010), *Microconcurso* (Esteve Paluzie, Barcelona, 2011) y *De antología* (Talentura, Madrid, 2013). *Preludios, interludios y minificciones* (Adéer Lyinad, Bogotá, 2010) es su libro de microrrelatos. Publica periódicamente en su blog personal *Los cuentitos*, estebandublin.blogspot.com.

Lilian Elphick. Escritora, Licenciada en Literatura por la Universidad de Chile, presidenta de la Corporación Letras de Chile y editora de su portal web www.letrasdechile.cl. Reside en Santiago de Chile. Sus últimas publicaciones son los libros de microrrelatos: *Bellas de sangre contraria* (2009), *Diálogo de tigres* (2011) y *Confesiones de una chica de rojo* (2013). Mantiene la bitácora Ojo Travieso: <http://lilielphick.blogspot.com>

Ángeles Encinar. Catedrática de Literatura Española, investigadora y crítica literaria. Reside en Madrid. Trabaja en Saint Louis University, Madrid Campus. Sus últimas publicaciones son: “La lógica del absurdo: *Un extraño envío* de Julia Otxoa” (2012); *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, coed. (2012); Edición crítica de *La orilla oscura* de José María Merino (2011); *Ignacio Aldecoa, Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y Antología de cuentos*, coed. (2011); *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, coed. (2011); “*Capital de la Gloria: La guerra civil española en la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga*” (2010); “*Técnicas discursivas en Mejor que no me lo expliques* de Imma Monsó” (2010); *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, coed. (2005). Sus áreas de interés son la narrativa española de los siglos XX y XXI; los estudios de género.

Juan Armando Epple. Profesor de la Universidad de Oregon. Nació en Chile y reside en EEUU. Entre sus libros de ensayo se cuentan *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano* (2009), *Actas de Palo Alto. La obra literaria de Fernando Ale-*

gría (2000) y *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural de Chile* (1994). Ha editado las antologías *Microquijotes* (2005), *Cien microcuentos chilenos* (2002), *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999), *Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos*. (1990) [con Jim Heinrich] y *Cruzando la Cordillera. El cuento chileno 1973-1983* (1986).

Gabriela Espinosa. Doctora en Letras Modernas, docente e investigadora de la Universidad Nacional del Comahue (Argentina). Reside en la ciudad de Neuquén (Patagonia, Argentina). Es Miembro Colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Cuenta con publicaciones en revistas nacionales y del extranjero y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, en muchos de los cuales expuso sobre autores de microrrelatos y aspectos centrales de esa forma. Entre sus últimas publicaciones referidas a la temática de la minificción se destacan: “Contra viento y marea. Acerca de *Caballo de proa*, número dedicado al microrrelato patagónico chileno”, en Tomassini, Graciela y Colombo, Stella (comps.). *La minificción en español y en inglés*. Rosario, 2011; “Del sur al sur: aproximaciones al microrrelato patagónico chileno” en Pollastri, Laura. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, 2010.

Martín Gardella. Abogado, escritor y difusor del género brevísimo. Miembro del comité editorial de la *Internacional Microcuentista*, revista digital de microrrelatos. Publicó *Instantáneas* (2010) y participó en numerosas antologías de microrrelatos. Ha participado como ponente en varios congresos y encuentros internacionales. Desde 2013 conduce un ciclo radial dedicado a la microficción. Correo electrónico: martin-gardella@gmail.com - Página personal: www.martingardella.com.ar

Isaac Goldemberg. Escritor y docente. Nacido en Chepén (Perú), reside en Nueva York desde 1964. Sus publicaciones

más recientes son: *Diálogos conmigo y mis otros* (poesía, 2013), *La vida breve* (poesía, 2012) y *Acuérdate del escorpión* (novela, 2010). Es Miembro de la ANLE y Profesor Distinguido de Hostos Community College de The City University of New York, donde dirige el Instituto de Escritores Latinoamericanos y la revista internacional de cultura, *Hostos Review*.

Miguel Gomes. Investigador, crítico literario y escritor. Reside en Connecticut. Se desempeña como profesor de Literaturas Hispánicas y Comparada. Entre sus volúmenes de investigación se cuentan *La realidad y el valor estético* (2010), *Horas de crítica* (2002) y *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia* (1999). Miembro de la Academia de Ciencias y Artes de Connecticut.

Rogelio Guedea. Poeta, ensayista, narrador y traductor. Abogado criminalista por la Universidad de Colima y doctor en Letras por la Universidad de Córdoba (España), cuenta con un Postdoctorado en Literatura Latinoamericana por la Texas A&M University. Autor de libros de poesía, novelas, ensayos, microrrelatos, antologías, traducciones. Entre los últimos libros de microrrelatos se destacan: *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005), *Para/caídas* (2007), *Cruce de vías* (2010), *Pasajero en tránsito* (2010) y *La vida en el espejo retrovisor y otros cuentos portátiles* (2012). Su obra literaria ha sido traducida al italiano, francés, inglés y portugués. Actualmente es columnista de los periódicos mexicanos *El Financiero* y *La Jornada Semanal* y director del Departamento de Español de la Universidad de Otago (Nueva Zelanda).

Lucila Herrera Sánchez. Maestrante de literatura mexicana del siglo XX, docente e investigadora. Reside en la ciudad de México. Se desempeña como profesora del taller de redacción de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana de México, el Posgrado en Arquitectura y la Escuela Nacional de Música. Tiene a su cargo el Seminario de análisis y estudios sobre minificción en la mis-

ma Facultad. Últimas publicaciones: reseñas de *Fenómenos de circo* de Ana María Shua, para *Lean RANLE* 1. 1-2 (2012) y *El viajero en el tiempo* de Alberto Chimal, para la *Revista digital El cuento en red* 25 (2012). Sus áreas de interés son la narrativa breve hispanoamericana, la literatura mexicana del siglo XX y la docencia. Miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. <http://investigacion.filos.unam.mx/e-seminario-de-estudios-sobre-minificcion> - lucila_herrera@yahoo.com.mx

Leandro Hidalgo. Sociólogo, escritor. Reside en Mendoza (Argentina). Su obra de microficción ha sido recogida en revistas especializadas, antologías, diarios y páginas web. Finalista del Concurso Internacional de Microficción “Garzón Céspedes”; mención en el Concurso de Minificción “Márgenes” 2009; seleccionado entre más de 800 autores en el III Concurso “Algazara” de Microrrelatos (Madrid, 2010). Sus cuentos fueron incluidos, entre otras, en las antologías *Mil y un cuentos de una línea* (2007), *Arden Andes* (2010), *Breve muestra de la microficción en Argentina* (2012) y *Bagliori Estremi* (2012). Expuso sus obras en numerosos congresos dedicados al género de la microficción. En la Feria del Libro Buenos Aires 2010 compartió lecturas junto a Sylvia Iparraguirre y David Lagmanovich. *Capacho* (2010) es su primer libro de microficciones publicado. www.capachobonsai.blogspot.com

Pedro Guillermo Jara. Escritor. Realizó estudios de Literatura en la Universidad Austral de Chile. Es fundador, editor y director de la revista de bolsillo *Caballo de Proa*. Sus últimas publicaciones son: *Relatos in Blues & Otros Cuentos* (2002), *Minimales, Tres obras de Teatro Breve* (2003), *El Rollo de Chile Chico* (2004), *Cuentos Tamaño Postal* (2005), *De Trámite Breve* (2006), *El Korto Circuito* (Afiche-literario, 2008), *Tres disparos sobre Valdivia, de Peter William O’Hara* (2009), *La bala que acaricia el corazón* (Nanonovela, 2010), *Kasaka* (2011). Su obra microficcional ha sido recogida en numerosas antologías publicadas en Chile y Argentina.

Enrique Jaramillo Levi. Escritor, profesor, promotor cultural, editor. Fundador y director de la revista cultural “Maga” y del Diplomado en Creación Literaria de la Universidad Tecnológica de Panamá. Creó, en 1996, el Premio Centroamericano de Literatura “Rogelio Sinán” y el Premio Nacional de Cuento “José María Sánchez”, entre otros. En 2005 gana el Premio Nacional de Literatura “Ricardo Miró” por su colección de cuentos *En un instante y otras eternidades* (2006); y en 2009 los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango, Guatemala, por su libro de cuentos *Escrito está* (2010). Sus obras más recientes son: *En resumidas cuentas* (ensayos, 2012); *Sincronías (180 Minicuentos)* (2012); *Tiempo al tiempo (Nuevos cuentistas de Panamá: 1990-2012)* (2012); *Sigilosamente nocturnos* (cuentos, Panamá, 2013); *Flashback* (cuentos; Guatemala, 2013).

Gabriel Jiménez Emán. Narrador, poeta, ensayista, antologista. Reside en Coro (estado Falcón, Venezuela). Se desempeña como editor y asesor del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) y como director de *Imagen, revista latinoamericana de cultura*, en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Sus más recientes publicaciones son: *Consuelo para moribundos y otros microrrelatos* (2011), *Cuentos y microrrelatos* (2012), *Gabriel Jiménez Emán. Literatura y existencia* (2013). Sus áreas de interés son la literatura fantástica, el microrrelato, la novela breve y la ciencia ficción. Fundador de las editoriales *Imaginaria* (Caracas) y *Fábula* (Coro). Colaborador de la *Revista nacional de Cultura*, *Correo del Orinoco* (Caracas) y *El Nuevo Semanario* (Coro). gjimenezeman@gmail.com.

Karl Krispin. Escritor. Estudió en el Colegio Humboldt de Caracas y en el Colegio San Pablo-CEU de Madrid. Egresado de la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas; obtuvo una maestría en Ciencias Políticas en Tulane University. Ha publicado *La advertencia del ciudadano Norton* (2010), *Con la urbe al cuello* (2005) y *Viernes a*

eso de las nueve (1992), novelas; *La revolución Libertadora* (1990) y *Golpe de Estado Venezuela 1945-1948* (1994), estudios; *Camino de humores* (1998) y *Lecturas y deslecturas* (2009), ensayos; *Ciento breve* (2004), minicuentos y *Alemania y Venezuela 20 testimonios* (2005), entrevistas. Ha sido articulista de prensa en los principales periódicos de Venezuela. Es profesor de la Universidad Metropolitana y fue presidente de la Asociación Cultural Humboldt y secretario general del Capítulo Venezolano del Club de Roma.

Francisco Laguna Correa. Escritor, editor, doctorando, docente. Reside en Raleigh, Carolina del Norte. Se desempeña como docente en la University of North Carolina-Chapel Hill. Sus últimas publicaciones son: *Crítica literaria y otros cuentos (corregidos y aumentados)* (2013) y *Finales felices* (2012), libro de microrrelatos que recibió el Premio de la ANLE en 2012 y fue reeditado en 2013. Es director de Editorial Paroxismo, un sello independiente que publica obras marginales de autores jóvenes latinoamericanos. Desde 2012 es colaborador de la ANLE.

María Elena Lorenzin. Docente e investigadora. Reside en Adelaide, Australia. Se desempeña como profesora titular en la Universidad de Flinders donde ha desarrollado cursos avanzados de escritura creativa. Ha obtenido varios premios literarios en Australia, entre ellos, el Premio Fernán Caballero de relatos breves, convocado por la revista *Antípodas* y el Consulado de España en Melbourne. Sus microrrelatos han sido incluidos en antologías de Argentina, Estados Unidos, España, Colombia, Perú y Chile. Entre sus publicaciones se cuentan *El humor como resolución de lo imposible en la obra de Pablo Urbanyi* (2007) y *Microsueños* (2008). Sus áreas de interés son: el microrrelato, teoría y práctica; cine latinoamericano actual y literatura argentina contemporánea. Maria.lorenzin@flinders.edu.au

Eugenio Mandrini. Poeta, narrador y guionista de historietas. Reside en Buenos Aires. Entre sus publicaciones se cuentan la novela *La bilis* y los libros de poemas *Campo de apariciones* y *Conejos en la nieve* (ganador del Premio de poesía Olga Orozco en 2008). También publicó un libro de microficciones: *Criaturas de los bosques de papel* (1987) y está próximo a aparecer *Las otras criaturas*, del mismo género. Sus piezas breves han sido incluidas en revistas, antologías y blogs. Es académico de la Academia Nacional del Tango. Dicta cursos de poesía.

José María Merino. Hijo Adoptivo de León, reside en Madrid. Poeta, narrador y ensayista. Últimas obras: *El libro de las horas contadas* (cuentos, 2012) y *El río del Edén* (novela, 2012). Es miembro de la Real Academia Española.

Rodolfo Modern. Poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, traductor. Doctor en Filosofía y Letras, Abogado y Doctor en Derecho y Ciencias Sociales. Reside en Buenos Aires. Ex becario de la Fundación Alexander von Humboldt-Stiftung de Germanística, ha traducido a varios poetas alemanes, ha publicado numerosos ensayos sobre literatura alemana y ha sido profesor titular de esa materia en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata. Desde la publicación de su primer poemario, *Distanciado cielo* (1963), hasta la fecha ha publicado veinte libros de poesía, cinco volúmenes de piezas teatrales y diez de narrativa. Entre estos últimos, uno integrado por microficciones: *El libro del Señor de Wu* (1980). Últimas publicaciones: *Hacia donde* (2011) y *Reencarnaciones* (2012), poemas; *Teatro* vol. 5 (2011) y *Juegos de palabras* (relatos, 2011). Su obra ha recibido numerosos premios y distinciones. Es Correspondiente de la RAE y de la ANLE y Numerario de la Academia Argentina de Letras, institución que lo homenajeó el 13 de junio de 2013 al cumplirse cincuenta años desde la publicación de su primer libro.

Ana María Mopty. Profesora en Letras. Escritora, investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), donde realiza estudios sobre el microrrelato del Noroeste argentino. Reside en San Miguel de Tucumán (Argentina). Se desempeñó en docencia secundaria y universitaria. Sus últimas publicaciones son: *El microrrelato en Tucumán y el Noroeste argentino* (2010), ensayo; *Entre Sur y Norte* (1993), *Microrrelatos* (1998), *Con ojos y alas* (2001), *Con abrazos* (2007) y *Mañana piensa en mí*, microrrelatos (2012). Coordinó las antologías *Panorama del microrrelato en el Noroeste argentino* (2004) y *Fervor de Tucumán* (2010). Coordinadora de la “Asociación literaria Dr. David Lagmanovich”. Jurado Concurso Internacional 2011 organizado por Harris-Stowe State University, St. Louis, estado de Missouri.

Manuel Moyano. Escritor, crítico literario e ingeniero agrónomo. Nacido en Córdoba (España); residente en Molina de Segura (Murcia). Se desempeña como gestor cultural en el ayuntamiento de esta ciudad. Ha publicado la colección de microrrelatos *Teatro de ceniza* (2011) y los libros de relatos *El amigo de Kafka* (Premio Tigre Juan 2002), *El oro celeste* (2003) y *El experimento Wolberg* (Premio de la Crítica Región de Murcia 2008). Sus cuentos y microrrelatos han aparecido en numerosas antologías. Con la novela *La coartada del diablo* obtuvo el Premio Tristana de Novela Fantástica 2006. Otros libros suyos son: *Travesía americana* (2012), *La memoria de la especie* (2005), *Dietario mágico* (2002), *Galería de apátridas* (2004) y *El lobo de Periago* (2005). manuel.moyano@molinadesegura.es

Diego Muñoz Valenzuela. Escritor. Reside en Santiago de Chile. Ha publicado cinco volúmenes de microrrelatos: *Ángeles y verdugos*, *De monstruos y bellezas*, *Las nuevas hadas*, *Microcuentos* (libro virtual, 2008) y *Breviario Mínimo* (2011); tres libros de cuentos: *Nada ha terminado*, *Lugares secretos* y *Déjalo ser*; y tres novelas: *Todo el amor en sus ojos*, *Flores para un cyborg* y *Las criaturas del cyborg*. Ha sido incluido en

antologías publicadas en Chile y el extranjero. Distinguido en diversos certámenes literarios, entre ellos el Premio Consejo Nacional del Libro en 1994 y 1996. *Flores para un cyborg* fue publicado en España (2008) e Italia (2013); *Lugares secretos*, en Croacia (2009). En 2011 el autor fue seleccionado como uno de los “25 tesoros literarios a la espera de ser descubiertos” por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

<http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com.ar/>

Francisca Noguero. Crítica literaria residente en Salamanca (España), en cuya universidad se desempeña como profesora Titular de Literatura Hispanoamericana. Ha enseñado asimismo en diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colombia, México, Brasil, Chile) y europeas (Francia, Italia, Croacia y Alemania). Es autora de más de ciento sesenta trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales en los que se manifiesta su especial interés por los movimientos estéticos más innovadores desde las vanguardias históricas hasta la narrativa reciente, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y la minificción, sobre la que ha publicado diecisiete ensayos desde 1992 hasta la fecha. Miembro Correspondiente de la ANLE desde el 18 de febrero de 2013. fnoguero@usal.es

Ángel Olgoso. Escritor. Reside en Granada (España). Trabaja en el Instituto de Enseñanza Secundaria Pedro Soto de Rojas. Sus últimas publicaciones son *Los demonios del lugar* (2007), *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Los líquenes del sueño* (2010), *Racconti abissali* (2011) y *Las frutas de la luna* (2013). Es fundador y Rector del *Institutum Pataphysicum Granatensis* y miembro de la *Amateur Mendicant Society* de estudios holmesianos. Ha obtenido una treintena de premios y relatos suyos se han incluido en más de treinta antologías del género. Ha sido traducido al inglés, alemán, italiano, griego y rumano. angelolgosowanadoo.es. - http://es.wikipedia.org/wiki/Ángel_Olgoso

Alba Omil. Licenciada en letras, ensayista, cuentista, docente. Reside en Yerba Buena, (Tucumán, Argentina). Se desempeña como coordinadora de publicaciones en editoriales privadas de Tucumán. Sus últimas publicaciones son *Hechicería en las culturas prehispánicas* (ensayos, 2011), *De nieblas y fulgores* (microrrelatos, 2012), *Puebla. Recuerdos y ensueños* (microrrelatos, 2013). Sus áreas de interés son microrrelatos y ensayos críticos. <http://albaomil.blogspot.com>

Julia Otxoa. Poeta y narradora oriunda de San Sebastián (España), su creación se extiende al campo de la poesía visual, la fotografía, y las artes plásticas en general. Su obra, con más de treinta títulos publicados, ha sido traducida a varios idiomas y ha sido incluida en diferentes antologías de poesía, poesía visual y microrrelato, en Europa y América. Algunos de sus títulos más recientes: los poemarios *Taxus baccata*, *La lentitud de la luz*, y los libros de relatos: *Kískili Káskala*, *Un león en la cocina*, *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, *Un extraño envío* y *Un lugar en el parque*. De próxima publicación, el libro de relatos *Retrato de familia con fantasma*. www.juliaoxtoa.net

Carlos E. Paldao. Educador, investigador, escritor, promotor cultural y editor. Se graduó en las carreras de Pedagogía y la de Letras, completando su formación en *Washington University* en Lengua y Literatura (M.A., M.Ph. y Ph.D.). Especialista y funcionario internacional de amplia trayectoria, fundó y dirigió distintas publicaciones y servicios académicos. Es autor de estudios y publicaciones en su especialidad y profesor visitante en varias universidades (Brasil, Costa Rica, Chile, Dinamarca, España, India, México, Perú y Venezuela). Trabajó como asesor en distintas editoriales y obtuvo distinciones y premios internacionales. Ha sido colaborador en varios medios dentro y fuera de la región. Su carrera internacional lo llevó a viajar extensamente por varios países del mundo. Es miembro de Número en la *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (ANLE), colaborando como miembro de su

Junta Directiva, Editor General de la RANLE, Bibliotecario (i) y Vicepresidente de la Delegación en Washington, DC. <http://www.anle.us/351/Carlos-Paldao.html>

Javier Perucho. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, editor, ensayista e historiador literario. Reside en la Ciudad de México. Profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus últimas publicaciones son *Ocaso de utopías. Ensayos* (2013); *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México* (2009); *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (2008); *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (2006). Sus áreas de interés son los géneros menores (aforismo y microrrelato), la literatura chicana, la cultura mexicana de la diáspora, además de los escritores raros. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. jperucho@hotmail.com.- <http://cuatario.blogspot.com>.

Laura Pollastri. Investigadora, crítica y catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional del Comahue (Patagonia, Argentina) donde es también Directora y fundadora del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos. En 2011 ha sido designada por la Academia Norteamericana de la Lengua Española como Miembro Colaborador y desde 2013 Miembro Correspondiente de la misma.

Ha dirigido numerosas investigaciones sobre vanguardias, modernismo, narrativa de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado, entre otros, los trabajos: “El sur en la palabra: meridionalidad y escritura” (2012); “La opinión del espejo: ficción e imagen en la escritura de Juan Carlos Onetti” (2012); “El microrrelato hispanoamericano desde las vanguardias” (2010); *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (2010); *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007); en colaboración con David Lagmanovich: *Microrrelatos argentinos*. (2006). Se encuentra en prensa su trabajo “Disordering the library: the micro-story and the short story cycle”.

Gloria Angélica Ramírez Fermín. Maestra en Humanidades con línea de concentración en Teoría Literaria de la UAM-I, investigadora y docente. Reside en la Ciudad de México, D.F. Sus publicaciones más recientes son: “La subjetividad del lenguaje y del enunciado en Del aire al aire” y “Lecturas (de género) de ‘La bella durmiente’ en dos microrrelatos de Luisa Valenzuela y Quim Monzó”, en “Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana”. Su área de interés es el estudio de los géneros breves y la teoría literaria. Correo electrónico: ramirezfermin@hotmail.com

Ricardo Ramírez Requena. Poeta, escritor y profesor universitario. Reside en Caracas. Se desempeña como profesor de Literaturas Occidentales en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Sus áreas de interés son la poesía anglosajona, los géneros fronterizos, la literatura distópica y de ciencia ficción, y las teorías de la hipermodernidad. Maqroll30@gmail.com

Nela Río. Escritora, artista, promotora cultural e investigadora. Se desempeñó como profesora de *St. Thomas University* (New Brunswick, Canadá), como *Associate Professor* (1973-2003) en Literatura Hispanoamericana con énfasis en literatura colonial y del exilio. Ha sido finalista en numerosos concursos literarios. Sus poemas y cuentos han sido publicados en antologías y revistas académicas en España, Argentina, Brasil, Chile, Puerto Rico, México, Uruguay, Polonia, EE.UU y Canadá, y muchos han sido traducidos al inglés, francés, catalán, portugués y esloveno. Entre sus últimas publicaciones se destacan: *La luna, Tango, siempre la luna / The Moon, Tango...*, 2010 (finalista del 2011 Premio Pat Lowther de The League of Canadian Poets); *En las noches que desvisten otras noches... / Durant les nuits...*, 2010; *Aquella luz la que estremece / The Light...*, 2008; *El espacio de la luz/The Space...*, 2004. nelario@gmail.com - http://www.ach.lit.ulaval.ca/registro/nela_rio/index.html

David Roas. Escritor y profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde también dirige el *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF) y *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*. Es autor de los volúmenes de cuentos y microrrelatos *Los dichos de un necio* (1996), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010, ganador del VIII Premio Setenil al mejor libro español de cuentos del año) e *Intuiciones y delirios* (2012). Especialista en literatura fantástica, entre sus ensayos se cuentan: *Teorías de lo fantástico* (2001), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011) y *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011, IV Premio Málaga de Ensayo). También ha coordinado el volumen *Poéticas del microrrelato* (2010).

Rigoberto Rodríguez. Escritor, fotógrafo, ingeniero electricista egresado de la Universidad de los Andes (Venezuela). Tiene publicados los libros: *Antifábulas y otras brevedades* (Texto sentido editores, 2004), *Para estar embrujado* (Litovenca editores, 2009) y *No más el mar. Diario íntimo-literario* (Ediciones del Instituto de Cultura del Edo. Monagas, 2011). Algunos de sus textos están incluidos en las antologías: *Puro cuento* (Taller editorial El pez soluble, 2002) y *Voces nuevas* (Fundación Celarg, 2004). En el campo de la fotografía su trabajo ha sido exhibido nacional e internacionalmente tanto en ferias de arte como en galerías. Actualmente se desempeña como docente universitario. <http://www.enter-art.com/rigoberto>.

Violeta Rojo. Profesora titular del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar (USB), Caracas (Venezuela). Doctora en Letras; Magíster en Literatura Latinoamericana; Licenciada en Letras. Research Fellow Kingston University (UK) 2000-2001. Directora de la Revista *Argos* (2002-2005). Académico correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Ha publicado:

Mínima Expresión. Una muestra de la minificción venezolana (2009); *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009); con Héctor Abad Faciolince y Carlos Leáñez Aristu-
muño, *Antología de la novísima narrativa breve hispanoame-
ricana* (2008); *Teresa Carreño* (2005); *El minicuento en Vene-
zuela* (2004, 2007); *Breve manual para reconocer minicuentos*
(1996, 1997). *El infierno soy yo* (1996), así como numerosos
artículos sobre minificción, literatura venezolana, historia y li-
teratura, cine, televisión y fotografía.

Juan Romagnoli. Investigador e impulsor de la Onirología; escritor. Reside en la Ciudad de Buenos Aires. Ha cultivado sobre todo los géneros cuento y microrrelato. Algunos de sus micros han sido publicados en la revista mexicana *El cuento* e incluidos en antologías: *4 voces de la microficción argentina* (2009); *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2006); *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007); “*Velas al viento. Los microrrelatos de la Nave de los Locos*” (2010). Ha reunido sus microficciones en “*Universos Ínfimos*” (Murcia, 2009; Buenos Aires, 2011). “*#ElSueñoDeLaMariposa*” (Buenos Aires, 2013) reúne tres años de twiteratura de su cuenta twitter @jromagnoli.

Orlando Romano. Periodista, escritor. Reside en Tucumán (Argentina). Colaborador habitual del diario *La Nación*. Sus últimas publicaciones son las novelas *El beso de los árboles* (2009), *Amigo fiel* (2010), *Eclipse de gol* (2010) y el volumen de microrrelatos *La ciudad de los amores breves* (2012). Con anterioridad publicó otros dos libros dedicados a la narrativa breve: *Cuentos de un minuto* (1999) y *Cápsulas mínimas* (2008). Como periodista entrevistó a destacados escritores de su país, trabajo que culminó con la publicación del libro *Escritores preferidos de nuestros escritores* (2007). orlandoromano1972@hotmail.com - <http://orlandoromano.blogspot.com.ar>

Naná Rodríguez Romero. Escritora, investigadora y docente. Reside en la ciudad de Tunja (Colombia). Se desempeña

como docente de la Escuela de Filosofía y Humanidades en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Sus últimas publicaciones son: *El sabor del tiempo* (2002), *Elementos para una teoría del minicuento*, 2° edición (2007), *La piel de los teclados*, Premio Nacional de poesía, Ciro Mendía (2008), *Vendimias del desierto* (2012), “La imagen del poder en las minificciones de Eduardo Galeano” (2012), *Mariposas ciegas sin tiempo* (miniantología, 2012, Web), “Cárcel, poder y fragmentación en *Saint Michel*, de Gabriela Aguilera” (2013). Sus áreas de interés son Literatura, Humanidades, Ética, Artes. www.nanarodriguez.blogspot.com.

Susana Salim. Licenciada y Doctora en Letras. Investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán. Docente Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. Profesora invitada Universidad de Colonia, Alemania. Últimas publicaciones: “*Historia del Mandamás* de D. Lagmanovich: indigencia de un discurso que hace posible la inteligibilidad del universo” (2011); “Federico García Lorca, en el camino estético del microrrelato moderno” (2011); *Exilio del cuerpo, destierro de la identidad. Escrituras femeninas de la memoria y la resistencia* (2012); “Tucumán, foco de irradiación del hispanismo argentino: Emilio Carilla” (2013). Áreas de interés: estudios de géneros, exilio español en América. susanasalim94@hotmail.com

Umberto Senegal. Escritor, educador, editor, fotógrafo. Reside en Calarcá (Quindío, Colombia). Se desempeña como profesor de Básica Primaria en la Institución Educativa San Bernardo, Barcelona, Sede María Auxiliadora. Sus más recientes publicaciones son: *La uva de los filósofos* (microrrelatos, 2010); *Quién patea un perro muerto* (microrrelatos y Cuentos atómicos, 2010); *Microhistorias para cronopios* (microrrelatos, 2013).

Armando José Sequera. Escritor y periodista. Reside en la ciudad de Valencia (Estado Carabobo, Venezuela). Es autor de sesenta libros publicados, gran parte de ellos para niños

y jóvenes. Ha recibido diecisiete premios literarios, cuatro de ellos internacionales: Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1979) y Diploma de Honor IBBY (International Board on Books for Young People) (Basilea, Suiza, 1996), ambos por su libro *Evitarle malos pasos a la gente*; Bienal Latinoamericana *Canta Pirulero* (Valencia, Venezuela, 1998), por su obra *Teresa*; Premio Internacional de Minificción “Francisco Garzón Céspedes” (Madrid, 2012). Libros y textos de su autoría han sido traducidos al francés, catalán, coreano, alemán, italiano, portugués, inglés, serbo-croata y checo. Decenas de textos suyos figuran en antologías de cuentos, minificciones y literatura para niños y jóvenes, en diversos países de América y Europa. armandosequera@gmail.com

Ana María Shua. Escritora. Reside en Buenos Aires. Es autora de cinco novelas. En 1980 *Soy Paciente* ganó el premio Losada. Años después *Los amores de Laurita* fue llevada al cine. *La muerte como efecto secundario* ganó el Premio Municipal y el Premio Club de los Trece. Publicó varios libros de cuentos y de microrrelatos. *Cazadores de letras* (Madrid) reúne todos sus microrrelatos hasta 2011. *Que tengas una vida interesante* (Buenos Aires), sus cuentos completos. Su libro más reciente en el género mínimo es *Fenómenos de circo* (2011). Como autora de libros infantiles ha ganado varios premios nacionales e internacionales. Parte de su obra para adultos ha sido traducida a nueve idiomas. Su último libro es *Contra el Tiempo* (2013), cuentos, publicado en Madrid.

Fernando Sorrentino. Escritor, profesor de Lengua y Literatura. Reside en Buenos Aires. En 1993 dictó conferencias sobre literatura argentina en universidades de EE.UU. Publicó, entre otros, los siguientes libros de cuentos: *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* (Barcelona, 2005), *El regreso. Y otros cuentos inquietantes* (2005), *En defensa propia / El rigor de las desdichas* (2005), *Costumbres del alcaucil* (2008), *El crimen de san Alberto* (2008) y *El centro de la telaraña, y otros cuentos de cri-*

men y misterio (2008). Es autor de una novela, varios libros de relatos para niños y los libros de entrevistas *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (1974) y *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares* (1992). Libros suyos fueron traducidos al inglés, portugués, italiano, alemán y otros idiomas.

<http://www.letralia.com/firmas/sorrentinofernando.htm>

Rosa Tezanos-Pinto. Catedrática e investigadora. Es profesora en Indiana University-Purdue University Indianapolis donde también dirige el programa de Estudios Latinos. Es editora de la *RANLE* y directora asociada de *Alba de América*. Ha publicado: *El exilio y la palabra. La trashumancia de un escritor argentino-estadounidense* (2012) y *Redimiendo la infancia en la escritura poética. Análisis crítico de los textos de Ester de Izaguirre y Loreina Santos Silva* (2005); las co-ediciones *La mujer en la literatura del mundo Hispánico* (2009), *La poesía de Alejandro Guillermo Roemmers: Celebración de la existencia* (2009), *María Rosa Lojo. La reunión de las lejanías* (2007), *Antología Compartida de Poetas Hispanos de Miami* (2000) y numerosos artículos. Se especializa en el discurso nacional y testimonial hispanoamericano y la escritura femenina. Es miembro del Middle Atlantic Council of Latin American Studies y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Graciela Tomassini. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. (Argentina). Su tesis, sobre la cuentística de Silvina Ocampo, fue publicada bajo el título *El espejo de Cornelia* (1995). Investigadora de la Universidad Nacional de Rosario, integra con Stella Maris Colombo un equipo responsable de varios proyectos sobre literatura hispanoamericana que dieron lugar a los libros de autoría compartida: *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana* (1998), *Juan Filloy: Libertad de palabra* (2000) y *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa hispanoamericana de fin de siglo* (2006), así a como numerosos trabajos sobre microficción considerados como pioneros en el desarrollo de

la teoría, crítica y didáctica de este género. Es Miembro Correspondiente de la ANLE y Editora General Adjunta de la RANLE. Co-administra el blog *Redmini*, órgano académico de la Red de Internacional de Investigadores de Minificción.

Luisa Valenzuela. Porteña de nacimiento, acérrima trahumante, lleva publicados veinticinco libros entre novelas, volúmenes de cuentos y de ensayos. Sus obras de microficción comprenden *BREVS, microrrelatos completos hasta hoy* (Córdoba, 2004); *Juego de villanos*, antología, selección y prólogo de Francisca Noguerol (Barcelona, 2008); *El ABC de las microfábulas*, ilustrada por Rufino de Mingo (Madrid, 2009) e ilustradas por Lorenzo Amengual (Buenos Aires, 2011). Acaba de completar un nuevo libro: *Zoorpresas zoológicas*.

Rima de Vallbona. [Rima Gretchen Rothe Strasburger]. Narradora, poeta, ensayista y docente. Reside en Houston (Texas, EE.UU). Jubilada de la Universidad de St. Thomas de Houston, con el título honorario de Catedrática Emérita. Recientes publicaciones: *A la deriva del tiempo y de la historia* (cuentos, 2008); *De presagios y señales – Relatos del pasado azteca* (relatos históricos, 2011); *Tormy, la gata prodigiosa – Líos en el paraíso* (Relato infantil, 2013). Sus áreas de interés son la literatura hispanoamericana escrita por mujeres, el mundo indígena y colonial en Hispanoamérica, en especial el de las mujeres aztecas. Miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE); miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española y de la Academia Costarricense de la Lengua Española.

<http://rimadevalbona.com> - rvallbona@aol.com

Fernando Valls. Profesor de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha dirigido la revista literaria *Quimera* y es responsable de las colecciones *Reloj de arena* y *Cristal de cuarzo*, de la editorial Menoscuarto. Es autor de varias recopilaciones de la narrativa breve más reciente, entre ellas: *Son cuentos. Antología del relato breve*

español, 1975-1993 (1993); *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (2010), con Gemma Pellicer; y *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español actual* (2012). Sus últimos libros son *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* (2003) y *Soplando vidrio y otros ensayos sobre el microrrelato español* (2008). Es crítico literario en el diario *El País* y en las revistas *Ínsula* y *Turia*. Mantiene activo un blog, *La nave de los locos. Literatura y más...*

Orlando Van Bredam. Escritor y docente universitario. Profesor de Literatura Iberoamericana y Teoría y crítica literaria en la Universidad Nacional de Formosa (Argentina). Reside en El Colorado (Formosa, Argentina). Ha publicado, entre otros títulos, los libros de minificciones *La vida te cambia los planes* (1994) y *Las armas que carga el diablo* (1996) y la nouvelle *Colgado de los tobillos* (2001). Su novela *Teoría del desamparo* obtuvo el Premio Emecé en 2007. Con *La música en que flotamos* fue finalista del Premio Clarín de novela en 2007.

Rony Vásquez Guevara. Investigador, crítico, editor, escritor. Reside en Lima. Se desempeña como Director de *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, Miembro del Consejo Editorial de Internacional Microcuentista (www.revistamicrorrelatos.blogspot.com) y Editor en Editorial Micrópolis. Sus últimas publicaciones son *Circo de pulgas. Minificción peruana. Antología y estudio (1900-2011)* (2012), *En pocas palabras. Antología del microcuento liberteño* (2012) y *En pocas palabras. Antología del microcuento cajamarquino* (2013). Jurado del Primer Concurso Nacional de Microcuento “Solo 4” (2011). Organizador de las Jornadas Peruanas de Minificción (2011, 2012 y 2013) y Presidente del Coloquio Internacional de Minificción (Lima, 2012). Sus áreas de investigación son la teoría de la minificción y la estética de la brevedad. Miembro Honorario del Grupo Literario Micrópolis (Perú), Seminario de Minificción (UNAM-México) y Asociación Literaria Dr. David Lagmanovich (Argentina). rony.vasquezguevara@hotmail.com

Alberto Vital. Investigador, docente, narrador, poeta. Reside en la Ciudad de México. Es investigador, definitivo, en el Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México desde 1991. Sus libros más recientes son *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003* (2004); *Los sonidos cordiales* (2006), *El canon intangible* (2008), *Quince hipótesis sobre géneros* (2012) y *Rilke, Rulfo* (2012). Actualmente trabaja en las vidas y las obras de Juan Rulfo, Victoriano Salado Álvarez y Jaime Torres Bodet. Es responsable de la Cátedra Extraordinaria Juan Rulfo, que iniciará formalmente sus trabajos en septiembre de 2013.

Eloi Yagüe Jarque. Escritor, periodista y profesor universitario venezolano nacido en Valencia (España). Reside en Caracas. Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela y Master of Science en Literatura Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar. Desde 2000 es profesor de Lengua y Literatura en la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado los libros de cuentos: *El nudo del diablo y otros relatos asombrosos* (2006), *Balasombra y otros minicuentos* (2005), *Autorretrato con Minotauro* (2005, Premio Municipal de Literatura), *Esvástica de sangre* (2000), entre otros. Obtuvo en 1998 el Premio Juan Rulfo, de Radio Francia Internacional, al mejor relato policial. Ha publicado tres novelas policiales: *Amantes letales* (2012), *Cuando amas debes partir* (2006, ganadora del premio Salvador Garmendia) y *Las alfombras gastadas del Gran Hotel Venezuela* (finalista del Premio Rómulo Gallegos en 2001).

Serge I. Zaitzeff. Docente universitario, investigador, escritor. Doctor en letras hispánicas por la Universidad de Indiana, ha sido profesor de español en el Departamento de francés, italiano y español en la Universidad de Calgary (Canadá) desde 1963. Ha dedicado toda su carrera académica al estudio de la literatura mexicana. Ha contribuido al rescate y a la valoración de numerosos escritores mexicanos, entre ellos, Julio

Torri. En 1983, recibió el Premio Xavier Villaurrutia por *El arte de Julio Torri*. También ha editado la correspondencia de múltiples autores, como la intercambiada entre Alfonso Reyes y Julio Torri. Ha sido colaborador con ensayos sobre literatura mexicana en *Revista de la Universidad*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Biblioteca de México*, *Casa del Tiempo*, *Vuelta*, *Gaceta del Fondo*, *Texto Crítico*, *Tierra Adentro*, *Memorias de la Academia Mexicana*, *México en el Arte* y *Sábado*. Es Miembro Correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la ANLE.

Lauro Zavala. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor-investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en la Ciudad de México. En 1998 organizó el Primer Encuentro Internacional de Minificción. Director de la revista de investigación *El Cuento en Red*, desde su creación en el año 2000: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, la Academia Mexicana de Ciencias y la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Presidente del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico: www.sepancine.mx. Autor, entre otros libros, de *La minificción bajo el microscopio* (2006), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2007), *Cómo estudiar el cuento* (2009) y una docena de antologías de minificción y cuento publicadas en Alfaguara y diversas editoriales universitarias. www.laurozavala.info - zavala38@hotmail.com



En el sendero

En el sendero de la brevedad

**OBRAS QUE RECOGEN LAS ACTUACIONES
DE ESPECIALISTAS Y CREADORES
EN COLOQUIOS Y CONGRESOS SOBRE
LA MICROFICCIÓN EN HISPANOAMÉRICA**

U n creciente corpus crítico, que reconoce como obra fundacional los trabajos de Dolores Koch, particularmente su artículo publicado en 1981 “El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso” (*Hispanamérica* X, 30), testimonia el interés que ha suscitado el campo de estudios de la ficción brevísima en las últimas décadas del S. XX y en lo que va del S. XXI. Además de los volúmenes especiales de revistas académicas como la *Revista Interamericana de Bibliografía* (LXVI, 1-4 1996, editado por Carlos E. Paldao y Juan Armando Epple) o literarias como *Quimera (La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy, 211-212, 2002, coordinado por Lauro Zavala)*, destacan como hitos insoslayables en la constitución de esta bibliografía las obras integradas por trabajos selectos presentados en los Coloquios y Congresos internacionales o nacionales sobre la especialidad. La importancia de estas publicaciones, que documentan los avances de la teoría y la crítica, difunden la obra de los creadores y promueven una fructífera interacción entre los textos y sus lectores, contrasta muchas veces con su restringida circulación, limitada a los ámbitos estrictamente académicos, y aun en ellos, al círculo de investigadores especializados en el tema. Con la intención de ofrecer a un conjunto más amplio de lectores una somera noticia de los avances del campo de estudios

de la ficción brevísima en Hispanoamérica, según se han ido comunicando y discutiendo en los distintos encuentros celebrados en la región a partir del Primer Coloquio celebrado en 1998, sintetizamos a continuación los ejes temáticos que caracterizan y otorgan un perfil distintivo a cada uno de estos volúmenes.

Zavala, Lauro. "Presentación de los materiales del Primer Coloquio Internacional de Minificción" (México, 1998). *El cuento en red. Revista electrónica de Teoría de la ficción breve*, nos. 1 y 2 (2000)

Le cabe a Lauro Zavala el privilegio de haber organizado el Primer Coloquio Internacional de Minificción, que se realizó durante los días 17 y 18 de agosto de 1998, en la sede de la Casa Universitaria del Libro de la Ciudad de México. Participaron en este encuentro seminal seis cuentistas de Chile, México y Venezuela, y doce investigadores provenientes de España, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, México y Colombia. A lo largo de las sesiones quedó delineado un programa de trabajo destinado a impulsar el desarrollo del campo de estudios de la minificción, ya fundado sobre sólidas bases a partir de las aportaciones de Dolores Koch y Juan Armando Epple. Los trabajos recogidos en la versión electrónica que se puede consultar en *El cuento en red* (ver *infra*) reflejan claramente la diversidad de intereses de los investigadores: el estatuto genológico de la ficción brevísima, el examen de la retórica de la brevedad y sus procedimientos, el relevamiento del corpus por países, el análisis de la producción minificcional de escritores hispanoamericanos que realizaron aportaciones destacadas en este campo. Durante el Coloquio se presentaron dos libros señeros en la formación de un corpus crítico sobre el tema: el *Breve manual para reconocer minicuentos* de la investigadora venezolana Violeta Rojo (UAM Azcapotzalco, México, 1997, 112 p), y el volumen especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, (LXVI, 1-4, Washington, 1996, 395 p), coordinado por el investigador chileno Juan Armando Epple, que compila trabajos fundamentales en la constitu-

ción de la teoría de la ficción brevísima, así como también una muestra antológica de textos microfccionales. Una selección de los trabajos más importantes leídos en este Coloquio fundacional, así como las reseñas de los libros presentados, pueden leerse en *El cuento en red. Revista electrónica de teoría sobre la ficción breve*, ns. 1 y 2. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251> y

<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=250>

Noguerol Francisca, ed.: *Escritos Disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2004 (406 pp.)

El volumen recoge una selección de los trabajos presentados en el II Congreso Internacional de Minificción, que tuvo lugar en la Universidad de Salamanca, en noviembre de 2002, con la coordinación de Francisca Noguerol Jiménez. En ese encuentro se profundizaron las líneas de reflexión abiertas desde el inicio de estos estudios: el estatuto genológico, la variada nomenclatura disponible para identificar este tipo de escritura, la clasificación de las formas breves las fronteras con géneros aledaños, los procedimientos retóricos recurrentes, el relevamiento por países del corpus de la escritura minificcional, la historización del nuevo cauce de escritura, las proyecciones didácticas de la minificción para la enseñanza de la lengua y literatura. Además, se exploraron nuevas vetas de estudio, como el rol de las antologías en el proceso –por entonces incipiente– de canonización, el balance de las aportaciones críticas realizadas hasta el momento y el análisis de la poéticas microfccionales de escritores españoles. En la sección final de este volumen, dedicada a la “Antología de textos”, se hallan reunidas las minificciones que un nutrido grupo de escritores provenientes de ambas orillas del Atlántico leyó en público en aquella ocasión.

Cáceres Milnes, Andrés y Eddie Morales Piña, eds. *Ase-
dios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaí-
so: Ediciones de la Facultad de Humanidades, Universidad de
Playa Ancha, 2006 (424 pp.)

La obra está integrada por estudios críticos leídos en ocasión del III Congreso Internacional de Minificción, celebrado en agosto de 2004, en la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso (Chile), así como también por una selección de microficciones de cuatro de los autores asistentes. A las ponencias que dan continuidad a las líneas temáticas exploradas en los encuentros previos, se suman trabajos que indagan la presencia de la minificción hispanoamericana en antologías en lengua inglesa, así como también otros que abordan, con un enfoque culturalista, la problemática identitaria en microficciones escritas por mujeres, tanto en Hispanoamérica como en el Caribe anglófono.

Valenzuela, Luisa, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. *La pluma y el bisturí. Actas del 1er. Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008. (528 p.)

Este volumen da cuenta del primer encuentro de microficción realizado en Argentina. Concebido como un evento de alcance nacional, contó con la participación de numerosos escritores y críticos argentinos, a los que se sumaron asimismo algunos estudiosos y creadores procedentes de otros países hispanoamericanos y europeos. El encuentro, organizado por Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi, tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, del 21-23 de junio de 2006. En esa ocasión fueron los escritores quienes convocaron a los académicos, a diferencia de la modalidad organizativa que se había venido observando hasta ese momento. Esa particularidad ha quedado reflejada en la estructura del libro, ya que las exposiciones de los participantes se hallan dispuestas en orden inverso al habitual en este tipo de volúmenes: en la primera sección –“La microficción y sus creadores”– aparecen las microficciones –leídas por sus autores durante el encuentro; en

la segunda –“La microficción bajo la lupa”–, los textos de las conferencias y ponencias compartidas. Algunos de los estudios allí reunidos allegan nuevas reflexiones sobre las características de la microficción, sus antecedentes, sus relaciones con los géneros próximos, su productividad didáctica. Otros, siguen su rastro en revistas literarias y antologías, prosiguen el trazado de panoramas por países y regiones o suman eslabones a los estudios que hacen foco en la obra de exponentes individuales. Completan el volumen las reflexiones de prestigiosos escritores de minificción y de agentes culturales comprometidos en su difusión, recogidas en las dos últimas secciones.

Andrés Suárez, Irene y Antonio Rivas, eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008 (610 pp.)

Este libro, que testimonia las actuaciones del IV congreso Internacional de Minificción realizado en la Universidad de Neuchâtel, Suiza, del 6 al 8 de noviembre de 2006, se compone de tres partes: la primera reúne trabajos teóricos e historiográficos, que retoman o vuelven a plantear, desde variadas perspectivas, líneas de indagación vigentes en el campo de estudios de la minificción; la segunda comprende comunicaciones que versan sobre el conjunto de la producción microficcional de uno o varios autores españoles y/o hispanoamericanos, o sobre un libro determinado; la tercera recoge el testimonio o reflexión de los escritores presentes en el encuentro acerca de sus propias prácticas escriturarias. Según señala en su “Prólogo” la organizadora de este Congreso, Irene Andrés-Suárez, la aportación principal que suma esta obra a las Actas precedentes es el tratamiento de cuestiones tales como la relación entre el corpus y el canon literario, la importancia del título en los textos de ficción brevísima y la interacción entre el microrrelato y otras manifestaciones artísticas como la pintura y el cine. Se refleja además, una mayor presencia de trabajos dedicados a la microficción española, tanto en sus troquelaciones actuales como en sus orígenes.

Pollastri, Laura, ed. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el Siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010. (542 p.)

Este volumen contiene una selección de los trabajos presentados por los estudiosos de la ficción mínima que participaron en el V Congreso Internacional de Minificción realizado en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, del 10 al 12 de noviembre de 2008, bajo la coordinación de Laura Pollastri. El conjunto refleja la multiplicidad de vías investigativas abiertas por entonces en este campo de estudio, entre las que cabe computar la reflexión sobre cuestiones teóricas generadoras de encendidos debates, el examen de poéticas regionales (con especial énfasis en el microrrelato patagónico argentino-chileno) y de autores individuales, la exploración de vínculos con texturas próximas, el discernimiento de aportaciones precursoras, la exploración de manifestaciones en lengua inglesa, la presencia de la microficción en revistas y suplementos literarios, la funcionalidad de escritura brevísima en los procesos cognitivos y en la enseñanza de la lengua y la literatura. Si bien la dinámica del encuentro se mantuvo fiel a una arraigada costumbre en este tipo de eventos consistente en la alternancia de mesas de lectura de trabajos teórico-críticos con rondas de lectura de textos microfccionales en la voz de sus creadores, este volumen se diferencia de sus similares en que sólo fueron recogidas las aportaciones de los estudiosos de la microficción, seguidas de algunos testimonios de conspicuos difusores, relativos a las tareas de edición y antologización.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo, comps. *La Minificción en español y en inglés: Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción*. Rosario: UNR Editora/UCEL, 2011. (376 p.)

Este volumen ofrece un panorama representativo de las III Jornadas Nacionales de Minificción celebradas en Rosario, Argentina, en noviembre de 2009 bajo el lema “La minificción en español y en inglés”. Dichas jornadas se distinguieron

por ser las primeras en su tipo investidas de carácter bilingüe. La primera parte del volumen incluye las conferencias y una selección de las comunicaciones presentadas, cuyo amplio espectro temático perfila algunas de las líneas rectoras de la investigación actual sobre la minificción como escritura de nuestro tiempo. La aspiración de completar un mapa de las distintas configuraciones del género está representada por los estudios que exploran poéticas regionales y autoriales desde una variada gama de enfoques y metodologías. Un conjunto de estos trabajos considera de manera comparativa la significación cultural del género en dos umbrales de nuestra América: el Caribe Anglófono y la Patagonia. Otros recogen la producción de conocimiento en el campo aún poco explorado de la minificción escrita en lengua inglesa, con acentos diversos que van desde los estudios culturales y el feminismo hasta las proyecciones pedagógicas del género. Un promisorio rubro que se incorpora al campo en el presente volumen es el de los estudios sobre las particularidades de la traducción de textos brevísimos. También se encuentra representada la línea investigativa que indaga en diferentes horizontes trazos de una genealogía de la minificción, abonando un territorio en el que abundan todavía las zonas inexploradas. En la segunda parte se ofrece una muestra de los textos minifccionales leídos durante el evento por sus propios autores –procedentes de diversas regiones argentinas– más una selección de microrrelatos de David Lagmanovich, tomados del volumen que constituyó su última aportación al género, publicado poco antes de su lamentada partida. La tercera parte contiene el texto de una entrevista realizada a Luisa Valenzuela, una de las más destacadas escritoras de microficción.

Este primer número de la *Colección Pulso Herido* de las Ediciones
de la Academia Norteamericana de la Lengua Española
acabose de imprimir el día 11 de febrero de 2014,
festividad de Nuestra Señora de Lourdes,
en los talleres *The Country Press*,
Massachusetts,
Estados Unidos de América