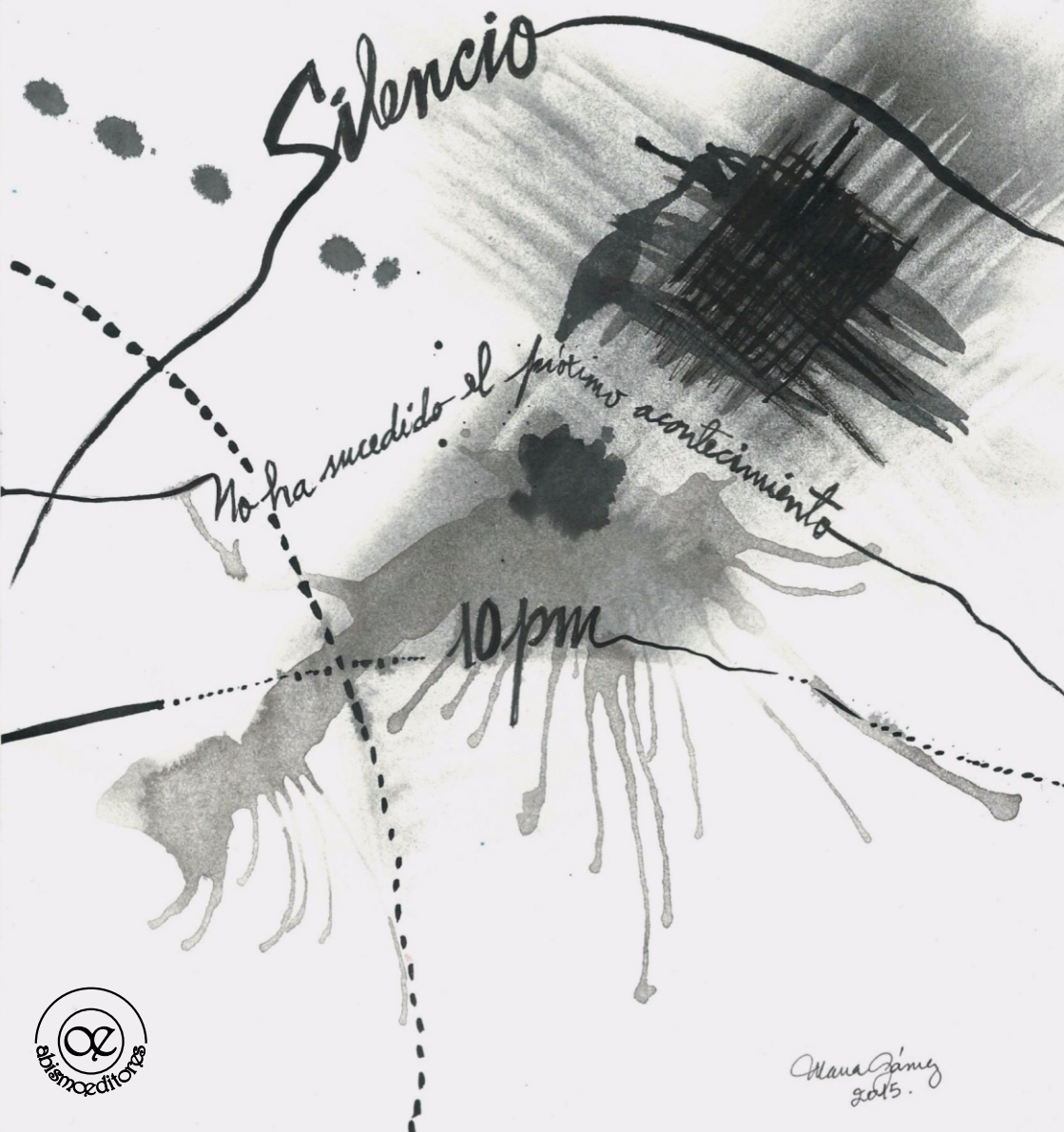


PLESIOSAURIO

Primera revista de ficción breve peruana

Año X, N° 9, Vol. 1.
Lima, marzo de 2017.



PLESIOSAURIO
Primera revista de ficción breve peruana

PLESIOSAURIO
Primera revista de ficción breve peruana



Lima – Perú

PLESIOSAURIO

Primera revista de ficción breve peruana

Año X, N° 9, Vol. 1. Lima, marzo de 2017.

Dirección

Rony Vásquez Guevara

Editora invitada

Geraudí Gonzalez

Diseño y diagramación

Dany Doria Rodas

Imagen de carátula

María Gámez

© Plesiosaurio

Av. Santa Elvira, Urb. San Elías, Mz. «A», Lote 3, Lima 39

Celular: 997254851 / 996308452

Web: <http://revistaplesiosaurio.blogspot.com>

<http://plesiosaurio.wix.com/revistademinificcion#!>

E-mail: plesiosaurio.peru@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/RevistaPlesiosaurio

© abismoeditores, 2017

Jr. Pablo Risso 351, Lima 30

E-mail: abismoeditores@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/abismoeditores

ISSN 2218-4112 (en línea)

Incluye Vol. 2.

Hecho en Perú – Piru llaqtapi ruwasqa – Made in Peru

Todos los textos son de pertenencia exclusiva de sus autores.

A Violeta Rojo,
por su importante contribución a la minificción,
y a Carlos Calderón Fajardo,
cuyas historias aún perduran en la imaginación.

PRESENTAMOS...

EDITORIAL

Estamos de regreso y para celebrar la brevedad... 15

LA MUELA DEL PLESIOSAURIO

Yobany de José García Medina

El lector de la minificción: un acercamiento
a la experiencia estética 19

Belén Mateos Blanco

El microrrelato, esbozo de una sonrisa 33

Gloria Ramírez Fermín

La brevedad de la minificción: un acercamiento
al proceso no oral de un relato conciso 51

Adriana Azucena Rodríguez

Minificción: ¿reiteración o economía verbal? 63

Lauro Zavala

La minificción como indicio de capacidad
de asombro 87

LOS PLESIOSAURIOS VENEZOLANOS BAJO LA LUPA

Wilfredo Illas

Una voz de la minificción venezolana: Gabriel Jiménez Emán... liberándose de la tiranía de los géneros 99

Geraudí González Olivares

Calzadilla mínimo. Discusiones en torno a algunos de sus textos breves 109

Gabriel Jiménez Emán

Narrar en Hispanoamérica fundamento 117

Alberto Hernández

El juego de la ironía en las breveficciones de Guillermo Morón 125

Geraudí González Olivares

Entrevista a Violeta Rojo 135

Víctor Mosqueda

«Fábula de un animal invisible» 141

«Felipillo y Engracia» 145

Geraudí González Olivares

La libertad de los géneros. Reseña a *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción*, de Violeta Rojo 149

Alberto Hernández
Reseña a *Mi gran habitación es un perro*,
de Carlos Villalba 153

EL CAFÉ DEL PLESIOSAURIO

Carlos Calderón Fajardo
Microrrelatos inéditos 159

Eduardo Reyme Wendell
«Ela» 161

José Troncoso Díaz
«Donde manda capitán» 163

Antonio Francisco Zeta Rivas
«La promesa» 165

Carmen de la Rosa
«Las cuatro estaciones» 167

Gloria Ramírez Fermín
100 cuentos brevísimos de Latinoamérica: una antología
pionera del género.
Entrevista a Queta Nava Gómez 171

Ricardo Sumalavia
Técnica para escribir microficciones 177

Belén Mateos Blanco

Reseña a *Historias mínimas: perspectivas y didácticas del microrrelato* 179

Antonio Paz Fernández

Después del miniboom de la minificción peruana. Reseña a la «VI Jornada Peruana de Minificción» 185

Gloria Ramírez Fermín

Reseña al «IX Congreso Internacional de Minificción 2016», en Neuquén, Patagonia, Argentina: «La minificción hoy: balances y perspectivas» 189

Rony Vásquez Guevara

Los herederos de Julio Torri. Reseña al «Primer Encuentro Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola» 195

LA GARRA DEL PLESIOSAURIO

Rony Vásquez Guevara

Reseña a *Lo bueno, si breve, etc.*, de Ginés Cutillas 201

Paola Tena

Reseña a *Érase de una vez*, de Ana Vidal 205

Rony Vásquez Guevara

Reseña a *Enjambre de historias*, de Javier Perucho 209

César Klauer

Un libro necesario en la minificción peruana. Reseña a
Sueños de un índigo, de Jomar Cristóbal 211

LOS NUTRIENTES SÓLIDOS

Reseñas biográficas de los autores 217

ESTAMOS DE REGRESO Y PARA CELEBRAR LA BREVEDAD...

Aunque *Plesiosaurio*. Primera revista de ficción breve peruana demora en aparecer en los universos dominados por la minificción, esta novena edición inicia un nuevo camino y prepara las celebraciones por nuestro décimo aniversario. En efecto, querido lector, en noviembre próximo cumpliremos diez años de ininterrumpida difusión de la ficción brevísima.

Para este número, no solo contamos con las juiciosas investigaciones de Yobany de José García Medina, Belén Mateos Blanco, Gloria Ramírez Fermín, Adriana Azucena Rodríguez, y Lauro Zavala, sino también con un dossier dedicado a la minificción venezolana, titulado «Los plesiosaurios venezolanos bajo la lupa», donde entre ensayos e investigaciones sobresale la entrevista a Violeta Rojo, a quien dedicamos esta edición, por su contribución al desarrollo de la teoría de la minificción en Venezuela y el mundo, porque no existe investigador que haya iniciado sus disquisiciones literarias sin leer su *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997).

Decidimos inaugurar esta nueva sección con la minificción venezolana, en muestra de solidaridad a las vicisitudes actuales del pueblo venezolano, que afortunadamente no merman el talento y la calidad literaria de sus escritores.

Además, a manera de un merecido homenaje, dedicamos nuestras páginas al escritor peruano Carlos Calderón Fajardo, quien entre sus virtudes narrativas se decantó por la minificción, y que gracias a Omar Salazar Calderón Galliani compartimos en este número.

Finalmente, y no menos importante, agradecemos la colaboración de nuestra editora invitada Geraudí González, investigadora literaria especialista en minificción, quien desde el Estado de Carabobo (Venezuela) se dio tiempo para realizar las coordinaciones que ahora nos permiten conocer, un poco más, la tradición de la minificción venezolana.

De esta manera, podemos decir: «estamos de regreso y para celebrar la brevedad».

Rony Vásquez Guevara
Director

LA MUELA DEL PLESIOSAURIO

El lector de la minificción: un acercamiento a la experiencia estética de la ironía¹

Yobany de José García Medina
FES-Acatlán (UNAM)

Un texto literario está compuesto bidimensionalmente. La primera dimensión obedece a la estructura y está dispuesta por los signos que organizan su estado como fenómeno lingüístico y semántico²; la segunda, meramente estética,³ necesita la cooperación del lector para

¹ Esta reflexión es un extracto de mi tesis de licenciatura: «La minificción reflexiva en lengua española: mecanismos metaficticiales en algunos textos pertenecientes a la antología *Por favor, sea breve*». México: FES-Acatlán-UNAM, 2016. Disponible en: <http://bit.ly/2jXASLP>.

² Al respecto, Iser asegura que de este modo se ha procedido siempre, es decir, en una interpretación dirigida a la averiguación del significado y esto ha empobrecido, consecuentemente, el sentido de los textos. Wolfgang Iser. «La estructura apelativa de los textos». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

³ «Lo inconcluso» (activado por el lector) puede ser el objeto de una experiencia estética y de una valoración estética.

manifestarse. Una y otra coexisten de forma subordinada; es necesario que se establezca un vínculo entre el lector y el texto, pero las más de las veces se exige una decodificación especializada, pues si el leyente no está a la altura del texto, difícilmente se llevará a cabo el proceso de lectura, que no es otra cosa que la activación de signos en una estructura determinada.

En el caso de la minificción, donde su estructura se ve reducida por la conglomeración de sus signos, la presencia de un lector es fundamental, ya no por el hecho de que todo texto requiera de un interpretante, sino porque su estructura exige su colaboración activa con el fin de organizar la información tácita, dispuesta en los códigos⁴ que comprenden su sintaxis y, por consiguiente, construir su semántica por medio del ejercicio hermenéutico.

Esta dimensión primera condiciona el estímulo estético (de la segunda dimensión) mediante los puntos indeterminados que emergen a partir de una *concretización*, es decir, una lectura que reactiva la información a nivel textual (explícito) y a nivel indicio (transtextual o implícita). Para muestra analicemos la siguiente minificción

Roman Ingarden. «Concretización y reconstrucción». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, p. 37.

⁴ «Entendamos código como un sistema de campos asociativos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura». Cfr. Roland Barthes. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós, 1985.

de Miguel Ángel Avilés titulada «Literatura: Mi percepción de la realidad, la ficción y la literatura cambió cuando, en la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*»⁵.

El texto anterior se compone por una lexía⁶: la oración principal posee tres conceptos importantes para la

⁵ Antología virtual de minificción mexicana. Disponible en: <http://bit.ly/2jXIcYb>. Consultado: 15 de octubre de 2015.

⁶ En cuanto al uso de esta categoría de análisis (unidad mínima de significado) cabe hacer algunas aclaraciones:

1) El empleo que hace Roland Barthes del término (Cfr. *S/Z*) dista mucho de la definición que se le pueda atribuir en un primer acercamiento al vocablo, es decir, como derivación de 'léxico' (grupo de palabras), esto se debe en primera instancia a la traducción castellanizada: *lexía* y no *lexia* (sin hiato acentual) como aparece en el texto original. El concepto lo construye a partir de la raíz indoeuropea: *leg* (escoger, recoger) que dio origen a palabras como *logo*, *lectos* y *lexis* en griego.

2) Las derivaciones anteriores, resultado de una sola raíz, son la ejecución de su origen, en otros términos, la puesta en escena del verbo escoger, por ejemplo: *logos*, entendido como discurso, no es otra cosa que la selección de elementos lingüísticos para dar coherencia a determinada estructura; asimismo, *lectos*: leer supone el mismo principio, escoger o recoger signos lingüísticos para su decodificación. En términos generales, el concepto barthesiano, como categoría de análisis, tiene la función de desmembrar el texto en unidades mínimas con significado, que van desde la frase, la oración o el párrafo.

3) La arbitrariedad, aparente, para la selección de estas unidades semánticas reside más en una lógica textual que en una

comprensión del sistema literario: realidad-ficción-literatura. Se entiende que existe un proceso de ficcionalización que echa mano del objeto factual como un estado del ser de las cosas para después modificarse o reinterpretarse. Según Jürgen Landwehr «la ficción puede definirse como la verbalización u otra forma de codificación de objetos y hechos modificados o reinterpretados en su modo de ser»⁷. Dicha transformación supone, también, un cambio en los paradigmas literarios. Se concibe este sistema, entonces, como un cúmulo de obras que funciona como referente para la construcción de nuevas ficciones. El segundo elemento del enunciado es una subordinación adverbial temporal que funge como causal al señalar las acciones del lector, el cual propicia

metodológica, por lo tanto, la misma organización del texto arroja dichas unidades siguiendo una cualidad del signo lingüístico: la linealidad, los denotados no se sobreponen, antes bien siguen una coherencia sintáctica a la que el lector está acostumbrada, de suerte que la elección de estos bloques semánticos pierden cierta arbitrariedad.

4) Aclarados los puntos anteriores, en esta investigación se optó por emplearlo para fragmentar el texto e identificar los códigos o campos informacionales que remiten a diversas esferas de la cultura. Roland Barthes los clasifica en cinco: culturales, hermenéuticos, semánticos, simbólicos y proairéticos (*Vid. S/Z*).

⁷ Jürgen Landwehr citado por Susana Reisz de Rivarola. «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria». En: *Lexis*. Vol. 3, n.º 2. Lima: Universidad Católica del Perú, diciembre de 1979, pp. 99-170.

la reformulación de los conceptos en la perspectiva del narrador autodigético.

Ambos representan facetas complementarias en el proceso compra-venta y, asimismo, constituyen dos experiencias distintas de lectura frente al hecho literario. Así, el «cambio» se establece porque en el actante vendedor existe un horizonte de expectativas que se materializa a partir de sus conocimientos previos (canon literario), mientras que el lector-comprador modifica las expectativas del primero a partir de un horizonte que se inclina por un nivel reconstructivo.

El texto nuevo evoca en el lector todo un sistema de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores y que en el proceso de lectura pueden ser moduladas, corregidas o simplemente reproducidas. Modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género, los fenómenos de modificar y reproducir marcan las fronteras.⁸

Entonces, la minificción evoca aspectos ya leídos que modifican el horizonte de expectativas del receptor al recombinar las reglas estipuladas por un sistema multiforme. Es decir, emplea al sistema literario-cultural como discurso mimético; ya no le importa apegarse a sus referentes (realidad); sino construir o refuncionalizar

⁸ Francisco Rodríguez. «La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss». *Revista Comunicación*. Vol. 11, n.º 2. Costa Rica: Editorial Tecnológico de Costa Rica, 2013, p. 4. Disponible en: <http://bit.ly/2kqWCge>.

lo referentes que ya han construido las ficciones de la cultura.

Así pues: «[...] cuando a la librería un joven llegó y me pidió el libro *100 años en el laberinto de la soledad*» contiene un código de ubicación que remite directamente al espacio donde se desarrollan las acciones: una librería; su función también es simbólica, según Cooper⁹ es la representación del universo: *libermundi* y como tal ejerce sus propias reglas; más tarde, se enfatiza un rasgo propopográfico del actante comprador-lector: joven, que culturalmente denota inexperiencia, característica que, en el personaje, permite, de manera irónica, la reconstrucción de un paratexto a partir de referencias a obras *identificables* por su relevancia en el canon literario: *Cien años de soledad* de G. G. Márquez y *El laberinto de la soledad* de O. Paz. Las obras aludidas de manera explícita sopesan la comunicatividad¹⁰ a nivel no sólo sintáctico, sino semántico y textual.

Los pretextos o fondos textuales, como núcleos de máxima intensidad semántica, los alcanzan los casos en

⁹ J. C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.104

¹⁰ «Con el criterio de la *comunicatividad* ordenamos en una escala las referencias intertextuales con arreglo a su relevancia comunicativa, es decir, según el grado de la conciencia de referencia intertextual en el autor y en el receptor». Manfred Pfister. «Concepciones de la intertextualidad». En: *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Criterios, 2004, p. 45.

que el autor es consciente de la referencia intertextual, parte de que el pre-texto también le es familiar al receptor y remite a él de una manera clara e unívoca mediante un marcaje consciente en el texto.¹¹

Más allá de que las obras referidas son sintácticamente conexas por compartir un vocablo en el título: soledad, y garantizar cierta coherencia al vincularlas, el espacio donde interactúan los personajes dentro de la minifición se concentra en su carácter simbólico e irónico, por consiguiente, ambas figuras retóricas encaminan dos posibilidades interpretativas, pero que aterrizan en una misma reflexión sobre el papel del lector como reescritor de nuevas ficciones.

La primera se establece como fenómeno mimético de nuevas realidades construidas a partir del sistema literario, es decir, la librería simboliza un universo que se conduce bajo sus propias reglas y como tal se presenta como discurso imitado, «[...] la ficción hace que sea posible lo que sería mutuamente excluyente en la realidad extraliteraria, es decir, permite la coexistencia de obras contradictorias»¹². Fuera de que las obras aludidas son géneros dispares, de escritores de nacionalidades distintas e incluso de publicaciones temporalmente disímiles, de su función dentro del texto se infiere la capacidad que posee el sistema literario para reconstruir, a través

¹¹ *Idem.*

¹² María Ángeles Martínez García. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, 2012, p. 23.

de la experiencia estética lectora, mundos ya confeccionados por el cúmulo de obras que lo comprenden. En este sentido, el narrador-actante y el personaje-comprador condensan, desde dos experiencias lectoras, una fusión de horizontes: «lo que consideramos y lo que la textualidad provoca ante nuestros ojos»¹³. *100 años en el laberinto de la soledad* es una reconfiguración del canon literario que modifica el horizonte de expectativas del lector y, asimismo, transforma su experiencia estética, entendida como la vivencia del arte mediante la co-creación (leyente) de la obra.

Desde esta perspectiva el símbolo (librería) es un recurso auto reflexivo implícito que funciona mediante un ejercicio interpretativo, pero no de manera independiente, es decir, para entender su utilidad en la semántica de la obra deben compaginarse la catáfora del título, el cual contiene un *crescendo textual* que va de lo concreto a lo abstracto: realidad-ficción-literatura y la contextualización que implica la ironía.

Por consiguiente, la segunda interpretación parte de la cualidad dialógica¹⁴ de la ironía con dos finalidades: 1) como recurso satírico y 2) como mecanismo autorreflexivo. En primera instancia, la sátira se define como una

¹³ Gloria Prado G. y Andrés Téllez Parra. *Neobermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México: Universidad Iberoamericana, 2009, p. 68.

¹⁴ Lauro Zavala. «Para nombrar las formas de la ironía». *Discurso*. Otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: <http://bit.ly/2jPDfyr>.

figura retórica que tiene la «finalidad de corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano». ¹⁵ Se parte de esta definición para establecer que este tropo está dirigido a aspectos extratextuales, es decir, semánticamente la sátira es una burla que recae en conductas sociales y morales que no literarias, en este caso se denosta la figura del lector-consumidor al evidenciar un desconocimiento del canon literario y peor aún, al mezclar dos obras pertenecientes a dicha institución.

Ahora bien, para identificar esta burla es necesario recurrir al doble funcionamiento de la ironía: semántico y pragmático, éste como las cualidades significantes del texto para ser interpretadas por el decodificador, aquél como inversión de los signos para manifestar, de manera disimulada, una reprobación latente. ¹⁶ Por lo tanto, el «nuevo» título reconstruido por el lector-actante (joven), resultado de la imbricación de dos obras literarias canónicas, no puede ser decodificado como una burla si el lector-interpretante no identifica los referentes conexos en el título; en ese sentido el narrador está representando el rol que jugamos nosotros como lectores-interpretantes.

Puede sonar bastante obvio, pero la contextualización de los códigos insertos en las minificciones permite

¹⁵ Linda Hutcheon. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En: *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-I, 1992, p. 178.

¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

el laconismo de su estructura a través de un *acto situado*¹⁷, es decir, «la combinación de los modelos estructurales con la complejidad dinámica de los modelos hermenéuticos»¹⁸. Así pues, la transformación conceptual de los términos realidad-ficción-literatura en la perspectiva del narrador no sólo se manifiesta como una mofa disimulada al lector, además expresa textualmente el aspecto dialógico de la ironía como mecanismo que enfatiza su autoconsciencia.

La ironía es, entonces, un mecanismo *dialógico*¹⁹ que consiste en un acuerdo entre el autor-codificador y el lector-decodificador, a través del mensaje, para interpretar y construir el sentido del texto. Actitud que permite y exige, al lector descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo²⁰.

En otras palabras, la ironía enfatiza el fenómeno de *acontecimiento*: relación intersubjetiva entre el texto y el receptor (externo al texto) y, además, se representa el proceso que debe seguir el lector para comprender el funcionamiento de la ironía como un recurso que implica una contextualización de los signos manifiestos internamente.

¹⁷ Esta noción de *acto situado* guarda semejanzas con el concepto de *acontecimiento* acuñado por Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Lauro Zavala. *Op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Ibíd.*, p. 177.

Finalmente, las direcciones que se establecen como vías de comunicación e interpretación entre la obra literaria y el lector se definen siempre bajo las fronteras y normas de la estructura, pues «lo que existe en primer término es el texto mismo y no otra cosa. Es sólo al someter al texto a un particular tipo de lectura que construimos un universo imaginario»²¹. Por lo tanto, la experiencia estética obtenida por el lector radica en las competencias tanto de interpretación como de lectura que le otorga un texto. Esta experiencia es directamente proporcional a la cooperación y competencias lectoras, mismas que la minifición emplea como estrategias para que un lector escriba, mediante la exégesis, la parte que le corresponde; entonces toda interpretación resulta ser una nueva ficción y esta cooperación de reescritura interpretativa estimula la experiencia estética no como un juicio de «belleza», antes bien como un ejercicio intersubjetivo para configurar un nuevo sentido.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- _____. *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Argentina, Siglo XXI, 2004.

²¹ Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998, p.67.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

HUTCHEON, Linda. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En: *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-I, 1992.

INGARDEN, Roman. «Concretización y reconstrucción». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

ISER, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos». En: *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987.

MARTÍNEZ GARCÍA, María Ángeles. *Laberintos narrativos: estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, 2012.

PFISTER, Manfred. «Concepciones de la intertextualidad». En: *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Criterios, 2004.

PIMENTE, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.

PRADO G., Gloria y Andrés Téllez Parra. *Neobermenéutica: literatura, filosofía y otras disciplinas*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.

RODRÍGUEZ, Francisco. “La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss”, en *Revista Comunicación* [en línea]. Costa Rica, Editorial Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, núm. 2, 2013. Disponible en: <http://bit.ly/2kqWCge>.

ZAVALA, Lauro. «Para nombrar las formas de la ironía». *Discurso*. Otoño de 1992, pp. 59-83. Disponible en: <http://bit.ly/2jPDfyr>.

El microrrelato, esbozo de una sonrisa

Belén Mateos Blanco
Universidad de Valladolid (España)

Si bien es cierto que el humor entendido como la ironía, la sátira, la parodia e incluso la burla es una de las características habituales del microrrelato, debemos aclarar que no es un rasgo inherente al género como lo son la hiperbrevedad, la narratividad, la concisión o la elipsis. Raúl Brasca teórico, antólogo y escritor dedicado al microrrelato explica en una entrevista publicada en *Cuento en Red* el vínculo existente entre humor y microrrelato:

la ironía sí es clave. El humor es arma de doble filo. Porque otro de los riesgos con los microrrelatos es querer reducirlos a estos chistecitos, a esa cosa humorística que hace pensar que es una cosa muy liviana. La microficción también puede ser filosófica, puede ser muy profunda. Hay gente que tiene la idea de que hacer microrrelatos es eso, es hacer chistecitos. El humor es una característica de muchas microficciones, pero me gusta lejos del chiste,

me gusta lejos del doble sentido. Me gusta el humor ligado a la ironía; me gusta el humor ligado a la sátira; me gusta el humor ligado al juego. Yo creo que lo lúdico si es valioso y definitorio: la ironía, la sátira, la parodia (Delafosse. «Entrevista a Raúl Brasca: dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros», 149).

A priori cabría imaginar que la ligazón entre el humor y el microrrelato se ceñirá exclusivamente a cuestiones tematólogicas o exclusivas del fondo del texto, sin embargo vamos a ver como de la hibridación genérica del microrrelato, es decir, de su identidad como texto literario emanan otro tipo de relaciones con el humor.

El microrrelato etiquetado como texto trasngenérico conecta con el género lírico a través del haiku o el epigrama, con el narrativo mediante la fábula o el cuento, con el dramático gracias al microteatro e incluso con el periodístico y sus crónicas de viajes o columnas de opinión; estos textos heredan sin embargo, su ingenio, su capacidad crítica, su gusto satírico e irónico de otro tipo de textos como la anécdota, el aforismo, la greguería e incluso el chiste.

Los antecedentes y las relaciones literarias del microrrelato con lo que podríamos denominar subgéneros humorísticos son de diferente índole y abarcan desde la fusión o mezcolanza hasta la similitud o la apropiación. Más allá de examinar teóricamente el tipo de relación que el microrrelato establece con cada uno

de estos, es fundamental destacar el carácter proteico del microrrelato, por el cual estos textos actualizan formas antiguas, imitándolas, parodiándolas, o subvirtiéndolas.

El aforismo que en su forma pura es una sentencia cercana al refrán y generalmente característica de una cultura, se adapta al microrrelato desde una perspectiva transgresora, la verdad absoluta como piedra angular del texto se transforma en una realidad cuestionada. Así, pervirtiendo la esencia de la anécdota emerge una tipología de microrrelatos paródicos. Rafael Pérez Estrada es uno de los escritores cuyos textos recogidos en *Elecciones personales (una antología de urgencia)*, etiquetados como microrrelatos lindan con el aforismo:

«El espejo acaba por obligarnos a referirnos a nosotros mismos»
«Le pregunté y me dijo: Me pesa mucho la realidad para ser poeta».
«Quien cuenta sueños los inventa».
«Dice el moralista acérrimo: Pensar es vicio solitario»

En el caso de la greguería, género creado por Ramón Gómez de la Serna en el lúdico ambiente de las vanguardias, la tangencialidad entre ambos géneros y el humor viene dada por la propia definición de greguería: humorismo + metáfora. No es de extrañar por lo tanto, que muchos teóricos del microrrelato hayan buscado concordancias entre ambos, y encontrado en

la greguería uno de los géneros culpable del contagio del humor en el microrrelato. Veamos algunos ejemplos de *Greguerias* de Ramón Gómez de la Serna que no exclusivamente por su brevedad, sino por su narratividad, han sido clasificados como posibles microrrelatos:

«Los globos de los niños van por la calle muertos de miedo».

«El que está en Venecia es el engañado que cree estar en Venecia. El que sueña con Venecia es el que está en Venecia».

«Los recuerdos encogen como las camisetas».

«No hay nada que desoriente tanto como un número de teléfono que hemos apuntado y que no sabemos a quién pertenece».

La anécdota «pertenece al conjunto de esos géneros menores que ha sufrido marginación; pero no solo por la brevedad o carencia de peso específico, sino también por su carácter subversivo, de lucha contra valores consolidados» (Tejero. «Anécdota y microrrelato ¿dos géneros literarios?», 724). La definición analítica de la anécdota ensambla directamente con el carácter posmoderno del microrrelato. Su indefinición genérica ya lo enmarca en el posmodernismo, género irreverente, inclasificable, polémico y libre de taxonomía. El inconformismo y la rebeldía en el tratamiento de temas como la muerte, el sueño, la fatalidad del destino o la frágil y escurridiza identidad del sujeto deriva en el caso del microrrelato en una fórmula narratológica

revulsiva que se sirve de lo jocoso, de lo humorístico para impactar en el lector invitándolo a la reflexión y el análisis.

Una vez examinadas las relaciones derivadas del estatuto genérico del microrrelato, nos adentraremos en cuestiones que atañen estrictamente al contenido del microrrelato. El primero de los mecanismos literarios cuyo uso provocará un efecto humorístico en el lector es la intertextualidad. El uso de la intertextualidad en el microrrelato no es algo baladí, sus autores acuden a este recurso para homenajear al pasado y hacer una revisión satírica del mismo. M^a del Carmen África Vidal, justifica en su texto «¿Qué es el posmodernismo?» la simbiosis entre ironía e intertextualidad:

El artista posmoderno, que ya no cree en su ego, ha aceptado con ironía la idea del agotamiento de la imaginación. El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos, con collages que ya no contienen passages (como ocurría en la modernidad) que nos ayuden a pasar de un fragmento a otro y a crear, por tanto, un todo coherente, reflejando así un mundo sin autoridad y sin estructuras. Siguiendo una ley de la historia que Heráclito denominó enantiodromia, el artista se da cuenta de que hoy, para crear algo nuevo, ha de tomar prestado del pasado, algo que se hace con la más descarada irreverencia (M^a del Carmen África Vidal. «¿Qué es el posmodernismo?», 19).

El virtuosismo intertextual de los escritores de microrrelatos se sustenta sobre un acervo cultural común entre autor y lector, estos conocimientos compartidos por ambos garantizarán el pacto de lectura. Bajo la premisa de un lector activo y competente, el creador de microrrelatos se servirá de diferentes fórmulas para conseguir la sonrisa del receptor: la reinterpretación, la deformación de la personalidad de los protagonistas, la variación del cronotopo en el que se desarrolla la historia o la invención de un nuevo final para el texto original, por mencionar algunos de los más manidos. La tematología susceptible de convertirse en mecanismo intertextual es, categorizándola someramente, el mito clásico, *La Biblia*, el cuento tradicional, las grandes obras de la literatura universal y los microrrelatos plenamente consagrados.

Para ejemplificar temáticamente cada una de las categorías mencionadas he seleccionado textos de José de la Colina, español exiliado en México desde 1940; consabido que compartiremos con el consagrado autor de microrrelatos hispánicos el mismo poso cultural, comprobemos la efectividad de la intertextualidad como recurso irónico, satírico y paródico.

En el primer texto seleccionado, el autor juega con el mito de Eurícide y Orfeo, ya en el paratexto José de la Colina ubica al lector titulando el microrrelato con el nombre de la protagonista del mito. La historia que cuenta el microrrelato parece en principio fiel a la original, sin embargo será únicamente la última línea del

texto la que aporte una perspectiva nueva de lectura hacia el mito clásico.

Eurídice

Habiendo perdido a Eurídice, Orfeo la lloró largo tiempo, y su llanto fue volviéndose canciones que encantaban a todos los ciudadanos, quienes le daban monedas y le pedían encores. Luego fue a buscar a Eurídice al infierno, y allí cantó sus llantos y Plutón escuchó con placer y le dijo:

—Te devuelvo a tu esposa, pero sólo podrán los dos salir de aquí si en el camino ella te sigue y nunca te vuelves a verla, porque la perderías para siempre.

Y echaron los dos esposos a andar, él mirando hacia delante y ella siguiendo sus pasos...

Mientras andaban y a punto de llegar a la salida, recordó Orfeo aquello de que los Dioses infligen desgracias a los hombres para que tengan asuntos que cantar, y sintió nostalgia de los aplausos y los honores y las riquezas que le habían logrado las elegías motivadas por la ausencia de su esposa.

Y entonces con el corazón dolido y una sonrisa de disculpa volvió el rostro y miró a Eurídice.

José de la Colina

La Biblia, escrituras que según las religiones judía y cristiana transmiten la palabra de Dios es otra de las fuentes de la que beben los microrrelatos intertextuales. Partiendo de la idea de que para que la intertextualidad como recurso literario funcione debe cumplirse el pacto de lectura entre autor y lector, no todos los pasa-

jes de la Biblia son susceptibles de convertirse en mecanismo intertextual. Sin embargo, si existen muchos textos bíblicos cuyo conocimiento no depende de la adscripción a la religión a la cual sirve de estandarte, y si a la percepción cultural del mundo del individuo. Personajes como Adán y Eva, o sus hijos Caín y Abel, episodios como el milagro de Lázaro o las negaciones de Pedro, fundador de la Iglesia Católica son algunos de los más recurrentes. El Génesis y el Apocalipsis por su temática cercana a la filosofía, y la búsqueda de respuestas a la eterna pregunta ¿Quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos? son también dos de los pasajes más expuestos a reinterpretaciones autorales. Veamos un texto con Dios como protagonista y el Diablo como antagonista, cuyo escenario sería el Génesis y en el cual José de la Colina ridiculiza el sentido de la religión en el mundo:

El final del principio

Aprovechando que Dios, tras haber trabajado seis días de la semana en la creación del Mundo, se había tomado el domingo y retirado a descansar, el Diablo entró en la Tierra y fundó la Historia.

José de la Colina

Los cuentos infantiles de transmisión oral, muchos de ellos recopilados gracias a la labor de los hermanos Grimm, y publicados primeramente en *Cuentos para la infancia y el hogar* y posteriormente en *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm* recogen algunos de los cuentos que

forman parte del imaginario infantil, tales como *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente* o *Hänsel y Gretel*. Otros relatos editados directamente en papel como *La sirenita*, *El patito feo* o *La Reina de las Nieves* de Hans Cristian Andersen también forman parte de las lecturas ineludibles para niños.

Estos niños convertidos en adultos y en posibles lectores de microrrelatos serán capaces de reconocer la mutación irónica que el cuento tradicional experimenta al convertirse en un género posmoderno como el microrrelato. El texto titulado *La Bella Durmiente* parte del desenlace del cuento original y deja entrever una crítica a los finales idílicos de los cuentos de hadas.

La bella durmiente

El príncipe despertador besó a la bella durmiente, que despertó mientras él se dormía, y ella entonces lo besó a él, que despertó mientras ella volvía a dormir, entonces él...

José de la Colina

Aunque a simple vista parece que apenas pueda existir conexión entre los clásicos de la literatura universal y el género del microrrelato, lo cierto es que existe un diálogo permanente entre ambos. Aquellos microrrelatos que se nutren de novelas canónicas para jugar con la intertextualidad dotan a autor y lector de cierto baño de prestigio, pues presuponen un arraigo profundo con la literatura, revalorizando un género

que por su popularidad y difusión es menospreciado en numerosas ocasiones.

El primer ejemplo de microrrelato intertextual toma como referencia literaria *La Odisea* de Homero, concretamente uno de sus episodios más populares, aquel en el que Ulises es cautivado por las sirenas. José de la Colina ejecuta este texto del mismo modo que *Eurícide*, conserva el devenir de la historia primigenia pero busca otra justificación a los acontecimientos de la historia a través de la actuación de los personajes. El toque humorístico de este texto surge del binomio entre la sucinta descripción de los atributos de las sirenas y la imaginación del lector que el autor refuerza mediante el uso de los puntos suspensivos como colofón al microrrelato.

Las sirenas

Otra versión de la Odisea cuenta que la tripulación se perdió porque Ulises había ordenado a sus compañeros que se taparan los oídos para no oír el pérfido si bien dulce canto de las sirenas, pero olvidó indicarles que cerraran los ojos, y como además las sirenas, de formas generosas, sabían danzar...

José de la Colina

El siguiente texto juega con dos de las novelas preferidas por los autores de microrrelatos para ganar la sonrisa del lector, *El Quijote* de Miguel de Cervantes y *La Metamorfosis* de Franz Kafka. El mero hecho de vincular una novela de caballerías del siglo XVII con una

existencialista del XX ya resulta sin duda más que ingenioso. Además José de Colina ha sabido buscar un hilo argumental entre ambas novelas tan distantes en el tiempo, la volubilidad del ser humano, temática retomada por el posmodernismo que se adecúa a la condición genérica del texto.

La metamorfosis, según Miguel de Cervantes

En un barrio de Praga de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un joven viajante de comercio de los de camisa semanaria, corbata manchada de sopa y zapatos polvorientos. Es pues de saberse que este sobredicho viajante, en los ratos en que no andaba vendiendo, que eran los más del año, se daba a leer libros de entomología, ciencia que trata de los insectos, con tanta afición y gusto que olvido de todo punto su trabajo y leyendo se le pasaban las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio. Y, rematado ya su juicio con tales lecturas, vino a dar en el más extraño pensamiento en que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, para escapar al fisco y a los acreedores, convertirse en un escarabajo...

José de la Colina

Este microrrelato aglutina hasta tres mecanismos intertextuales que desencadenarán el humor en el transcurso de su lectura. En este caso la adecuación de la intertextualidad a cada uno de los textos originales resulta de una ironía prodigiosa. El título como paratexto ya nos adelanta lo que podría ser una versión de

la obra de Kafka al estilo del Siglo de Oro español, sin embargo José de la Colina no solo adapta el inicio de *El Quijote*, con su característica prosa cervantina, a la descripción de Gregor Samsa, sino que es capaz de mimetizar temporalmente ambas historias para equiparar la transformación del protagonista de *La Metamorfosis* en escarabajo a la de Alonso Quijano en el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.

Quizá el que ya se ha convertido en el microrrelato más célebre de la historia *El dinosaurio* de Augusto Monterroso, recogido en el título *Obras completas (y otros cuentos)* publicado en 1959, es a pesar de su brevísima extensión el microrrelato que más alusiones, menciones, reescrituras y hasta ilustraciones ha sufrido. El texto *La culta dama* ironiza precisamente con ese carácter hiperbreve del texto:

La culta dama

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado «El dinosaurio». — Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

José de la Colina

La metaliteratura, entendida como recurso literario para crear el fondo del texto, es otra de las fórmulas que el microrrelato asimila para insertar en su contenido efectos humorísticos. Del mismo modo que encontrábamos una temática definida para la creación del juego intertextual, la metaliteratura posee sus propios

registros ceñidos estrictamente al autor y al microrrelato como producto literario.

La figura del autor, entendida como trabajador de la escritura, se ha convertido en germen para la producción de microrrelatos. Adoptando esta receta, autores canónicos se convierten en protagonistas del texto a modo de elogio y semblanza:

Cervantes

En sueños, su mano tullida escribía un Antiquijote.

José de la Colina

El microrrelato *Cervantes* apela desde el paratexto a la figura del escritor, sin embargo para conseguir el efecto sarcástico en el texto el autor también hace referencia a *El Quijote*, combinando así intertextualidad y metaliteratura. José de la Colina evidencia en su texto la ironía de como *El Quijote* nació como un *Antiquijote*, es decir la razón de ser de la novela de Cervantes es puramente metaliteraria, y así lo revela en su texto.

Enmarcada en la tematólogíametaliteraria, el microrrelato recurre con frecuencia a las dificultades que entraña el oficio de escritor, al temor de enfrentarse a la hoja en blanco, a la falta de inspiración y los problemas derivados de la condensación de la escritura. David Lagamanovich uno de los grandes teóricos del género, frivoliza en su texto *Escrituras* sobre la complejidad de la concisión en el microrrelato:

Escrituras

La línea levantó la cabeza y me mordió la mano con que la escribía. Comprendí que mi obsesión con el microrrelato era excesiva y me puse a escribir un cuento de extensión convencional. Un párrafo se enroscó y saltó hacia mí, hiriéndome en el calcañar con su cola ponzoñosa. Entonces me instalé en el territorio más conocido de la novela. Algunos capítulos suscitan mi desconfianza. Vivo inquieto, maquinando estrategias para proteger la yugular.

David Lagmanovich

La polémica en torno a la autonomía del microrrelato como género literario, el afán de etiquetarlo como un género independiente al cuento o como una variante del mismo, se ha convertido en objeto de sátira y de burla por parte de escritores, especialistas y académicos. La obsesión por hallar la taxonomía del microrrelato ha cristalizado en metamicrorrelatos amparados en el ámbito metaliterario. Bien es cierto, que la ironía de estos textos no son accesibles para todo tipo de lectores si previamente no conocen la controversia existente en los círculos literarios.

Los textos seleccionados para ilustrar esta categoría pertenecen a José María Merino, este autor español es considerado uno de los escritores clásicos del género por su toma de conciencia respecto a la identidad genérica del microrrelato. En los textos reunidos en *La glorieta de los fugitivos* publicado en 2007, José María Merino trata con suma ironía los aspectos que identifica-

rían al microrrelato como género autónomo. El primer texto titulado *La glorieta miniatura* alude a los antecedentes y relaciones literarias de microrrelato:

La glorieta miniatura

En uno de los extremos del Jardín literario, lindando con los alcorques de la leyenda, los macizos de la fábula, los parterres y pabellones de la poesía y las praderas del cuento, se halla la Glorieta Miniatura. Hay muchos que al llegar allí quedan desorientados, porque los relatos diminutos no les permitan ver el inmenso bosque de la ficción pequeñísima.

José María Merino

En el siguiente texto el autor parodia el desprestigio que la ficción breve sufre por el simple hecho ser breve. De nuevo metaliteratura e intertextualidad se entremezclan en el texto para defender y homenajear a *El dinosaurio* de Monterroso, y equiparar su calidad literaria, independiente de su extensión, a la categoría de cualquier novela:

La ficción pequeñísima

En el inmenso bosque de la ficción pequeñísima, que rodea la Glorieta Miniatura del Jardín Literario, hay también innumerable especies vegetales, y en él pululan hombrecillos y mujercitas, pájaros casi microscópicos y toda clase de objetos y animales de tamaño también muy reducido. Para que os hagáis idea, allí los dinosaurios tiene el mismo tamaño que

las musarañas en el resto del jardín. Y cuando la gente se despierta, esos dinosaurios siguen allí.

José María Merino

La obra de una vida y *A primera vista* toman el tema de la hiperbrevedad desde una perspectiva teórica. Muchas hipótesis se han elucubrado sobre la longitud exacta que debe tener un microrrelato para poder ser así designado, y no como cuento corto. El autor hace un guiño a los ríos de tinta que se han vertido sobre la necesidad absurda de contabilizar el número de palabras exactas que debe contener un microrrelato.

La obra de una vida

El profesor Souto ha dedicado buena parte de su vida, más de veinticinco años, a la investigación de los especímenes en los alrededores de la Glorieta Miniatura, y su exhaustivo trabajo sobre las ficciones brevísimas alcanza la suma de diez mil y uno caracteres (con espacios), es decir ¡casi siete folios completos!

José María Merino

A primera vista

Uno de los principios de jardinería en la Glorieta Miniatura es que el microcuento más largo y el cuento literario más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir incluso a los especialistas.

José María Merino

Podemos extraer como conclusión que aparte de las relaciones y los antecedentes literarios que vinculan humor y microrrelato de acuerdo con el carácter transgenérico de este, la intertextualidad y la metaliteratura funcionan como excelentes mecanismos humorísticos. El uso y la brillante disposición de estos recursos humorísticos por parte del autor, garantizan su reconocimiento e identificación por parte del lector, lo que sin duda hará saltar el resorte de la risa, o al menos, el esbozo de una sonrisa.

BIBLIOGRAFÍA

ÁFRICA VIDAL, M. C. «¿Qué es el posmodernismo?». Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 1989.

DE LA COLINA, J. *El cuento, revista de imaginación*. n° 88. México, 1983.

DE LA COLINA, J. *Portarrelatos*. México: Ficticia, 2007.

DELAFOSSE, E. «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*. 2010.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Greguerías*. Madrid: Castalia, 1994.

LAGMANOVICH, D. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

LAGMANOVICH, D. *Los cuatro elementos*. Palencia: Menoscuarto, 2007.

MERINO, J. M. *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.

PEREZ ESTRADA, R. *Elecciones personales (una antología de urgencia)*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 1996.

TEJERO ALFAGEME, P. «Anécdota y microrrelato ¿dos géneros literarios?» En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002.

La brevedad de la minificción: un acercamiento al proceso no oral de un relato conciso

Gloria Ramírez Fermín
Universidad Autónoma Metropolitana (México)

El objetivo del presente escrito trata de argumentar porqué la minificción, y el microrrelato, no están estrechamente emparentados con la oralidad, y que otra característica habitual: el inicio *in media res*, no determina la composición breve de los mismos. Para ejemplificar lo anterior, recorro a la obra de Max Aub: *Crímenes ejemplares*. La cual es el actual objeto de mi investigación de posgrado. De tal forma, podremos determinar cuál es la relación de los hechos propuestos, y cómo se logra una lógica y coherencia en el discurso fragmentario.

Advierto al lector que encontrará este texto somero, o bien que no profundiza. No obstante, se trata de una aproximación de dos hallazgos encontrados en el análisis que he hecho del libro propuesto (*Crímenes ejemplares*), mismos que comparto con la intención de presentar otra perspectiva del género.

En el trayecto de mis estudios sobre estos relatos breves —desde la preparatoria hasta ahora en el doctorado— me he encontrado con varios obstáculos. El primero de ellos fue poder categorizarlo¹.

Para mí, la mayor dificultad fue la inapresable definición de las taxonomías del propio género. Pareciera que los términos: minicuento, minificción y microrrelato tienen vasos comunicantes que admiten la mutación de una clasificación a otra.

Un inconveniente más, serían las, a veces, limitadas marcas textuales que nos ofrece la narración. Al final de un análisis tendríamos que considerar que una minificción al decodificarla pueda ser entendida como un relato, y, además, que resulte en uno con características literarias.

En mi actual proyecto de investigación doctoral me he tenido que valer del análisis del discurso para poder hacer un estudio formal de la antología de microrrelatos *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, español de nacimiento y nacionalizado mexicano.

Suena confuso realizar un estudio del discurso en textos breves, que en ocasiones parecen más una frase que un relato. Sin embargo, mi propuesta tiene que ver con entender la narrativa de la minificción mediante la diégesis del texto. Propongo que la brevedad de la

¹ Si bien no es un requisito el tener claro a qué género literario pertenece un escrito, es una gran ayuda partir de los preceptos teóricos genéricos para tener una base crítica en la cual apoyarnos.

misma no sólo se encontrará en una estructura sintáctica escueta, o en un recorte de palabras, sino en la comprensión de lo que es el mínimo hecho literario. A continuación explicaré cómo llegué a esta conclusión.

I

Primero, quiero señalar que es peligroso comparar o relacionar a la minificción con el relato oral y el cuento. Hay que recordar que las primeras manifestaciones de las estructuras narrativas se hallan en la producción de mitos, fábulas y leyendas. Se ha emparentado en varias ocasiones este tipo de relatos, que en su mayoría se han conservado por la tradición oral, con los textos microfccionales.

Walter Benjamin manifiesta en su ensayo *El Narrador* que uno de los más reconocidos historiadores, y también primer narrador, fue Heródoto. La característica más sobresaliente de sus composiciones es que no son explicativas, cuentan con una estructura concesiva. Es decir, el narrador no se detiene a señalar las relaciones entre un hecho y otro, sólo las enuncia.

Enrique Baena, en su libro *La invención estética* (2014), también expone los relatos de Heródoto y *Los cuentos populares del antiguo Egipto* como prototipos de lo que serían los cuentos² como los conocemos hoy. Baena menciona que:

² Aquí remarco que me refiero a *cuentos*, no a *minificciones*.

En esta preciosa colección de breves historias se dan todos los ingredientes de lo que un lector actual entiende por cuento: la narración de una acción ficticia, aunque pueda tener realidad histórica, con breve extensión y carácter no complejo, desde las numerosas orientaciones con que este modo de escritura, considerado como género, se ha venido arraigando ya en la Antigüedad y el mundo clásico (47).

La anterior descripción de los elementos de un relato sirven de referencia para reconocer textos que posteriormente serán clasificados como literarios. Baena también refiere que:

Desde este punto de vista el cuento primitivo no se apartaba en demasía de los caracteres que le son propios a la fábula o al apólogo. Las varias formas de estas narraciones, y las múltiples variantes cuentísticas, comparten usualmente —enlazado con la fábula— una determinación simbólica que se refiere a lo didáctico. El continente de los cuentos, su forma y poética, igualmente adquiere la tipología de una sencilla narración (49).

Es decir que, además de las características que expone, cada hecho del relato es un referente simbólico que debe señalar un acto que repercuta en el colectivo. O sea que la función de estos relatos era didáctica, social y antropológica. El simbolismo de los hechos que

derivan en la composición del cuento, mito o fábula se instalan en la memoria —individual y colectiva— y por ello son factibles de reproducir de forma oral. No en sí porque sean relatos hiperbreves.

Es por ello que podemos repetir una y otra vez un mito, una leyenda, una fábula o un cuento (clásico) porque lo que importa en su reproducción no es su estructura sintáctica, sino lo que simboliza. No pasa nada si le cambiamos el nombre a Caperucita roja, el cuento sigue teniendo el mismo significado; o si el personaje de Ícaro tiene una hélice en lugar de alas; la simbología sigue ahí porque el final será el mismo.

Encontramos variantes de un mismo mito, cuento, leyenda o fábula a lo largo de la historia literaria, pero aún así habrá elementos constantes que nos remitan al relato origen. Esto porque los elementos simbólicos tienden una función moralizante y didáctica que busca la continuidad de la transmisión colectiva³.

Cuentos como Blancanieves, la Cenicienta, Caperucita roja, Los tres cerditos, entre otros, no tienen una historia breve, o escueta, y quien los narre puede ampliar u omitir detalles en los mismos. No obstante, eso no sucede con la minificción o el microrrelato.

³ Cabe señalar que la subversión del mito la podemos encontrar en los siglos XVIII y XIX a partir de las nuevas propuestas interpretativas de la historia y la literatura que ofrecieron el romanticismo y el modernismo, hasta llegar a las vanguardias, pero esto es tema de otra investigación.

Si hacemos un cambio en un elemento gramatical o sintáctico en una minificción, el desarrollo de la historia tendrá otro sentido. Un claro ejemplo lo encontramos en la serie *Entrepiermas* de Edmundo Valadés. En la minificción 6 hay diferencia entre el escrito a máquina y en el impreso:

La versión original (a máquina) dice: «Quisiera besar tu sexo con toda el alma de *mil* labios» —las cursivas son mías—, mientras que la segunda versión enuncia: «Quisiera besar tu sexo con toda el alma de *mis* labios». El sentido cambia, el primero connota una intensidad potencializada en el impacto del beso, y el segundo es una querencia o deseo del sujeto.

Muchas minificciones requieren de su reproducción fiel para ser entendidos. No podemos dar aproximaciones de las acciones, tampoco ampliar o suprimir detalles, como en el caso de los cuentos, las fábulas y los mitos. He ahí por qué la minificción o el microrrelato no está emparentado —estrechamente— con el relato oral.

La reproducción fiel de *El dinosaurio*, de Augusto Monterroso, es recurrente, sin embargo, difícilmente recitaríamos tan espontáneamente y con tanta exactitud otro texto breve del mismo autor. Y si se hace, es el que lector requirió esfuerzo y tiempo, para memorizarse cada frase del relato, por muy breve que éste sea.

II

Otra de las cualidades más señaladas de manera unánime por la crítica es el comienzo *in media res* de las minificciones y de los microrrelatos. Este tipo de narración aparece en los esbozos de la literatura escrita, no oral. Walter J. Ong menciona en su libro *Oralidad y escritura* (2000) que: «Comenzar a la ‘mitad de la acción’ no es una táctica ideada conscientemente sino el modo original, natural e inevitable que tenía un poeta oral para abordar una narración larga» (149). En los crímenes aubianos podemos ver esta técnica —inicio *in media res*— adaptada en varios de los textos breves.

En estos relatos breves, aun cuando no hay una disposición lineal de los hechos, podemos configurar el relato mediante los indicios que nos da el narrador.⁴ Y la razón por la cual podemos elaborar un discurso no enunciado y organizarlo es, parafraseando a Ong, por la trama lineal que se ha concebido en los últimos 200 años, y a la que estamos acostumbrados como lectores (148). Mediante esta propuesta, constataríamos que el género estaría más allegado a la escritura de las vanguardias, que es el movimiento más cercano a los escritos contemporáneos, que a la tradición de la literatura breve de la antigüedad. Por ejemplo, el texto **31** de *Crímenes ejemplares* (2011):

¡Yo tenía razón! Mi teoría era irrefutable. Y aquel viejo gagá, denegando con su sonrisilla imperturba-

⁴ En todas las ocasiones confiesa el motivo del crimen, pero no el cómo.

ble, como si fuese la divina garza, y estuviese revestido, por carisma, de una divina infalibilidad. Mis argumentos era correctísimos, sin vuelta de hoja. Y aquel viejo carcamal imbécil, barba sucia, sin dientes, con sus doctorados honoris causa a costas, poniéndolos en duda, emperrado en sus teorías pasadas de moda, solo vivas en su mente anquilosada, en sus libros que ya nadie lee. Viejo putrefacto. Todos los demás callaban cobardemente ante la cerrazón despectiva del maestro. No valían ya argumentos, dispuesto como lo estaba a hundir mis teorías con su sonrisilla sardónica. ¡Cómo si yo fuera un intruso! Como si defender algo que estaba fuera del alcance de su mente en descomposición fuese un insulto a la ciencia que él, naturalmente, representaba.

Hasta que no pude más. Me sacó de quicio. Le di con la campanilla en la cabeza: lo malo fue que el badajo se le clavó en la fontanela. No se ha perdido gran cosa, como no sean sus ojos de pescado, colorados, muertos. (40)

La gracia del acontecimiento recae en el giro de las circunstancias y también por la hipérbole negativa de la descripción física del viejo: «carmacal imbécil», «barba sucia», «sin dientes», «mente anquilosada», «mente en descomposición», «putrefacto», «ojos de pescado». Esto demuestra dos cosas: la animalización del sujeto y la

potencialización de lo grotesco.⁵ Esta tendencia se fue repitiendo a lo largo de los textos. Lo que también reveló un tipo humor enfocado a lo negro.

Asimismo, aunado al recurso de la hipérbole —que rompe con lo armónico del relato—; la tendencia a repetir estos crímenes, cuyo sentido carecen de lógica, remiten al absurdo. Propio de los discursos experimentales de las vanguardias.

III

Observo que la brevedad de los *Crímenes ejemplares* está compuesta por el uso de la lógica causal que reduce el relato a su mínima expresión. Como muestra los siguientes relatos: «Lo maté porque en vez de comer rumiaba»; «Lo maté porque era más fuerte que yo»; y, «Lo maté porque era más fuerte que él», entre otros textos más.

En un relato, por lo general, una acción deviene en otra acción prevista, o supuesta en una lista o serie de actos posibles que se presenten después de un hecho. Sin embargo, acá no sucede eso. Lo que produce la posible continuidad de las historias aubianas, o más bien el desarrollo que dé sentido a la historia, es la relación de exageración que unifica a la consecuencia «lo maté», con la causa: «era más fuerte que yo». Es decir

⁵ Cabe señalar que la ruptura con la estética tradicional era el mismo estandarte de las vanguardias.

que la conexión entre la causa y la consecuencia es el nexos «porque». Esta conjunción consecutiva es la que propicia que el lector recree en su imaginario el desarrollo de la historia.

El factor que determina la brevedad está en la disposición de los indicios y el tipo de relación que tienen, así la conexión origina el sentido del relato y el receptor desplegará, de acuerdo a su cúmulo de experiencias, las posibles relaciones actanciales entre ambos indicios que redonden la historia. Los acontecimientos enunciados deben bastar para dar pauta al lector de desplegar en su imaginario la serie de hechos que correlacione la causa y la consecuencia. Esto es resultado de la diégesis, o la disposición de los hechos, y no únicamente de la oralidad o el comienzo *in media res*.

Lo que presento aquí, sólo es una propuesta para poder hacer un primer acercamiento a cualquier texto. Observar cómo funcionan entre sí los elementos sintácticos y semánticos, qué tendencias tiene, y poder dar una interpretación.

No pretendo que sea una metodología impuesta. Durante el transcurso de la tesis de licenciatura, de maestría y ahora de doctorado me he percatado, que para cada obra que he abordado he tenido que desarrollar una metodología única. No es novedad decir que cada libro tiene sus particularidades, y que se me ciñó únicamente a las teorías actuales, habrá textos que compartan características tanto de minificción, como de microrrelato, de poema en prosa, de aforismo, sentencia, y demás géneros breves.

En conclusión, este escrito es una aproximación al estudio de la minificción, y otras brevedades narrativas como el microrrelato, para al señalar que el análisis del discurso me permite observar qué mecanismos literarios surgen en él para lograr la brevedad, y disentir que el discurso oral sea lo que defina al género. Asimismo, busco contribuir a la ampliación del campo crítico de los estudios de la minificción, y aportar a los estudios contemporáneos.

Bibliografía

AUB, Max, *Mucha muerte. Crímenes ejemplares, edición íntegra, Infanticidios, De gastronomía, De suicidios, Epitafios, edición íntegra, Signos de ortografía*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2011.

BAENA, Enrique, *La invención de la estética. Contribución al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2014.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE, 2000.

**Minificción:
¿Reiteración o economía verbal?¹**

Adriana Azucena Rodríguez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
(México)

A diferencia de lo que se cree acerca de la economía verbal de la minificción, la repetición de elementos —sonidos, palabras y enunciados— es un recurso frecuente en este género, sobre todo en autores con cierta tendencia hacia la reflexión sobre la lengua, los efectos fónicos en combinación con los semánticos o el vínculo entre la poesía y la prosa narrativa breve. Este recurso está claramente relacionado al sistema de figuras retóricas y ha sido poco tomado en cuenta por la crítica dedicada al género.

Como se sabe, en el siglo XX resurge la retórica como disciplina, centrada en el discurso, tanto en el argumentativo como en el literario, con aplicaciones en

¹ El texto fue presentado en el Segundo Congreso de Minificción de la Facultad de Filosofía y Letras realizado en mayo de 2016.

la lingüística, la teoría de la literatura o la publicidad. El estudio de la lengua literaria ha mostrado la pertinencia de la retórica: «las figuras y tropos de la *elocutio* continúan siendo un instrumento metodológico de ordenación de los recursos verbales de la lengua, no superados» (Pozuelo 185).

Dentro de este arte, se creó la noción de *figura* como «imagen plástica», y Erich Auerbach registra su uso desde Terencio, en el sentido de esquema, imitación, plano, hasta que Quintiliano se refirió a «figuras retóricas», la conformación del modo de hablar que se distancia del uso vulgar y directo (43-67). Mientras que el *tropo* es la expresión «que hace referencia únicamente al significado impropio de palabras y locuciones» (Auerbach 63), la idea de figura es aplicada a las conformaciones verbales que «cristalicen poética o retóricamente de una manera especial, por lo que se puede distinguir entre el discurso sencillo y el figurado» (Auerbach 64).

La retórica ha tendido hacia el desprestigio, a asimilarse como un puro adorno del discurso que afecta, de manera variable, el contenido. En el discurso lírico, muchas de las figuras han sido suprimidas a cambio de la concreción. No obstante, en la minificción es notorio el resurgimiento del uso de las figuras con una preocupación por sus efectos originales, pero también como elementos narrativos que contribuyan al propósito del texto. La minificción particularmente breve tiene una base bien reconocida en los géneros tradicionales breves de la Antigüedad, vinculadas con la argumentación: xenias, aforismos, silogismos, etcétera. Es-

tos géneros se han actualizado y son una influencia en la creación de minificciones. Resulta natural, además, que las diferentes figuras sean recurso frecuente en estos géneros. No obstante, esta relación con las figuras retóricas ha sido soslayada como herramienta de análisis del género minificcional.

Desde las primeras manifestaciones del género, y en su proceso de consolidación, es visible la presencia de autores cuyos proyectos creativos se han basado en figuras retóricas específicas. Por supuesto, el uso de esas figuras es universal y abarca todos los géneros literarios, pero también se ha podido apreciar un conjunto de propuestas en las que la minificción se sostiene en la figura en combinación con el propósito narrativo central.

Las figuras retóricas suelen ser clasificadas de acuerdo con diversos criterios: en la Antigüedad, los conjuntos de figuras se organizaban en pensamiento —ironía, antítesis—, dicción —apócope, metátesis—, elocución —epíteto, sinonimia—, construcción u orden —hipérbaton, elipsis— y efectos fónicos —onomatopeya, aliteración. En el siglo XX, la retórica del grupo μ , organiza las figuras con base en la morfología —metaplasmos—, estructura de la frase —metataxis—, modificaciones de significados —metasemas— y modificación del valor lógico de la frase —metalogismos. Otra clasificación se basa en figuras de elocución, o modo de elegir y distribuir las palabras y los pensamientos en el discurso —en equivalencia con las fonéticas—, o figuras de la frase, como construcción del

enunciado —más cercanas a las de la morfosintaxis y las semánticas—. Los tropos representan un tipo de recurso que suele considerarse dentro de las figuras semánticas —metáfora, ironía, símbolo—, aunque implican un procedimiento mental de sustitución, por lo que rebasa las pautas fónicas y morfosintácticas. (Marchese y Forradellas 166-167).

Ducrot y Todorov señalan como criterio de clasificación «la naturaleza de las unidades lingüísticas en las cuales se realiza la figura» (320). Es decir, el aspecto de la lengua en que se apoya su articulación: figuras fonéticas, basadas en la repetición o semejanza de sonidos (aliteración, anadiplosis, anáfora y similitud, por ejemplo), y otros juegos de sonidos (como la onomatopeya, el palíndromo y el anagrama). Las figuras que alteran la morfosintaxis del enunciado se basan también en la repetición de palabras: pleonismo, epíteto, paradiástole, entre otras. Por último, las figuras semánticas atañen al pensamiento, en tanto contraste, contradicción, exageración, contrariedad: antítesis, paradoja, hipérbole, etcétera.

Las posibilidades de la lengua permiten una serie de combinaciones de articulación y sentido —por lo que, en algunos manuales, ciertas figuras quedan agrupadas dentro de dos categorías—, y suele ocurrir que una figura fonética sea, al mismo tiempo, una metáfora, por ejemplo. En el caso del relato, la figura también tendrá una función narrativa —acción, caracterización, indicio, motivo, etcétera.

Las figuras fonéticas, aquellas que afectan el sonido, se basan en la repetición, combinación y analogía de fonemas y palabras. Aunque los fonemas, por sí mismos, carecen de significado, su reiteración en combinaciones de palabras amplía las posibilidades estéticas en el nivel del contenido y de la expresión, o significante y significado. El ritmo y la musicalidad favorecen el sentido del texto; Luis Britto García basó gran parte de su obra en las posibilidades de la palabra, como lo muestra desde los títulos de sus libros: *Rajatabla* (1970), *Abrapalabra* (1979) o la antología *Rajapalabra* (1993).

Una figura fonética es la aliteración, «que consiste en la reiteración de sonidos semejantes —con frecuencia consonánticos, algunas veces silábicos— al comienzo de dos o más palabras o en el interior de ellas» (Marchese y Forradellas 21). Un ejemplo breve es la «Confesión esdrújula» de Luisa Valenzuela: «Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope» (en Zavala, *Relatos vertiginosos* 76); además de la reiteración tonal, incluye los sonidos *lope*. Las realizaciones de la aliteración se encuentran en proyectos creativos completos, como el de Óscar de la Borbolla, reconocido autor de *Las vocales malditas*, donde acude al uso exclusivo de palabras con una sola vocal: «Carta a Satanás», «El hereje rebelde» o «Los locos somos otro cosmos». El ejercicio difícilmente rebasa las tres páginas por limitaciones léxicas; incluso, el texto dedicado a la *u*, «Un gurú vudú», exige la invención de palabras y el juego de sustituir las vocales por una sola letra:

Un gurú vudú, un Duvulur, supusu un mundo futuru mu suyu; un mundu cuyu multutud frustrudu pur sus Tuntuns Mucutus nuncu luchuru, nuncu junturu sus músculus puru hundur su curul. Su tutur, Pupú Duc, un sultún mu crul, un furúnculu du Luzbul, fundú su brutul club cun un grupúsculu du brujus... (De la Borbolla. *Las vocales malditas* 13)

Las figuras de repetición de palabras están asociadas al verso, por lo que en minificción deben adecuarse al formato en prosa, aprovechando los recursos del diálogo y del párrafo narrativo. Así, por ejemplo, la anáfora, que consiste en la repetición de una palabra al comienzo de varios versos, es utilizada por Guillermo Cabrera Infante en «Canción cubana»:

¡Ay, José, así no se puede!
¡Ay, José, así no sé!
¡Ay, José, así no!
¡Ay, José, así!
¡Ay, José!
¡Ay! (1976: 58)

Y Édgar Omar Avilés emplea también la figura en «El pueblo del puerto», repitiendo la misma frase al inicio de los dos párrafos que conforman la minificción. El recurso es empleado para establecer versiones opuestas del hecho narrado, la visión de los habitantes del pueblo en contraposición con la visión de las sirenas protagonistas del relato:

Luego del tsunami, en el pueblo del puerto hay sirenas peinándose en las bañeras, otras nadan en el fondo de los vasos de tequila, los conductores las ven reflejadas en los espejos retrovisor, las amas de casa las encuentran al abrir una lata de sardinas, en la radio la cumbia se interrumpe y se escucha el enigma de sus cantos, los niños las descubren jugando escondidillas, el párroco asegura que en las noches de lluvia un ejército de ellas va la iglesia y seduce a los ángeles.

Luego del tsunami, el pueblo del puerto quedó sumergido, y a las sirenas les aterra que los fantasmas humanos persistan bajo el mar (Perucho 66).

El empleo de este recurso en prosa narrativa breve deriva en el paralelismo, figura que trasciende el sonido para afectar la sintaxis, es decir, no sólo emplea los mismos sonidos o palabras, sino los enunciados. El uso de la repetición en la serie de enunciados favorece diversos efectos, principalmente, la fuerza expresiva y la cohesión del texto. Por eso es que el paralelismo es un recurso frecuente en minificción, por ejemplo, en la obra de Felipe Garrido:

*Dicen que lo mira a uno con negros ojos de deseo.
Que es morena, de labios gruesos, color de sangre.
Que lleva el cabello suelto hasta la cintura.*

*Dicen que uno tropieza con ella de noche, en los andenes del metro, en alguna estación casi vacía.
Que al pasar se vuelve apenas para mirar de soslayo.
Que deja en el aire un perfume de primulas. Que*

viste blusas de colores vivos y pantalones ajustados; que calza zapatos de tacón alto. [...]

Dicen que uno debería estar prevenido, porque no hace ruido al caminar. Que, sin embargo, lo habitual es sucumbir. Seguirle a la calle. Subir tras ella las escaleras. [...]

Dicen que la metamorfosis es dolorosa e instantánea. Que por eso en algunas estaciones del metro hay tantos y tantos perros vagando, con la mirada triste, todavía no acostumbrado a su nueva condición. (en Zavala, *Relatos vertiginosos* 91)

Consiste el paralelismo en una «recurrencia simétrica de palabras, estructuras sintácticas y rítmicas o contenidos conceptuales» (Estébanez 801). Agrega Estébanez que este recurso es uno de los más antiguos, por lo que aparece en la poesía religiosa, lo que incide en el efecto del paralelismo en la minificción: refuerza su tono de leyenda, antigua y dudosa pero, al mismo tiempo, creíble. También es un recurso natural de los listados —a su vez, recurrente en la minificción—, como en «Libros» de Luis Britto, que recuerda las bibliotecas legendarias:

Un libro que después de una sacudida confundió todas sus palabras sin que hubiera manera de volverlas a poner en orden.

Un libro cuyo título por pecar de completo comprendía todo el contenido del libro.

Un libro con un tan extenso índice que a su vez éste necesitaba de otro índice y a su vez éste otro

índice y así sucesivamente. (en Zavala, *Relatos vertiginosos* 110).

El paralelismo, entonces, resulta también un recurso para las ceremonias, las profecías, las leyes, como lo emplea Luis Humberto Crosthwaite.

Cada mujer es un museo, le dije mientras ella abría sus puertas y yo buscaba la obra perfecta en su interior. Nada encontré, sólo recorrí pasillos y pasillos de arte inútil y superficial.

Cada mujer es un tiovivo, le dije, mientras dábamos vueltas y vueltas, ambos sonriendo para los fotógrafos. Flash-flash. Sólo eran apariencias que los retratos ayudaban a esconder.

Cada mujer es un mapa, le dije, mientras yo intentaba trazar cartografías, nuevos caminos. Aunque todo está recorrido, uno pretende ser descubridor.

Cada mujer es un punto fijo, insistí, mientras ella hacía maletas, guardaba su vida y se marchaba.

—¿Estás seguro? —cuestionó.

—*Cada mujer* —le aseguré.

—Nada de eso —corrigió.

Cada mujer se aleja tarde o temprano, terminé por decirle, mirándola irse, dejándola ir (Zavala. *Relatos vertiginosos* 131).

Otro mecanismo para repetir una palabra en dos enunciados distintos para obtener un efecto particular es la anadiplosis, figura «que consiste en repetir al principio de un verso o de una frase, una palabra que esta-

ba al final del verso o de la frase anterior» (Forradelas y Marchese 25). Y agrega Estébanez Calderón: «como recurso poético, la anadiplosis comporta un reforzamiento enfático del tema y del ritmo, y confiere al texto cierta solemnidad emotiva y capacidad evocadora de sentimientos y vivencias», y esto se puede constatar en el relato de Luis Britto, «Cumpleaños feliz», con ese énfasis temático: el *tú* que experimentará el incendio:

Te deseamos *a ti*. *A ti* a quien hemos llenado la boca de caramelos y las manos de silbatos y cuchillos sin filo, y te hemos cubierto la cara con un antifaz para no ver la expresión de tus ojos ante esta torta con velitas (76)².

También la emplea Max Aub, en combinación con el paralelismo entre el inicio del primer enunciado y el final, con ese propósito enfático de una confesión criminal:

² El relato acude a una serie de repeticiones que van graduando el efecto de desesperación ante el fuego, pero también informa sobre la edad del niño, para cerrar con la misma expresión con la que el relato comenzó:

A ti que ahora soplas y la primera vela no se apaga *ni* se apaga la segunda *ni* la tercera *ni* la cuarta *ni* la quinta y por más que soplas aire saliva caramelos, las velas arden en la oscuridad de la sala (...). La misma sala *arde* y *arde* el cielo. Y esta fiesta durará muchos años. Que los cumplas felices. *Te deseamos a ti* (Britto 76).

Se le olvidó. Así por las buenas: se le olvidó. Era cuestión importante, tal vez no de vida o muerte. Lo fue para él.

—Hermano, *se me olvidó*.

¡*Se le olvidó!* Ahora ya no se le olvidará (50).

Una figura fonética particular es la onomatopeya, imitación de sonidos reales, y sirve a la minificcción para economizar palabras para describir o definir; aporta un ritmo inusitado y un vacío de información que el lector deberá llenar a partir del reconocimiento del objeto que produce el sonido y la función de este objeto en la trama³. Ahora bien, se incluye en este recuento por su duplicación, ya que el sonido suele aparecer por lo menos dos veces. En el relato de Luis Humberto Crosthwaite, ya citado, ocurre así: «dábamos vueltas y vueltas, ambos sonriendo para los fotógrafos. *Flash-flash*. Sólo eran apariencias que los retratos ayudaban a esconder» (Zavala. *Relatos vertiginosos* 131).

Suele emplearse la repetición de frases para crear un efecto circular; este es el caso del sillón de terciopelo verde, el hombre sentado leyendo una novela, en «Continuidad de los parques» de Cortázar. Pero si este recurso se agota pronto, no así su efectividad, por lo que deben intervenir otras formas de repetición como

³ La emplea Guillermo Samperio en «Zacate / estropajo»: «La melena del zacate entra, sale, rodea, baja, raspa, lame, humedece, hace espuma, *plaf*, en la jabonadura» (206).

la similitud, una figura que «se produce cuando en el curso de un período, estrofa o poema las frases o versos que los integran terminan con palabras que tienen los mismos morfemas flexivos o accidentes gramaticales: sustantivos o adjetivos con el mismo género y número [...], verbos en el mismo tiempo, modo, número y persona, etc. Esta figura afecta a la morfología de las palabras» (Estébanez 1995), pero al mismo tiempo produce una similitud fónica; ambos propósitos, en minificción, favorecen distintos efectos: la estructura narrativa circular, como en «La bella durmiente» de José de la Colina: «El príncipe *despertador* besó a la bella durmiente, que *despertó* mientras él se dormía, y ella entonces lo besó a él, que *despertó* mientras ella volvía a dormir, entonces él...».

O, como hace Luis Britto, en una combinación de anáfora —repetición de palabras en periodos regulares— y similitud —en una serie de verbos distintos pero conjugados en el mismo modo y tiempo—, para acelerar la acción mediante la sucesión de enunciados imperativos precedidos de la negación, que provocan el efecto asfixiante por exceso de prohibiciones y la revelación de que ninguna prohibición es acatada por el vocativo repetido continuamente, hasta el desenlace, consecuencia de la rebeldía del personaje:

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques
Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias
Rubén no enfrentes los policías Rubén no

dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén (Zavala, *Relatos vertiginosos* 113).

En cambio, otras palabras comparten sonido pero no significado —*cielo, suelo, plaza, playa*— y su similitud crea un efecto rítmico, capaz de provocar asombro ante las posibilidades de las palabras de relacionarse entre sí. Este recurso ha quedado fijado como paronomasia o semejanza fonética de palabras. Consiste «en asociar, dentro de un mismo texto palabras que presentan una semejanza fónica y distinto significado [...] Esta figura se adecua especialmente al juego de palabras y para mostrar agudeza de ingenio y sentido del humor» (Estébanez 809). Una tenue línea separa la cacofonía de la paronomasia y justo en esa línea, casi imperceptible, se encuentran la suavidad, el ritmo y el juego, que encuentro, memorablemente en «Ágrafa musulmana...» de Juan José Arreola: «Estabas a ras de tierra y no *te vi*. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte» (en Zavala, *Minificción mexicana* 47), O la greguería de Gómez de la Serna: «Las cenizas de agarrero que quedan entre las páginas de los libros viejos son la mejor imagen de lo *que quedó* en ellos de la vida del que *los leyó*» (*Greguerías* 75). Para utilizar este recurso es necesario ajustar la prosa a sonidos particulares,

muchas veces relacionados con el tema del texto, en equilibrio sintáctico y sonoro⁴.

Las repeticiones fonéticas y morfosintácticas alcanzan extremos inusitados, como la palíndromía o palíndromo, un tipo de texto considerado también figura retórica que se produce cuando un texto permite una lectura idéntica de izquierda a derecha y viceversa. Sus grandes ejemplos se encuentran en la literatura clásica, pero la exploración estilística de autores como Juan José Arreola incluyó la práctica de este género: «Are cada Venus su nevada cera», «Sofía Daífos a Selene Peneles: se van Sal acá tía Naves Argelao es ido Odiseo alégrase Van a Ítaca las naves» o «Adán, sé ave, Eva es nada» (Zavala. *Minifcción mexicana* 121-123). Y continúa

⁴ Dina Grijalva basa su libro *Gozar la gula* en esta semejanza fonética, al hilar una serie de palabras que inician con una misma letra del alfabeto, por ejemplo la *f*:

Festín de fantasmas

El fantasma feliz fabula fantasioso una fantástica fiesta fastuosa. Fascinado forja el festejo. Con frenesí frívolo facilita el florecimiento del flaboyán. Fuentes y faroles fulgentes favorecen la fiesta. Famosos fantasmas con frac, firuletes y fistol fluyen. Fabada, faisán, filete. Frutas: fresas frescas y frambuesas. Flan. Fersoces, fornican y fosforecen. El fantasma Fernando fuma y el fuego con fulgos los fulmina (41).

vigente, en buena medida, gracias al impulso de los géneros breves y a las redes sociales⁵.

Como todos los grupos de figuras —y a diferencia de los tropos—, las que afectan al enunciado implican adición —añadidos—, repetición u omisión de palabras o expresiones. Para los propósitos de este estudio, se enfatizan las de repetición y, en menor medida, las de adición, por su similitud con el uso reiterado de categorías gramaticales en un mismo orden. Entre las figuras de adición, se encuentra el pleonasma o redundancia, «utilización o repetición innecesaria de palabras para la comprensión del mensaje, pero que en un determinado contexto pueden aportar un valor expresivo

⁵ Un ejemplo destacable es el de Merlina Acevedo, en su cuenta de Twitter @MerlinaAcevedo:

Anulada su ave,
una luna durarían.
Ella lo sabía:
lo soñado lo dañó.
Sola iba, sola;
llena irá, ruda,
nula, nueva,
usada luna. (18 abril)

—¿Oiré mal o sola me río?
—Sonríe, ¡risas, aire serías!
—Así río yo, ¡hoy oí risas!
—Aire, ¿sería así reírnos?
—¿Oiré mal o sola me río? (25 abril)

y estético» (Estébanez 847). Con dicho valor, el pleonasma aparece frecuentemente en el lenguaje coloquial: «subir arriba», expresión en la que el complemento del verbo resulta innecesario. En el contexto de un microrrelato, sin embargo, el pleonasma resulta la base de una reflexión narrativa acerca de la simultaneidad de la conciencia y el acto creativo en «El grafógrafo» de Salvador Elizondo:

Escribo. *Escribo que escribo*. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo *verme ver* que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo *escribir que escribo*. (Zavala. *Minificción mexicana* 264)

El texto se sostiene en una serie de pleonasmos, pues resultaría innecesario reiterar las acciones ya declaradas (escribir, ver, recordar, imaginar); sin embargo, logra trascender el error y comunicar una sorprendente fusión entre la voluntad y la creación.

A veces, el escritor no emplea la misma palabra, pero sí reitera un significado mediante distintos significantes; entonces, recurrirá a la sinonimia y la acumula-

ción de sinónimos. El recurso es frecuente en la lírica religiosa, con un propósito litúrgico, adecuado para los salmos o la poesía náhuatl. En la minificción, el uso de sinónimos es relevante para tratar el tema que, normalmente, es unitario; entonces, la elección de los sinónimos se va convirtiendo en parte del ritmo de la historia, como en «El delirio de pequeñeces» de Luis Britto García:

Al sufrir la crisis de micromanía, el atacado de delirio de *pequeñeces* es obsesionado por cuestiones cada vez más *insignificantes*, como el control de los horarios de trabajo, las normas del vestuario y las cuestiones de estilo. Poseído por ideas progresivamente *ínfimas* sobre asuntos cada vez más *irrelevantes*, el paciente se lanza a verdaderos ensueños en los que se representa como totalmente *desprovisto de importancia*. El rasgo grave de delirio de *pequeñeces* es que siempre corresponde a la realidad (Zavala. *Relatos vertiginosos* 107).

El epíteto, adjetivo innecesario, indica, precisamente por su inutilidad, «ciertos aspectos o cualidades del mismo, que en un determinado contexto le resultan de mayor interés por sus connotaciones expresivas o estéticas» (Estébanez 347)⁶. La economía verbal impuesta

⁶ El epíteto en títulos anuncia un enigma, como el que eligió Borges para «El brujo *postergado*», para sustituir el título de síntesis original de *El conde Lucanor*: «Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo», o el

por la minificación reduce las posibilidades del adjetivo, considerado un error, por lo que el adjetivo debe destacar por los atributos no comunes del sustantivo y hallarse en una posición privilegiada, como el título. Pero también el adjetivo tiene una función narrativa, por ejemplo, retrasar la resolución final, como en «El engaño», de Marcial Fernández, que se caracteriza por una acumulación —adición— de sustantivos con su respectivo epíteto:

La conoció en un bar y en el hotel le arrancó la blusa *provocativa*, la falda *entallada*, los zapatos *de tacón alto*, las medias *de seda*, los ligeros, las pulseras y los collares, el corsé, el maquillaje, y al quitarle los lentes *negros* se quedó completamente *solo* (Zavala, *Relatos vertiginosos* 130).

Los epítetos hacen destacar el atractivo y sensualidad del personaje femenino, además, el relato emplea el adjetivo para reforzar la enumeración y, como ya se señaló, retrasar el desenlace que es, además, un adjetivo.

Entonces, las figuras de repetición y adición, en el nivel morfosintáctico de la lengua, trastocan el principio de economía verbal —y más en un género que se caracteriza por su capacidad de síntesis, la minificación—, al reiterar elementos como los adjetivos. Esta

enigmático epíteto de «La página *asesina*», título de una de las *Historias de cronopios y de famas*.

transgresión se profundiza cuando atañe a las conjunciones: el polisíndeton. La conjunción sirve para evitar la repetición de referentes en las oraciones subordinadas o dar por terminada una sucesión; pero a veces, en el género aquí tratado, es un mecanismo útil para diversos autores, sobre todo los de raigambre más tradicional, como Augusto Monterroso en «La cucaracha soñadora»:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa *que* soñaba *que* era una Cucaracha llamada Franz Kafa *que* soñaba *que* era un escritor *que* escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa *que* soñaba *que* era una Cucaracha (Zaval. *Minifcción mexicana* 55).

El recurso del sueño, sustantivo que, como verbo, es transitivo, favorece la reiteración abismal del complemento directo. Y con ese sentido, la repetición de la conjunción crea este efecto del sueño infinito.

De un modo un tanto forzado, puede considerarse como una figura de repetición el conjunto de aquellas preguntas sin respuesta empleadas con un propósito expresivo: no dejar en el lector otra posibilidad más que asentir. La interrogación retórica es una figura «cuya finalidad no es indagar sino poner en evidencia y relatar, con cierto énfasis y solemnidad, algo de lo que previamente se está seguro. Es un recurso expresivo que tiene por objeto provocar el asentimiento del oyente al mensaje que se le comunica» (Entébanez

570). Enrique Anderson-Imbert cierra su relato «Alas» con este recurso, planteado en forma de diálogo:

Una tarde me trajeron un niño descalabrado; se había caído por el precipicio de un cerro. Cuando para revisarlo le quité el poncho vi dos alas. Las examiné: estaban sanas. Apenas el niño pudo hablar le pregunté:

—¿Por qué no volaste, m'hijo, al sentirte caer?

—¿Volar? —me dijo— ¿Volar, para que la gente se ría de mí? (Rojo 183).

La irrealidad no se resuelve, el médico y el niño formulan las preguntas como si se hubiera presentado un acontecimiento cotidiano, al grado de que mostrar unas alas represente un motivo de burla.

Cabe incluir, después de analizar la reiteración de figuras fonéticas y morfo-sintácticas, una muy breve consideración sobre la capacidad expresiva de los recursos retóricos previstos para la obtención de la brevedad característica del género. Así, la operación contraria a la reiteración, la omisión de palabras, representa el recurso más frecuente en la minificción, particularmente en el microrrelato. A éste se le ha denominado elipsis, «que consiste en la supresión de palabras o expresiones que, desde el punto de vista gramatical y de la lógica, deberían estar presentes, pero sin las cuales se puede comprender perfectamente el sentido del enunciado o del texto» (Estébanez 309). Uno de los ejemplos más memorables de este recurso es el micro-

rrelato «Los fantasmas y yo» de René Avilés Fabila: «Siempre estuve acosado por el temor a los fantasmas, hasta que distraídamente pasé de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes» (133). Hay, por lo menos, dos acciones que se suprimen: la muerte del narrador personaje y su pérdida del miedo a los fantasmas; la información sobre su conversión en uno, aunque no se afirma directamente, se alude mediante la mención de las habilidades de los fantasmas, atravesar las paredes, lo cual refuerza aquellas elipsis. Como agrega Estébanez, «desde el punto de vista estilístico, este recurso es de una gran utilidad para evitar reiteraciones innecesarias, para incitar la atención del lector, estimular su ingenio, provocar expectativas, y dar mayor agilidad y viveza al texto» (309-310).

Bien podría pensarse que la economía verbal en la minificción, cuyo recurso más frecuente está representado por la elipsis, es lo que prevalece para alcanzar determinados efectos en este género. No obstante, no se debe soslayar que la repetición en la narrativa breve constituye otra herramienta de gran potencial expresivo empleada por muchos escritores que han encontrado un equilibrio entre una y otra para sus fines artísticos.

La relación inicial y más directa con la lengua es el sonido, el ritmo, el juego de palabras. Esa es la base de las figuras fonéticas. No es sencillo, sin embargo, crear aprovechando las repeticiones. En un discurso breve, el uso de una misma palabra o sonido tiene un efecto cacofónico que se maximiza por su proximidad. En-

tonces, es necesario el dominio del recurso retórico para revertir su efecto negativo y llevarlo al extremo de la efectividad artística. Por supuesto, hay autores específicos que tienden a estos mecanismos, como los mencionados aquí, con los que perfilan un estilo particular. Los recursos de la repetición no son, como podría pensarse, opuestos a la minificción, sino que son comunes y, principalmente, aportan valores estéticos reconocidos por los autores canónicos del género. El reto consiste en mantener su equilibrio y pertinencia.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998.
- AUB, Max. *Crímenes ejemplares*. Barcelona-Buenos Aires-México: Libros del zorro rojo, 2015.
- AVILÉS FABILA, René. *Fantasías en carrusel I*. México: Nueva Imagen, 2002.
- BRITTO GARCÍA, Luis. *Rajapalabra*. México: Difusión Cultural-UNAM, 2003.
- COLINA, José de la. «La bella durmiente». En: José Manuel Ortiz Soto (coord.), *Antología virtual de minificción mexicana*. Disponible en: <http://bit.ly/2jqNtqg>.
- DE LA BORBOLLA, Óscar, *Las vocales malditas*, México: Debolsillo, 2010.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezoni. México: Siglo XXI, 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Greguerías. Edición de Rodolfo Cardona. México: Red Editorial Iberoamericana, 1990.

GRIJALVA MONTEVERDE, Dina. *Gozar la Gula*. Culiacán: Andraval Ediciones, 2012.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

PERUCHO, Javier. *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. México: Ediciones Fósforo, 2008.

POZUELO YVANCOS, José María. *Del formalismo a la neoretórica*. Madrid: Taurus, 1988.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

SAMPERIO, Guillermo. *Cuentos reunidos*. México: Alfaguara, 2006.

ZAVALA, Lauro (sel.). *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000.

_____. *Minificción mexicana*. México: UNAM, 2003.

La minificción como un indicio de la capacidad de asombro

Lauro Zavala
Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco (México)

La minificción es todo texto breve con calidad literaria. Esta brevedad puede ir desde una página completa hasta los llamados cuentos atómicos (que no rebasan una línea) o las formas de tweeteratura (con no más de 140 caracteres). Para algunos lectores, «El dinosaurio», que es un texto de siete palabras, es un fogonazo de iluminación textual.

La brevedad seguramente se encontraba en las primeras formas de comunicación (y de poesía) que se produjeron cuando apareció en la especie humana el gen que permite utilizar el lenguaje verbal. Y se ha documentado su presencia *literaria* en todas las lenguas y todas las culturas desde hace miles de años, en forma de cantos, ensalmos, parábolas y aforismos.

En el siglo XXI esta forma de literatura ha adoptado un tono lúdico y una naturaleza notablemente híbrida. Esto último significa que los textos literarios más breves no siempre son narraciones. Los textos

más característicos de nuestro weltanschauung o temperamento cultural surgen al adoptar el formato de los géneros más alejados de la literatura (como los anuncios de periódico o los instructivos electrónicos) para convertirlos en literatura.

Podemos concluir anunciando dos noticias de primera plana: el surgimiento del género más reciente en la historia de la literatura (tal vez a partir de los textos de Julio Torri, en 1917) y la creación, por primera vez, de una teoría literaria producida en lengua española (sin duda en las tesis doctorales, los congresos de investigadores y las antologías que están canonizando este género dentro y más allá de la lengua española).

Los textos a los que llamamos minificción forman parte de la tendencia de la cultura contemporánea a la mayor brevedad acompañada por la mayor complejidad. Si establecemos una frontera arbitraria de 25 líneas (aproximadamente una página convencional); 7 líneas (alrededor de 100 palabras) o una única línea, la diversidad de variantes textuales se multiplica.

Esto nos lleva a formular una primera observación paradójica:

1. Principio de Diversidad

A menor extensión textual
es mayor la diversidad de posibilidades genéricas

Enamorado

Anónimo (México)

Le propuso matrimonio
Ella no aceptó
Y fueron muy felices

La mayor parte de los textos que resultan literariamente efectivos y con la mayor polisemia textual son precisamente aquellos que se derivan de géneros textuales extra-literarios (como los instructivos, los epitafios, los silogismos, los avisos o los brindis). Esto nos lleva a una segunda observación paradójica:

2. Principio de Apropiación

El carácter literario de los textos breves es directamente proporcional
a la apropiación irónica de géneros extra-literarios

Aviso

María Méndez (México)

Se solicita espejo mentiroso.

Por supuesto, también encontramos textos muy breves que adoptan formatos literarios muy antiguos y de muy distinto origen idiomático y cultural, como los

haiku, los sonetos, los juegos de palabras y los aforismos. En este caso la formulación paradójica es más sencilla:

3. Principio de Reciclaje

Las versiones posmodernas de formatos tradicionales constituyen un retorno irónico a los géneros clásicos

Aviso

Zindy Abreu (México)

¡Urgente! Necesito beso de buenas noches con o sin experiencia
(servicio a domicilio)

La escritura literaria muy breve es inevitablemente intertextual, pues este recurso permite aludir a universos ficcionales que son familiares para los lectores. Esto ocurre con personajes mitológicos (Cupido, Narciso), personajes del cine (Rambo, Terminator), personajes de la literatura infantil y juvenil (Cenicienta, Blancanieves, Harry Potter) o personajes de la literatura universal (Lolita, Alicia, Quijote, Hamlet). Incluso encontramos figuras de la misma minificción (Dinosaurios, Sirenas).

4. Principio de Identidad

La apropiación de personajes del canon apela a la memoria de los lectores para proponer situaciones inesperadas

Empleos

Taller de Avisos Literarios (México)

Empleos: Buscamos olas apacibles y cariñosas. Requisitos: Experiencia en playas de arena blanca. Habilidad para sonreír con abundante espuma. Costumbre de chapotear con la luz del sol. Ofrecemos: Cálida brisa del sur. Noches de luna llena. Playa sin muelle ni rompeolas. Premios por puntualidad.

La brevedad de estos textos no necesariamente significa que pueden ser leídos con rapidez. La prueba de que estamos ante una minificción es que nos exige una lectura cuidadosa, una relectura que nos permita establecer el sentido del texto.

5. Principio de Extensión

A mayor brevedad, mayor complejidad textual

Receta para inventar la caricia

Jaime Aníbal Niño (Colombia)

1. Se le pide permiso a la rosa

2. Se escucha la voz del respeto
 3. Se procura el asombro en la piel
 4. Se dibuja en el aire e l abrazo
 5. Se tejen las alas de un beso
 6. Se entretejen las manos del tiempo
-

Estos principios no se aplican a textos informativos, materiales didácticos ni novelas gruesas de fácil lectura. Una minificción no ofrece información, sino que puede contribuir a nuestra formación (como lectores). Esto se puede expresar como una variante del principio anterior.

6. Principio de Intensidad

La complejidad de una minificción es inversamente
proporcional
a su extensión

Sorpresa súbita
(Adivinanza)
Dina Grijalva (México)

Relámpago en medio de la noche, fugaz vuelo de mariposas,
deslumbramiento de niño que recién abre los ojos, re-
verberación de solitaria nota de violín, corazón de en-
crucijada, destello de obscuridad, embrujo y fascina-
ción, guiño risueño, estremecimiento súbito, carcajada
en la soledad, sobresalto que serena, ropaje que desnu-

da, negrura que ilumina, palabra embriagadora, mínima porción que colma

La minifcción

Algunas minificciones son versiones muy breves de géneros canónicos (micro-ensayos, minicuentos, poemas en prosa). Y otras son hibridaciones de todos estos géneros. Si lo que leemos no parece cuento ni poema ni ensayo, es minificcción.

7. Principio de Condensación

La brevedad y la hibridación son estrategias de reflexión textual

Celogismo

Juan Romagnoli (Argentina)

Todos los hombres son mortales
Mi hermano tiene una mujer muy atractiva
Mi hermano es mortal

Todo esto nos lleva a reconocer que buena parte de los textos muy breves son lúdicos, irónicos, semánticamente ambiguos, estructuralmente tensos, genológicamente densos, intensamente intertextuales. Tienden a ser metaficcionales.

8. Principio de Indeterminación

En la minificción, la ironía funciona como un ácido
retórico
que disuelve las fronteras textuales

Lluvia

Juan Romagnoli (Argentina)

La lluvia empapó tu vestido, dibujó tu figura, ciñó tus
senos,
erizó tu piel, mojó tus labios. Amo la lluvia.

Es por todo lo anterior que la minificción es parte de la literatura posmoderna. No son textos para lectores pasivos, espectadores cautivos de la televisión o burócratas del sentido. La minificción es una gragea para estimular la gimnasia mental.

9. Principio de Exposición

Una exposición continua a textos de minificción puede
tener
como consecuencia la ampliación de los horizontes de
lectura

Canción cubana

Guillermo Cabrera Infante (Cuba)

¡Ay, José, así no se puede!

¡Ay, José, así no sé!
¡Ay, José, así no!
¡Ay, José, así!
¡Ay, José!
¡Ay!

Esta enumeración de recursos de la escritura muy breve podría continuar indefinidamente. Pero siempre es el lector quien tiene la última palabra, es decir, la interpretación que da sentido a la polisemia original. Es así que el sentido de un texto muy breve es resultado de un permanente proceso de relectura irónica.

10. Principio de Lectura

Todos los lectores hemos cometido minificción, es decir,
la memorización de fragmentos textuales que adquieren autonomía formal

Naufragio

Ana María Shua (Argentina)

¡Arriad el foque!, ordena el capitán. ¡Arriad el foque!, repite el segundo. ¡Orzad a estribor!, ordena el capitán! ¡Orzad a estribor!, repite el segundo. ¡Cuidado con el bauprés!, grita el capitán. ¡El bauprés!, repite el segundo. ¡Abatid el palo de mesana!, grita el capitán. ¡El palo de mesana!, repite el segundo. Entretanto, la tormenta arrecia y los marinos corremos de un lado a otro de la

cubierta, desconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio.

Leer significa releer, leer entre líneas, descubrir un fogonazo de sentido más allá de las palabras. Cuando esto ocurre en un texto muy breve, el instante de revelación puede abrir la puerta para salir a jugar.

En conclusión, la minificción es el ADN que se encuentra en todo texto literario. Es el elemento que da vida a cada célula de cualquier cuerpo textual de carácter literario.

Bienvenidos a la trascendencia del instante.

**LOS PLESIOSAURIOS VENEZOLANOS
BAJO LA LUPA**

**Una voz de la minificción venezolana:
Gabriel Jiménez Emán... liberándose de la tiranía
de los géneros**

*Dr. Wilfredo Illas
Universidad de Carabobo*

Este título alude a dos venezolanos fundamentales tanto en la creación como en el estudio del género minificcional y, los dos juntos, constituyen una referencia obligatoria para comprender el florecimiento y desarrollo de dicho género en el devenir contemporáneo de la literatura venezolana.

Obviamente, se alude al escritor Gabriel Jiménez Emán, quien desde «Los dientes de Raquel», «Saltos sobre la sogá» o «Los 1001 cuentos de una línea», le ha acompañado el interés por la brevedad; cautivado y cautivador desde la escritura minificcional, Jiménez Emán ha definido muy bien su propio universo narrativo, expresado en tres coordenadas recurrentes: a) una escritura del humor, la parodia, el juego, la ironía y esa permanente intermitencia entre el sueño y la vigilia; entre la ruptura de una realidad trastocada por el absurdo o asaltada por la fantasía; b) lo breve, la «entele-

quia» entre cortedad e infinitud, esa economía lingüística que se compensa con el derroche de múltiples sentidos e inagotables significados; y, c) el cruce de géneros literarios, ese sentido indómito, esa escritura límite que no se encasilla en los moldes genéricos sino que explora nuevas rutas de composición, genuinas formas para presentar una escritura subversiva y reaccionaria de los propios códigos literarios, una escritura que en todo momento ha forcejeado para liberarse de la tiranía de los géneros.

Todos estos ingredientes actúan como latitudes de un abismo minificcional en el cual Gabriel Jiménez Emán ha explorado y reinventado nuevos territorios narrativos, razón que lo convierte en referencia obligatoria cuando se trata de comprender esas nuevas búsquedas o esos diversos intereses estéticos que se han dado cita en la literatura venezolana propia de las últimas décadas. Junto a ello, su propuesta escritural asumió un conjunto de instancias conceptuales que se constituyeron desde su vocación creadora, en estrategias y recursos que se perfilan en su obra no como una teoría en permanente construcción, sino como el aliento mismo de una producción literaria fértil y prolija que coadyuvó con el desarrollo y expansión de la minificción en Venezuela.

Por otra parte, el sugerente título, nos remite a la figura de Violeta Rojo, estudiosa incansable del género minificcional, portavoz de lúcidas referencias y de inagotables aportes para comprender (y disfrutar) ese paradójico abismo en miniatura que no deja de rein-

ventarse y sorprendernos, como lo es el universo minificcional.

En su trabajo *Liberándose de la tiranía de los géneros*, Rojo (2015) nos plantea entre tantos, un aspecto cardinal para entender tanto el cuerpo denso de teorías como las categorías más reiterativas que se han ido confeccionando en torno a la minificción, cuyo aspecto se enfoca directamente en el tratamiento y ubicación genérica (cruce e hibridez). Desde sus consideraciones y aportes, Rojo (*op. cit.*) plantea por una parte, entender el asunto de los géneros que conviven y se yuxtaponen en la escritura minificcional, lo cual nos obliga necesariamente a asumir dicha escritura desde marcos más flexibles que den apertura tanto a la participación del lector en el establecimiento de fronteras genéricas como a ese carácter proteico que define y le atribuye una nueva especificidad literaria a la minificción; por la otra, sus aportes develan ese carácter intercalable de los géneros que palpita en cada creación minificcional, haciendo imposible cualquier intento de clasificación rígida, lo que genera nuevos lugares para leerla, definirla y ubicarla... lugares dinámicos e inéditos en los que los textos minifccionales son vistos a partir de múltiples formas, de diversas maneras y, por ende, «pueden ser clasificados de muchas cosas distintas» (Rojo: *op. cit.*, p.88).

La «difícil adscripción genérica» que Rojo viene advirtiendo en la minificción posee dos vertientes: por una parte la presencia de diversos géneros literarios (miniensayos, novela en instantánea, poemario, anéc-

dotas, cuentos, entre otros «inaprehensibles») y por la otra, esa ruptura del canon literario que no solo ha diluido las fronteras de los géneros sino que celebra la pérdida de todo límite, la caída de toda certeza y el predominio de lo indefinible. De allí que cierra su trabajo con una elocuente, magistral y sabia expresión: «...la minificción es breve y de alguna manera ficcional. Quizás hasta allí puedan llegar las prescripciones del género» (Rojo: *op. cit.*, p. 92)

Ahora bien, volvamos al interés inicial de estas páginas para intentar comprender cómo Jiménez Emán se ha liberado de la tiranía de los géneros. Exploremos algunos ejemplos de textos que por su hibridez o carácter subversivo, se tornan inclasificables.

De los «Dientes de Raquel» tomemos un ejemplo, el texto titulado *Última hora*. Hay en él la imitación al breve de prensa, lo que implica un acercamiento irónico y paródico hacia otros formatos extraliterarios. Desde el inicio se nos comenta una situación absurda y es el hecho de «atrapar los sueños de los locos más inteligentes del mundo»; sin embargo, este hechizo no es duradero, por cuanto, al culminar el texto y decretar que los científicos «estaban locos de remate», se permite la entrada a una posibilidad de realidad, proporcionando la inferencia de una explicación que justifique la descabellada idea de atrapar los sueños. Hay personajes y hay un conflicto; sin embargo, el desenlace no ocurre desde los protagonistas, sino desde un elemento externo que sirve para dar forma a los múltiples fragmentos en los que estalló la lógica. Es eviden-

te que este texto establece cruces entre el cuento (la historia de los científicos de Fancilandia) y el breve periodístico (la información de última hora que introduce el comentario periodístico). La parodia, que se disfraza desde una trama disparatada, trasciende las coordenadas temáticas y se instala en la ruptura genérica y, de esta forma, el texto no solo se burla del canon literario sino que además, en su cruce, también se burla del formato extraliterario (el periodístico) y del discurso de la ciencia. El juego, la ironía y lo absurdo desembocan en un texto desquiciante y esquizofrénico que, paradójicamente, solo es comprensible desde el humor y la locura que lo justifica y explica. Veamos el texto Última hora:

SEGÚN INFORMACIÓN de última hora, dos científicos de Fancilandia han logrado atrapar los sueños de los locos más inteligentes del mundo y los mantienen en estado de observación y aislamiento, a fin de evitar peligros.

El método utilizado por los científicos no ha sido revelado aún por ninguno de los dos. Se espera, sin embargo, una pronta explicación, aunque un periodista del afamado *Scientific News*, que fue a entrevistarlos, dijo que estaban locos de remate. (p.41)

En el caso del libro *Salto sobre la soga* es quizás donde más se evidencia la existencia de textos cuya escritura tiende a ser fronteriza; es decir, textos que apuestan

no solo por el cruce genérico sino, incluso, por la parodia de formatos extraliterarios. En el texto que da título al libro *Salto sobre la sogá*, Gabriel Jiménez Emán recurre a tres formas de ruptura y cruce genérico: a) hay un cruce evidente entre el cuento y la poesía (asumida tanto en la escritura lírica como en la escritura de poema en prosa); b) hay una permanente reflexión desde el yo que se debate entre un miniensayo y la escritura autoficcional; y, c) la hibridez se consigue por la forma como se intercala el discurso narrativo con el discurso lírico, de esta forma la narración se ve interrumpida por la inserción de textos poéticos. Al final el texto (que no es del todo breve) apunta a un delirio, a un vacío, a una sogá que se revienta y en la caída solo queda el vértigo y la parálisis.

Caso similar ocurre con otras narraciones breves del mismo libro como «Últimas consecuencias del sufrimiento de los ciudadanos» y «Una casa cerca de Plinca», ambos, por el efecto de cruces, máscaras y fronteras, parecieran formar parte de una estructura anecdótica; sin embargo, en su médula lo que discurre es una visión personal del yo creador que se debate intermitentemente entre el ensayo, el texto autoficcional y la crónica o el reportaje periodístico. En el primer texto, el escritor hace una descripción humorística, irónica y satírica de las consecuencias del sufrimiento, las cuales quedan expresadas en cansancio, desconcierto, abulia, arrebatos sexuales, llanto, hambre, locura y alcoholismo. Cada una de estas consecuencias es escenario propicio para que el escritor con fina burla (matizada por

el juego, lo absurdo y la parodia) deje fluir su propia visión de esas particulares incongruencias que se ocultan en el sufrimiento humano; por ejemplo, el cansancio como muerte en vida es contagioso, el hambre como síntoma incontrolable de los nuevos tiempos, nos aniquila; el alcohol es el síntoma ideal de celebración ante el regalo de estar vivos...la ebriedad es el estado ideal de catarsis; por su parte, la locura no es más que la evasión y el reconocimiento de los hermosos poderes ocultos del hombre. De esta forma, esos estados «penosos o lamentables» de la condición humana, se redimen en este relato por ser expresión auténtica de la riqueza psíquica del ser, ésa que lo conecta con estadios mentales superiores como la imaginación y la creación.

Por su parte, en «Una casa cerca de Plinca» se nos aparece un relato que actúa como guía referencial que a ratos pareciera ser una nota de prensa, guía o bitácora turística, evidentemente tiene cruces con el cuento a partir de una estructura anecdótica que no se agota en el contar, por lo tanto no nos percatamos del inicio real, no sabemos si el conflicto es la casa, las llaves o Leonora; o si quizá es esa lógica trastocada con la que el relato nos interpela, juega con nosotros y nos desquicia, tampoco hay un desenlace, o la mentira que lo resguarda no deja de burlarse de esa soledad de Plinca que pareciera ya ser parte del propio lector. Todo discurre en una amplia descripción, humorística y absurda, de los rasgos caracterizadores de la casa y de su propietaria. Hay en este relato una atmósfera onírica

que hace que una y otra narración, que uno y otro género en yuxtaposición, que una y otra descripción se desplacen por el único hilo conductor posible: la magia. Un hechizo narrativo en el cual la lógica es fragmentada en mil pedazos y solo puede recomponer y armarse desde las fronteras en que se produce y comprende la arquitectura textual. El escenario narrativo descrito para «Una casa cerca de Plinca», resulta similar para «Vacaciones en Zontla» del libro «Los dientes de Raquel».

En el libro *Los 1001 cuentos de 1 línea* nos encontramos con diversos textos minificcionales cercanos al minicuento, sin embargo, algunos parecieran miniensayos o tal vez textos autoreferenciales de cercanía con la lírica. Una vez más nuestro escritor Jiménez Emán se libera (por cruce, frontera, subversión, ruptura o inaprehensión) de la tiranía de los géneros literarios, cuya liberación trasciende hasta hacerlos convivir (desde la parodia) con formatos textuales extraliterarios. De esta forma, textos como «Los 1001 cuentos de 1 línea»: «Quiso escribir los 1001 cuentos de 1 línea, pero solo le salió uno» (p.143), o «Dios»: «DIOS MÍO, si creyera en ti, me dejaría llevar por ti hasta desaparecer, y me he dejado llevar y no he desaparecido porque creo en ti» (p. 165), parecieran ser un cruce entre la poesía y el ensayo, no se cuenta nada, antes bien, son la reflexión lírica de un yo creador que está permanentemente interpelando su oficio de escritor, su percepción de la vida y hasta su propia fe. Esta situación ocurre también en textos como «Preguntas para seguir

viviendo» o este interesante microrrelato titulado «La brevedad»: «Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte» (p. 167).

La única certeza de estos textos minificcionales es la dualidad en la cual se debaten, no solo en cuanto a las fronteras y cruces genéricos, sino en relación a las posibilidades de lectura hasta llegar incluso, a los complejos temáticos. Por ejemplo, en el texto «Dios», el autor pareciera confesar su fe en un juego dicotómico que se debate entre creer y no creer. De esta forma, creer puede ser el pasaporte para seguirlo y desaparecer, aunque esperanzadamente es precisamente el hecho de seguirlo lo que hace que no desaparezca. Definitivamente un escenario de dualidades profundas y complejas. En el caso de «La brevedad», la situación no es distinta, la antítesis, lo paradójico y el tono irónico construyen un universo textual en el cual se estrecha en un mismo aliento lírico y ensayístico, lo mínimo como expresión de lo eterno y lo extenso como existencia y testimonio de lo breve. Finitud e infinitud se enlazan en el escenario de una línea o de una novela, lo importante es la brevedad como justificación de la existencia, como entelequia de la propia escritura o como contradicción de la propia condición humana.

Textos que ponen trampas permanentes a la razón, al propio ejercicio de lectura y a la construcción misma de ese minúsculo espacio narrativo en el cual son parodiados tanto la tradición literaria y los grandes relatos

como esos complejos temáticos a los que apuesta. Minificciones, en fin, caracterizadas por el juego, la simultaneidad y lo efímero. Construidas desde la ironía, lo paródico y el absurdo como únicas posibilidades de certezas dentro de un universo deslocalizado en el cual sus puntos cardinales siempre son las tensiones fronterizas, el cruce y la hibridez, el espíritu subversivo y de ruptura; y, una arquitectura textual del abismo, expresada fundamentalmente en esa multiplicidad de perspectivas de lectura que se amparan en el amplio poder de sugerencia que es síntoma y aliento del texto minificcional.

Referencias

- Illas, W. (2012). La minificción: abismo en miniatura. *Apuney*. N° 1, Vol. 1. (pp. 4-8)
- Jiménez, G. (1993). *Los dientes de Raquel y otros textos breves*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Rojo, V. (2015). *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción*. Lima: Ed. Micropolis.

Calzadilla mínimo. Discusiones en torno a algunos de sus textos breves

Geraudí González Olivares
Universidad de Carabobo (Venezuela)

Calzadilla centra su trabajo escritural principalmente sobre la base de tres géneros: la poesía, el ensayo y la ficción breve. En este sentido, esta última la convierte en textos cargados en su mayoría de un gran sentido reflexivo, de ese sentido aforístico que predomina en muchos de estos textos breves.

¿Es el aforismo un texto ficcional? Dice el DRAE que el aforismo es una «máxima o sentencia que se propone como pauta en alguna ciencia o arte». Sin embargo, más allá de la norma o la regla, un aforismo es también una idea literaria; algunos dicen que es una idea poética, con lo cual se puede enunciar una idea que llega de pronto, veloz, a la mente de quien las plantea, sin que necesariamente sea una verdad absoluta, lo cual le permite al autor hallar un espacio para el pensamiento, la reflexión y el espacio crítico.

La lectura no es solo la que hacemos de los libros. También es importante la lectura de la vida, a partir de

la reflexión y la interpretación de la realidad. Todo, a partir de la observación. El sujeto es reflexivo por naturaleza; la lectura se hace a partir de un pensamiento que genera un movimiento crítico y que se asimila de acuerdo a la perspectiva y el marco de conocimiento que tenga el lector.

En este sentido, el aforismo se convierte en un instrumento de reflexión e interpretación no solo del autor que lo emplea, sino del lector que sucumbe ante las ideas que tienen un asidero aforístico. En muchos de los textos breves de Calzadilla, este asidero confirma el estado de ser, el sentir de un personaje, de una voz que reclama o que dice una sentencia, sin prejuicios, pero con el poder del lenguaje. En el capítulo «Un insoponible embudo», de la novela *Bicéfalo*, así lo demuestra:

Los objetos están frente a mí, alrededor de la lámpara, como la visión de un arcoíris que los coronara, sereno y resplandeciente, más importante que las cosas mismas. Es todo el testimonio que puedo extraer de ellos para tener la convicción de que, en este momento, existo. Si comienzan a bambolearse, entonces aparece la nada. Porque en lugar de ellas, las palabras con que son designadas esas cosas, las sustituyen. Y empiezo a ver iluminarse las palabras en cada sitio antes ocupado por las cosas, resplandeciendo y oscureciéndose sucesivamente, hasta arrojar al aire series de una misma palabra que adoptan la forma de los avisos de neón, repetidos y decrecientes en dirección a un punto mínimo en donde ya no solo no es posible leer, sino ni porque

yo imagine o crea imaginar que los objetos son capaces por sí mismos de sustentarlas, entonces es el vacío lo que surge, un inmenso cero, una suerte de cilindro hueco en cuyo interior se oye únicamente el eco de esas palabras desaparecidas, un insoportable embudo.

Así también, el aforismo como sentencia se manifiesta en «El hombre sensato», de su libro *Principios de urbanidad*:

Si es sensato, si es ordenado, con seguridad no es un artista de primera fila. Pregúntale dónde puso tal cosa, en qué gaveta guarda el bolígrafo, en qué tramo del librero están las facturas, en qué bolsillo perdió el llavero, en qué parte de la mesa se han encontrado casualmente el paraguas y la máquina de afeitar. ¿Dónde el Larousse y el Lautréamont? Pregúntale todo esto y si contestara satisfactoriamente ten por seguro que es solo un hombre cabal.

En cambio el poeta, el poeta tiene bien puestos los pies sobre la tierra del ideal.

El enunciado *Si es sensato, si es ordenado, con seguridad no es un artista de primera fila*, funciona como una sentencia en la que se define al artista como un ser desordenado; establece como regla la condición de ser artista desde la inmadurez, la falta de juicio, todo lo cual es producto de su insensatez.

Como en las instrucciones de Cortázar, las instrucciones de Calzadilla en el *Libro de las poéticas* recurren al

juego de palabras para recrear a un lector que se pierde entre sintagmas a los que debe leer y releer para encontrar un posible significado, una posible interpretación. Como en toda minificción, la posibilidad del texto queda supeditada a la posibilidad del lector. Así vemos en «Instrucciones para leer»:

Más allá de la apariencia el monólogo es un diálogo con lo invisible. A la inversa, en el caso del poeta, todo ensayo de escritura es un tipo de diálogo que tiene como interlocutor al papel. ¿Y es que puede el poeta hacer algo así? Sí, leerse piadosamente. A eso podría reducirse toda esperanza en el porvenir de la poesía.

El diálogo del poeta con el papel, lo hace piadoso ante su propia lectura. Es el poeta, entonces, quien reduce la esperanza de la poesía en ese mismo diálogo. El autor usa la figura del monólogo (ese hablar consigo mismo o con otro que no se sabe existente), para decir que justo ese monólogo es lo opuesto al intento de escritura del poeta ante la hoja en blanco. El propio Calzadilla, en «Diálogo de una sola punta», se pregunta si puede el poeta hacer algo así; y en esa misma tónica se responde y entrega su propia conclusión: es esa la esperanza en el porvenir de la poesía:

—*Aquí está la cuerda. Hale usted por esta punta mientras yo sujeto la otra.*
—*Pero ¿cómo? Si esto no es una cuerda. Es una serpiente.*

*—Entonces agarre usted la cabeza que yo asiré la cola.
¡No vamos a pelearnos por un problema semántico!*

Se establece un diálogo entre dos partes, entre dos puntas. Partes de una misma serpiente. Ambos extremos representan semánticamente la misma causa, el mismo efecto.

En «El pequeño circo», la obra es vista como el objeto donde se configuran todos los quehaceres de la crítica; el lugar donde se confabulan los éxitos y los fracasos de lo que en torno a ella se dice.

Cuando la obra sólo está enunciada y se considera una promesa, todo es fervor, fascinación y euforia en torno a ella. Pero cuando el enunciado sigue la confirmación, la madurez y la reiteración, y dale que dale, entonces se deja de lado todo lo que en esta obra había de asombro y fervor para expresar nostalgia por la promesa, y desdén por lo que ella ha llegado a ser.

La obra es siempre ese pequeño resguardo del autor, poeta, ensayista, narrador, que dibuja un espacio de su ser, un ser que lo proyecta como escritor, pero que no siempre, ni necesariamente, proyecta su ser como persona. Es la obra, según este breve texto de Calzadilla, un pequeño espacio circense donde se expresan sus actores para decir de ella lo que haya que decir, pero también para extrañar eso que quiso ser, e indiferencia por lo que «ha llegado a ser».

Por otra parte, Calzadilla se enfrenta al hombre que olvida la infancia para convertirse tempranamente en un adulto, en «Despropósito en torno a un edén»:

Abandonó con premura su infancia y ahora es cuando comprueba que se dejó a sí mismo olvidado en ella. Para regresar busca las llaves y no las encuentra.

Podría recuperarla siempre que llegue a disponer de las palabras justas y necesarias. Las mismas palabras con que renunció a la infancia. Las mismas palabras, ay, con que se condenó a traicionarla.

Parafraseando el texto, ese hombre regresa (o intenta regresar); las llaves que busca y que no encuentra no lo ayudan en esa labor. Solo las palabras justas -el poder de las palabras- podrían ayudarlo en su regreso. La infancia perdida es un tema recurrente en la literatura; encuentra esta en el tema, la fascinación de la nostalgia y los momentos vividos en los primeros años. El poder de la palabra es el arma que consagra la renuncia de un estadio (la infancia) para dar paso a otro: la adultez. Son las palabras las que nos definen y nos permiten vivir como niños perdidos en una fiel y grácil inocencia; o resignarnos a vivir como adultos añorando el edén de la infancia extraviada y lo que dejamos de sí mismos en él.

Calzadilla es un autor que en muchos de sus textos se confronta a sí mismo, se mira, duda de sí; o al menos así lo hace sentir la voz que habla en ellos. El texto «La duda» lo confirma:

En muchos episodios de mi vida la duda se me apareció y pude verla enteramente, de arriba abajo. No tenía ojos, no tenía cuerpo, no tenía manos, ni párpados, no tenía alma. Apenas, en algún lugar invisible de ella misma, pude encontrar, brillando cual óvulo de la nada, su mente en blanco. ¡Dios, cuán grande era!

La duda, eso que representa la incertidumbre en la vida de un individuo, es puesta en escena a propósito de objeto inerte, vacío, sin alma. La duda como ente inasible, pero con la grandeza de ser hallada en la nada del hombre; esa nada que como bien lo dice Hegel, tiene la misma falta de determinación que el ser. Y que Heidegger sostiene como el elemento sobre el cual se soporta la existencia, y revela la naturaleza existencial de la angustia.

La ilusión se transforma en un juego sardónico en el que lo cotidiano funciona para que el sujeto se dé cuenta de la inutilidad de querer alcanzar la perfección. Así lo vemos en «La perfección es un imposible de lo posible», uno de los textos de *Principios de urbanidad*:

Tal como unos campesinos que esperan toda la vida a que por enfrente de sus casas pase el trazado de la carretera que conduce a la civilización, así viví yo: arrimado a la ilusión de alcanzar la perfección.

Ah, una ilusión de la cual yo sabía de antemano, como en el fondo, respecto a la carretera, lo sabían también los campesinos, que no me llevaría a ningún lado.

¡Idiota!, nada que hayas hecho está a la altura del deseo de alcanzar la perfección que abrigabas mientras lo hacías. Alcanzar la perfección hace que pienses demasiado en alcanzar la perfección.

Calzadilla nos confronta desde lo breve con lo más profundo de las relaciones humanas; evalúa el contexto, las circunstancias del ser a partir del recurso de la palabra, cuya forma se adhiere a un conjunto de enunciados que terminan por convertirse en una manera de decir, de estar y de sentir, no solo del propio sujeto creador, sino del mismo lector que finalmente termina enfrentado a su propia lectura de mundo.

Narrar en Hispanoamérica

Gabriel Jiménez Emán

Nunca me ha parecido que la literatura latinoamericana deba replegarse sobre sí misma y buscar una pretendida identidad y autonomía cultural respecto de otras a estas alturas de los tiempos. A estas alturas abogar por un purismo estético o una emancipación histórica completa de la literatura nuestra frente a la europea no me parece posible, porque sencillamente la literatura es un fenómeno humano y en permanente diálogo consigo misma, quiero decir, con la tradición universal que la nutre, y no veo cómo un escritor alemán, francés, español o italiano deba tener necesariamente menos repercusión en la literatura de un escritor argentino, venezolano o colombiano que de los escritores nacidos en sus propios países. Cuando García Márquez, Cortázar o Salvador Garmendia escriben sus novelas, ya de por sí están impregnados de todos los ecos de sus lecturas, incluyendo las lecturas de los autores europeos, que de seguro han mezclado con la de los escritores americanos —de modo más inconsciente que consciente— y las de los autores nacidos en América, incluyen-

do por supuesto a escritores norteamericanos o brasileños, aunque fuese en traducciones deficientes. De modo que me parece una hipocresía o una miopía o una pose, andar esgrimiendo por allí que los escritores latinoamericanos expresamos o descubrimos los dilemas de la raza cósmica o establecemos el punto de partida para una nueva humanidad, o sosteniendo tesis esencialistas acerca de las diversas tendencias modernistas, criollistas, indigenistas, mágicas o maravillosas que supuestamente han fundado la literatura nuestra, de un modo casi químicamente puro.

Desde sus inicios, la literatura hispanoamericana ha sido deudora histórica de la literatura europea por la sencilla razón de estarse expresando en castellano, una lengua romance que es hija directa del latín y del griego y está poblada de galicismos, anglicismos y arabismos. Lo que sí puede seguramente ocurrir es que la lengua castellana se haya enriquecido y renovado en América, pero es esencialmente una literatura mestiza.

Quiero decir también que el dilema de los escritores con respecto a su propia existencia, a su propia sociedad -o soledad- y a su mundo terrenal o cósmico es, en todos los países occidentales, más o menos el mismo. Lo que ocurre es que está expresado de manera diversa: sus inflexiones, tonos y aventuras lingüísticas son diferentes, y esto es lo que las hace fascinantes e inagotables. El drama de Kafka, por ejemplo, es el drama humano individual de un checoslovaco de origen judío, pero es a la vez el drama de un escritor europeo del siglo veinte que irradia todo su drama a todo el

resto de la sociedad moderna; así como el drama de Baudelaire en Francia o el de Whitman en Estados Unidos es el del escritor enfrentado, en el albor de la modernidad, a la busca de asuntos distintos para la poesía, -asuntos que tienen que ver con lo popular- produciendo una serie de innovaciones simultáneas en cada país y continente, acaso sin sospecharlo ellos mismos, drama (entiendo aquí por drama la totalidad de la experiencia vital de un escritor enfrentado al reto de la página en blanco) que se hace universal una vez que se han seguido las pistas de cada poeta; en este caso casi en el mismo año: Walt Whitman publica *Las hojas de hierba* en 1856 y Charles Baudelaire *Las flores del mal* en 1857, sin conocer uno la obra del otro (nótese sin embargo, la analogía sonora en castellano en: «*Las flores de...*» «*Las hojas de...*»), están inaugurando ambos una corriente poética definitoria. Y así pudiéramos poner muchos ejemplos con escritores fundamentales de Europa como Joyce, Proust, Mann o Virginia Woolf, que han tenido un influjo determinante no sólo en la literatura, sino en la cultura de todo el mundo.

Uno de los ejemplos más claros de este doble ramal nutriente en la literatura hispanoamericana lo tenemos en el Modernismo, movimiento que se nutrió simultáneamente del romanticismo y de la tradición grecolatina, para hacer de ella un crisol donde varias culturas podían fundirse para expresar un complejo mosaico de mitos, leyendas y tradiciones de Europa y las mixturaba a voces indígenas, criollas, autóctonas o vernáculas para hacer de ello un movimiento tan poderoso que

cautivó e impactó la imaginación europea, precisamente porque devolvía el legado europeo renovado con los matices americanos. Darío, Martí, Lugones, Herrera y Reissig, Díaz Rodríguez, Coll y muchos otros vivieron momentos de trascendencia estética en Europa, como bien lo observó, poniendo un ejemplo, Miguel de Unamuno en España en las novelas modernistas de los venezolanos Manuel Díaz Rodríguez (*Ídolos rotos* y *Sangre patricia*) y en los ensayos críticos de Pedro Emilio Coll. Por cierto que Unamuno, tal vez el mejor prosista ensayístico de su tiempo, fue uno de quienes con más ímpetu se acercó al espíritu de América y a la argentinidad en escritores como José Hernández, Sarmiento y la literatura gauchesca; por otro lado a la obra de Rubén Darío, a quien dedica varios ensayos y su artículo *Sobre la literatura hispanoamericana*, publicado aquí en el diario «La Nación» de Buenos Aires en 1899, donde anota varias ideas que vienen al caso:

Tienen ante todo, en América, que hacerse su lengua, y tenemos todos que trabajar para que sobre el núcleo del viejo castellano se forme el idioma español, que aún no está hecho ni mucho menos. [...] Tienen que hacerse también tradición en América, porque no podemos los españoles dársela. La tradición viva sólo se transmite con las íntimas condiciones sociales del pueblo que la produce, y esas condiciones, faltas del sustento de su base económica, no se trasplantaron allende el océano. Esta tradición propia es lo que los americanos buscan, por vías de imitación, es natural, pero al fin y al ca-

bo la buscan, pero aquí creemos poseerla y no la poseemos en realidad. Puesto que allí se está fraguando nueva casta, deben rechazar nuestro casticismo. Sería mejor para ellos y para nosotros. Tal vez nos ayuden en la obra de que a nosotros mismos nos descubramos, por debajo de una tradición española que muere.

Todas estas ideas las desarrolla Unamuno en su alegato «Contra el purismo». Luego podríamos citar a los escritores del criollismo americano, quienes imitando de modo auténtico a los naturalistas europeos, crearon un especial realismo para la novela americana en las obras de Azuela, Gallegos, Guiraldes, Sarmiento, Rivera, Alegría, Icaza, y luego, en poesía, en voces contundentes como Neruda, Vallejo, Gironde, Huidobro, López Velarde, Paz, Borges, Lezama Lima, Ramos Sucre. Posteriormente, durante la década de los años 60 del siglo XX, el llamado *boom* de la literatura hispanoamericana, de mero fenómeno de marketing editorial armado desde Barcelona, España, permitió ver un movimiento (pero jamás un canon, como pretende acuñarlo ahora Vargas Llosa) literario de calibre en las voces de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Manuel Puig y Salvador Garmendia, quienes a su vez hicieron volver la mirada hacia maestros anteriores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo o Felisberto Hernández, los cuales suscitaron un positivo despertar de la narrativa, la poe-

sía y el ensayo en Hispanoamérica y han tenido un eco decisivo en la literatura y cultura de todo el mundo, por tratarse de verdaderos maestros.

Creo que sería oportuno citar aquí el repunte que ha obtenido el microrrelato en la literatura hispanoamericana. El cuento breve siempre ha existido en la literatura nuestra, aunque fue muy acertada la publicación, en 1953, de una antología de Cuentos breves y extraordinarios realizada por Borges y Bioy Casares aquí en Buenos Aires, la cual en cierto modo puso de nuevo sobre el tapete a las formas breves presentes en distintas tradiciones, pues en los años 60 casi nadie hablaba sobre el microrrelato, aunque algunos escritores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Alfredo Armas Alfonzo habían publicado ya algunos de sus libros justamente en esta década; pero fue en los años 70 cuando hubo una práctica más consciente de éstos por parte de una generación a la que pertenezco, y hubimos de esperar hasta los años 90 para ver al microrrelato adquiriendo reconocimiento y alas para ir a volar a Europa, pues en este siglo XXI volamos literalmente los escritores a España o Suiza, donde se han realizado sendos encuentros en Salamanca y Neuchatel sobre minificción. En España ha encontrado editoriales como Páginas de Espuma en Madrid y Thule en Barcelona dedicadas exclusivamente al microrrelato, las cuales han cumplido un trabajo de primer orden en la divulgación y el estudio de la forma breve. En Buenos Aires se realizó en junio de 2006 un Encuentro de Minificción, el año 2009 otro en la Patagonia y ahora mismo

en esta Feria del Libro se ha programado una lectura de microrrelatos donde mi alter ego está leyendo ahora mismo unos relatos en otro auditorio, auspiciada por Raúl Brasca, quien ha realizado ya varias antologías de microrrelatos tituladas *2 veces bueno* que se ocupan de autores cultivadores (y autor el mismo Brasca de textos similares) del género a ambos lados del Atlántico.

Del mismo modo, me parece absurdo andarse hoy por hoy con complejos de inferioridad respecto de Europa, cuando de literatura se trata. Otra cosa es que intenten vendernos los productos de la industria editorial europea, a autores ultrapremiados y presentados como las nuevas maravillas, y nosotros nos lo creamos. Algo que puede ser tan ingenuo como creer que Cristóbal Colón descubrió América o que los europeos son la civilización y nosotros la barbarie. O pensar que el único holocausto que ha vivido el planeta sea el judío por manos de los nazis, cuando nosotros en América vivimos uno peor cuando naciones enteras fueron exterminadas a lo largo de todo el territorio de la manera más bárbara, en nombre de las Coronas y de la Iglesia. Que salgamos entonces a adquirir las novedades editoriales españolas, por ejemplo, como si fuesen revelaciones quintaesenciadas de la literatura -cuando en verdad la mayoría de ellas son meros ardidés publicitarios de mercadeo- puede ser otro espejismo más, producido por el marketing. Tenemos que andar con mucho cuidado para que no nos metan gato por liebre en esta jungla de volúmenes, muchos de los cuales son triturados por máquinas, luego lavados y reciclados al

año siguiente para imprimir otros premios o hacer otro lanzamiento mediático.

Debemos, pues, tener un olfato de galgo para encontrar a los autores esenciales, esos que nos hacen emocionarnos y reflexionar desde lo profundo con su arte, sus mundos, sus dramas, sus personajes y sus imágenes; éstos, al fin y al cabo, son los mundos y las creaciones que podemos leer libremente y sin complejos, provenientes de cualquier latitud, para estremecernos y enriquecernos interiormente con ellos.

El juego de la ironía en las breveciones de Guillermo Morón

Alberto Hernández

1.-

Ciertos animales criollos (Grupo Planeta, Caracas, 2007) es un zoológico muy personal en el que para decirlo escritura es necesario hacerlo en resumidas cuentas. Es decir, se trata de un bestiario donde la fábula entroniza su poder y ambula por las páginas entre invenciones que regresan la memoria a lo que una vez dijo Edmundo Valadés en el preámbulo de *El libro de la imaginación* (Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Joven, México 1984): «un viaje a portentos y prodigios imaginativos», porque se trata de la aventura en la que participan, recogidos en breves simulaciones, los animales de la tierra del autor, pero con añadidos maravillosos, en un regodeo que auspicia una lectura donde el humor descubre paródicamente los yerros del ser humano, sobre todo del ser político y sus andanzas por un paisaje de variadas yuxtaposiciones.

El mismo autor confirma lo arriba señalado en entrevista con el escritor venezolano Alberto Jiménez Ure:

Ciertos animales criollos es un libro lleno de ironías. En él vinculo la fábula contemporánea con la antigua. Por ello las primeras historias están arrancadas de Esopo, de quien no sabemos —ciertamente— si existió. No parodio la fábula sino que la uso; y no lo hago como los escritores antiguos, con intenciones moralizantes. Siempre he creído en la fábula como el género más del difícil después de la poesía.

De esta declaración de Morón se desprenden todos los referentes analíticos que ha propuesto Lauro Zavala, entre otros, quien promueve la idea de que un texto breve, una minificción, debe establecer una simultaneidad de planos, así como una yuxtaposición de componentes clásicos y modernos. Pues bien, en este libro se dan éstos y otros de los cánones sugeridos por el investigador.

2.-

En los primeros relatos de este tomo de Guillermo Morón nos tropezamos con textos como éste:

También podría contar la historia del niño de Iassu y el delfín (De natura animalium, Libro VI, 15) y la de Androcles y el león (Libro VII, 48). Esta última historia se hará famosa, a tal punto que la incluirán

los fabuladores en sus repertorios, la contarán las madres a sus hijos y en las lecturas escolares, favorita. Solamente será excluida de las aulas en un país tan descuidado y a la deriva, que le borrarán de la memoria su propia historia. Un país, podría sospecharse, de extraños animales políticos.

El autor viene del pasado y se instala en el presente. Emerge de un paisaje antiguo y se detiene en uno moderno. Lo clásico y lo presente se hacen uno solo. Esa yuxtaposición también colide con la simultaneidad de planos. El lector siente que ambas historias ocurren en un mismo instante, cuando en realidad el narrador ha recorrido un largo trecho para hacerlas una sola. Son dos momentos que se imbrican. La cita a las fuentes revela la sobrada intertextualidad característica en la minificción. Ese ludismo crea una atmósfera donde la ficción se combina con el ensayo, de cuya experiencia nace un nuevo tipo de texto con personajes arquetípicos, capaces de mostrar muchos rostros, de pasearse a través de diferentes historias y saberse parte de paisajes también diferentes, como es el caso de los que se mueven en estos cuentos cortos del historiador y narrador venezolano Guillermo Morón.

3.-

Muy pocos escritores de relatos breves saben de la existencia de Morón como oficiante del cuento corto. En la mayoría de sus libros encontramos fragmentos

autónomos, en medio de un viaje narrativo largo, lo que nos indica la presencia de un legado literario basado en la microficción, la minianécdota o el *short story*. Bien ocurre en su libro de relatos *Historias de Francisco y otras maravillas* (Planeta, 2006); *Los hechos de Zacarías* (Planeta, 2006), *El catálogo de las mujeres* (Planeta, 2006) y en *El gallo de las espuelas de oro* (Planeta, 2006). Todos publicados el mismo año porque forman parte de la Biblioteca Guillermo Morón de esa importante casa editora.

Pero la intención está en concentrarnos en *Ciertos animales criollos* donde confluyen todos los elementos sugeridos por los analistas para afirmar que se trata de verdaderos textos microfccionales.

Estos animales que se pasean por las páginas de Morón adquieren tonos de voz y vestimentas que los convierten en una fiesta de disfraces (Bajtín). Y si ciertamente no son todos animales del trópico, el autor los hace pasar como tales. Los reinventa, los recrea, los anima a ser otros animales con una sintaxis muy local, cuyo color sitúa a cada uno en una región geográfica de Venezuela.

4.-

Este particular bestiario elaborado por Guillermo Morón cuenta con ilustraciones del pintor Régulo Pérez, quien recreó las imágenes de los animales que merodean por estas hojas. Tío Conejo, serpientes, basiliscos, liebres y conejos, monos, enigmas, esfinges, ardillas,

moscas, caballos, un gallo pelón, una gallina clueca, tigres y zamuros, una oveja negra, lagartos, caribes y pavones, cucarachas, caimanes, oso hormiguero, loros, vacas y garrapatas, rabipelados, gatos, pulpos, araguatos, don ratón Pérez, Doña Macaurel, Don Camaleón, el pájaro arrocero, Don sapo, lapas, arrendajos, traga-venados, mapurites, pájaro carpintero, Doña Urraca, Don Topo y Doña Pereza. Una imbricación de nombres y apellidos que conforman una unidad fragmentaria, toda vez que cada uno de ellos se rebela contra la unidad exclusiva del zoológico que los contiene.

Este es un libro de visita. Un libro de recreación propio de un parque.

Y si bien el humor del autor se entroniza en la presencia humana de las bestias, son ellas, las bestias, las que ponen el acento en la extensión de cada texto. En los primeros, divididos por capítulos muy breves, la lectura permite descubrir microrrelatos autónomos, independientes, simulados metonímicamente. Son animales de todos los días, pero revestidos con características propias del humor de un venezolano que los ubica geográficamente, como los animales de Carora o los que se pasean por la capital, por el mar, ríos y lagunas o por el Oriente del país.

5.-

Vale otro ejemplo:

Está en primer lugar, el hambriento octopus. El octopus come todo cuanto encuentra a su paso, primero una cosa, después la otra y está siempre al acecho para tragarlo todo. Cuando no encuentra presa para engullir, el octopus se come uno de sus tentáculos, que luego le rebrota por propia naturaleza. El octopus siempre tiene hambre. Es, por eso, el más omnívoro de los animales.

Es decir, se come a él mismo. A sí mismo. Se engulle y retoña la parte que se comió de su cuerpo. En este caso, la característica que denota como minificción está en el carácter fantástico del corpus como unidad absoluta. Es como si el texto, a manera de parodia, se deshiciera de él para sobresalir luego con otro significado.

Se vale de nombres de la literatura clásica. Se emparenta con ellos, los tutea. Los hace parte de la historia y hasta duda de ellos. Podría inventarlos, podría rehacerlos. Podría dudar de su existencia. Podría tomarlos de los grandes tomos de la fábula universal. De la antigüedad. De las voces más viejas. Y las hace nuevas. Veamos:

Y no es que mi amigo Claudio Eliano sea contador de historias, ni siquiera aficionado a las fábulas. Sino que el otro día, domingo por la mañana, se puso a curiosear en torno a la vida de los animales y descubrió en ellos virtudes que no tienen los políticos.

La ironía, el juego elíptico de la ironía, la hibridación que se convierte en metaficción, en un espacio creado para ser ocupado por otro, y allí los personajes, el paisaje invisible. Sólo la anécdota, el relato minimalista, adobado con elementos alegóricos, suministrados por el reflejo del pasado y la rapidez del tiempo presente.

Es decir, son animales que al asomarse al parecido humano, sufren la crítica de quienes los ven como lo que son, bestias, aunque tengan más de humanos que de bichos de plumas, peludos o cascarudos que se arrastran, caminan o vuelan. En este autor la moraleja no existe. Él mismo lo advierte al final de un relato, que ya es por sí solo una microficción:

No hay moraleja para esta ruda escritura. Son simples, llanos ejercicios para volver a las letras, para esconderse detrás, en el fondo de los libros. Para no quedar a la intemperie.

6.-

Animal y hombre son uno solo. Metaficción. Se juntan. Uno inventa al otro y a la vez el otro hace al primero. Hombre y animal: bestias de mismo pelaje. Personajes arquetípicos se mofan de la realidad y la revelan. Extraen sus diferentes capas: la realidad es una ficción recreada. Los animales de estos relatos crean al hombre bajo la piel peluda de sus actos.

Y si el mito también ha sido parte medular de los relatos cortos, en estos de Morón el juego irónico, paródico y alegórico ocurre a Esquilo para ser más evidente:

Lo que pasa resulta sencillo de explicar. Esquilo, hijo de Euphorion, noble ciudadano, es de Eleusis, en Atenas. Y en Eleusis los misterios del dios del vino, Dionisio, Baco, magia y poesía, forman parte de la vida. Un animal común y corriente, popular y sin secretos, simboliza las fiestas. Se llama tragos, el chivo, el macho cabrío. Y como las canciones que se improvisan y escriben y cantan son los ados, canciones al tragos, Esquilo, poeta, compuso tragedias, como había hecho su antecesor Tespis en el 530. Sólo que con mano certera de escritor, con maestría en la composición, con genio de dioses inmortales.

¿Ensayo, historia mítica? Es un relato en el que participa un sujeto que supuestamente existió. Un sujeto que se hace visible a través de un animal. A través de los animales que él mismo creó.

Y así, para rematar, Guillermo Morón cierra la puerta de este episodio donde se juntan la realidad con el mito:

Un animal casero, el chivo, de origen antiguo, antes de Carora y de Coro, pastoras de cabras, y un animal fabuloso, la esfinge, están en las tragedias de Esquilo. También figura otro animal, enigmático, el hombre, perseguidor de libertades.

¿Moraleja o crítica? Si bien el mismo autor niega la moraleja, hay un dejo que termina pareciendo lo que intenta alejar de su afición. Pero el lector se afinsa en la crítica. El hombre es un animal político, dijo otro antiguo. Y en la fábula, ¿no es político el animal?

7.-

Esta crítica se evidencia en el contenido de un relato corto en el que la polis es habitada por unos pequeños animales a veces peligrosos. Urticantes. Pequeñas bestias que construyen diminutas historias. Son animales aforísticos por lo que representan en extensión.

Un día se apareció a la ciudad socialista de las hormigas un ser mesiánico que lo sabía todo porque todo estaba y salía de su cabeza. Al principio parecía una hormiga mayor, una hormiga roja, con la habilidad de moverse más ágilmente. Dijo que era sociólogo y podía explicar por qué las hormigas eran como eran desde siempre. Dijo que era economista y podía regular el transporte, la circulación, el acarreo de los alimentos, el precio de las hojas, el tamaño de los palitos, todo cuanto las hormigas conocían normalmente. Y dijo también que era político y podía gobernar la ciudad que se había gobernado eternamente por sí misma. Resultó ser un monstruo de dos cuerpos, cabeza y abdomen con ocho patas. Su habilidad era tanta que convirtió en

tela de araña y en trampa todo cuanto tocó. Desde entonces reinó el caos en la ciudad.

Cualquier parecido con la realidad, es solo una coincidencia.

Es decir, la metáfora, la elipsis, la llamada categoría metonímica desemboca en lo que la crítica ha dado en llamar «doble del protagonista» (*doppelgänger*). Es decir, el sujeto hormiga es delta del sujeto humano. Para relatarlo, pocas palabras.

Y un juego de naipes cargado de ironía.

La brevedad tiene que ser muy breve y tiene que ser literatura. Entrevista a Violeta Rojo

*Geraudí González Olivares
Universidad de Carabobo (Venezuela)*

1.- Dada la diversidad de términos empleados para referirse al género brevísimo (minificción, microficción, microrrelato, ficción súbita, etc., ¿por qué prefieres el de «minificción»? ¿Por qué te inclinas a usarlo?

No sé si es el que prefiero, aunque sea el que uso. Me gusta más textículo, por ejemplo, aunque la palabra sea juguetona y se haya usado peyorativamente. Sigo teniendo debilidad por minicuento, aunque ya no sirva para nombrar lo que estudio. Así lo llamé inicialmente, cuando pensaba que era un cuento mínimo.

Minificción es correcto porque es un término paraguas que une todas las expresiones des-generadas de esta forma literaria. Es posible que sea el término que se usa más.

Hay otras que se también se usan: últimamente oigo hablar de microficción, por ejemplo, que es un miste-

rio para mí. ¿No era lo mismo decir minificción? ¿Hay diferencia entre mini y micro?

En algunos países se usa mucho microrrelato, que debe ser la palabra más fea y menos estética que hay para definir una forma literaria.

Por otra parte, tengo sentimientos encontrados entre tener una palabra general para llamar a lo que estudiamos y mi total convencimiento de que la falta de un término específico es una declaración de principios. La minificción es tan diversa en sus expresiones, tiene orígenes tan disímiles y es tan complicada de catalogar que me parece lógico que no tenga una palabra específica para nombrarla.

2.- En palabras breves, como las del género que aquí nos convoca, ¿cuáles son los rasgos esenciales de la minificción?

La brevedad tiene que ser muy breve y tiene que ser literatura.

Lo de la brevedad es imprescindible. Fíjate que todos los nombres que se le dan son variaciones entre cuento, relato, ficción o texto, cosa entendible dado el proteísmo intrínseco de esta forma. Sin embargo, también todos los nombres oscilan entre mini, micro y breve. Eso es; lo importante aquí en primer lugar, es que sea breve. Otra característica esencial para mí es el des-género. La minificción siempre se está metamorfoseando en relato, cuento, fábula, mito, entrada de diccionario, poema, lista, aforismo...

Por supuesto, también hay características bastante comunes: intertextualidad, parodia, humor, lenguaje preciso. Estas características pueden o no darse, pero si el texto que tenemos delante no es muy breve, no es minificción.

Con respecto al elemento literario, para mí la minificción tiene que ser un texto de valor artístico, en el que el lenguaje sea depurado, que esté narrando algo que valga la pena y lo haga de tal manera que no se pueda pensar en otra forma de escribirlo. La literatura debe hacernos resonar, llamarnos la atención sobre la grandiosa manera como está escrita.

3.- ¿Qué opinión tienes acerca de la fragilidad que puede significar para algunos el uso de la brevedad en este género?

La brevedad es la señal de identidad de la minificción. No hay nada más que hacer.

Si por fragilidad te refieres a la aparente facilidad de esta forma, que ocasiona que cualquiera escriba una cosita ahí y piense que es minificción, pues sí es un problema. Pero en este caso no hay nada que hacer, la minificción es brevísima. Lamento mucho que haya gente que piense que cualquier cosita corta es minificción, pero también hay gente que cree que escribir corto y con espacios es poesía. No hay mucho que podamos hacer con eso.

4.- Si bien es cierto que has sido una estudiosa e investigadora del género durante más de veinte

años, de un par de años a esta parte has mostrado algunos textos minificcionales escritos por ti. ¿Qué te ha motivado a dar este paso, ahora como autora? ¿Tienes alguna técnica para escribir minificciones?

Soy pésima escribiendo minificciones. Es lamentable que lo siga intentando. Por lo general, lo hago cuando recibo una convocatoria para una antología y considero que el tema me atrae, así que me obligo a escribir un texto mínimo. Alguna vez ha salido más o menos portable, pero me comparo con los verdaderos escritores y me da vergüenza.

Supongo que quería hacer algo diferente a lo que suelo hacer con la brevedad, ya que llevo demasiados años escribiendo sobre el tema, pero el resultado no es bueno.

Lo que sí me ha resultado muy interesante es darme cuenta en la diferencia entre escribir y estudiar algo. Para que conste que no es falsa modestia, me voy a echar unas flores: puedo analizar bastante bien el género; compilo antologías y escojo textos; antes para Ficción Mínima, luego para Ficción Mínima en papel y ahora para Minificción de los Jueves, con facilidad; no soy nada mala como coordinadora de taller, me es muy fácil ver un texto mínimo y saber qué le sobra y qué le falta; tengo buen ojo para distinguir los aciertos y desaciertos de un autor, pero eso sólo me sirve con lo que escriben los demás. Mis dones desaparecen con mis propios textos. Sé que no funcionan, pero no sé por qué ni puedo mejorarlos.

Sigo intentándolo, sin embargo. Quizás alguna vez le agarre el tranquillo al asunto.

5.- ¿Podrías mencionar de cinco a diez de los principales referentes del género en Venezuela?

Para no ofender a nadie sólo hablaré de los escritores que ya no están con nosotros. Fray Juan Antonio Navarrete es delicioso de leer. José Antonio Ramos Sucre es fundamental para hablar de la minificción venezolana y latinoamericana. Alfredo Armas Alfonzo inició el género en los años 70. Elizabeth Schön, Juan Sánchez Peláez, Eleazar León y Antonia Palacios tienen magníficos textos en esa frontera umbría de la narrativa brevísima y la poesía. Oswaldo Trejo y Orlando Araujo también escribieron textos breves, cada uno en su estilo que me gustan mucho. Alejandro Salas tiene textos magníficos que hay que recuperar.

6.- Mucho se habla y se escribe sobre la minificción en estos últimos años. Ahora bien, ¿cuál crees que sea el porvenir de este género en la literatura venezolana?

Supongo que el mismo porvenir de todos los géneros literarios en nuestro país: muy promisorio.

Tenemos muy buenos escritores en Venezuela y me alegra mucho darme cuenta que cada vez son más conocidos en el exterior.

El reconocimiento a nuestros poetas y narradores es una alegría y un alivio. Ya casi llevamos veinte años de un régimen muy destructor, pero ante la adversidad

muchos venezolanos hemos sobrevivido haciendo cada día algo más. En el caso de los intelectuales y artistas escribiendo narrativa, poesía, ensayo; pintando, componiendo, esculpiendo, haciendo películas, publicando libros, organizando eventos.

Para nosotros la creatividad y la labor intelectual se han convertido en actos de resistencia.

Nos rehusamos a la debacle no sólo escribiendo, sino también organizando recitales de poesía, maratones de narrativa, ferias del libro, conferencias, jam-mings o fundando editoriales. Estos actos son para nosotros eventos de oposición a un orden de cosas que nos tiene haciendo colas para encontrar comida o medicinas. Supongo que el gobierno nos quiere sobreviviendo, pero no vamos a permitir que nos hagan dedicarnos a la mera subsistencia: si no encontramos pan y nuestra vida es dura, nosotros la hacemos mejor haciendo literatura.

Creo que pocas veces en mi vida he trabajado tanto, ya que una inflación de casi mil por ciento es muy fuerte, pero al mismo tiempo pocas veces he participado sin ningún pago ni costo en tantas actividades artísticas o literarias.

Somos un bravo pueblo y no podrán con nosotros. Ahí están nuestros escritores demostrándolo.

Fábula de un animal invisible

Víctor Mosqueda

El hecho —particular y sin importancia— de que no lo veas, no significa que Wilfredo Machado no exista, o que no esté aquí, detrás de esta y cualquier historia de un animal imposible: de unos leones con habilidad para retardar la recompensa, de lobos capuletos drogados de amor voraz por corderos montescos, de monstruos de circos internacionales engendrados por bestias humanas, sirenas de voces vergonzosamente desgastadas por el tiempo, narvales buscando vindicta, palomas psicopómpicas, un camello saltador de ojos de aguja, un leopardo homosexual.

Muy bien, el leopardo homosexual es de Barrera Tyszca, pero precisamente esa es la grandeza de este animal invisible. Que está detrás de todo y todos los animales imposibles: las bestias de Arreola y Borges, los hermosos y frágiles animales de Denevi —los que nunca lograron bajar del arca—, el machete de Gálvez Romero, los zorros de Pu Sung-Ling, los monos pacíficos y conformistas de Halley Mora —los que fueron expulsados de los árboles—, el dinosaurio de desperta-

res o el burro melómano de Monterroso, las mariposas oníricas de Chuang Tzu y las instantáneas de Elizondo, e incluso los cronopios de Cortázar o los animales parlantes de Esopo y La Fontaine.

No importa qué fue primero, si el huevo o la gallina, si Machado o cualquier otro animal invisible, como lo supo el Noé de Bustamante Zamudio, cuando elegía las aves de corral que entrarían al arca, y terminó encontrándose frente a frente con la protogallina y no sabemos si con una respuesta a este dilema. También lo supo Genette y, antes que él, Darwin. Todo animal sobre la Tierra, factible o imposible, tangible o invisible, es un palimpsesto del primer organismo unicelular, pero también del último organismo multicelular. Porque los palimpsestos no tienen cronología. Viajan por autopistas transdiegéticas. Y en medio de esas autopistas, de esas páginas mecanografiadas, detrás de ellas, a un lado, de frente, siempre está el animal invisible mayor, Wilfredo Machado, mimetizado, confundándose con la tipografía, trabajando en equipo con tu miopía, para impedirte ver lo obvio: *Fábula de un animal invisible* es el ancestro común, el eslabón perdido, el hipotexto mayor.

El que no lo veas, no significa que Machado no esté allí, acechando desde algún lugar de la página en blanco, preparado y ansioso por saltar sobre tu animal, devorarlo y dejarte desnudo, sin letras, sin cuento, mientras él se regresa a su rincón, henchido o hinchado como la serpiente-sombrero de Saint-Exupéry, rizado

o liso como las serpientes de Elphick, de frente o de retroceso como la culebra ciega de Brigue.

La trama de Felipillo y Engracia

Víctor Mosqueda

Felipillo Racacabulla era un nombre muy largo para una vida muy corta. Igual que Engracia Magna Pastora Toribia Rafaela, que no crecía por la carga de tanto nombre. Tanto Alfredo Armas Alfonzo como Orlando Araujo sabían del peso que tiene el nombre, de lo que puede hacer en un personaje, lo mismo que de la responsabilidad de su creador, de su autor, con respecto a esta decisión y su inminente destino.

Los grandes escritores de tragedia del pasado, que ignoraban estas facultades del nombre, o que cuando mucho les seguían la pista hasta las arenas movedizas de la etimología, invertían en cambio grandes esfuerzos en crear un destino inminente e inevitable, donde el dolor y la pérdida fueran una constante, donde el augurio estuviera escrito con cincel sobre roca y se repitiera como un *leit motiv* durante la vida del protagonista, a través de sus largas gestas, quien lo escucharía una y otra vez, escéptico, confiado en poder escapar de esos tentáculos.

Claramente, estas son trampas en las que el cuento corto no puede caer, y mucho menos la microficción. Aquí el nombre del personaje (al igual que el título de la obra, desde otro punto de vista) tiene un peso capital. Tanto peso o tan poco peso como el que sumen los hilos de su intertextualidad. Tanto peso o tan poco peso como el de la sonoridad que agreguen a la lectura y el significado que posean dentro de la historia. Si no tienen nada de esto, mejor hacer una historia de personajes innominados; a lo sumo mencionados por su rol. Si la tienen, entonces la elección del nombre puede llegar a constituir más de la mitad del peso de la escritura del cuento.

Una vez más, Armas Alfonzo y Araujo, sensibles conocedores de la naturaleza humana, de la naturaleza narrativa, sabían que la mayor crueldad y el futuro más devastador podían esconderse detrás de un nombre. Lo único que les quedaba, al tomar la decisión de cargar a sus personajes con la pesada mochila de sus nombres, era comenzar el duelo de saberlos muertos antes incluso de verlos moverse. Otros duelos diferentes, efectos dominó de distinto orden se desatan y seguirán desatando en las líneas de cientos de historias mínimas, gracias al juego de esta peculiar onomástica, donde los nombres pueden llegar a ser más grandes que sus propias historias.

Pero al destino y a la microficción siempre le han agradado las repeticiones, como ya nos lo hizo saber Borges, y en este mismo momento, en dos lugares muy

lejanos y desconectados de toda esta elucubración, nacen un niño y una niña. Al primero le colocan Alejandro Talabartero y a la segunda Calamidad Santa Amaranta Dolores Cornelia. Y ninguno de sus padres sabe que en realidad lo hacen para que se repita una escena, para que los rieles de la ficción breve sigan bien aceitados y esta onomástica microficcional siga engrosando sus páginas y trabando lenguas.

La libertad de los géneros. Reseña a *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción* de Violeta Rojo

Geraudí González Olivares

Siempre he pensado que las etiquetas formales meten en camisas de fuerza algunas ideas, planteamientos y toda suerte de géneros en cualquier rama de las artes. Salir de esos esquemas cerrados podría traducirse, en algunos casos, como un acto de rebeldía que implica un ejercicio de libertad intelectual. A este acto redentor nos invita *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción* (Editorial Micrópolis: Lima, 2015), la más reciente publicación de Violeta Rojo, cuyo trabajo de años la ha reconocido como una de las investigadoras y ensayistas más importantes del género breve.

En este libro, Rojo demuestra no solo su fina capacidad para la investigación del género que ha estudiado durante mucho tiempo, sino también la elegante prosa con la que distingue el trabajo de otros autores y que ella se toma la tarea de leer, estudiar y valorar en su justa medida; asunto que la califica como

una de las críticas más sagaces y agudas de la minificción venezolana y otros espacios de la geografía hispanoamericana. Y, justamente, este libro apunta hacia los diversos artículos, reseñas y ensayos sobre el género brevísimo: desde algunos autores, teorías, disertaciones y discusiones en general.

En un primer acercamiento, nos encontramos con un previo que hace la propia autora, un poco para acercarnos a la variopinta temática (aunque todos los textos sean sobre minificción, la variedad de temas vinculados a este género sorprende) y advertirnos que todo lo que encontremos no está sujeto a reglas fijas, a certezas inquebrantables; muy por el contrario, la única certeza en este libro es, precisamente, saber que daremos un paseo por ideas y teorías que no están fijadas a la rigidez que suele concebirse en algunos postulados teóricos desde la academia. Si en algo es honesta Violeta Rojo es esencialmente en la flexibilidad de sus posturas, cuyos fundamentos no están cimentados en planteamientos inamovibles. La siguiente afirmación así lo sostiene: «Ahora ya no tengo certezas, la única que me queda es que hay textos más breves que lo habitual».

Pero Rojo también es honesta y directa para decir ciertas verdades amargas, esas que a veces nos cuesta digerir. *Liberándose de la tiranía* se compone de aquellas incertidumbres y estas libertades osadas. En una primera sección, cuyo nombre designado por Rojo es «Largos y cortos sobre la minificción», se reúne un conjunto de textos teóricos sobre la minificción, entre

los cuales podemos encontrar ponencias, ensayos, artículos, prólogos, capítulos de libros, etc., que dan cuenta de buena parte del trabajo de hormiguita hecho por esta investigadora y escritora venezolana. Cada texto, más que decir algo sobre el género, representa un acercamiento a su estudio, una manera de mirarlo desde varias aristas.

Así tenemos textos como «Minicuentos y textos breves en la literatura venezolana del siglo XX», cuyo centro gira en torno a una ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Minificción, organizado por Lauro Zavala en México, en el año 1998; para entonces, Rojo todavía llamaba minicuentos a estos textos breves. O, «Prólogo a la *Minificción en Venezuela*», cuyo contenido está referido a la primera antología de la minificción venezolana, publicada en Bogotá en 2004, y que además fue escrito por Rojo cuando en Venezuela se pasaba por una huelga general que se sostuvo durante dos meses.

Otro texto indispensable en este libro es el que da título al libro del que aquí nos ocupamos: «Liberándose de la tiranía...», una ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Microficción (Suiza, 2006). También corresponde mencionar a «Introducción a *Mínima expresión: una muestra de la minificción venezolana*», con la cual se prologa una estupenda antología de autores venezolanos, y que es referencia obligatoria para cualquier estudioso del género brevísimo en nuestro país.

La segunda sección de *Liberándose de la tiranía*, llamada «Brevísimos textos sobre libros breves», contiene reseñas, contratapas y presentaciones de libros de autores y publicaciones enmarcados en el género minificcional. Así, nos encontramos con notas, breves pero muy bien escritas, de libros como *Cosas de niños*, de Carlos Leáñez Aristimuño; *Ciento breve*, de Karl Krispín; *Vértigo verbal de un suicida reincidente*, de Alejandro Bentivoglio; *Cuentos de ánimas y lugares perdidos*, de Miguel Gomes, entre otros libros y autores.

Recorrer este libro es toda una iniciativa que merece ser explorada con detenimiento y cautela, tal como lo amerita el estudio de la brevedad; tal como merece ser estudiado uno de los géneros más versátiles y discutidos de finales de siglo pasado y de este que llevamos encima. Violeta Rojo asume su papel de investigadora, se desdice en algunas de sus afirmaciones anteriores (lo que el mismo Raúl Brasca plantea en el prólogo como un asunto de *honestidad intelectual*); pero, más que eso, se compromete como toda una artífice en los asuntos de este género y consciente de su única certeza: la de saber que es la brevedad la única fórmula inmóvil en esta *hecatombe cognoscitiva* llamada minificción.

**Reseña a *Mi habitación es un gran perro*,
de Carlos Villalba**

Alberto Hernández

1.-

¿Cuentos cortos, microrrelatos, poemas, estadios del pensamiento? Todo y más, pero me quedo con los relatos, con las breves tentaciones que nos regala Carlos Villalba en su libro *Mi habitación es un gran perro*, una edición de Monte Ávila de 1975, que poca gente ha tenido a mano y mucho menos comentado.

Para conocimiento de los nuevos lectores, Carlos Villalba es un venezolano nacido en 1937. Ha ejercido como abogado y como criminólogo. Esta carrera la estudió en Bruselas. Ha sido profesor de estas especialidades en la Universidad Central de Venezuela.

En 2009 Bid & Co. publicó la novela *Socorro / Contar sombras* del mismo Carlos Villalba. Según los comentarios tampoco es una novela. Mucho menos un libro de ensayos. O de aforismos. Destacan que es todo eso y hasta más. Podría ser (no la he leído) un libro fragmentario donde Villalba muestra sus dotes de con-

tador de cuentos cortos o de poemas que contienen un cuento corto.

2.-

Mi habitación es un gran perro es un recadero de asombros. Es un recetario de inventos, de breves ensoñaciones o sobresaltos. A veces el poema se alista para ser digerido, pero entonces aparece una anécdota donde el brillo del narrador nos conduce a ciertas ternuras y maldades.

El presente libro de Villalba cumple con todos los requisitos del cuento breve o brevísimo. Juegos oníricos, recreaciones, la cortedad respiratoria. Todo lo que los sabios consejos de Violeta Rojo y otros estudiosos confirman como un género que hoy muchos narradores, poetas, ensayistas y hasta historiadores han puesto a la orden de los lectores, porque un relato o cuento corto no es más que un corto ahogo inteligente que se convierte en palabras, en revelación, en reflejo frente a un espejo recién pulido, en un quebranto o aspaviento vital.

En éstos de Villalba la ironía, el humor y hasta la burla se celebran para gusto del lector. Una maldad verbal, dotada de una escritura inteligente, flota en la imaginación de quien repasa sus líneas.

Dos ejemplos para comenzar:

La lengua

Hubo una vez un hombre que perdió la lengua. Pero para su desgracia, la encontró, tiempo después, en un cuerpo y en una boca todavía más grande que los suyos.

El gato

Una vez se perdió un gato. Todo el pueblo se dedicó a buscarlo. Y, desde luego, alguien lo encontró. Estaba todo: bigotes, ojos esmeraldas, rabo. Pero el gato encontrado no era el gato perdido. Había una diferencia de “miau”.

Este relato no tiene pérdida a la hora de contárselo a los niños. Cabrían muchas preguntas y muchísimas respuestas para enriquecerlo. Los cuentos rotos o minicuentos, género en el que es preciso una gran capacidad de síntesis, podrían usarse como ejercicios de creación en talleres para niños y jóvenes. No escapan los adultos con imaginación, con ganas de volver a ser niños o encontrarse con un gato que tenga un miau que no es el suyo.

3.-

Pues bien, Carlos Villalba nos prepara para ser testigos o espectadores de algún acto de magia. Es decir, nos «amaga» y nos amarra en cada uno de sus cortísimas aventuras narrativas.

Tanto que le ha dedicado a un mago cuatro microcapítulos, dignos de ensayar a ver si sale un conejo o

un ratón del sombrero. Pero salen ideas, una anécdota empalma la realidad con la ficción y convierte al lector en sujeto de magia. Si es que el lector así lo quiere, porque es asunto de imaginación. Es un reto. Toda lectura lo es, pero cuando se trata de historias como éstas, el lector debe tratar de hacerse invisible o al menos creerse el conejo que sale del sombrero.

Volvamos a otra muestra de magia. Ésta muy peligrosa. Se titula «35». Se sugiere no ponerla en práctica:

Tengo 35 años perseguido por una bala. Ni ella ni yo descansamos. Ambos pasamos de un lugar a otro. Primero entro yo, luego ella me sigue. No temo a que me alcance. Jamás ocurrirá. Pero temo, sí, que un día ella pase al frente, y yo la siga. Y yo empiece a perseguirla por todas partes, noche y día, para darle muerte con mi vida.

Quien quiera verse envuelto en un riesgo, en grave peligro de vida o muerte, busque este libro. No lo deje al azar. Si lo ve en algún puesto de libros viejos, lléveselo. Si lo ve en alguna librería de esas que ya no existen, igual. Y si lo encuentra mal puesto, róbeselo. Pero dígame al dueño que se lo robó, para que no parezca un robo y lo perdone o no lo acuse con algún «cooperante» intelectual. Seguramente uno de los personajes del mismo libro tratará de evitarlo, pero usted no vacile. Luche. Resista.

EL CAFÉ DEL PLESIOSAURIO

Tres microrrelatos

Carlos Calderón Fajardo

El ratero

Soy ratero a toda honra. ¿Y que roba usted se podría saber? Cazo ratas. Soy un ratero que vende a buen precio el producto de su trabajo, mis ratas son gordas y sabrosas. Cuando mis clientes me ven venir dicen siempre: ¡Ahí viene el ratero!

Descubrimiento arqueológico

Arqueólogos acaban de descubrir debajo de nuestra ciudad las ruinas de una ciudad que alguna vez se llamó Lima. Por lo hallado, han deducido que estos remotos seres creían de manera obsesiva en el lenguaje, en el poder de los medios de comunicación. Se han hallado libros, celulares, televisores, aparatos de computación y otros instrumentos rudimentarios de comunicación que al parecer eran adorados como fetiches por esta

Carlos Calderón Fajardo

antiquísima civilización que se remonta a mil años antes del advenimiento del Gran Señor Mogo.

El escogido

Si has amanecido con los brazos cubiertos de arañas, no te preocupes. Te llevaran a la isla sagrada. Te cortaran la cabeza. Has sido escogido para traernos el agua, la lluvia y el río.

Ela

Eduardo Reyme Wendell

Cuando *Ela* subió al bus, el cielo, tras los vidrios aún era azul, el pasadizo se iluminó bajo sus vestidos y su mirada heló la mía.

Sentada a mi lado, cerré los ojos y colgado en el aroma que desprendía su piel, imaginé en segundos nuestras peleas y nuestras reconciliaciones.

Antes de bajar, cerró su libro con delicadas manos y torció la comisura de sus labios como si fuera a recostarla en el lecho de su boca que aún podía ver.

Me sentí solo e infeliz.

¿Qué les diré a los niños ahora que te has marchado para no volver?

Donde manda capitán

José Troncoso Díaz

El tipo con la cabellera larga se sienta y pide una cerveza. En minutos, una adolescente le entrega lo pedido junto con un plato de chifles. Intercambian sonrisas, una más coqueta que la otra. Él le ofrece asiento y ella acepta. Conversan de ambos. La chica tiene catorce años, él veintitrés. Ella trabaja desde los diez, él está de pasada. «¿Por qué de pasada?», dice acariciándole la pierna.

«Me gusta la selva».

«Ay, pero, ¿por qué acá?», insiste.

El tipo no responde y pide más cerveza. La adolescente trae las botellas y sigue conversando. Pasa una hora y ya están restregándose.

«Vamos a mi cuarto, pero primero dime qué haces aquí», insiste la chica.

«Ya, ya. ¿Pa qué más? Pues pamatar terrucos».

«No podías decir eso. Ya, espérame en la puerta que recojo mis cosas».

El borracho con la cabellera larga sale del bar y espera. No puede creer que haya cazado una charapa en su primer día de franco. Pasa un rato y ve las luces del local apagarse, salen los clientes, pero no la chica. ¿Dónde está?, piensa. Cansado de esperar y molesto, se aleja. La calle está silenciosa, él se encuentra borracho y el terruco atrás suyo, apuntándole a la cabeza.

La promesa

Antonio Francisco Javier Zeta Rivas

Primero, el estallido. Luego una persona desvaneciéndose lentamente. Para cuando toca el suelo, un hilo rojo comienza a descender por su frente. Un último recuerdo: «aunque me case quiero que seas mi amante». En sus ojos, todavía abiertos, se refleja el cuerpo yacente, sin vida, de la mujer gestora de aquellas fatídicas palabras.

El cierre de la puerta, alguien abandona la escena.

Las cuatro estaciones

Carmen de la Rosa

Primavera

Enjambres de lenguas enamoradas liban entre los pétalos de la vulva de la mujer flor.

Pesadilla de las noches de verano

Atraviesa con zumbido de helicóptero la ventana abierta, un peluche adorable revoloteando en el techo del salón, golpea con sus patas traseras el retrato de la abuela: lluvia de cristales y bolas de excremento sobre la alfombra persa. Papá le lanza una zapatilla, *zas*, apenas roza su cola, se desprende una nube de pelusa. El conejo mosquito se enfurece, roe las cenefas de papel pintado, taladra las cornisas con sus dientecillos, bate sus alas y temblequean las lágrimas de la araña que cuelga sobre la mesa del comedor. Mamá grita, los niños lo persiguen con cazamariposas, saltando por encima de cómodas y aparadores. Acorralado, ensarta

su aguijón en el ombligo del abuelo y escapa enseguida a la oscuridad del jardín. Mientras, el abuelo se desangra sentado en el sofá al igual que, el verano pasado, su difunta esposa.

Otoño glacé

Noventa y siete otoños ha vivido madame Pigalle. El de este año es un collage espléndido de hojas amarillas, ocres y rojizas derramadas sobre los campos y el asfalto de las carreteras. Bajo los castaños, hay cientos de vainas abiertas como una invasión de puercoespines vegetales que alfombran su jardín. A través de la ventana entreabierta del salón puede oler la tierra húmeda y el aire aún puro de Normandía. ¡*Ab, qué delicia!*, en su lengua casi centenaria estalla el sabor del otoño, concentrado en un marrón glacé; treinta años sin probar uno, *prohibición total por su diabetes, madame*, le había aconsejado el doctor Bourgeois. Y ella lo había cumplido a rajatabla hasta ahora. Madame Pigalle despliega con sus dedos crujientes pero aún hábiles el último papel dorado de la caja, los otros diecinueve relucen como monedas de un tesoro pirata sobre la manta que cubre sus rodillas. Cuando aparece aquella exquisitez en forma de diminuto cerebro caramelizado, cierra los ojos y aspira el aroma de la felicidad antes de llevárselo a la boca. ¡*Ab, qué muerte tan dulce!*

Inviern

En los armarios las polillas roen las cuerdas de la balalaika, la humedad pudre los abrigos de piel de zorro y el moho verdea las botas de nieve. Afuera, un torrente de lluvia monzónica se desliza sobre el tejado de la dacha, día sí, día no, desde hace meses. Al calor de la estepa encharcada han florecido amapolas rojas entre los esqueletos de los extintos osos polares y nubes de mosquitos zumban, de la mañana a la noche, sobre el óxido de los trineos inservibles. Aún seguimos sin noticias del sur.

***100 cuentos brevísimos de Latinoamérica:
una antología pionera del género.
Entrevista a Queta Nava Gómez***

Gloria Ramírez Fermín

¿Cuál es el motivo para hacer una antología de minificción? Las causas pueden ser diversas. De los primeros hallazgos del género minificción, y microrrelato, tenemos el libro *100 cuentos brevísimos de Latinoamérica* (Cuadernos Politécnicos de Difusión Cultural, México, 2000).

La escritora Queta Navagómez antologó y prologó esta obra pionera de las recopilaciones de textos breves en México, la cual junto con *Relatos Vertiginosos* de Lauro Zavala (Alfaguara, México, 2000), representa la recuperación de varios autores y textos del género.

Para conocer cómo se originó la idea de la antología, Queta Navagómez platicó el desarrollo de la misma. El interesado en el estudio de la minificción y del microrrelato encontrará en las siguientes líneas una interesante aproximación al género.

1. ¿Cómo nació la idea de esta antología?

Desde hacía muchos años coleccionaba yo la revista *El cuento*, del Maestro Edmundo Valadés. Leía con voracidad los cuentos cortos o medianos que aparecían en ella y al mismo tiempo iba seleccionando las minificciones que se intercalaban entre esos cuentos. A las que me gustaban y me convencían como minificciones les sacaba copia fotostática (nunca me atreví a mutilar mis revistas) para luego recortarlas y pegarlas en mi colección particular, en que las clasificaba por autor. Cuando me di cuenta tenía más de 1000. La idea de la antología surgió en el Maestro Guillermo Samperio (recién fallecido) cuando le mostré dos de mis carpetas de esta colección.

2. ¿Ya se tenía en ese entonces referencias del género de la minificción? Si es así, ¿tomaste en cuenta estos trabajos o partiste de una concepción propia del género?

Tenía muy clara la idea de lo que era una minificción, la revista *El cuento* era mi guía, leyendo minificciones aprendí sus reglas, además de que en la revista aparecían artículos en torno a ella y que el Maestro Edmundo Valadés insistía en sus características.

3. ¿Cómo se dieron los hallazgos: bibliotecas, librerías, recomendaciones?

Me nació una necesidad de buscar más minificciones para mi colección. Para ampliarla, iba a librerías de viejo, a buscar libros de autores a quienes yo conocía

como minificionistas y también buscaba y rebuscaba en antologías de cuento corto. No siempre tuve éxito, pero encontré material también de esa manera.

4. ¿Cuál fue la recepción de los lectores?

La antología *100 Cuentos brevísimos de Latinoamérica*, fue un librito que se distribuyó entre alumnos del Instituto Politécnico Nacional (IPN), gustó y se agotó rápidamente. Cuando quise conseguir algunos para amigos y familiares ya no los encontré. Eso me dio gusto, pero también sentí cierta frustración por haberme quedado sólo con tres ejemplares.

5. ¿Hubieron características particulares para escoger los textos?, ¿cuáles eran?

Los textos los saqué de mi colección particular. Los había elegido porque a mí me gustaban, me convenían como ejemplos de lo que para mí era la minificación. La característica era que me gustaran, que cumplieran con lo que yo consideraba minificiones bien logradas.

6. Como estudiante del género, recuerdo que en tiempos anteriores (principios del segundo milenio) era difícil encontrar libros de minificación, y menos de teoría del género, en tu caso ¿fue complicado hallar los textos en esa época?

La mayoría de las minificiones que presento en la antología salieron de la revista *El Cuento*. Pero ya estaba en mí la necesidad de perseguirlas. Me entró la avaricia

del coleccionista y las buscaba con la misma ansiedad con que el minero va tras metales preciosos. Cada encuentro era un triunfo digno de celebrarse y una motivación para seguir rastreándolas.

7. Relacionado con la pregunta anterior ¿cuál fue el obstáculo más difícil en el desarrollo de la antología?

No hubo obstáculo. En esa época yo estaba en el taller literario del Maestro Guillermo Samperio y una ocasión se me ocurrió comentarle que coleccionaba mini-ficciones y tenía 10 carpetas sobre ellas. El Maestro me pidió que a la siguiente clase llevara alguna de esas carpetas. Le llevé dos y quedó sorprendido. Fue él quien me propuso la publicación de algunas en los Cuadernos Politécnicos.

8. Como antologadora ¿hay algún eje, por ejemplo: temático, en particular que una los textos?

Los temas son variados, pero los une el final sorprendente que muchas veces tiende hacia el humor. Textos tan pequeños deben presentar un final inesperado, esa es una característica esencial.

9. Este libro tampoco es fácil de encontrar, ¿se piensa hacer una reimpresión o segunda edición?

100 cuentos brevísimos de Latinoamérica fue publicado en el año 2000, la edición constó de 1000 ejemplares que se distribuyeron gratuitamente entre alumnos del Instituto Politécnico Nacional. Hasta donde yo sé nunca se

ha pensado en reimprimir o en hacer una segunda edición de esta antología. Aunque como una repercusión de este trabajo, en el 2002, recibí una invitación de Víctor Roura para participar en la Sección Cultural del periódico *El Financiero*. Se trataba de publicar 100 minificciones, pero ahora de todo el mundo. Acepté. Del lunes 29 de julio, al viernes 2 de agosto del 2002, aparecieron en esta sección las 100 minificciones que seleccioné de mi colección particular.

10. Desde tu perspectiva ¿consideras que ha habido cambios en el género desde el 2000, año en que salió esta antología, hasta el actual 2017?

Considero que ha habido cambios y un crecimiento vertiginoso de la minificción no a partir del 2000, año en que salió esta antología, sino a partir de que la revista *El Cuento*, empezó a publicarlas. La minificción le debe mucho al Maestro Edmundo Valadés, que se encargaba de buscarlas en libros de cuentos, sin que el idioma fuera un obstáculo ya que él buscaba quien le hiciera una traducción de ellas. El Maestro Edmundo Valadés creo por medio de la revista *El Cuento*, el Concurso Permanente de Minificciones, atrayendo la atención de multitud de escritores latinoamericanos que aceptaron el reto. Fue a partir de esto que surgieron en América Latina revistas especializadas en minificción que implementaron también concursos. Debido a esta iniciativa del Maestro Valadés, la minificción, que él consideraba *La gracia de la literatura*, tuvo un auge impresionante.

Técnicas para escribir microficciones

Ricardo Sumalavia

- 1.** Fíjate en un punto, una imagen, un hecho, una idea, y cree que la Odisea se condensa allí.
- 2.** Imagina que eres Odiseo y que las sirenas son los demás géneros. No las oigas, pero créate una a tus necesidades.
- 3.** Imagínate que eres una sirena olvidada y no tienes a quien cantarle. En ese momento ponte a cantar y escribe, y sucumbe a ti mismo.
- 4.** Imagínate que eres Homero y que un Dios te ha dado la opción de recuperar tu vista por tres segundos. Observa y escribe.
- 5.** Imagínate que eres el perro de Odiseo y que sabes que morirás al verlo volver. Sólo tienes un par de minutos para expresarle con tu lenguaje lo inexpressable.

***Historias mínimas: perspectivas literarias
y didácticas del microrrelato***

Belén Mateos Blanco

Desde el pasado mes de enero el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid desarrolla el proyecto de investigación «La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas» liderado por Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. En el marco de dicho contrato y con el fin de fomentar la divulgación de las nuevas orientaciones y perspectivas que el género está tomando en España, la Cátedra Miguel Delibes organizó las Jornadas de estudio «Historias mínimas: perspectivas literarias y didácticas del microrrelato» los días 7 y 8 de abril en la Facultad de Filosofía y Letras de la UVA.

El primer día los asistentes pudieron escuchar la interesante charla de Vicente Luis Mora, «Formas y deformaciones: el nanorrelato vía Internet». El especialista planteó en su intervención el estado del arte del microrrelato en las redes sociales, especialmente en Twitter, haciendo especial hincapié en cómo los 140

caracteres que éste pone a disposición de los usuarios son capaces de generar nanorrelatos que cumplen las normas implícitas de la twitteratura.

La siguiente comunicación de la tarde vino de la mano de la gran especialista en microrrelato Irene Andrés-Suárez, reconocida por sus trabajos teóricos sobre el género y por sus aportaciones a la investigación de la trayectoria histórica del microrrelato español. La autora profundiza en esta ocasión en los microrrelatos escritos en otras lenguas vernáculas del territorio español. En «Una aproximación al microrrelato en catalán, gallego y euskera», Andrés-Suárez apuntó cómo estos microrrelatos en catalán, gallego y euskera comparten el mismo origen que los escritos en castellano, las vanguardias históricas. La estudiosa repasó los autores más destacados de cada zona geográfica e ilustró su estudio con la lectura de algunos textos traducidos al castellano.

La primera mesa redonda de estas jornadas fue inaugurada por Teresa Gómez Trueba, Leticia Bustamante y Susana Bardavio. Teresa Gómez Trueba, profesora de la Universidad de Valladolid y editora de libros como *Cuentos mínimos* (2007) o *Cuentos largos* y otras prosas narrativas breves, presentó su ponencia «Microrrelatos en red, redes de microrrelatos». En su intervención la experta planteó una interesante reflexión sobre cómo la fórmula del microrrelato ha encajado a la perfección con la lectura digital en blogs y bitácoras, que permiten saltar libremente entre los textos creando redes, lo mismo que sucede con algunos

libros de microrrelatos editados en papel. Teresa Gómez Trueba explicó cómo el fragmentarismo tratado como recurso intertextual se hace cada vez más visible en los volúmenes dedicados al microrrelato, lo que ejemplificó a través de *Los ojos de los peces* (2010) del escritor vallisoletano Rubén Abella.

La siguiente en exponer fue Leticia Bustamante, cuya tesis doctoral *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas (1990-2011)* defendida en 2012 en la Universidad de Valladolid constituye un referente para los estudios de la ficción breve. Con su disertación «La contaminación como recurso creativo en el microrrelato», Leticia Bustamante puso de relieve el carácter híbrido y proteico del microrrelato ilustrando fenómenos de contagio como el de la intratextualidad en *London Calling* (2015) de Juan Pedro Aparicio o la retroalimentación entre texto e imagen en *Casa de muñecas* (2012), escrito por Patricia Esteban Erlés e ilustrado por Sara Morante.

La jornada del jueves la cerró Susana Bardavío, profesora asociada de la UVA, con un particular análisis del clásico del microrrelato «Los niños tontos de Ana María Matute». La censura de estos años prohibió la primera edición de este libro por atentar contra la sensibilidad de la infancia; sin embargo, tras una segunda revisión, los microrrelatos críticos de la autora vieron la luz disfrazados de insólitas historias de corte surrealista. Bardavío extrapoló las situaciones descritas y vividas por estos niños extraños, torpes, raros y, casual-

mente, únicamente dos niñas, a partir del contexto biopolítico impuesto por el régimen franquista.

Ana Calvo Revilla, profesora de la Universidad CEU San Pablo, inició la serie de comunicaciones del viernes con su texto «Consolidación del microrrelato en la red. Nuevos circuitos literarios». La investigadora realizó en su introducción un repaso por la evolución de los diferentes espacios que el microrrelato ocupa en la red. Revistas especializadas, blogs y bitácoras, mayoritariamente del ámbito hispanoamericano, ceden su espacio a las redes sociales. El exhaustivo trabajo de documentación de Calvo Carilla analizó el panorama actual y se atrevió con una aproximación al futuro del microrrelato en el medio digital.

Como aclara el título de las jornadas, el microrrelato no sólo se abordó desde una perspectiva teórico-literaria, sino que también se centró la atención sobre las posibilidades didácticas del microrrelato. La mesa redonda encargada de mostrar la utilidad del género como herramienta docente la formaron Eva Álvarez Ramos, Sara Núñez de la Fuente y Belén Mateos Blanco. Eva Álvarez Ramos, profesora asociada de la Facultad de Educación de la Universidad de Valladolid reveló, en «El microrrelato en el desarrollo de las destrezas discursivas: su uso en el aula de Lengua castellana», las ventajas que el microrrelato, como texto literario, aporta a las aulas. La docente presentó una serie de actividades que fomentan la creatividad de un alumno, que mejora su disposición hacia el aprendizaje gracias a las diversas ofertas que, como herramienta didáctica,

ofrece el microrrelato para alcanzar los objetivos de aprendizaje.

Procedente de la Universidad de Lille, donde trabaja como lectora, Sara Nuñez de la Fuente nos transmitió su experiencia en las aulas de E/LE con su trabajo «La comprensión lectora en el nivel B2 a través de los microrrelatos de Augusto Monterroso». El relato seleccionado para presentar la aplicación didáctica fue el «Pígmalión», texto que le permitió desarrollar las actividades pertinentes para el desarrollo de las competencias en producción y comprensión oral, la sociocultural, además de practicar el nivel gramatical y léxico-semántico inherentes a la adquisición de una L2.

La encargada de cerrar la mesa sería la doctoranda de la UVA Belén Mateos Blanco con su comunicación «Intertextualidad en los microrrelatos de José María Merino como recurso didáctico en E/LE». Su propuesta se basó en la presentación de varias unidades didácticas ceñidas a una taxonomía de temalogía concreta que construye los propios microrrelatos intertextuales de Jose M^a Merino extraídos de La glorieta de los fugitivos, libro que recoge su obra completa como microrrelatista.

El broche de oro lo puso el escritor Rubén Abella que aportó a estas jornadas de estudio su punto de vista como creador, con la ponencia titulada «De las cosas pequeñas: intuiciones sobre la escritura de microrrelatos». Rubén Abella reconoció que comenzó a escribir microrrelatos inconscientemente y casi siempre inspirado en el tándem escritura y fotografía. Pudimos

disfrutar de la proyección dedicada a Fábulas del lagarto verde y comprobar cómo los microrrelatos de Rubén Abella hablaban de sus fotos.

Todos los trabajos presentados serán recogidos en una publicación; además vinculado a este mismo proyecto nace el I Premio de narrativa breve de la Cátedra Miguel Delibes. El ganador de esta primera edición ha sido Óscar Royo Royo con «Cosas de la edad» y los finalistas Pedro Campos Morales con «Mudanza y Muros», Óscar Royo Royo con «Por si acaso», Lorena Rodríguez Rodríguez con «Zapatos nuevos», José Ignacio Marín García con «Causas», Antonio Tejedor García con «La pluma», Isidro José Martínez Rodríguez con «La parca», Víctor Gutiérrez Sanz con «Pecados virtuales» y Alexandro Arana Ontiveros con «Y han de caer del todo sin duda alguna».

Las jornadas *Historias mínimas: perspectivas literarias y didácticas del microrrelato* han conseguido reunir a expertos, docentes y creadores que presentaron sus nuevas vías de investigación siempre vinculadas al cuarto género narrativo. El buen hacer del comité organizador formado por María Martínez Deyros y Eva Álvarez Ramos posibilitó el cumplimiento de los tiempos de exposición que derivó en comunicaciones ágiles y fluidas que esperan poder repetirse el próximo 2017.

Después del miniboom de la minificción peruana.
Reseña a la «VI Jornada Peruana de Minificción» -
Feria Internacional del Libro de Lima (Lima,
2016)

Antonio Paz Fernández

Después del miniboom de la minificción peruana de 2015 y continuando con la difusión de la minificción en la narrativa peruana, el Grupo Literario Micrópolis celebró el 22 de julio de 2016 la VI Jornada Peruana de Minificción en el marco de la Feria Internacional del Libro de Lima, cuyas participantes y asistentes fueron cobijados en los Auditorios «Jorge Eduardo Eielson» y «Ciro Alegría».

En esta ocasión la inauguración estuvo a cargo del líder de Micrópolis, Alberto Benza González, quien señaló la importancia de este género literario en la narrativa peruana y latinoamericana. Acto seguido, se celebró la segunda edición de «Minúsculos caballos», donde participaron diversos narradores brevísimos, bajo el mando del narrador dominicano Pedro Antonio Valdez.

Luego, los escritores Carlos Germán Amézaga, Manuel Aranibar, Ángel Málaga y Carlos Saldívar participaron del «Diván con microrrelatistas», quienes a la orden del escritor Jorge Rivera comentaron su obrar creativo y compartieron sus minificciones. A continuación, develando los secretos del silencio narrativo y enseñando a seleccionar las palabras precisas para cada historia, el escritor portorriqueño Emilio Del Carril dictó un taller de minificación, compartiendo sus técnicas y habilidades para condensar una historia en unos cuantos segundos de lectura.

Además, también se presentó la ponencia «Introducción al microrrelato peruano: Luis Loayza, Juan Rivera Saavedra y Harry Belevan», donde el especialista en literatura fantástica, profesor Elton Honores disertó sobre los textos brevísimos de los autores citados; y, los escritores Emilio Del Carril (Puerto Rico), Pedro Antonio Valdez (República Dominicana) y Arnoldo Rosas (Venezuela) participaron del conversatorio «El microrrelato caribeño» otorgando alcances sobre la minificación de sus países, sus máximos representantes y sus cultores actuales, y respondiendo a las preguntas propuestas por Alberto Benza González.

Antes de culminar con la primera parte de esta jornada, celebrada en el Auditorio «Jorge Eduardo Eielson», se realizó el segundo «Diván con microrrelatistas», donde participaron Maritza Iriarte, Germán Atoche, Jomar Cristóbal y Lucho Zúñiga, compartiendo sus textos y su visión de la minificación en nuestra na-

rrativa, siendo moderados por la narradora Carolina Cisneros.

La parte final de la Jornada se celebró en el Auditorio «Ciro Alegría», e inició con la presentación de *Entre soles, lunas, amores y desamores* de Emilio Del Carril, a cargo de Alberto Benza González y Rony Vásquez Guevara, quienes diseccionaron el referido libro y comentaron su importancia en la minificción latinoamericana actual. Luego, se desarrolló el conversatorio «La minificción peruana en la actual», donde bajo el monopolio de Carlos Saldívar, los investigadores Oscar Gallegos y Rony Vásquez Guevara indicaron los hitos esenciales de la narrativa de pocas palabras en nuestro territorio.

Finalmente, Rony Vásquez Guevara dictó la conferencia «Balance de las antologías de minificción peruana», donde resaltó los aciertos y desaciertos de las antologías publicadas en Perú y su importancia de aquellas sobresalientes, resaltando su influencia en la narrativa brevísima actual.

De esta manera, al cierre de la Feria, se terminó esta edición de la Jornada Peruana de Minificción, que ya constituye una institución en nuestra literatura actual, pues su presencia resulta necesaria e indispensable, ya que nos permite continuar disfrutando estas brevedades que hipnotizan a los lectores más estrictos.

**Reseña al «IX Congreso Internacional
de Minificción 2016»,
en Neuquén, Patagonia, Argentina:
«La minificción hoy: balances y perspectivas»**

Gloria Ramírez Fermín

Los pasados días 26, 27 y 28 de julio del presente año se llevó a cabo el IX Congreso Internacional de Minificción, organizado por el Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, con sede en la Universidad Nacional del Comahue, ubicada en Neuquén, Argentina. Ha dicho encuentro acudieron diversos catedráticos, investigadores y estudiosos de la minificción y del microrrelato.

Con el tema central «La minificción hoy: balances y perspectivas» comenzaron las ponencias con aproximaciones a las derivas del género, como la micronovela, por parte del investigador Rony Vásquez (Perú), y el microensayo, por cuenta de la investigadora Amor Hernández (Colombia), hasta dar con las últimas propuestas interdisciplinarias entre la microficción, las imágenes, los memes y el cómic.

Por ejemplo la ponencia: «La fotografía y la dimensión como narrativa breve», expuesta por Susana del Valle Salim (Argentina) y Santiago Luis Corbalán (Argentina), dio cuenta del programa de investigación «La minificción visual en el marco de las estéticas breves contemporáneas» (UNSTA y UNT, Argentina).

Esta propuesta relaciona imagen y texto bajo el concepto de la perspectiva. En la fotografía, el ojo del artista nos muestra qué ve y cómo lo ve, así mismo pasa en la literatura cuando el narrador, a partir de su visión de mundo, aborda un tema central. El creador usa la hipérbole, la ironía y la parodia para dar cuenta de una distorsionada realidad, lo que implica un tipo de historia. El espectador y el lector parten de un indicio específico, como una acción enunciada, cuadro o una foto, para configurar un relato que se complementará por la imaginación progresiva del receptor.

También hubo mesas en las que aparecieron otras lenguas. Como el caso del trabajo «Pirotecnia verbal: paisajes del microrrelato brasileño contemporáneo», de Ana Sofía Marques Viana Ferreira (Portugal), el cual dio un panorama de la minificción brasileña. Y no podemos dejar de lado la conferencia de Francisca Noguero Jiméñez (España): «Infancia y microrrelato». La cual consideró temas aún no explorados entre la literatura y la articulación de la imaginación primaria y genealógica.

Aunado a esto, las ponencias dedicadas a textos, que nos remiten a acontecimientos y rupturas sociales por su contenido y sus años de producción, nos hicieron

ver que en la fragmentaria composición de una trama también se desarrollan temas profundos como la desdramatización de las crueldades humanas. Como muestra de lo anterior, la exposición del trabajo «El relato (ar)ruina(do)», de Laura Pollastri (Argentina).

En esta misma línea encontramos la conferencia de cierre del congreso: «Trayectoria del microrrelato en catalán y gallego», de Irene Andrés-Suárez (España), que explicó la supresión de una lengua por imposiciones políticas, cuya recuperación se encuentra en los textos breves que sobrevivieron a la época gracias a la tradición oral.

La notable colección *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género* (varias editoriales), y su agregado, *¡Basta! Cien hombres contra la violencia de género* (Macedonia), fue presentada por la escritora Pía Barros. Este compendio resulta significativo, puesto que el fondo de los microrrelatos en cuestión es reflejo de las condiciones sociales presentes. Como nota al pie, la trascendencia del tema es tan sobresaliente que los ejemplares de la edición mexicana se agotaron en media hora el día de su presentación en la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco.

Algo que también hay que destacar son las mesas con los autores. Sin ellos no sería posible el estudio del género. La diversidad de temas y estilos resultaron ser una bocanada de aire fresco. Escritores de Argentina, Canarias (España), Chile, Colombia, México, Perú y Puerto Rico dieron lectura a sus textos demostrando que el género continúa creciendo, así como el formato

en el que se presenta (otro dato, es que el objeto-libro fue el protagonista).

La vasta producción confirma que el género se ha establecido dentro de las diversas propuestas literarias clásicas y canonizadas. Los autores actuales escriben minificción, saben cómo es el género y cómo trabajar la articulación narrativa para conseguirlo.

Llegado a este punto, hay que decir que la inclusión de editores, antologadores y divulgadores de la minificción y el microrrelato fue una idea acertada. Desde la aparición de *El Cuento. Revista de Imaginación* (1945-1995), de Edmundo Valadés, queda claro que sin la apertura de espacios de difusión y sin los proyectos editoriales el género no tendría la visibilidad con la que cuenta ahora.

La labor de personajes como Fabián Vique (escritor y editor de Macedonia, Argentina); Lauro Zavala (escritor, investigador y editor de la revista *El Cuento en Red*, México); Martín Gardella (escritor y creador del programa de radio «El Living sin Tiempo», Argentina); Beto Benza (escritor y editor de Micrópolis, Perú) y de Rony Vásquez Guevara (escritor, investigador, y editor de la revista *Plesiosaurio*, Perú) es primordial para acercar al público, especializado o no, al género.

Hay que señalar que la introducción de la minificción y del microrrelato en el campo cultural, así como el hallazgo de autores en medios impresos y digitales, logra abrir un espacio en el campo intelectual, y, esto a su vez, consolida la recepción del género en el ámbito académico, lo cual da lugar a encuentros como el pre-

sente caso del IX Congreso Internacional de Minificción.

(La reseñista sabe que es injusta, puesto que hay mucho material de donde cortar tela, hacen falta varias referencias a las diversas mesas y reconoce que han quedado cosas en el tintero. Se disculpa de antemano de no poder hacer el resumen de cada ponente, escrito y mesa. Sin embargo, en aras del género, trató de ser concisa y dar un mapa general del evento).

Los herederos de Julio Torri. Reseña al «Primer Encuentro Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola» - Feria Internacional del Libro del Zócalo (Ciudad de México, 2016)

Rony Vásquez Guevara

En ningún otro lugar de Latinoamérica y el mundo podían haberse congregado decenas de miniaturistas para celebrar la brevedad literaria y gozar de la narrativa vertiginosa. Así, los días 14, 15 y 16 de octubre de 2016 durante la Feria Internacional del Libro del Zócalo celebrado en la Ciudad de México, cuna de la minificción, los herederos de Julio Torri y otros escritores fueron convocados por Marco Antonio Campos y Javier Perucho para el I Encuentro Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola.

En este Encuentro participaron reconocidos escritores latinoamericanos de minificción como Ana María Shua, María Cristina Ramos y Raúl Brasca (Argentina), Lilian Elphick (Chile), Nana Rodríguez (Colombia), Alberto Sánchez Argüello (Nicaragua), Ginés Cutillas y Manu Espada (España), y Alberto Benza González y Rony Vásquez Guevara (Perú). Además, también se

reunieron los escritores mexicanos Dina Grijalva, Adriana Azucena Rodríguez, Anaïs Blues, Laura Elisa Vizcaíno, Cristina Rascón, Queta Navagómez, Ethel Krauze, Erika Merguen, Armando Alanís, Hugo López Araiza, Edgar Omar Avilés, José Manual Ortiz Soto, Luis Alberto Chávez Fócil, Miguel Antonio Lupián, Fernando Sánchez Clelo, Rogelio Guedea, Javier Zúñiga, Jeremías Ramírez, Marcial Fernández, Juan Luis Nute, Agustín Monsreal, Alfonso Pedraza, entre otros. Los moderadores que estuvieron a cargo de las presentaciones de cada escritor y de controlarlos en el tiempo establecido fueron los investigadores Gloria Ramírez Fermín, Javier Perucho, Aldo Escobar, Gamaliel Valentín González, David Chávez, José Pablo Camarena, Hiram Barrios y David Baizabal.

Todo este grupo de miniaturistas fueron cobijados en el Café Literario Tomás Segovia, cuyo ambiente libresco invitaba al coloquio sesudo y la charla pausada, que se prolongaba incluso después del espacio y tiempo cedido a la celebración de la narrativa de escaso palabraje y profunda significación. Sin embargo, un fabuloso y significativo paréntesis se realizó en el Foro Gonzalo Rojas cuando se entregó el I Premio Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola a la escritora argentina Ana María Shua, en reconocimiento a su trayectoria como escritora y como creadora de minificciones desde sus primeros pasos en la literatura.

Además, resultaba inevitable la presencia de Lauro Zavala, uno de los mayores especialistas de minificción en el mundo, quien en el Museo El Estanquillo dictó la

conferencia titulada «La minificación como un indicio de la capacidad de asombro». En este Museo, desde donde se divisa la calle Francisco Madero y los altos del Templo de San Felipe Neri, también se presentó *Lo bueno, si breve, etc.* de Ginés Cutillas a cargo de Laura Elisa Vizcaíno y Rony Vásquez Guevara, y diversos narradores compartieron sus minificaciones en un acto de democracia y generosidad con su exigente público.

Y, como todo en la vida tiene un acabose, solo queda agradecer a los capitanes de este navío de la minificación, Marco Antonio Campos y Javier Perucho, porque permitieron que esta modalidad textual siga cultivándose con la rudeza y calidad que la caracteriza desde sus orígenes; por lo que, esperamos el pronto canto de las sirenas que habitan la gran Tenochtitlán para enrumbarnos al siguiente encuentro que seguramente será este 2017.

LA GARRA DEL PLESIOSAURIO

**Disccionando al dinosaurio legendario.
Lo bueno, si breve, etc., de Ginés Cutillas
(Barcelona: Editorial Base, 2016)**

Rony Vásquez Guevara

Cuando el lector común se enfrenta a un texto interminable como «El dinosaurio» de Augusto Monterroso no tiene claro si es literatura, ingenio narrativo o, en el peor de los casos, un chiste. Entonces, si pregunta a los entendidos sobre esta modalidad textual brevísima, estos lo llamarán de múltiples maneras, además de brindar diversas apreciaciones. Algunos los llaman minicuentos —recordando a su hermano mayor, el cuento—, otros prefieren señalarlos como microrrelatos; y, un grupo se decanta por el término «minificción». Aunque, actualmente, existe un ligero consenso en llamar microrrelato a los textos brevísimos narrativos y minificción a los demás textos brevísimos.

Como se ve, después de más de treinta años de teoría sobre esta modalidad textual brevísima, aún no existe un consenso unánime en su denominación, pues no solo difieren entre autores, escritores e investigadores, sino también en países. La misma suerte tiene la

descripción de sus características, aunque todos concuerdan en que son narrativos y cuenta una historia.

Para combatir esta discordia o debate, Ginés Cutillas nos presenta *Lo bueno, si breve, etc.*, publicado este año en Barcelona por Editorial Base. En este libro, nuestro autor empieza describiendo un recorrido histórico de esta narrativa brevísima, a la que prefiere llamarla microrrelato; y no duda en otorgarle el estatus de género literario, indicando que «Este nuevo género bebe de todo los demás a pequeños sorbos: disfruta del ritmo de la poesía, del humor de la greguería, de la rotundidad del aforismo, de la esfericidad de los buenos relatos, y por supuesto, de los grandes temas universales de la novela» (p. 15), reconociendo así su carácter omnívoro y su multiplicidad literaria.

No obstante, su análisis no se limita a establecer que es un género literario que posee características de otros, ya que sirviéndose de las aproximaciones de los investigadores españoles Irene Andres-Suárez y Fernando Valls, apuesta por una definición de microrrelato, indicando que es un: «Texto breve en prosa de naturaleza narrativa y ficcional que, usando un lenguaje escueto y preciso, se sirve de la elipsis para contar una historia sorprendente a un lector activo» (p. 19), reconociendo así la dualidad participativa que exige este género literario, que se traduce en la relación íntima entre el narrador y su lector, quien deberá completar los universos paralelos de cada microrrelato.

Pero no se asusten, una parte del libro que presentamos es teórica y la otra es práctica. Así, el propósito

de Ginés Cutillas es dilucidar las incógnitas que se presentan cuando un lector común aborda textos extremadamente brevísimos para desarrollar una historia; acaso es el libro que todo teórico quiso escribir, pues no se limita a señalar las características del microrrelato, ya que acierta al momento de brindar consejos a sus lectores para animarlos a escribir estos textos que a todos nos cautivan.

En efecto, *Lo bueno, si breve, etc.*, constituye un libro sustancial para aquel lector que sienta que la brevedad narrativa empieza a ingresar en su universo libresco, pues le ayudará a conocer su desarrollo histórico, sus características principales y, seguramente, le animará en un futuro no lejano a escribir un microrrelato.

Para ello, Ginés analiza los decálogos para escritores ideados por García Márquez, Horacio Quiroga, Augusto Monterroso, y Andrés Neuman, aprovechando las pautas que pueden ser aplicadas al microrrelato, con la finalidad de escribir uno de calidad.

Pero todo este trabajo de análisis e investigación histórica logra su cúspide cuando nuestro autor, en la parte práctica de este libro, plantea su «Decálogo del perfecto microrrelatista», señalando que: I) Antes de escribir, se debe leer de todo; II) No se debe escribir nada que no aporte nada nuevo; III) Se debe elegir con sumo cuidado cada palabra; IV) En la primera frase te juegas al lector; V) El título debe formar parte de la historia; VI) Una imagen vale más que mil palabras; VII) La elipsis es la reina; VIII) Se debe partir de situaciones y personajes conocidos; IX) Se debe aplicar to-

do el conocimiento literario que se tenga; y, X) Se debe golpear sin piedad en el punto final. Al respecto, debemos advertir que a diferencia de los tradicionales decálogos para escritores, donde cada frase es considerada una sentencia incuestionable, Ginés Cutillas desarrolla cada uno de los puntos antes mencionados, presentando ejemplos de su poética y compartiendo con el lector su experiencia en estas lides narrativas.

Finalmente, el libro que nos ocupa presenta una extensa, detallada y minuciosa bibliografía de los textos de microrrelatos publicados en ambos lados aquel charco llamado Atlántico, desde el año 1888, con la publicación de *Azul* de Rubén Darío hasta nuestros días.

En consecuencia, después de leer *Lo bueno, si breve, etc.* de Ginés Cutillas, usted tiene dos opciones: la primera, compartir con sus familiares, amigos y colegas este libro para que comprendan qué texto están abordando cuando de un microrrelato se trata; y, la segunda, esconder el libro, leerlo religiosamente todos días siguiendo cada una de las pautas establecidas en su decálogo y, finalmente, escribir un microrrelato. Yo, egoístamente, elegí esta última opción. ¿Usted cuál elige?

**«Érase de una vez» o la negación del clásico
cuento de hadas en favor de la realidad.**
Érase de una vez, de Ana Vidal Pérez
(La Palma: Enkuadres, 2016)

Paola Mireya Tena

La realidad se refleja en el espejo de las letras de Ana Vidal Pérez de la Ossa (Madrid, 1973) y se gusta. Se observa, coquetea, posa y al final el espejo le devuelve una representación certera. Ana nos tiene acostumbrados a esto, a su estilo preciso, elegante y divertido, que en ocasiones incómoda y otras calienta el corazón, pero que nunca deja indiferente. Es imposible. Todos los que la seguimos durante años en su recorrido a través de las redes sociales, lectores ávidos de sus historias, celebramos que finalmente el proyecto se haya visto concretado con éxito en este pequeño y hermoso volumen, su primer libro de microcuentos, *Érase de una vez* (Editorial Enkuadres, Valencia).

En este libro, la narración fluye en dos vertientes: en una de ellas, la escritora se convierte en testigo de escenas donde se mezclan lo fantástico y lo cotidiano. La realidad se rompe, se fractura, pero los personajes

de estos microcuentos no parecen notarlos, y si lo hacen, lo ocultan quizá por decisión propia y aceptan como corrientes situaciones que no lo son tanto. Cierren los ojos y se dejan llevar, y en esa inercia arrastran al lector y lo sumergen en una atmósfera casi onírica.

Y en otra vertiente, pareciera que es la autora misma quien se convierte en la protagonista de las historias de amor que relata, pero aún más en las de desamor; en efecto, es tan profunda su implicación sentimental que hace creer al lector que habla de ella misma y sus experiencias. Como si de una representación teatral se tratara, todos los elementos están servidos: el escenario son casas vacías, tiempo perdido, polvo sobre los muebles, donde habitan los personajes solitarios aunque estén acompañados, ya que es precisamente esa soledad acompañada la que torna la situación en aún más dramática, más emotiva y desesperada.

Es en estos microcuentos donde Ana Vidal coquetea más con la poesía que con la narrativa, ya sea como protagonista o como testigo silenciosa de gente en proceso de derrumbe. Personas que anhelan a otras y algunas que olvidan sin darse cuenta de que lo están haciendo. Logra capturar por un breve momento la esencia de la ruptura y el desamor, de aquellas cosas que no se dicen pero las grita el día a día, de los pequeños detalles que al final llevan al derrumbe, y los lectores nos vemos transformados en cómplices silenciosos, una especie de voyeurs sin voz ni voto.

Ana Vidal resulta especialmente hábil en los juegos de palabras y para muestra basta un botón: los títulos

de las cuatro grandes partes en que se divide el libro son una fantástica alteración de frases hechas, que de este modo toman un significado nuevo y desconcertante: «hasta aquí hemos llagado», para la serie de microficciones que hablan sobre la ruptura amorosa; «nosotros que nos morimos tanto», para agrupar aquellos cuyo protagonista principal es la muerte; «a quien los suyos padece», que engloba una inquietante conjunto de microcuentos sobre historias familiares y por último, «me hubiera cansado contigo», una colección de minificiones donde los personajes fantasean sobre aquello pudo ser, pero por diferentes razones, no será. Incluso el título, «Érase de una vez», que juega con la idea de poner punto final a un cuento de hadas que quizá ya se ha prolongado demasiado.

En resumen, Ana Vidal ha logrado reunir en este volumen una variedad de microcuentos con temáticas y formas narrativas muy distintas, algunos de ellos tan certeros que transportan al universo de sus propios recuerdos contados como un protagonista equiscente, y algunos otros tan entrañables que es fácil perderse en las letras de esta escritora madrileña y sentirse, por un momento, habitante de su pequeño universo narrativo.

**Incursionando en la narrativa brevísima.
Enjambre de historias, de Javier Perucho
(Ciudad de México: Naveluz, 2015)**

Rony Vásquez Guevara

Aunque su nombre ya es conocido en la literatura que bordea el Atlántico y el Pacífico por sus ensayos e incisivas investigaciones en torno a la minificción, Javier Perucho nos entrega sus primeros demonios narrativos en *Enjambre de historias* (Naveluz, 2015), donde como buen conocedor del arte brevísimo demuestra que no es ajeno al llamado de las musas minúsculas y al canto de las sirenas.

En este proyecto narrativo, a diferencia de los libros de microrrelatos cuyo aliento fantástico es predominante y abunda en esta modalidad textual, Javier Perucho apuesta por la realidad y la violencia como ejes temáticos desde diversas perspectivas, que configuran un conjunto de microrrelatos seriales que pretenden cuestionar nuestra realidad y actuar cotidiano. Así, en el apartado denominado «Qué noche tan triste» el narrador realiza una denuncia por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, aquella situación que conmovió los

claustros universitarios y estratos sociopolíticos de México. Sin embargo, la violencia no se limita a la citada escena social, pues en «Los derrumbes de la noche» y en «Enjambre de historias» se manifiesta en la cotidianeidad como algo natural, ya que sus protagonistas no encuentran sorpresa en su actuar urbano. La riqueza de esta *opera prima* se encuentra también en su estatus polifónico, pues diversos narradores manifiestan su conocimiento personal de la violencia como cualidad innata al ser humano y característica de una sociedad moderna.

Además, resulta indispensable destacar la presencia de otros géneros narrativos brevísimos como la micro-novela «Lola la parvularia», donde emulando a *Lolita* de Nabokov, el narrador nos presenta una historia sexual y erótica entre Lola y Humbert Humbert, quienes confiesan ante el lector su instintivo deseo de satisfacción. En «Pregones», tanto en la primera como en la segunda parte, se pueden apreciar dichos, sentencias, aforismos y demás brevedades narrativas que cuestionan nuestra realidad, valiéndose de escasas palabras de profunda significación.

Finalmente, podemos declarar que *Enjambre de historias* no solo permite incursionar a Javier Perucho en el mundo de la narrativa brevísima, pues permite conocer a una de las voces indispensables e insoslayables de la minificción mexicana contemporánea.

Un libro necesario en la microficción peruana.
***Sueños de un índigo*, de Jomar Cristóbal**
(Lima: Micrópolis, 2016)

César Klauer

En este libro publicado por Micrópolis, Jomar Cristóbal nos propone un viaje fascinante a través de los sueños y divide su propuesta en siete secciones con título propio, precedidas de textos de un formato original y refrescante en el microrrelato peruano.

Siendo que los mensajes deben ser puestos en palabras, Cristóbal se esmera en usar solo las necesarias para luego pulirlas hasta darles un brillo especial que, al ser leídas en conjunto, perduran en los ojos del lector. Así, podemos rescatar, a manera de ejemplo, el microrrelato «Sufrimiento», que aparece en la sección Alucinaciones Supremas:

SUFRIMIENTO

—Si Dios sabía que me iban a condenar, ¿por qué me creó? —pensaba Jesús mientras lo estaban clavando.

Con una economía de palabras precisa, Jomar nos plantea interrogantes básicas: ¿por qué nos pasa lo nos pasa?, ¿Si todo es un plan maestro del creador, por qué sufre tanto el mundo? Y yendo aún más adentro en la interpretación, ¿Por qué dios hizo el mundo así?, ¿Está Dios jugando un juego macabro con sus hijos? Jomar usa con maestría el microrrelato para mover el aviso de nuestra consciencia y hacernos pensar.

Otra de las características que llama la atención es el uso del pie de página, técnica narrativa posmoderna poco o casi nada usada en la microficción, pero sí aplicada extensamente por autores como David Foster Wallace («La Broma Infinita») y Junot Díaz («La maravillosa vida breve de Oscar Wao»). Según el crítico norteamericano Jeff Sommers, el poder del pie de página se deriva de su naturaleza disruptiva, «un pie de página o nota al final te arrastra fuera de tu trance y te obliga a romper la conexión; esencialmente, rompe la cuarta pared»¹.

Jomar usa esta técnica en cada texto que precede a inicio de una sección de su libro y la combina con un aprovechamiento del título que completa una propuesta textual y que al mismo tiempo abre varios niveles de narración e interpretación. En, por ejemplo:

¹ Jeff Sommers. *Consider the Footnote: Why Don't More Authors Use This Powerful Tool?* Disponible en: <http://bit.ly/2kGdW1P>. Accesible el 22/12/2016.

EL NIÑO ÍNDIGO QUE CRECIÓ EN EL OLIMPO (7)

No tuvo sueño jamás.

(7) Tampoco derecho de vivir por usar soldaditos de plástico en el inconsciente de los hombres, le susurró a Hipnos y se fue.

El pie de página inicia con un negativo: Tampoco. Esto significaría que la línea anterior, el título, es una negación; pero no es así, ya que el pie de página se refiere al texto mismo del cuerpo del cuento. Este es un ejemplo de la forma en que Jomar juega con los textos y reta al lector a re-leer y encontrar los significados.

Desamor Acuático cierra el libro. Es una micronovela de amor en cuatro capítulos. Tomando como guía la obra de Christopher Booker, «Los siete argumentos básicos: Porqué contamos historias» (2004)², esta micro novela encaja en la categoría de tragedia: un protagonista o héroe es abatido por un evento desafortunado y evoca en el lector sentimientos de pena por el personaje, quien es fundamentalmente «bueno». Siempre siguiendo a Booker, identificamos que el primer capítulo constituye la etapa de anticipación, es decir, un adelanto o introducción de lo que va a pasar: «Trataron de ahogar el amor que tenían proyectado»; luego los capítulos II y III son la etapa de frustración: «[...]»

² Christopher Booker. *The seven basic plots: Why we tell stories*. New York: Bloomsbury, 2014.

no sabía cómo decirle que mi cuerpo flotaba inerte [...]], y finalmente el capítulo IV es el clímax y resolución de la historia: «Después de la inundación del barco, las aguas mansas llegaron a ser paz».

Cristóbal demuestra una gran habilidad para, en pocos párrafos, delinear una historia de amor completa, con sus altibajos y problemas. Puede ser también interpretada como una metáfora de los amores con un destino inevitable.

Sueños de un Índigo es un libro necesario y ejemplar en el panorama de la microficción peruana: Resuelve los problemas narrativos de los microficcionalistas de forma brillante, es decir, hace buen uso económico de las palabras con el propósito de contar historias. Pero no solo eso, sino que además logra ponernos al frente textos de valor narrativo y con el poder de provocar la reflexión. Su atrevimiento al usar pies de página para darle amplitud y variedad de niveles a sus textos es un gran aporte al género. La micronovela final cierra con broche de oro la colección y nos deja en los ojos un sabor de esperanza y la seguridad de que Jomar Cristóbal aún tiene mucho más por darnos en el género de la microficción.

LOS NUTRIENTES SÓLIDOS

lesiosaurio

Adriana Azucena Rodríguez (Ciudad de México - México). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas (UNAM) y doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y en la Facultad de Filosofía y Letras, en áreas de teoría y creación literarias. Investigadora en diversas áreas de la teoría, crítica y el análisis de textos. Autora de libros como *Las teorías literarias y el análisis de textos* (UNAM, 2016) y, de ficción, *Postales (mini-hiperficciones)* (Fósforo, 2014).

Alberto Hernández (Calabozo, Estado Guárico - Venezuela, 1952). Poeta, narrador y periodista. Egresado del Pedagógico de Maracay, realizó estudios de postgrado en la Universidad Simón Bolívar en Literatura Latinoamericana. Fundador de la revista literaria *Umbral*, es colaborador de revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Su obra literaria ha sido reconocida en importantes concursos nacionales. En el año 2000 recibió el Premio «Juan Beroes» por toda su obra literaria. Ha representado a su país en diferentes eventos literarios: Universidad de San Diego, California, Estados Unidos, y Universidad de Pamplona, Colombia. Encuentro para la presentación de una antología de su poesía, publicada en México, Cancún, por la Editorial Presagios. Miembro del consejo editorial de la revista *Poesía* de la Universidad de Carabobo. Se desempeña como secretario de redacción del diario «El Periodiquito» de la ciudad de Maracay,

estado Aragua. Ha publicado ensayos y textos poéticos en las revistas *Turia de España (Aragón)*, números 81-82; en el folio volante de *Italia*, N° 4, abril 2007; *Piedra de molino*, *Arcos de la Frontera*, España, primavera de 2007, entre otras. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, al italiano, al portugués y al árabe. Recientemente, con Ediciones Estival «Poética del desatino». Se trata de un libro de desafíos, de un despropósito donde el autor se desnuda y avisa de su incomodidad en el mundo. Un libro para leer de pie, acostado o dormido. Bajo la lluvia o a pleno sol. Acaba de publicar también en Ediciones Estival «El sollozo absurdo», poemas portugueses. Edición bilingüe, con la traducción de Rogério Viana.

Antonio Francisco Javier Zeta Rivas (Piura – Perú, 1986). Es Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de Piura. Ha publicado *Tarbush*, libro de relatos, y el poemario coautorial *Dos sombras en la esquina café*. Es miembro fundador del Círculo Literario «Tertulia Cero».

Antonio Paz Fernández (Cajamarca - Perú, 1984). Actor, profesor, escritor y periodista. Estudió Lengua y Literatura en la Universidad Nacional de Trujillo. Actualmente colabora con revistas culturales extranjeras.

Belén Mateos Blanco (España). Doctoranda en español: lingüística, literatura y comunicación. Licenciada en Periodismo por la Universidad de

Valladolid trabajó durante dos años en Televisión Castilla y León como redactora y editora. Tras realizar el Curso de Aptitud Pedagógica encaminó su carrera hacia la docencia. Durante cuatro años impartió clases de «Tratamiento y Restauración del Patrimonio Documental» en el Archivo de la Diputación de Valladolid. Cursó posteriormente la «Maestría en la enseñanza de español como lengua extranjera» y la «Maestría en Estudios Filológicos Superiores: estudio y aplicaciones profesionales». En los últimos meses colaboró con la Fundación Miguel Delibes en la creación de la aplicación Red Delibes y con Agilice Digital, spin off de la Universidad de Valladolid, elaborando materiales didácticos. En estos momentos realiza una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México para su tesis doctoral *Intertextualidad y metaliteratura en el microrrelato español del siglo XXI*.

Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946 – Lima, 2015). Sociólogo de profesión (PUCP). Publicó trabajos de su especialidad en varias revistas académicas y en diarios de circulación nacional. En 1974 obtiene el primer lugar en el concurso de cuento José María Arguedas. En 1981 gana el concurso Unanue de novela con *La colina de los árboles*. En 1984 obtiene el premio Gaviota Roja de novela con *Así es la pena en el paraíso*. En 1985, gana el premio Hispamérica de cuento, organizado por la Universidad de Maryland, teniendo como jurado a Roa Bastos, Mario Vargas Llosa y Julio

Cortázar. En el año 2006 fue considerado finalista del Premio Tusquets de novela en España con su novela *El fantasma nostálgico*. Ha sido incluido en múltiples antologías del cuento peruano editadas en el Perú, Francia y Alemania. Fue profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería durante 25 años. Entre sus libros más importantes se encuentran las novelas *La colina de los árboles*, *La segunda visita de William Burroughs* y *La conciencia del límite último*, mientras que en cuentos destacan los volúmenes *El que pestañea muere*, *Historia de verdugos* y *Playas*.

Carmen De La Rosa (Santa Cruz de Tenerife - España, 1964). Sus relatos y microrrelatos aparecen en *Entre humo y cuentos* (2000), *Todo vuela*, *Acordeón* (2015), las antologías: *Somos Solidarios* (2013), *99 crímenes cotidianos* (2015), *Primavera de microrrelatos indignados*, *Ellas*; la revista *Fahrenheit XXI*, los blogs: *Antología Mundial de Minificción*, *Químicamente Impuro*, *La cazadora de relatos*, *Máquina de coser palabras*, *Brevilla* y *Lectures d'ailleurs*. Participó en el I Simposio Canario de Minificción (2015).

César Klauer (Lima - Perú, 1960). Licenciado en educación y profesor de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es autor de un libro de cuentos *Pura suerte* (Altazor, 2009). Además, sus crónicas de la vida de los años 70 en su barrio de Magdalena han aparecido en *La Revista de Magdalena*. Sus crónicas gastronómicas y de viajes han sido traducidas al inglés y publicadas en *Living in Peru* (<http://www.livinginperu/>).

Ha cultivado, además, la literatura infantil: *El perro Patitas*, *El gigante del Viento* y *El delfín de arena*, publicados por Ediciones Altazor. Su primer libro de microrrelatos se titula *La eternidad del instante* (2012).

Eduardo Reyme Wendell (Lima - Perú, 1984). Concluyó sus estudios de literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. El 2005 ganó los X Juegos Florales de poesía organizados por la Universidad Ricardo Palma. El 2006 su poemario *Tránsito* quedó finalista en el concurso «Esquina de papel» organizado por la Municipalidad Metropolitana de Lima. Ha publicado *Duerme tranquila, Rebeca* (2007), y el cuento «Épocas de radio» (2010), que quedó finalista en el I Concurso de Cuentos «Salvemos el Palais Concert».

Gabriel Jiménez Emán (Caracas - Venezuela, 1950). Escritor venezolano destacado por su obra narrativa y poética, la cual ha sido traducida a varios idiomas y recogida en antologías latinoamericanas y europeas. En el terreno cuentístico es autor de varios libros entre los que destacan *Los dientes de Raquel* (1973), *Saltos sobre la soga* (1975), *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1980), *Relatos de otro mundo* (1988), *Tramas imaginarias* (1990), *Biografías grotescas* (1997), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002), *El hombre de los pies perdidos* (2005) y *La taberna de Vermeer y otras ficciones* (2005), *Había una vez... 101 fábulas posmodernas* (2009). Ha recibido, entre otros reconocimientos, el Premio Municipal de Narrativa del Distrito Federal, el Premio Romero García de Narrativa

del Consejo Nacional de la Cultura y el Premio Nacional de Narrativa Orlando Araujo y recientemente el Premio Solar de Ensayo de la Fundación de Cultura del Estado Mérida (Mérida, 2007) por el libro *El espejo lúcido*. En el campo novelístico ha publicado *La isla del otro* (1979), *Una fiesta memorable* (1991), *Mercurial* (1994), *Sueños y guerras del Mariscal* (2001), *Paisaje con ángel caído* (2004) y *Averno* (2007). Ha realizado una amplia labor como investigador y antologista, entre cuyas obras se encuentran *Relatos venezolanos del siglo XX* (1989), *El ensayo literario en Venezuela* (1988), *Mares. El mar como tema en la poesía venezolana* (1990), y *Ficción Mínima. Muestra del cuento breve en América*, (1996).

Geraudí González Olivares (Valencia, Venezuela. Magíster en Lingüística. Licenciada en Educación, mención Lengua y Literatura (UC). Actriz de teatro. Miembro del comité académico y cultural de la Filuc (Feria Internacional del Libro de la Universidad de Carabobo). Subdirectora de la revista *Zona Tórrida*. Investigadora en el área de la minificción y los estudios del discurso.

Gloria Ramírez Fermín (Ciudad de México - México, 1984). Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, graduada con Mención Honorífica. Su tesis de licenciatura fue sobre la minificción de Rogelio Guedea. Magíster en Literatura con su tesis sobre la minificción en Edmundo Valadés. Actualmente está cursando el Doctorado en Literatura

en la Universidad Autónoma de México (Iztapalapa), donde su tema de investigación son los minicuentos de Max Aub, continuando así con el estudio del género breve.

José Troncoso Díaz (Lima, 1997). Estudiante de Ingeniería Industrial de la Universidad de Lima y actual ganador de los Juegos Florales de Poesía de dicha institución. Escribe microrrelatos, poemas y cuentos paralelos a sus estudios. Trabajó como mozo en un restaurante de Cusco y posteriormente, como seguridad en un bar, tras haberse escapado de casa en el año 2015. Con tal experiencia, realizó un poemario y un cuento sobre lo vivido, ocupando el primer puesto en la categoría de poesía con sus, también, primeros poemas. No ganó en cuento.

Lauro Zavala (Ciudad de México - México, 1954). Investigador universitario, conocido por su trabajo en teoría literaria, teoría del cine y semiótica, especialmente en relación con los estudios sobre ironía, metaficción y minificción. Desde 1984 trabaja como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, donde coordina el Posgrado en Análisis Cinematográfico. Desde el año 2010 es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC) en el área de Humanidades. Creador de un sistema de modelos para el análisis textual e intertextual que permiten estudiar la llamada traducción intersemiótica. Estos modelos están diseñados para analizar cuentos, novelas, minificciones

literarias y audiovisuales, películas de ficción y documentales, así como fotografías y otros productos culturales. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, es autor de una docena de libros y más de 150 artículos de investigación publicados en Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia y otros 15 países. Sus trabajos han sido citados en más de 1500 libros y revistas especializadas. Ha sido invitado a impartir cursos y conferencias en más de 65 universidades y en más de 120 congresos académicos nacionales e internacionales. Hasta la fecha ha dirigido más de 150 tesis universitarias. Entre sus libros más representativos en relación al cuento y a la minificción tenemos: *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* (Nueva Imagen, 2004), *Cartografías del cuento y la minificción* (Renacimiento, Sevilla, España, 2005), *La minificción bajo el microscopio* (UNAM, 2006), y *Cómo estudiar el cuento* (Trillas, 2009, 2014).

Paola Mireya Tena (México, 1980). Pediatra de profesión, escritora por afición. Ha participado como ponente en sesiones dedicadas a la lectura e imparte cursos de Escritura Creativa. Ha publicado algunos de sus microcuentos en antologías del género. Nombramiento especial en el concurso de la FILBo 2015. Publicada en la *Antología virtual de minificción mexicana* y la revista digital *Microfilias*. Sus microcuentos pueden ser leídos en www.microficciones.tumblr.com y www.facebook.com/microficciones.

Queta Navagómez (Bellavista, Nayarit - México). Ha ganado el Premio Nacional de Cuento «Álica de Nayarit» (1995) y después el Premio Nacional Bial de Poesía «Alí Chumacero» (2003-2004), además de otros premios literarios. Ha publicado libros de cuento, poesía, novela histórica. Entre sus trabajos de minificción destacan: ganar el concurso de Cuento Brevísimos de *El Cuento Revista de imaginación* del No. 110-111 y No. 114-115; ser parte de la *Antología de Cien cuentos brevísimos de Latinoamérica*, y publicar los libros *Aquí no ha terminado* (1993) y *Hadas ebrias* (2006).

Ricardo Sumalavia (Lima – Perú, 1968). Estudió literatura en la Universidad Católica del Perú, la maestría en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y el doctorado en la Universidad Michel Montaigne, en Burdeos. Es autor de las novelas *Mientras huya el cuerpo* (2012) y *Que la tierra te sea leve* (2008), y de los libros de narrativa brevísima *Enciclopedia plástica* (2016), *Enciclopedia mínima* (2004), *Retratos familiares* (2001) y *Habitaciones* (1993). Dirigió el sello Ediciones Pedernal, y fue responsable de la «Colección Orientalia» del Centro de Estudios Orientales de la Universidad Católica, donde se desempeña como docente. Fue profesor invitado por algunos años en la universidad Dankook y lector en las universidades Kyung Hee y Sun Moon en Corea del Sur. Es también creador de la «Colección Underwood» de la PUCP.

Rony Vásquez Guevara (Lima - Perú, 1987). Director de *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*. Integrante del Comité Editorial de Internacional Microcuentista y del Seminario de Estudios sobre Minificción (UNAM-México). Ponente en temas de minificción en congresos nacionales e internacionales. Presidente del Coloquio Internacional de Minificción (Lima, 2012). Jurado en concursos de minificción. Editor invitado por la revista *Ekuóreo* (Colombia, 2013). Fundador y Editor de Editorial Micrópolis. Ha publicado *Cuadernillo de pulgas. Colección personal* (2011), *Cuaderno de pulgas* (2011), *Circo de pulgas. Minificción peruana. Estudio y antología (1900-2011)* (2012), *En pocas palabras. Antología del microcuento liberteño* (2012), *En pocas palabras. Antología del microcuento cajamarquino* (2013), *El universo de los caracteres. Brevísimos estudio y antología* (2014), *Cuadernos de apuntes: tuiterratura* (2016) y *El último dinosaurio vivo* (2016). Su Taller de Minificción «El dinosaurio» ha sido impartido en Santo Domingo (República Dominicana), Carabobo (Venezuela) y diversos lugares de Perú. Sus minificciones han sido traducidas al inglés, ruso, italiano y francés.

Víctor Mosqueda (Valencia - Venezuela, 1984). Licenciado en psicología, narrador, involucrado activamente en la escritura y la promoción literaria. Forma parte del Colectivo Letra Franca. En el año 2008 recibe el 2do lugar en el 3er Concurso de Poesía y Narrativa Breve Alejo Moreno, en su capítulo Narrativa

Breve, por su cuento *Hace mucho que no lee*, en el año 2013 recibe la primera mención en el IX Concurso Nacional de Cuentos SACVEN por su relato *Los 7 mandamientos de la Granja Muck*, y en el año 2014 resulta ganador del VIII Concurso Nacional de Narrativa Salvador Garmendia con su libro *Manual de patologías*, y recibe mención especial en el VIII Premio de Cuento Policlínica Metropolitana para Jóvenes Autores con su cuento *La mesa*. Participó como escritor y corrector de trama en el proyecto colectivo de literatura e ilustración *Ilustratura*, que reunió a 11 escritores y 12 ilustradores, en su mayoría españoles, para la creación de una novela ilustrada (*Memorias del porvenir*, 2015), cuyos beneficios irán destinados a la fundación SIMA en España.

Violeta Rojo (Caracas - Venezuela). Doctora en Letras y Maestra en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar, y Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Entre sus publicaciones más resaltantes se encuentran *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción* (2016), *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (2009), *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009), *Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana* [Comp. con Héctor Abad Faciolince y Carlos Leáñez Aristimuño] (2008), *La Minificción en Venezuela* (2008 y 2004), *Teresa Carreño* (2005), *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996).

Wilfredo Illas (Valencia, Venezuela). Profesor de Literatura UPEL-IPB, Magíster en Literatura Venezolana U.C., Doctor en Educación U.C., Especialista en Educación de Adultos UNESR, Postdoctor en Educación U.C., Postdoctor en Ciencias Humanas L.U.Z. Profesor de teoría y análisis literario. FaCE – U.C.

Yobany de José García Medina (México, 1988). Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, FES-Acatlán (UNAM). Miembro fundador del Seminario Permanente de Metaficción e Intertextualidad (FES-Acatlán). Ha publicado en diversas revistas literarias, entre ellas: *Monolito*, *Revista Bistró*, *El Humo*, *Revista Dislexia*, *Revista Nano: minificción latinoamericana*, *Nocturnario*, *Revista Minificción*, *Revista a Buen Puerto*, *La Rabia del Axólotl*, *Moria* y en la revista arbitrada *Destiempos* n. 43, 44 y 45.

PLESIOSAURIO

Primera revista de ficción breve peruana

Nº 9

se terminó de editar,
en los talleres gráficos
de abismoeditores,
el 26 de marzo de 2017,
Jr. Pablo Risso 351, Lima 30.

