

PLESIOSAURIO

Primera revista de ficción breve peruana

Año X, N° 10, Vol. 1. Lima, diciembre 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° 10, Vol. 1. Lima, diciembre de 2017.

Dirección : Rony Vásquez Guevara

Editores invitados : Javier Perucho
Gloria Ramírez
Laura Elisa Vizcaíno

Edición y diagramación : Dany Doria Rodas

Imagen de carátula : Sergio Astorga

© Plesiosaurio

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

Celular: 997254851 / 996308452

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

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 vols. 2 y 3.

Hecho en Perú – Piru llaqtapi ruwasqa – Made in Peru
Todos los textos son de pertenencia exclusiva de sus autores.

ÍNDICE

LA MUELA DEL PLESIOSAURIO

Ginés Cutillás Cuánto mide un microrrelato	15
Manú Espada Las herramientas del microrrelato	25
Nieves María Concepción Lorenzo y Darío Hernández El microrrelato, la fábula y el bestiario en la minificción hispánica	39
Antonio Cruz Microrrelato y redes sociales: luces y sombras (Del crecimiento superlativo a los riesgos de la banalización)	61
Eduardo Gotthelf Otros textos degenerados: las microficciones teatrales	79
Uriel Cadena Una revisión minicuentística a los <i>Dichos de Luder</i> de Julio Ramón Ribeyro	89
Homero Carvalho Oliva Breve ensayo de la microficción en Bolivia	99

Ana Sofía Marques Viana Ferreira
Consideraciones básicas sobre el microrrelato brasileño contemporáneo 111

Paola Tena
A cien años de Julio Torri: Brevísimo viaje a través de la minificción en México 129

Belén Mateos Blanco
Intertextualidad y crítica social en los microrrelatos de José M^a Merino 145

Jhoana Herrera Fabian
La configuración del niño en algunas minificciones 157

LOS PLESIOSAURIOS MEXICANOS BAJO LA LUPA

Baltazar Domínguez
Micros radiofónicos en Radio UNAM 175

José Juan Aboytia
Cuentos posmodernos fragmentados, intertextuales, híbridos, deconstruidos y metaficcionales 181

César Abraham Navarrete Vázquez
Micronopio: un viaje audiovisual a la literatura breve 193

David Baizabal
Cómo nombrar al tren 203

Aldo Flores
Una visita a la isla de Circe. A cien años del primer microrrelato en México 215

Laura Elisa Vizcaíno
El cuerpo en la fugacidad. Reseña a *Eros y afrodita en la minificción* de Dina Grijalva 225

Lauro Zavala
Comentarios mínimos a las *Mínimas minificciones mínimas* de Agustín Monsreal 231

Javier Perucho
El microrrelato, erótica y antología. Reseña a *Eros y afrodita en la minificción* de Dina Grijalva 237

Gloria Ramírez Fermín
Cinco criterios de la brevedad: hacia el *boom* actual de las antologías de minificción y microrrelato. Entrevistas a Aldo Flores, Dina Grijalva, Fernando Sánchez Clelo, José Manuel Ortiz Soto y Mariano F. Wlathe 243

EL CAFÉ DEL PLESIOSAURIO

Ricardo Calderón Inca
El último viaje 269

David Vivancos Allepuz
En contra del microrrelato como cuarto género narrativo 271

Eduardo Sabugal Torres
4 Cosmo-nadas 273

Ricardo Alberto Bugarín
Vocalice bien: abra la boca
Clavadista 277

David González Fernández
Amores imposibles IV 279

Nana Rodríguez Caja de herramientas	281
Nieves M^a Concepción Lorenzo y Darío Hernández La estética de los márgenes. Entrevista con Miguel Maldonado	283
Lucila Herrera y René Aviles Fabila En torno a brevedades. Conversaciones	289

LA GARRA DEL PLESIOSAURIO

Rony Vásquez Guevara Reseña a <i>Microlapsos</i> , de Cecilia Eudave	313
Antonio Paz Fernández Reseña a <i>Latinoamérica en breve</i> , de Sergio Gaut	315
Rony Vásquez Guevara Reseña a <i>Señoritas imposibles</i>	317
Rony Vásquez Guevara Reseña a <i>Tránsitos de Plutón</i> , de Francisca Rodríguez	319
Rony Vásquez Guevara Reseña a <i>CuCos</i> , de Laura Elisa Vizcaíno	321

LOS NUTRIENTES SÓLIDOS

Datos de los autores	325
----------------------	-----

10 años del Plesiosaurio de la minificción

Cumplir diez años en la difusión y promoción de la minificción no fue una tarea fácil, tanto en sus inicios como en la actualidad. Sin duda alguna, existen muchos agradecimientos que deberíamos mencionar, porque sin su colaboración anímica no habría sido posible este arduo trabajo, pero acaso sería extensa la lista que impediría a nuestros lectores se animasen a leernos en este número de aniversario; no obstante, merece mención nuestro editor, Dany Doria Rodas, quien estuvo al tanto de la preparación de *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*.

Jamás imaginamos constituirnos en una revista representativa de la minificción latinoamericana actual, atributo que venimos recibiendo con muchísima responsabilidad y acaso sea la justificación de nuestras demoras; sin embargo, dicha gloria obtenida la debemos a nuestros constantes colaboradores y lectores, quienes siempre atentos a la publicación de nuestras convocatorias y la publicación de cada número de la revista, han sido los motivos sustanciales para llegar hasta aquí, a nuestros diez años.

Nuestro número de aniversario, que coincide inexplicablemente con los 100 años de publicación de *Ensayos y poemas* de Julio Torri, considerado el padre de la minificción, está dedicado a la minificción mexicana, a manera de homenaje, pues en dichas tierras se empezó a formar esta modalidad textual que nos encanta e hipnotiza.

Por ello, para la presente edición de aniversario convocamos a Laura Elisa Vizcaíno, Gloria Ramírez y Javier Perucho, tres reconocidos investigadores y escritores mexicanos, que constituyen un núcleo de altísimo conocimiento teórico, crítico y creativo. Laura Elisa Vizcaíno se encargó de presentarnos *Ochenteros. Miniantología de minificción*

mexicana, que se publica en nuestro tercer Volumen; Gloria Ramírez se encargó de entrevistar a diversos antólogos y/o compiladores de minificción mexicana; y, el Maestro Dr. Javier Perucho, estuvo a cargo de los estudios y ensayos sobre minificción mexicana. A ustedes tres, Laura Elisa, Gloria y Javier, nuestra deuda eterna por esta edición y por todo.

Finalmente, los invitamos a leer esta nueva entrega, recordando a *El dinosaurio* de Tito Monterroso e ironizándolo —conforme se acostumbra— para celebrarlo y decirles: «*Cuando despertó, el Plesiosaurio todavía estaba allí*».

Allin hamusqa kapaychik!

Rony Vásquez Guevara

La muela del plesiosaurio

Cuánto mide un microrrelato

Ginés Cutillás

Quimera. Revista de Literatura

Resurge el eterno dilema de las medidas entre los distintos géneros narrativos. ¿Cuánto ha de medir un relato antes de considerarse novela corta o *nouvelle*? ¿Y a cuántas palabras se ha de restringir dicha *nouvelle* para que no se le considere novela? ¿Se puede poner límite a un texto prosístico tan sólo para que pueda integrarse en un género y no en otro? Sinceramente, no lo creo.

Mario Benedetti, en su faceta menos célebre como teórico, intentó buscar un término con el que acuñar aquellos textos que estaban entre el relato largo y la novela. Reutilizó el de *nouvelle*, pues el de novela corta no le acababa de convencer, pero lejos de tener en cuenta el número de palabras, se basó en el factor de la transformación, distinguiendo al relato como género de la peripecia y al de la novela corta como el del proceso: «La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial) »¹. Sin embargo, quince años antes de esta afirmación, el mismo autor pretendía delimitar la novela a

¹ Benedetti, Mario: *Sobre artes y oficios: ensayo*. Editorial Alfa: Montevideo, 1968.

unas 45 000 palabras y la *nouvelle* a 20 000². ¿Qué ocurre entonces con los textos que tienen 21 000 palabras? ¿Por qué considerar *Los papeles de Aspern* de Henry James como *short-story* —como le gustaba llamarlo a su autor— y *Otra vuelta de tuerca* como novela si apenas hay cuarenta páginas de diferencia entre ellas?

Por otra parte, Julio Cortázar asegura en 1980 que no es capaz dar una definición de cuento, que lo podría intentar definir por sus «características exteriores: obra literaria de corta duración, etcétera», para más tarde afirmar: «Todo eso no tiene ninguna importancia. Creo que era más importante señalar su estructura interna, lo que yo llamaría también su dinámica, [lo que hace que] no solamente se fije en la memoria sino que despierte una serie de connotaciones, de aperturas mentales y psíquicas»³. Es evidente que Cortázar no piensa en el número de palabras a la hora de definir un género, sino en sus resortes interiores.

Aun así, los especialistas se empeñan en acotar los textos por su longitud. Creo que no es una cuestión cantidad, al menos en lo que al microrrelato se refiere, sino más bien en una cuestión de percepción, de apreciación por parte del lector. Lagmanovich afirma: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso»⁴. Y también que «Las nociones de extensión y de brevedad son relativas, ello implica que no se pueden definir en función de un número dado de

² Benedetti, Mario: *La realidad y la palabra*. Destino: Barcelona, 1990.

Por otra parte E.M. Foster, novelista y crítico publicó en 1927 su libro *Aspects of the novel*, fijando su longitud mínima en 50 000 palabras. A lo que los críticos de la época contestaron con la misma pregunta: ¿Qué pasa entonces con los textos de 49 000 palabras?

³ Cortázar, Julio: *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Alfaguara: Buenos Aires, 2013, p. 32.

⁴ Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto: Palencia, 2006, p. 38.

palabras». Ahí está la clave: la brevedad es un tema de percepción por parte del lector. Como bien apostilla José María Merino «[...] el microcuento más largo y el cuento más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir a los especialistas»⁵.

Establecer unas medidas de extensión tan sólo tiene sentido en el mundo de la lírica: todos sabemos a qué reglas atenernos si queremos escribir un soneto, un terceto, una cuarteta, una lira, una décima, un romance o incluso un haiku, porque en el número de sílabas, que no de palabras, reside su naturaleza. Sin embargo, en lo que atañe a los géneros prosísticos, dichas limitaciones pierden sentido.

Son microrrelatos aquellos textos de una sola línea⁶ y aquellos que ocupan cuatro páginas. La característica común entre ambos es que nacen, al igual que el relato y la poesía, con la intención de leerse en una sola sesión, y a diferencia de estos, con una tensión sostenida de principio a fin. Como ejemplo del primer caso, nos vale un microrrelato de Andrés Neuman de tan sólo siete palabras (cuatro en el cuerpo, más tres en el título, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a los títulos):

⁵ Merino, José María: *La glorieta de los fugitivos*. Páginas de Espuma: Madrid, 2007, p. 207.

Merino también enuncia una fórmula en relación a la extensión de un cuento: «Intensidad, inversamente proporcional a extensión» en: Cutillas, Ginés S., «Creo firmemente en la multiplicidad de los mundos» (entrevista), *Quimera. Revista de literatura*, 374, enero 2015, pp. 5-11; lo citado p. 7.

⁶ «El microrrelato de una o dos líneas de texto es un *tour de force*, una demostración de habilidad narrativa extrema, pero no puede ser tomado como un modelo para una producción constante, ni siquiera para una producción abundante dentro de la obra de un autor». Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto: Palencia, 2006, p. 14.

Interesante la propuesta de Aloe Azid como antólogo en su libro *Mil y un cuentos de una línea* (Azid, Aloe: *Mil y un cuentos de una línea*. Thule Ediciones: Barcelona, 2007).

NOVELA DE TERROR⁷

Me desperté recién afeitado.

Como ejemplo del segundo caso, el de cuatro páginas (en el libro que se publicó), pondré un microrrelato propio y explicaré a continuación el motivo por el que decidí incluirlo en *Un koala en el armario*⁸, mi primer libro de microrrelatos. El texto en concreto se titula *La puerta*, y destaca por su longitud en un libro en el que la mayoría de los textos son de una página, algunos de dos páginas, siendo de tan sólo siete palabras el microrrelato más corto incluido en él. Mis motivos para incluirlo como microrrelato los referiré tras su lectura⁹.

LA PUERTA

No difiere mucho de las demás. Es cierto que las otras son de madera y que esta es metálica. También lo es el hecho de que tiene dos hojas —en lugar de una— que se abren por la mitad para dejar entrar o salir. Pero aparte de esas dos pequeñas diferencias, no es más que eso: una puerta.

Mentiría si dijera que no me intrigan los números que la coronan. Una escala del cero al nueve justo encima del marco superior donde siendo secuencial el orden en que se iluminan los dígitos no siempre llega al nueve, pero nunca dejan de hacerlo al cero.

⁷ Neuman, Andrés: *Alumbramiento*. Páginas de Espuma: Madrid, 2009.

⁸ Cutillás, Ginés S.: *Un koala en el armario*. Cuadernos del Vigía: Granada, 2010.

⁹ *Cuentos breves y extraordinarios*, la famosa recopilación de Bioy Casares y Borges, está considerada como la primera antología de minificciones, para muchos también el primer libro de microrrelatos. En ella nos encontramos cerca de cien textos que van desde dos líneas hasta cuatro hojas, siendo la medida de una página la más usual.

No he podido resistir la tentación de asomarme al interior y me ha sorprendido encontrar un cubículo de dos por dos metros con espejos por todos lados. Supongo que en cuanto se cierra, alguna de las otras tres paredes se abre para dar acceso a...

Me he sentado aquí, en el hall del hotel, a estudiarla atentamente y a apuntar en este cuaderno todo lo que entra y sale para intentar deducir algunas reglas.

A las 19:45 entra una pareja formada por un hombre y una mujer relativamente jóvenes, treinta y tantos él, veintitantos ella. Los números se iluminan sucesivamente hasta llegar a cinco y luego comienzan de nuevo la cuenta atrás hasta el cero. Cuando se abre, la pareja ha envejecido al menos treinta años. Él ahora parece rozar los setenta y ella los sesenta. Corolario número 1: El pequeño cuarto que encierra la puerta de doble hoja, aplicado en una intensidad de cinco sobre una joven pareja cogida como muestra, la envejece alrededor de tres décadas. Se observa también que salen vestidos de forma diferente. Quizá sólo se trate de un vestidor que envejece.

A las 19:52 entra un niño de unos trece años. La escala llega a tres, donde esta vez permanece un rato. No es hasta que llega otro joven, de unos quince, que la puerta no se abre. Misteriosamente el chico de trece ya no está. El segundo adolescente es engullido por el cuarto de los espejos aplicándosele una intensidad de cuatro grados. La puerta se abre de nuevo. Tampoco hay nadie. Corolario número 2: La puerta hace desaparecer a las personas menores de dieciséis años si van solas. De ahí, la placa que prohíbe usar el vestidor a niños que no vayan acompañados de una persona mayor.

A las 20:05 entra una pareja octogenaria. Según mis cálculos y aplicando el corolario número 1 por el que aumentan treinta años, no creo que salgan vivos de esta. Intensidad ocho. Veinte minutos después —20:25—, compruebo que mis conjeturas son correctas: no vuelven a salir. En cambio entran dos chicas veinteañeras muy sonrientes a quienes se les aplica una intensidad de seis grados —¿de qué dependerá la fuerza aplicada?—. El resultado son dos chicos de raza negra que ya no sonríen. Corolario número 3: El estado de ánimo es una variable más

que, combinada con la intensidad, produce cambios en sexo, raza y en el mismo estado de ánimo. La edad se mantiene.

Hasta las 20:48 no sucede nada más. Esta vez la puerta se cierra sin que nadie haya entrado y se aplica una intensidad cuatro. Cuando desciende al cero, salen juntos los dos jóvenes desaparecidos vestidos con ropa deportiva. Rectificación al corolario número 2: No hace desaparecer a los menores de dieciséis años, simplemente los retiene. Corolario número 4: Para vestirse con ropa deportiva es necesario más tiempo.

Me entra hambre con tanto descubrimiento seguido. He llegado a la conclusión de que las combinaciones de las variables son infinitas y que me llevaría años crear una tabla donde reflejar mis hallazgos. Antes de irme a cenar, decido probar el vestidor por mí mismo para dar por cerrada la investigación. Aprovecho que la puerta está abierta para meterme dentro. Me observo en los espejos. Sigo teniendo la misma apariencia. Espero un rato a que se cierre la puerta y a que se abra una de las paredes, quizá con ropa colgando de perchas. No sucede nada. Espero un rato más. Me muevo. Nada. Decido saltar. Es al tercer salto cuando se cierra la puerta. Corolario número 5: para poner en marcha el vestidor hay que saltar tres veces.

Veo que en la parte interior del marco también se muestra la escala. Intensidad ocho. No dejo de observarme en los espejos. No detecto nuevas arrugas, ni cansancio, mi ropa no cambia.

Al abrirse la puerta se me escapa un grito. Los octogenarios muertos aparecen delante de mí con la misma ropa que llevaban. El hall ha desaparecido. Detrás de ellos, un largo pasillo con infinitas puertas a los lados. ¿Es el cielo?, pregunto. ¿Baja?, preguntan ellos. A lo que respondo que sí con lágrimas en los ojos mientras sollozo que todavía no estoy preparado. Entran. No dejamos de vigilarnos mutuamente durante el proceso de reencarnación. La intensidad baja hasta cero. En cuanto se abre la puerta, el hall aparece de nuevo ante mí. Me lanzo a besar el suelo. Gracias a Dios, sigo vivo.

En este texto el personaje no crece, no se desarrolla, no evoluciona, carece de nombre al no ser relevante, porque todo gira en torno a un objeto. La clave del texto es el juego velado que le planteo al lector; reinventar el concepto de ascensor concibiéndolo aquí como una puerta normal, y haciendo de ella el *leitmotiv* del texto. ¿Creéis que este microrrelato tan extenso podría definirse como relato? Tal y como entiendo yo los géneros, la respuesta es no, y a día de hoy, ningún teórico ha planteado lo contrario.

¿Se podría entonces poner límites a un microrrelato según la cantidad de palabras que lo conforman? Según muchos autores sí. Mientras que para Irene Andres-Suárez y Lauro Zavala no debe exceder de una página con el fin de que el lector, de un solo vistazo, se haga la idea de su longitud, reforzando así la unidad de impresión —una página, un microrrelato—, existen otros autores, como David Lagmanovich o Juan Armando Epple, que afirman que puede ir desde unas pocas líneas hasta tres páginas —¿y por qué no cuatro?—. En cualquier caso se ha de hacer uso de la economía narrativa, de la precisión lingüística y de la elipsis. Tal y como afirma Juan Pedro Aparicio, «El microrrelato está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de literatura, y no lo distingue del cuento clásico sólo el tamaño y la concisión, sino también, y sobre todo, su naturaleza intrínsecamente elíptica»¹⁰.

Paradójicamente, cuanto más se trabaja un microrrelato, menos extenso resulta.

El mismo Lagmanovich se decide en cuanto a estipular una longitud: «En el fondo, la cuestión de la extensión es secundaria. Cada escritor determina lo que considera cuen-

¹⁰ Andres-Suárez, Irene: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Menoscuarto: Palencia, 2010, p. 51.

to, lo que es un cuento breve, y lo que es un microrrelato. Es que la percepción de la extensión o de la brevedad varía constantemente de acuerdo con una serie de parámetros: condicionamientos sociales, influencias de sistemas narrativos cercanos, preferencias individuales. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea. Por ello, pretender una rigidez conceptual en esta materia es inútil»¹¹.

Por otra parte, Andrés Neuman en el epílogo de *El que espera* afirma: «La estructura —y no la extensión— es [...] el factor fundamental que distingue a los microcuentos»¹², explicando que en los microrrelatos se difumina la estructura habitual de planteamiento-nudo-desenlace.

Hay otros autores, como Juan José Millás, que sobre el planteamiento de géneros y extensiones responde en una entrevista: «No me interesan mucho las cuestiones relacionadas con la nomenclatura. Qué más da, llámalo como quieras. Si es bueno, es bueno. En mi caso, con el *articuento*, la primera vez que recopilé una serie de textos, pensé que eran un híbrido entre el artículo periodístico y el cuento. [...] Estos textos eran muy confusos desde el punto de vista del género y justamente ahí residía su atractivo, en el desconcierto causado al lector»¹³. Ese desconcierto que nombra Millás es el que debemos transmitir a nuestros lectores. ¿La extensión? La necesaria, eso sí, siempre que mantengamos la atención del lector mediante la tensión¹⁴ narra-

¹¹ Lagmanovich, David: *La otra mirada*. Menoscuarto: Palencia, 2005, p. 23.

¹² Neuman, Andrés: *El que espera*. Anagrama: Barcelona, 2000, pp. 137-144.

¹³ Cutillás, Ginés S., «Señores, anuncio que a partir de hoy renuncio a la lectura» (entrevista), *Químera. Revista de literatura*, 354, mayo 2013, pp. 5-10; lo citado p. 9.

¹⁴ «En el caso del microrrelato, aceptar que la brevedad sea la única ejecutoria del género trae a este campo aforismos, versos desarraigados de su poema, productos instantáneos de la escritura más o menos automática, restos de diversos naufragios

tiva, y logremos que lo conciba como una unidad indivisible de lectura. La sustentación de dicha tensión será la que dictamine la extensión del texto.

autoriales, lo que puede ser valioso desde la perspectiva de diluir fronteras entre géneros literarios pero también puede llevar consigo el abandono de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato» en: Merino, José María “Relatos mínimos”, *Revista de libros*, 70: octubre, 2002, pp. 36-37.

Las herramientas del microrrelato

Manú Espada
Escritor

Introducción

«Las herramientas del microrrelato» (Talentura) es un manual práctico que proporciona técnicas para que cualquier persona pueda escribir microficción en una época en la que este género ha irrumpido con una fuerza sublime en el panorama literario. Este libro meramente pragmático expone la teoría y pone ejemplos prácticos. Manual de corte similar a «Gramática de la fantasía», de Gianni Rodari, en el que el escritor italiano proporciona recursos para que cualquiera que se lo proponga pueda contar una historia activando la imaginación. A continuación, exponemos el «cambio de contexto», un arma clásica del microrrelato.

Herramienta: el cambio de contexto

La imagen de la siguiente herramienta sería la de un destornillador que nos sirve para montar un escenario, como si fuera una cámara oculta, y de repente... estás en otro país, o en otro planeta. Una de las herramientas del microrrelato que suele dar resultados más espectaculares es coger una realidad y colocarla en un contexto que no es el suyo. Tan solo hay que pensar en la realidad A y colocarla en el escenario B. Normalmente el resultado es un microrrelato fantástico, al poner una realidad en un contexto imposible, pero aquí no hablaremos tanto de géneros, sino de herra-

mientas. Es muy útil para salir de momentos de bloqueo, porque podemos hacer una lista con dos columnas que nos faciliten las cosas a la hora de encender la chispa de una historia. En la columna A anotaremos unos acontecimientos o unos personajes (reales o fantásticos) y en la columna B podemos situar lugares o escenarios, que pueden ser reales a fantásticos. Por ejemplo:

Columna A	Columna B
Un temporal	Un zoo
Un unicornio	Una habitación
Una guerra de conquista	Una alcantarilla
Un aterrizaje	Un tiesto

Ahora debemos imaginar la acción o el personaje de la columna A en alguno de los escenarios de la columna B. Esta elección puede ser al azar o escogiendo el escenario que más nos guste. Podemos imaginar un unicornio en un zoo o en una alcantarilla y comenzar a escribir la historia a partir de esa idea o el aterrizaje de un avión en un tiesto, o un temporal en una habitación, como ocurre en el siguiente microrrelato de José María Merino. Tan solo hay que imaginarse qué ocurriría si los fenómenos climáticos se dieran en nuestra propia habitación, o incluso en toda nuestra casa. Una imaginación muy gráfica que vaya visualizando cada estancia, cada lugar de nuestro hogar y la reacción de nubes, rayos o toda una lista de fenómenos meteorológicos en una estancia cerrada. Y para ello, utilizar un lenguaje de hombre del tiempo.

PARTE METEOROLÓGICO

Hay muchas nubes en el recibidor, que ocultan la lámpara del techo y se infiltran progresivamente en la cocina y en el pasillo. Continuarán descendiendo las temperaturas, y es previsible que granice en el cuarto de baño y que llueva en la sala. Las precipitaciones serán de nieve en lo alto del aparador y en el borde superior de los cuadros. En las ha-

bitaciones del fondo, el tiempo continuará siendo seco y soleado.

Además del truco de las dos columnas, podemos recurrir a la clásica pregunta del «¿Y si...?». Y empezar a escribir el relato a partir de la misma técnica, pero concretando, acotando el terreno, preguntándonos cómo sería la realidad si en lugar de ser la realidad tal y como es, la trasladásemos a otro sitio. «¿Y si hablásemos con subtítulos, como en las películas?» «¿Y si los animales mitológicos vivieran entre nosotros como mascotas domésticas?» «¿Y si un personaje de ficción se sentase a tu lado en el autobús?» «¿Y si la vida fuera un musical?» Un ejemplo de mi libro Zoom, que precisamente lleva por título la herramienta utilizada en este capítulo.

FUERA DE CONTEXTO

Al entrar en la panadería, el tendero me recibió entonando un «buenos días» con voz de tenor. Le pedí unos colines y se acercó hasta ellos moviendo el esqueleto al ritmo de la melodía que salía de sus labios. Cuando salí de allí, mis vecinos y sus dos niños me saludaron con varios pasos de claqué y un estribillo que hacía referencia a la derrama que aún no había pagado. Abrumado, entré al bar y pedí una caña. El camarero, Pepe, amigo de toda la vida, me miró fijamente y empezó a mover sus hombros hacia arriba con lentos movimientos. Luego hizo un paso de break dance y acabó haciendo el «gusano» sobre la barra, acompañando sus espasmos con pedorretas de hip hop. Al acabar el número, un nutrido número de clientes pidió su consumición al unísono mientras levantaban sus piernas hasta la cabeza de manera alternativa, como si fuera un cancán francés. Repetían cantando: «Una de rabas y un vermú, una de bravas y un ragutttt...» Los clientes me agarraron para que siguiera el ritmo, y pese a que intenté hacer el espagat, mis piernas apenas consiguieron abrirse y un chasquido sonó a la altura de mi pelvis. Mi vida se ha convertido en un asqueroso musical. Mis comidas familia-

res parecen Sonrisas y lágrimas. Mis padres me echan broncas en falsete, y en las discotecas todos ligan imitando a los imbéciles de Siete novias para siete hermanos. Este mundo en el que todos se hablan cantando y bailando no me parece real y no acabo de aceptar que mi novia haya cortado conmigo entonando una melodía triste mirando al suelo, como si fuera una versión gilipollesca de Olivia Newton John en Grease. Todos me miran implorándome a coro, pero yo he decidido tirarme del tejado, como si fuera un violista desesperado, yadi dadi dadi didu didu didu didu dum.

Vamos a poner otro ejemplo más práctico: las adicciones. Hay adicciones al alcohol, al juego, al sexo, a las drogas, etc. Se trata de coger los síntomas clásicos de la adicción y trasladarlo a alguna faceta de la vida en la que no suelen darse adicciones, como coleccionar cocodrilos, comprar farolas, o simplemente, ser adicto a la lectura. ¿Cómo se escribiría un relato sobre un adicto a la lectura, pero desde el punto de vista trágico de un adicto a las drogas, y no desde la típica situación de la broma o el chiste grueso? Sustituyendo, cambiando de contexto, tomándonos en serio esa adicción aparentemente inofensiva, e incluso beneficiosa que puede ser la adicción a la lectura. Tal y como lo hace Ernesto Ortega en el siguiente microrrelato.

DESINTOXICACIÓN

El médico me prohibió leer. Cogió un bolígrafo y anotó algo sobre el cuaderno. Le hubiese quitado el boli allí mismo. Apreté los puños por debajo de la mesa y mentí: quiero dejarlo. De momento, no iban a internarme, pero debía olvidarme de los libros. Si no lograba vencer la enfermedad tendrían que meterme en esa clínica tan prestigiosa para escritores. Me hicieron pasar a una sala mientras el médico hablaba con mis padres. Al llegar a casa, tiraron los libros que tenía escondidos debajo de la cama y dieron mi nombre en las pocas librerías y bibliotecas que quedaban abiertas para que me prohibiesen la entrada.

Nunca me dejaban solo. Les engañaba. Me encerraba en el baño y leía la composición de los champúes o les acompañaba al supermercado y me paraba en la sección de congelados a repasar los ingredientes. Pero me sabía a poco. Empecé a robar. En el metro miraba de reojo al viajero de al lado y me hacía con nombres y adjetivos del periódico que estaba leyendo. Pillé un verbo transitivo de una carta del banco que sustraje del buzón del vecino. Conseguí dos preposiciones en un carnet de identidad y algunos adverbios, aunque terminados en mente, en un folleto que me dieron en la calle. Cuando asalté una biblioteca, me internaron. El día que entré en la clínica, vi salir a Juan Manuel de Prada. Había adelgazado y no llevaba esas gafas de pasta que le caracterizan. Tenía mejor aspecto. En mi grupo de terapia, reconocí a Lorenzo Silva, aunque la mayoría éramos gente anónima. Pronto descubrí el mercado negro. Al apagar las luces de las habitaciones, nos reuníamos en los baños y traficábamos con palabras. Cambiábamos adverbios por preposiciones y dábamos nuestra alma por encontrar a quien tuviese el adjetivo perfecto. Por la noche componíamos historias, las memorizábamos y al día siguiente, a la hora del paseo, lejos de los ojos de los enfermeros que se distraían con la televisión, nos las contábamos. Cuando salí, todos pensaban que me había curado.

Otro ejemplo magistral es el relato de Ginés S. Cutillas, que debió preguntarse en su momento cómo sería la vida de su personaje si un bien día se encontrara un koala viviendo en su armario, un hábitat muy poco habitual para este tipo de marsupial procedente de Australia.

EL KOALA DE MI ARMARIO

Un koala vive en mi armario. Sé que suena extraño pero una noche, a las cinco de la mañana, un ruido me despertó. Cuando abrí los ojos no di crédito a lo que veía: un koala se dirigía haciendo eses hacia mi armario. Lo abrió, se acurrucó entre la ropa plegada y cerró la puerta. En un principio pensé que soñaba pero, tras levantarme a com-

probarlo, me di cuenta de que tenía al animal viviendo en el armario desde vete a saber cuándo. Como dormía plácidamente, me dio pena despertarlo. Así que cerré la puerta y me acosté pensando en qué le diría al día siguiente. Pero cuando amaneció no se me ocurrió qué decirle (¿qué se le dice a un koala que vive en tu armario?) y así fueron pasando los días. Poco a poco le fui haciendo espacio para que estuviera más cómodo. Nunca le dije nada. Incluso alguna noche, cuando tardaba en llegar, me preocupaba y no apagaba la luz hasta que lo veía aparecer mientras me hacía el dormido. Si llegaba muy borracho hasta le ayudaba a subir con la seguridad de que al día siguiente no se acordaría. Él sabe que yo sé que existe, pero hemos llegado a un trato no oral (ni escrito) de ignorarnos. Escribo esto en un papel mientras como en la mesa. Él está sentando enfrente de mí, masticando hojas, justo delante de la tele. Yo hago como que no le veo.

Situar animales exóticos, extinguidos, o mitológicos en situaciones y contextos totalmente cotidianos es una práctica muy extendida y que funciona muy bien por ese concepto que en narrativa se denomina extrañamiento, y que consiste precisamente en pegar un punch en la mandíbula del lector colocando un elemento sumamente extraño en un contexto lo más cotidiano posible, muy propio del relato fantástico. En este registro suelen funcionar muy bien lugares muy comunes como casas con decoración clásica, situaciones familiares muy tradicionales, o tiendas de ultramarinos y panaderías, por poner algunos ejemplos. En este tipo de cambio de contexto también se puede utilizar el truco de las dos columnas, es decir, colocar en la columna A cosas o seres muy poco comunes y en la columna B sitios o situaciones cotidianas. Siempre salen textos interesantes y llamativos con esta técnica. Pondremos un ejemplo de Ana María Shua en la que coloca un dinosaurio en un dormitorio, pero también podría haber usado un tigre de bengala y un baño o un personaje de Cervantes y una joyería de barrio.

IMAGÍNESE

En la oscuridad, un montón de ropa sobre una silla puede parecer, por ejemplo, un pequeño dinosaurio en celo. Imagínese, entonces, por deducción y analogía, lo que puede parecer en la oscuridad el pequeño dinosaurio en celo que duerme en mi habitación.

El artista alemán Max Ernst para explicar el cambio de contexto, aunque él lo denomina dislocación sistemática, ponía como ejemplo la imagen del armario que dibujó el pintor italiano Giorgio De Chirico en medio de un paisaje clásico, entre olivos y templos griegos, es decir, fuera de contexto. De esta forma, ese armario se convertía en un objeto fascinante que al lector le lleva a preguntarse qué hace allí, cómo ha llegado hasta ese lugar, y quizá, qué tiene dentro. De hecho, lo que tenga dentro ese armario puede servirnos para dar contenido a nuestro relato.

1.a. El extrañamiento

Una herramienta similar al cambio de contexto es el extrañamiento o desfamiliarización, la técnica más utilizada por los autores de microrrelato para conseguir textos fantásticos. Los creadores de este término fueron los formalistas rusos, especialmente Víktor Shklovski, que usaba esta denominación para referirse a aquellos relatos que se valían de una perspectiva distinta a la real al colocar una situación o un elemento extraño en un contexto cotidiano. El extrañamiento se vale de la parodia, la exageración, lo grotesco, la anécdota, el absurdo, lo lírico, lo metafórico o el oxímoron, entre otras muchas figuras literarias. De este modo, se puede recurrir a situaciones insólitas, mezcla de personajes irreconciliables o de diferentes géneros, o esquemas insólitos en el baremo de la realidad, de manera que el lector perciba que se trata de una ficción, pero una ficción con unas reglas internas y verosímiles. La verosimilitud es indispensable en el microrrelato fantástico, de tal modo que podemos inventarnos las reglas más descabelladas que se

nos ocurran, pero siempre deben respetarse, nunca debemos improvisar inventando normas nuevas a mitad del texto sin venir a cuento para salir de un embrollo narrativo, es decir, si un personaje tiene el poder de adivinar el color de camisa que te vas a poner mañana, no puedes sacarte de la manga para sorprender al lector al final del texto que también adivina el color de los calcetines. Es indispensable ser verosímil, si no, nadie nos tomará en serio como autores. Como ejemplo de coherencia y verosimilitud vean cómo Xavier Blanco crea un universo en el que siembra objetos que no pueden crecer en la vida real, pero al seguir un código en el que rigen las leyes de la botánica, puede plantar cualquier cosa siempre que no se salga de esos códigos biológicos en los que las plantas germinan a partir de una semilla.

EL ABUELO

Suspiró profundamente y recogió dos cubiertos, un tenedor y una cuchara, que habían germinado junto a las zanahorias. Esa misma tarde reemprendió el experimento: plantó una flauta, tres partituras y un do sostenido. Luego se sentó en el porche y empezó a silbar. Lo miramos con ojos de rutina. Durante meses abonó la tierra, regó los surcos y arrancó, incansable, las malas hierbas. Una mañana nos despertó con sus gritos; nadie entendía su corretear gallináceo, su euforia desmedida. Nos arrastró hacia los ventanales y abrió el portalón. Desde allí pudimos contemplar, fascinados, como había brotado, en medio del huerto, un imponente piano de cola.

1.b. El binomio fantástico

El autor italiano Gianni Rodari dio a conocer en 1973 en su mítico libro Gramática de la fantasía una fórmula en la que desarrollaba el cambio de contexto, lo que los formalistas rusos denominan «extrañamiento». Una técnica que utilizaban para escribir relatos de corte fantástico. De hecho, los textos fantásticos se han convertido en el género estrella

del microrrelato. La herramienta que diseña Rodari se llama binomio fantástico, y consiste en utilizar dos palabras que sirvan como chispa para generar una idea, porque según el escritor, no basta con un solo polo eléctrico para generar una chispa que provoque un texto fantástico, de manera que una palabra sola reacciona solo cuando encuentra una segunda que la provoca y la obliga a salir del camino de la monotonía, a descubrirse nuevas capacidades de significado. Rodari señala que el pensamiento se forma en parejas. La idea de blando no se forma primero ni después que la idea de duro, sino que ambas se forman contemporáneamente: «El elemento fundamental del pensamiento es esta estructura binaria y no cada uno de los elementos que la componen. La pareja, el par son elementos anteriores al concepto aislado», de tal forma que el concepto es imposible sin su oponente. No existen conceptos aislados, sino que por regla son binomios de conceptos. Si aplicamos esto a la literatura fantástica, una historia solo puede nacer de un binomio fantástico. Rodari aclara que caballo-perro no es un auténtico binomio fantástico porque se trata de una simple asociación de conceptos dentro de la misma clase zoológica, por lo que no se genera chispa con el binomio de dos cuadrúpedos. Lo que se necesita es una cierta distancia entre las dos palabras, que una sea suficientemente extraña a la otra (de nuevo el extrañamiento), y su unión discretamente insólita, para que la imaginación se ponga en movimiento, buscándoles un parentesco, una situación fantástica en que los dos elementos extraños puedan convivir. Por este motivo, para que exista un verdadero binomio fantástico hay que escoger dos palabras de dos universos, si no contrapuestos, sí imposibles de darse en la realidad. Rodari, que se dedicó a impartir talleres por colegios de Italia, explica que un niño escribía una palabra cualquiera en una pizarra y otro niño escribía otra en la otra cara de la pizarra. Si un niño escribía la palabra perro, esta palabra era ya una palabra especial, dispuesta para formar parte de una sorpresa, de un suceso imprevisible. Aquel perro no era un

cuadrúpedo cualquiera, era ya un personaje de aventura, disponible, fantástico. Le daban la vuelta a la pizarra y encontraban, por ejemplo, la palabra armario, que no tiene nada que ver con perro, pero ahí comenzaba el juego, porque tenían que escribir una historia en la que un hilo invisible, en este caso narrativo, uniera ambos universos, porque un armario por sí mismo no dice nada, pero si ese mismo armario hace pareja con un perro, puede surgir algo. Rodari pone un ejemplo práctico sobre cómo usar su binomio fantástico, y lo hace, precisamente, con las palabras perro y armario. Para ello las une con una preposición y un artículo. Las posibilidades son múltiples:

- El perro con el armario

Un perro pasa por la calle con un armario a cuestas. Es su casa, como el caracol lleva su concha.

- El armario del perro

A Rodari esta posibilidad no le convence demasiado porque parece más bien una idea para arquitectos, diseñadores o decoradores de lujo. Es un armario especialmente ideado para contener la mantita del perro, los bozales y correas, las pantuflas antihielo, la capa de borlitas, los huesos de goma, o muñecos en forma de gato. Rodari no sabe hasta qué punto contiene una historia de corte fantástico.

- El perro en el armario

El perro en el armario sí le parece una posibilidad atractiva (recordemos a Ginés y su koala o la pintura de Giorgio De Chirico) y se le ocurre una historia en la que un doctor llamado Polifemo regresa a casa, abre el armario para sacar su batín, y se encuentra con un perro. Inmediatamente se presenta el desafío de hallar una explicación a esta aparición. Pero la explicación no es tan urgente. Resulta más interesante, de momento, analizar de cerca la situación. El perro es de una raza difícil de precisar. Tal vez es un perro de trufas, tal vez es un perro de ciclámenes. ¿De rododen-

dros...? Amable con todo el mundo, mueve alegremente la cola y saluda con la patita, como los perros bien educados, pero no quiere saber nada de salir del armario, por más que el doctor Polifemo se lo implore. Más tarde, el doctor Polifemo va a tomar una ducha y se encuentra otro perro en el armarito del baño. Hay otro en el armario de la cocina, donde se guardan las ollas. Uno en el lavavajillas. Uno en el frigorífico, medio congelado. Hay un caniche en el compartimiento de las escobas, y hasta un chihuahua en el escritorio. Llegado a este punto, el doctor Polifemo podría muy bien llamar al portero para que le ayudase a rechazar la invasión canina, pero no es esto lo que le dicta su corazón de cinófilo. Por el contrario, corre a la carnicería para comprar diez kilos de filete para alimentar a sus huéspedes. Cada día, desde entonces, compra diez kilos de carne. Y así comienzan sus problemas. El carnicero comienza a sospechar. La gente habla. Nacen los rumores. Vuelan las calumnias. Aquel doctor Polifemo... ¿no tendrá en casa algunos espías atómicos? ¿No estará haciendo experimentos diabólicos con todos aquellos filetes y bistecs? El pobre doctor pierde la clientela. Llegan soplos a la policía. El comisario ordena una investigación en su casa. Y así se descubre que el doctor Polifemo ha soportado inocente tantos problemas por amor a los perros. Etcétera.

Rodari señala que la historia, en este punto, es solo materia prima. Trabajarla hasta el producto acabado sería el trabajo de un escritor, y lo que aquí nos interesa es poner un ejemplo de binomio fantástico. Este ejercicio debe ir más allá del disparate y del surrealismo, y crear una historia narrativa que nos cuente algo, pero la técnica nos sirve como chispa, como desencadenante.

1.c. La sustitución

Otra variante de la técnica del cambio de contexto, del extrañamiento o del binomio fantástico es lo que yo denomino la sustitución. En este caso, el binomio está formado

por dos palabras de la misma familia, pero que pertenecen a contextos diferentes, y suprimimos una de esas palabras para sustituirla por otra que no encaje en ese contexto primigenio en el que se movía la palabra desaparecida. Me explicaré con un ejemplo.

a. Cogemos un contexto determinado, por ejemplo, los titiriteros que utilizan cabras acróbatas que se suben a las escaleras al ritmo de un instrumento musical.

b. Sustituimos la cabra por otro animal que no pertenezca a ese contexto, en este caso, usaremos un animal extinto, un dinosaurio.

c. Comenzamos el ejercicio narrativo sustituyendo la cabra por el dinosaurio, pero respetando las reglas y los rituales del contexto primigenio, sin que los personajes que aparecen en el texto se extrañen por nada, porque la acción la contemplan como algo totalmente natural y cotidiano. De este modo, el extrañamiento se producirá en el lector. El resultado de este ejercicio de sustitución sería el siguiente:

TITIRITEROS

Los sábados por la mañana nos solía despertar el rugido de un tiranosaurio rex que acompañaba en su espectáculo a un matrimonio de biólogos. Ella tocaba el organillo electrónico y él colocaba una escalera a la que se solía subir (no sin cierta dificultad) el dinosaurio. Hace ya algún tiempo sustituyeron el reptil por un mamut lanudo, menos ágil aún, si cabe, que el tiranosaurio. El paquidermo superaba sus dificultades motrices a fuerza de voluntad, y al ritmo de rumba catalana lograba colocar las cuatro patas en la pequeña cima de la escalera. Cuando llegaba a la cumbre, elevaba la trompa al cielo como si fuera un clarín celestial y barritaba al público de las ventanas. Avisamos a la sociedad protectora de animales para que les quitasen el mamut y no nos molestasen más por las mañanas, pero nos respondieron que la legislación no contempla cómo actuar contra la tenencia de animales extinguidos. El sábado, el matrimonio volvió por el barrio con una nueva

especie: un hombre neandertal. Tampoco podremos hacer nada al respecto.

Como podemos ver en el ejemplo, una vez que hacemos la primera sustitución, podemos ir realizando más sustituciones: los biólogos por los titiriteros, el mamut, el neandertal, etc. De este modo, el relato va fluyendo por sí mismo hasta que encontramos un final adecuado a la chispa inicial, al germen que da origen al microrrelato. El extrañamiento generado con esta técnica siempre suele dar un resultado muy llamativo. Para acabar con esta herramienta, pondré otro ejemplo en el que sustituyo un elemento de una situación cotidiana por otro. La situación es el hecho de irse de pesca, pero sustituyo el pez por otro ser vivo, aunque de carácter fantástico: una bota. Pero una bota con vida propia. Y las clases o especies de pescado se sustituyen por marcas comerciales. La sustitución da como resultado el siguiente texto:

EL PESCADOR

Quité el anzuelo a un alevín de Adidas y lo volví a arrojar al río. Era demasiado pequeño. Corté un trozo de cebo, lancé de nuevo la caña y me senté a esperar bajo una encina. A los cinco minutos el corcho se hundió y tiré del sedal. Un enorme ejemplar adulto de Panamá Jack (al menos un cuarenta y cuatro) asomó la puntera sobre la superficie del agua, provocando unas enormes ondas concéntricas. La suela despegada aleteaba con fuerza, mostrando su platilla raída y su lengüeta desgastada, pero tras diez minutos de lucha conseguí atraer la bota hasta la orilla. Me puse los guantes de malla metálica por si me mordía con sus clavos oxidados. La agarré por el trozo de cordón que le quedaba y la metí en el retel que tenía en la orilla, junto a una sandalia de dedo que aún se revolvía, un náutico sin borlas, varias deportivas rotas y unos manolos rojos con el tacón arrancado. Cogí mis capturas, las metí en un saco y se las llevé a un zapatero remendón que arreglaba el calzado y lo vendía como si fuera nuevo. «¿De

dónde sacas el material?», me preguntó mientras una rubia se probaba unas chanclas al fondo de la tienda. «Los pescó», le respondí muy serio mientras estudiaba los delicados pies de la cliente, con unos dedos largos como lombrices. El zapatero me dio dos cachetitos en la cara y luego sacó dos billetes. «Para cebo, ¿qué pones, queso?», se rio de mí mientras el calzado aún boqueaba en el fondo del saco.

El microrrelato, la fábula y el bestiario en la minificción hispánica¹

Nieves María Concepción Lorenzo y Darío Hernández
Universidad de La Laguna

Ofrecer a las víctimas la oportunidad de mirar a los animales. No obstante la mirada del intruso no encontrará la de animal alguno en todo el zoológico. Como máximo, los ojos del animal vacilan y luego pasan de largo. Miran de lado. Miran sin ver más allá de los barrotes. Escudriñan mecánicamente. Están inmunizados contra el encuentro porque ya nada puede ocupar un lugar central de interés. Aquí reside la consecuencia última de su marginación. Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la que, en cualquier caso, habían vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa mirada se ha extinguido.

JOHN BERGER. *¿Por qué miramos a los animales?*, 1977

¹ Se fusionan y actualizan aquí, con modificaciones sustanciales, dos trabajos previos de sus autores. Por un lado, la conferencia de Nieves María Concepción Lorenzo titulada «Bestiarios, animales y otras especies en la minificción hispanoamericana» e impartida en el I^{er} Simposio Canario de Minificción (Universidad de La Laguna, 25, 26 y 27 de noviembre de 2015). Y, por otro, el apartado titulado «La fábula y el bestiario» de la tesis doctoral de Darío Hernández: *El microrrelato en la literatura española: Modernismo y Vanguardia* (Tenerife: SPULL, 2013).

Podríamos pensar que los fabularios y los bestiarios cumplen la función de mantener el diálogo entre el hombre y el animal, a la vez que, bajo una máscara, se representan de modo alegórico las virtudes y los vicios humanos. A medida que las sociedades se fueron desarrollando, el hombre se distanció de la naturaleza y, consecuentemente, la sociedad se convirtió en un engranaje —del que no cesó de quejarse Ernesto Sábato— en el que todo puede ser medido y ponderado. Por su parte, Fernández Porta señala que el tema de «la banalización del animal en la sociedad de consumo» resulta un ejemplo notorio de la destrucción del sistema simbólico heredado que hemos perdido en las sociedades modernas» (2002). Con todo, no se ha interrumpido la floración de fabularios, bestiarios, insectarios, *bicharios* y demás animalarios de distinto tipo —incluso Ricardo Piglia no pudo sustraerse a la tentación y, en 1967, escribe un *jaulario* para recluir prodigiosos seres humanos—.

Estas reflexiones pretenden un acercamiento crítico a dos géneros aparentemente olvidados: la fábula y el bestiario, que con relativa insistencia adoptan en la época contemporánea el formato de la minificción, bien organizándose como un compendio propiamente —a la usanza canónica de los fabularios y bestiarios tradicionales—, bien como textos autónomos destinados a contar, describir o (re)presentar, según el caso, seres prodigiosos de naturaleza zoomórfica. Es momento, por tanto, de analizar el fenómeno desde una nueva perspectiva que tenga en cuenta las semejanzas y diferencias de los diversos géneros microtextuales, entre ellos la fábula, el bestiario, el microrrelato, el poema en prosa o el microensayo, y las múltiples formas de presentarse ante el lector: fabularios, bestiarios, colecciones de microrrelatos, poemarios en prosa, libros misceláneos...

El microrrelato fabulístico y la fábula. Semejanzas y diferencias.

Así pues, podemos iniciar este trabajo con la comparación entre el microrrelato y la fábula, un género didáctico-ensayístico pero también de carácter narrativo y, generalmente, de extensión breve. Sin duda alguna, este género de antigua procedencia ha sido una muy notable influencia para muchos autores de microrrelatos, lo cual no quiere decir, como tratamos de demostrar aquí, que las fábulas sean microrrelatos ni que los microrrelatos que podemos llamar fabulísticos —esto es, cuyos protagonistas son animales— sean fábulas en estricto sentido. Angelo Marchese, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, define la acepción de fábula que a nosotros nos concierne como

una composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio —alguna vez dos, fuertemente ligados— que puede estar compuesta en prosa o en verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico. La fábula literaria se termina casi siempre por unos pocos versos o palabras, de carácter gnómico, que constituyen la moraleja. En las literaturas occidentales los orígenes del género pueden situarse en Esopo y Fedro, que tuvieron gran difusión en la Edad Media (los *Ysopetes*, historiadados o no) y, en la Península, entraron en relación con una tradición oriental a través de libros como la *Disciplina clericalis* o el *Calila e Dimna*: citemos las fábulas incluidas en el *Libro de buen amor*. La fábula, olvidada como género en el Renacimiento, se volvió a cultivar en el siglo XVII francés (La Fontaine) y en el XVIII español, con finalidad moralizadora (Samaniego) o didáctico-satírica (Iriarte). No olvidada en el XIX (Harzenbusch, Campoamor, Príncipe fueron sus principales cultivadores), sus formas, con intención irónica, han sido rescatadas hoy. Piénsese en las *Fábulas* de Luis Goytisolo o en *Bestiario* de Arreola. (2000: 161-162)

A partir de esta definición, podemos establecer una serie de más que significativas diferencias entre el microrrelato y la fábula. En primer lugar, aunque ambos géneros coinciden en la brevedad, «no hay en los fabulistas un concepto claro sobre la extensión, un aspecto que constituye preocupación fundamental en los microrrelatistas» (Lagmanovich, 2006: 98); para los primeros, la brevedad sería una opción, aunque estereotipada por su uso recurrente y tácitamente aceptada como elemento característico, mientras que, para los segundos, sería una verdadera obligación formal, dado que se trata de uno de los rasgos invariables del género que cultivan. En segundo lugar, las fábulas, a pesar de poder presentarse indistintamente en prosa o en verso, fueron en la mayoría de los casos compuestas en verso; los microrrelatos, sin embargo, aunque potencialmente podrían del mismo modo ser elaborados mediante la versificación, lo cierto es que, tal y como la historia del género confirma y como ocurre con el cuento, la novela corta o la novela, muestran una clara preferencia por su escritura en prosa. En tercer lugar, hay que tener en cuenta que, a partir del siglo XVIII, se fue imponiendo en las fábulas el protagonismo de los animales y de los seres inanimados, hasta convertirse esto en una de sus características fundamentales, de la que se han valido tan sólo los denominados microrrelatos fabulísticos, pues, por el contrario, la inmensa mayoría de los microrrelatos, es decir, los no fabulísticos, están protagonizados por personajes humanos. Una observación interesante al respecto es la que hace Enrique Turpin Avilés en su artículo titulado «El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas», donde analiza las similitudes y diferencias entre la fábula tradicional y la contemporánea, comparación que nosotros podemos extender a los microrrelatos fabulísticos, en los que, de igual manera,

se invierte, entonces, la fórmula clásica que ilustraba la condición humana desde el mundo irracional para acabar reflejando esa misma condición en el mundo no humano,

acaso como respuesta al proceso deshumanizador — inhumano— que vive la sociedad contemporánea: se pasa de la humanización a la animalización del referente principal de la fábula. En la fábula tradicional, el animal asciende, pues se humaniza; en la contemporánea, al contrario, el hombre se animaliza, proceso enfatizado por la ironía, que sirve como recurso fundamental para actualizar las leyes de la fábula. (Turpin Avilés, 2001: 735)

En cuarto y último lugar, si hay algo que resulta definitivo a la hora de separar estos dos géneros es el valor intrínseco de carácter didáctico-moralizante de las fábulas. De esta forma, podemos asegurar que las intenciones con las que las fábulas han sido compuestas a lo largo de la historia no se corresponden con los propósitos creativos de los microrrelatistas, cuyos objetivos inmediatos son meramente estético-literarios, lo que no quiere decir que no esté presente en sus microrrelatos el sustrato ideológico y moral que cualquier autor de una obra artística deja impreso en sus creaciones, tratando frecuentemente también, de una forma más o menos implícita, de modificar el pensamiento y transformar las ideas del receptor, pero, y en esto está la clave, «sin que se instaure por ello una función aleccionadora» (Turpin Avilés, 2001: 737), norma genérica invariable de las fábulas.

En definitiva, distinguir como lectores lo que son las fábulas de lo que hemos venido denominando como microrrelatos fabulísticos puede resultar complicado en algún caso aislado, pero, en general, bastaría con una sencilla lectura comparativa para darnos cuenta de la gran distancia existente entre, por ejemplo, las *Fábulas literarias* (1782) de Tomás de Iriarte y otras obras como *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, integrada por cuarenta microrrelatos fabulísticos, a los que Mireya Camurati se refirió en su momento, no obstante, como si de fábulas propiamente dichas se tratara, comentando que «muchas de ellas son muy breves (no más de cuatro o cinco

líneas), y se acercan casi a la concisión del poema. Sin embargo, y aunque sin descuidar el aspecto formal de su obra, lo que más importa a Monterroso es expresar a través de sus páginas una crítica de la sociedad y sus defectos. Esto lo logra con el uso de la sátira velada o manifiesta, no exenta a veces de cierto triste desencanto» (Camurati, 1978: 152).

También el bestiario, desarrollado fundamentalmente en la Edad Media, se ha convertido en uno de esos géneros rescatados por la minificción literaria y que ha conseguido influir y ser recuperado como fuente de inspiración por una gran cantidad de microrrelatistas, pero, repetimos, tampoco quiere decir esto, como veremos a continuación, que los textos integrados en los bestiarios puedan considerarse microrrelatos, ni que los microrrelatos incluidos en libros basados en la estética del bestiario sean realmente como aquellos.

Las colecciones de microrrelatos y los bestiarios. Entre lo narrativo y lo descriptivo.

Pero, ¿qué es un bestiario? Según el *Glosario para el estudio de la minificción* establecido por Lauro Zavala, un bestiario es una «colección de descripciones muy breves de animales reales o imaginarios» (2004: 341). Es decir, que pese a que en los bestiarios pudiesen aparecer a veces relatos sobre animales reales, mitológicos o fantásticos, lo que mayor presencia tenía eran, sobre todo, las descripciones y dibujos de los mismos, y donde se alternaba, por tanto, lo narrativo con lo descriptivo, lo ficcional con lo histórico y lo simbólico con lo objetivo. Si comparásemos, por ejemplo, los textos editados por Ignacio Malaxecheverría en su *Bestiario medieval. Antología* (2002), extraídos de antiguos y diversos bestiarios, con algunos de los textos que componen la obra de Juan José Arreola titulada ni más ni menos que *Bestiario* (1959), nos percataríamos en seguida de las diferencias entre uno y otro caso; conste, asimismo, que no

todas las minificciones literarias que Arreola introduce en su obra están relacionadas con el mundo animal ni que tampoco todas pueden ser definidas como microrrelatos, precisamente por ver mermada su condición narrativa en beneficio de lo descriptivo.

Al igual que los libros de fábulas, también los bestiarios gozaron en su momento de un importante carácter didáctico e, incluso, moralizante, cuando se intentaba explicar a través de ellos, por ejemplo, el valor simbólico de los distintos animales desde una perspectiva cristiana (ver Charbonneau-Lassay, 1997). Siguiendo la máxima horaciana, se trataba de «enseñar deleitando»², es decir, procurando instruir intelectual y moralmente a los lectores pero empleando para ello todos los recursos retóricos y estéticos que se pudiese para hacer más grata y efectiva la recepción de las obras y la aprehensión de sus mensajes. Muchos de estos bestiarios fueron tomados en su época como auténticos tratados zoológicos, aunque las descripciones de animales reales se hiciesen simbólicamente o se entremezclasen con las de otros seres mitológicos o fantásticos. De la misma forma ocurría con los lapidarios y los herbarios, primitivos ensayos pseudocientíficos sobre gemología y botánica, en los que las respectivas definiciones físicas de las piedras preciosas y de las plantas se fundían constantemente con lo astrológico, lo mágico y lo sobrenatural. «El carácter de ficcionalidad que los géneros didácticos alcanzaron en el

² Según Horacio, una de las claves para llevar a cabo su máxima era, además, la concisión: «Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul iucunda et idonea dicere uitae. / Quicquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles. / Omne superuacuum pleno de pectore manat.» O sea: «Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. Cualquier precepto que se dé, que sea breve, para que los espíritus dóciles capten las cosas dichas de una forma concisa y las retengan con fidelidad. Todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno.» (Horacio, 1987: 157 y 140).

Renacimiento, hasta el punto de borrar los límites entre ambas modalidades, preside ya el tratado medieval. Más que como género histórico o teórico, cabría hablar de él como una denominación muy flexible y general, susceptible de ser aplicada a obras en prosa de ficción o a obras de tipo científico y didáctico» (García Berrio, 1995: 224).

Poco tienen que ver, desde el punto de vista estructural, pragmático e histórico, por consiguiente, los fabularios y los bestiarios con las modernas colecciones de microrrelatos y otras minificciones, por mucho que algunas de estas últimas se hayan inspirado en aquellos. No obstante, en términos generales, coincidimos con aquellos investigadores que han hecho hincapié en la idea de la revitalización que, gracias a la evolución de la minificción literaria, han experimentado géneros en desuso tales como la fábula y el bestiario³, de ahí que dediquemos nuestro siguiente apar-

³ Salvo por la postura de corte transgenérico desde la que analiza el asunto, que erróneamente confunde el cuento con el microrrelato y hace de este último el punto de convergencia de diversos géneros, podemos decir que participa de esta idea, por ejemplo, Violeta Rojo (1996: 42): «A partir de Sklovsky y Tomachevsky es factible pensar que los nuevos géneros y sub-géneros se pueden crear por la infiltración de formas activas o de formas desaparecidas en otras formas activas. Esto no hace que desaparezca la forma activa matriz, sino que se cree una nueva, o quizás un nuevo género, o sub-género. Esta nueva forma será distinta a las originales, pero al mismo tiempo conservará rasgos de las nuevas. Por supuesto, esta infiltración de géneros no se da con todas las formas activas y desaparecidas al mismo tiempo, sino, por lo general, uno por vez.

»De esta manera tenemos la forma activa del cuento, a la que se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo, y varios tipos de formas desaparecidas: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. Es así como se va creando un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen ser breves (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves convienen mejor a

tado, núcleo de este trabajo, al estudio y análisis de este zoológico imaginario desarrollado en la literatura hispánica contemporánea en función de una selección de obras canónicas y de colecciones de textos minificcionales que recrean estas criaturas inventadas e inventariadas y que, a partir de este momento, denominaremos *animalarios*, entendiendo este como un hiperónimo capaz de integrar conceptualmente a los fabularios, los bestiarios y las diversas colecciones minificcionales dedicadas al mundo zoológico.

Bestias, animales y otras especies en la minificción hispánica

En cuanto a la tradición del animalario en la literatura hispánica⁴, deviene muy suculenta y tiene en su haber emblemáticas colecciones a las que se van sumando nuevos lineamientos: *Piedras, flores, bestias de Mogueer*, proyectado por Juan Ramón Jiménez en 1916 y hoy accesible en *Elejías andaluzas II* (2007); *Bestiario*, de José Moreno Villa, contenido en *Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas* (1918); *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar; *Manual de zoología fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; *Punta de plata* (1959), de Juan José

su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros».

⁴ Si tuviésemos que establecer un paralelismo entre el animalario hispanoamericano y el animalario europeo (incluyendo aquí, claro, a España), quizá advertiríamos que en la tradición y en el imaginario del *viejo continente* ha habido una mayor tendencia a generar seres extraños y, además, por varios sistemas de composición: un proceso de degradación del ser humano, la mezcla de reinos, la hibridación, la metamorfosis, la sustitución, la disociación, etcétera. Todo ello deriva en hombres-lobo, vampiros —excluidos por parte de Borges de su bestiario—, homúnculos, sátiros, centauros, duendes, gárgolas, sirenas...; o bien en animales gigantes (tortugas, ratas, perros, grifos), animales híbridos (gallinas con lana o corderos vegetales)...

Arreola; *De la vida de nuestros animales* (1967), de Horacio Quiroga; *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso; *Bestiario* (1988) y *Zoopatías y zoofilias* (1992), de Javier Tomeo; *Los animales prodigiosos* (1989), de René Avilés Fabila; *Bestiario urbano* (1989), del chileno Ricardo Cantalapiedra; *El recinto de animalia* (1999), del mexicano Rafael Junquera; o, incluso, antologías mencionables aquí como *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrelato mexicano* (2008), editada por Javier Perucho. Sin embargo, a simple vista, pareciera que la atracción por la fauna ha decaído en los últimos tiempos para unos escritores y una comunidad lectora más identificada con otros temas, géneros y formatos, y en la que el trasvase de información por vías electrónicas ha generado una transformación en el horizonte de expectativas. Ahora bien, la incorporación de la imagen y de otros lenguajes, como la publicidad o el cómic, constituye toda una vía de nuevas posibilidades de escritura y de lectura para los animalarios minificcionales, amén del creciente interés que se viene gestando en los últimos años por las relaciones entre la literatura y el medio ambiente o la interdependencia entre los seres humanos y los animales, y que se ha venido a llamar ecoliteratura o literatura de la naturaleza. De ahí que la *Relación de seres imprescindibles* (1998) del palmero Anelio Rodríguez Concepción, la colección de minipoemas titulada *Bichario* (2000) del uruguayo Saúl Ibargoyen, el *Bestiario* (2002) de Andrés Rábago (El Roto), el *Nuevo álbum de zoología* (2013; *Álbum de zoología*, 1985) de José Emilio Pacheco, el flamante *Bestiario* (2015) de Miguel Ángel Maldonado o el reciente libro del tinerfeño Nilo Palenzuela titulado *Animales impuros* (2017), sin ánimo de prolongar más la interminable lista, muestran la buena salud de un género que está «vivito y coleando». En este punto de nuestro recorrido, tenemos que ser conscientes de que en las letras hispánicas subyace, por un lado, todo un sustrato animalístico aún por estudiarse y, por otro, una vía escritura que parece renovarse constantemente desde el formato tradi-

cional de los bestiarios, en que la descripción ocupaba un lugar central, a la reformulación del género gracias a mecanismos como el humor negro, la risa y la provocación, aunque tampoco están exentos la nostalgia, el homenaje paródico y el intertexto.

A la hora de analizar algunas hipótesis sobre las causas del *boom* de la minificción hispanoamericana (y, por extensión, también española), Dolores Koch alega que esta no solo «inserta formatos nuevos no literarios [procedentes] de los medios modernos de comunicación», sino que rescata «formas literarias antiguas de carácter breve, como las fábulas y los bestiarios» (1981: 124). Este *revival* de los géneros «animalísticos» supone, por tanto, un diálogo con la cultura y la tradición, que funcionaría como un hipotexto, y una nueva perspectiva que incorpora la ironía, la comicidad y, muy especialmente, la parodia. Así, para referirse a esta nueva etapa del animalario minificcional, Lauro Zavala insiste en la «relectura irónica de los bestiarios surgidos durante la Colonia» como tradición privativa de América: «Cuando los cronistas de Indias escuchaban las descripciones de sus informantes indígenas acerca de la fauna local, estos cronistas españoles se encontraban en la necesidad de realizar una doble traducción. Es decir, de una lengua a otra, y del conocimiento de la fauna europea a aquello que parecía ser producto de la imaginación» (2007). Aunque podemos pensar que, *grosso modo*, estas «descripciones poéticas de animales inexistentes» del discurso de las crónicas «está ausente en la escritura europea y en el resto del mundo», como manifiesta el estudioso mexicano, habría que tener en cuenta que el *bestiarium* forma parte de los arquetipos y del imaginario de todas las culturas, como ha quedado demostrado suficientemente en numerosos trabajos. Por otra parte, aunque Zavala concluye que los bestiarios europeos son de carácter «peyorativo», pues se trata de un muestrario de seres humanos bestializados, sostenemos que esas criaturas de lo imaginario se identifican por una naturaleza ambigua, «una transgresión no

transgresiva», cuya ponderación, en efecto, se rompe por todos los cambios históricos que se van a suceder a partir del siglo XV (ver Kappler, 1986). En todo caso, los célebres bestiarios medievales —el *Physiologus*, las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla o el *Bestiario de Oxford*, por nombrar los más conocidos— se trasvasaron a América y quedaron registrados en las crónicas, que intentaban explicar la nueva realidad, como bien lo demuestra el profesor Juan Gil en su trabajo *Mitos y utopías del descubrimiento*.

En la historia de la minificción, se reconoce la década del 50 como la etapa de emergencia del animalario en la literatura hispanoamericana, con precedentes en la literatura española como el libro *Piedras, flores, bestias de Moguer* de Juan Ramón Jiménez o el

Bestiario de José Moreno Villa. Pero este auge coincide en Hispanoamérica, por otra parte, con la renovación del cuento y, en general, con el afianzamiento de los logros de las vanguardias y la consolidación de la nueva novela hispanoamericana.

Así pues, antes de centramos en los títulos emblemáticos de los animalarios minificcionales de mitad de siglo, resulta una referencia obligada la figura del escritor mexicano José Juan Tablada. Y, en ese sentido, las relaciones entre el *kaiku* y la minificción en tanto poéticas del instante —estudiadas por Dolores Koch— avalarían la idea manifiesta de Diego Golombek que concibe los microrrelatos como «haikús extendidos» (Rotger y Valls, 2005: 249). De manera que, la publicación del exquisito poemario de haikus titulado *Un día... Poemas sintéticos* —una auténtica pieza de museo—, que el poeta José Juan Tablada publica en 1919, sienta las bases de la historia de las relaciones entre la minificción y el animalario, y este es un hecho en el que habría que insistir suficientemente. Tal vez los dibujos circulares del libro de Tablada, sin duda deudores de la estética del modernismo (pinceladas tenues y fugaces), pueden despistar la novedad de la propuesta, en la que texto e imagen están perfectamente integrados y en directa corres-

pondencia con un *kigo* que vendría a ser la palabra que marca el 'referente' o 'momento del día'. De este modo, este poemario —del que vieron la luz doscientos ejemplares— constituye, en cierta medida, una «animología modernista», por los temas (la belleza, el exotismo), la estética y las imágenes. Pero estos minitextos y los sugerentes dibujos del autor, que no dejan de sorprendernos a pesar del tiempo transcurrido, coloreados a mano por el propio Tablada y sus amigos, hay que entenderlos como una fusión de dos culturas (una *síntesis* como dice el subtítulo) en un momento en el que las búsquedas culturales y literarias tienden a convertirse en un fenómeno internacional. En el prólogo del libro, el autor insiste en el propósito de poetizar lo instantáneo («el instante quise clavar en el papel»), pero no tanto como 'tiempo detenido' sino como la naturaleza americana y sus formas (aves, insectos, árboles, frutas, plantas, flores y otras especies), capturadas en un 'momento concreto y finito del día': la mañana, la tarde, el crepúsculo y la noche. Por supuesto, el ojo del naturalista y del miniaturista de estos poemas sintéticos ya no es el del escritor del nativismo ni del regionalismo hispanoamericano, que mimetizaba el terruño y las esencias locales, pues, más que ver «lo real (el bestiario, las frutas del trópico)» apreciamos la óptica del que ve: «una mirada irónica y jubilosa a la vez» (Sucre, 1985: 79). El resultado del poemario es magistral y Guillermo Siles (2007, 76) lo valora como «una suerte de álbum en el que encontramos fotografías [...] de su pequeño paraíso, captadas en diferentes instantes [...]. [En este poemario] ya está presente la idea del libro armado como una colección dispuesta en serie, tal y como veremos en los escritores más significativos del microrrelato».

Con todo, la obra de Tablada pasó desapercibida para los críticos y los lectores, y será precisamente a mitad de siglo cuando se produce la publicación de algunos animalarios canónicos. En primer lugar debe figurar —y no solo por criterio temporal— el *Manual de zoología fantástica* (1957), que Borges publica con Margarita Guerrero —ya menciona-

do—, que reaparecerá diez años más tarde con el título *El libro de los seres imaginarios*, cuya nómina se amplía con treinta y cuatro nuevos seres no zoomórficos. En modo alguno este bestiario, «acaso el primero en su género», dice Borges, debiera considerarse una obra marginal del escritor, no solo porque sintetiza toda una babel intertextual, sino porque constituye un claro referente para autores de animalarios posteriores. Con respecto a la imaginería del «manual», a partir de 1984 se han venido realizando ediciones con ilustraciones del artista mexicano Francisco Toledo, realizadas con la técnica del dibujo y la acuarela, que representan esa idea del «jardín mitológico» borgiano. A través de la lectura y la contemplación de las distintas especies (el ave Fénix, el minotauro, el uroboros, los animales esféricos, el behemoth o el mono de la tinta, entre otros), el lector suplanta la identidad del «chico» del prólogo al que «llevan por primera vez al jardín zoológico». Más aún, cada vez que volvemos al texto y repetimos el recorrido (de la lectura) comprobamos que «la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios», como bien advierte irónicamente el creador de *El Aleph*. Como lectores, miramos-leemos «sin horror» y llegamos a sentirnos descubridores o, mejor, *perseguidores* capaces de reconocer esas variedades arquetípicas, y en esta actitud nos diferenciamos de los «visitantes intrusos» de Berger a los que aludimos en la cita inicial de este trabajo. En realidad, nos atreveríamos a decir que en este receptáculo al aire libre, donde las posibilidades combinatorias son «infinitas», hay un reconocimiento recíproco entre el hombre y el animal. Un territorio fantástico conformado por mitos, bestias, animales librescos de Kafka, Lewis y Poe, el peso fundacional del ave Fénix, la idea de la tierra como animal esférico, «cuya respiración de ballena, correspondiente al sueño y a la vigilia, produce el flujo y reflujo del mar» (Borges, 1984: 16) o el mono de la tinta —que podría tender un puente al primate de Monterroso, también aficionado a la escritura— demuestra que, en definitiva, la imaginación del hombre cons-

tituye un hecho arquetípico e infinito, que pendula entre diferentes culturas y tradiciones.

Junto a las aportaciones de Borges, las de Augusto Monterroso resultan fundamentales para el animalario hispánico y no solo por la creación del memorable microrrelato «El dinosaurio», que se sitúa en el epicentro de lo que se ha llamado «la constelación del dinosaurio», sino porque el autor reinventa la fábula concebida tradicionalmente como un texto con moraleja y la convierte en un género versátil y actual que responde a otro pacto de lectura. Así, 1959 se perfila como una fecha clave tanto porque Monterroso publica *Obras completas (y otros cuentos)*, en el que está integrado el clásico microrrelato hiperbreve, como porque Juan José Arreola entrega el animalario titulado *Punta de plata*, cuya serie se iría completando hasta *Confabulario definitivo* que se publicará en 1986. Aunque el libro *Obras completas y otros cuentos* está compuesto de textos de extensión irregular, ya Monterroso experimenta con el principio de la brevedad, incluso con la hiperbrevedad. Años más tarde, en 1972, en una minificción del libro *Movimiento perpetuo*, el autor registra el concepto de lo breve, a la vez que muestra un claro diálogo borgiano: «el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos [...] en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto» (Monterroso, 2005: 149).

En cuanto al método de trabajo de acopio y catalogación de animales imaginarios en *La oveja negra y otras fábulas* —libro del que García Márquez advirtió que habría que «leerlo manos arriba»—, Monterroso explica en un paratexto introductorio cargado de ironía que escribió el libro gracias a la ayuda de un entomólogo, un domador y un experto en aves nocturnas, aparte de una provechosa visita a un jardín zoológico —como el «chico» del prólogo de Borges— (Monterroso, 2006: 7). Asimismo, Monterroso se vale de un

grillo maestro, un zorro escritor, un cerdo poeta, un mono que quiso ser escritor satírico o «una pulga insomne a la que le gustaría ser como Cervantes» para «combatir el aburrimiento» y, sobre todo, para «irritar a los lectores» en una sociedad seducida por el mal. En otras palabras, el autor fabulístico aclara que en absoluto comparte el gusto por el aire libre, los animales o el principio de Horacio de la vida retirada y el *beatus ille*, pues en realidad «mis animales — explica el escritor— son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas» (2001: 166). Y ahí radica justamente la novedad de su propuesta y, por ello, se ha limitado el recurso de la descripción prototípica de los bestiarios tradicionales, pues ya no es necesario detenerse en señalar las formas extrañas ni las tendencias desconocidas, ominosas y malignas. En síntesis, los «personajes bestializados» de Monterreoso proceden de un entorno conocido («la Selva» o sociedad): «mis animales son como mis vecinos, buenas gentes», para más señas, el prójimo, concluye el autor (2001: 166). A veces —solo a veces— pensamos que ellos somos nosotros mismos, confesarían los lectores.

En el prólogo de *Confabulario*, Juan José Arreola revela el vínculo de su nacimiento con la especie animal: «nacé [...] entre pollos, puercos, chivos, guajotes, vacas, burros y caballos. Di los primeros pasos seguido precisamente por un borrego negro que se salió del corral [...]. Todavía este mal borrego negro me persigue y siento que mis pasos tiemblan como los del troglodita *perseguido* por una bestia mitológica» (1980: 11). Indiscutiblemente este sino arquetípico y primitivo se proyecta en los textos de *Punta de plata* —más tarde titulado acertadamente *Bestiario*—. Publicado en 1959, resulta un libro «esencial [...] en el inicio del proceso de consolidación del microrrelato» en el mundo hispánico (Siles, 2007: 96), pues habría que recordar que ve la luz el mismo año que el microrrelato «El dinosaurio», pero diez años antes de *La oveja negra y demás fábulas* y, además, el bestiario arreolano constituye una obra bastante homogénea dentro del ámbito en cuanto a, por ejemplo, la breve-

dad de los textos. Por otro lado, los animales inventariados (el mono, el rinoceronte, la foca, el ave de rapiña, el búho o el ajolote, entre un extenso registro) están dotados de una gran carga poética, por lo que habría que hablar de auténticas «metáforas zoomórficas» (Samperio, 2003: 94). Así, en el zoo mítico de Arreola, la metamorfosis genera diversas posibilidades: animales que se humanizan, como el rinoceronte: «Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva, y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil» (Arreola, 1972: 12). Por otro lado, también la transformación del animal puede engendrar una especie de *continuum* imaginario, como en las focas: «Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan [...]. Criaturas de vida infusa [...] con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo» (Arreola, 1972: 36). Pero, en realidad, el animalario de Arreola se articula en función de un acercamiento de las dos series al estatuto mítico: «Ama al prójimo; porcino y gallináceo que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal» (1972: 9), como aclara en su prólogo a *Bestiario*.

Como hemos podido comprobar, estos animalarios de Tablada, Borges, Monterroso y Arreola constituyen toda «una poetización de las bestias reales o imaginarias» (Zavala, 2007) y participan de los optimistas planteamientos de Cortázar, quien señalaba que «es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones, de patas donde debería haber alas y de ojos puestos en el lugar de los dientes» (1988: 44). Pero, aparte de estas cuatro propuestas individualizadas de animalarios minificcionales, habría que insistir, en términos generales, en el marcado carácter intertextual temático y formal de los fabularios y bestiarios contemporáneos, idea que avalan estudiosos como Lagmanovich, Koch, Zavala, Fernández Ferrer, Noguerol o Violeta Rojo. Desde el punto de vista temático, sobre todo a

través del mecanismo de la parodia, y, en el plano formal, gracias a la diversidad de géneros minificcionales empleados como vehículos de expresión: el microrrelato, el poema en prosa, el haiku, el microensayo... Así, Tomassini y Colombo llegan a calificar la minificción de una «forma de textualidad parásita, o mejor [...] saprofita», un tipo de escritura que «prospera a expensas del légamo residual de la cultura» (1996: 86), visible ello cuando de la lectura de fabularios y bestiarios como los que hemos estudiado aquí se trata.

Esta reescritura temática y formal requiere del lector activo del que hablaba Cortázar, que se ha transformado en un «lector anfibio» o en un «animal rumiante» que, «amarrado al texto, decodifica el discurso, identifica los indicios y completa la elipsis» (Oviedo, 2008: 469, 481). En síntesis, las propuestas de los animalarios de Tablada, Borges, Monterroso y Arreola suponen distintas interpretaciones de la tradición, la cultura y el mito que, a su vez, se prolongan en una auténtica revitalización de géneros como la fábula y el bestiario de la mano de nuevos escritores (Saúl Ibargoyen o Miguel Maldonado), de los nuevos formatos y lenguajes (el lenguaje publicitario o el cómic) y, por supuesto, de los nuevos géneros minificcionales (el microrrelato, el poema en prosa, el haiku, el microensayo...).

Sin duda, como advertía Juan Romagnoli, muchos de estos textos breves, escritos o leídos en principio como un «juego terminan convirtiéndose en piezas literarias que invitan a la reflexión profunda sobre la realidad, el tiempo, el sentido de la existencia» (Rotger y Valls: 225), por lo que los zoológicos imaginarios también pueden alertarnos de las especies en peligro de extinción.

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, J. J. (1972). *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.

- (1980). *Confabulario personal*. Barcelona: Bru-
guera.
- Borges, J. L., y Guerrero, M. (1984). *Zoología Fantástica*. Mé-
xico: Fondo de Cultura Económica.
- Camurati, M. (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México:
Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico.
- Charbonneau-Lassay, L. (1997). *El bestiario de Cristo. El
simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*.
Trad. Francesc Gutiérrez Planas. Mallorca: José J. de Ola-
ñeta.
- Cortázar, J. (1988). «Paseo entre las jaulas». En: *Territorios*.
México: Siglo XXI. 27-48.
- Domínguez, M. A. (1969). *Qué es la fábula*. Buenos Aires:
Columba, 1969.
- Fernández Porta, E. (2002). «Bestiarios del porvenir: Guía
del animal en la literatura posmoderna», *Caminos de Pa-
kistan*, 4: 1-16. Disponible en: www.caminosdepakistan.com/pdf/4/bestiarios.pdf Fecha de consulta: 15 octubre
2015.
- García berrio, A., y Javier Huerta Calvo (1995). *Los géneros
literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Horacio (1987). *Artes poéticas*. Trad. Aníbal González. Ma-
drid: 1987.
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines
de la edad Media*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Ma-
drid: Akal.
- Koch, D. (1981). «El microrrelato en México: Torri, Arreola,
Monterroso y Avilés Fabila», *Hispanamérica*, X, 30: 123-
130.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*.
Palencia: Menoscuarto.
- López Parada, E. (2002). *Bestiarios americanos: la tradición
animalística en el cuento hispanoamericano contemporá-
neo* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense
de Madrid.

- Marchese, A. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel.
- Monterroso, A. (2001). *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *Movimiento perpetuo*. Ediciones Era: México.
- (2006). *La oveja negra y demás fábulas*. Ediciones Era: México.
- Oviedo, R. (2008). «Los raudos espejos del desencanto (Guiños entre el microcuento español e hispanoamericano)». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 469-487.
- Roas, D. «El microrrelato y la teoría de los géneros». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 47-76.
- Ródenas de Moya, D. «El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo». En: *La era de la brevedad: el microcuento hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto. 77-122.
- Rojo, V. (1996). «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI: 1-4, 39-47.
- Rotger, N., y Valls, F., eds. (2005). *Ciempiés: los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos.
- Samperio, G. (2003). «Animales en la obra de Juan José Arreola», *Universitas Humanística*, 55: 55, 91-97. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/uni_vhumanistica/article/view/9706> Fecha de consulta: 23 mayo 2017.
- Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano: la formación del género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Tomassini, G., y Colombo, S. M. (1996). «La minificción como clase textual transgenérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI: 1-4, 79-93.
- Turpin Avilés, E. (2001). «El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas». En: *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2001. 729-742.
- Zavala, L. (2004). «Glosario para el estudio de la minificción». En: *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento. 340-350.
- (2007). «Algunas hipótesis sobre el boom de la minificción en Hispanoamérica». Disponible en: <<http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/microcuentos/501-Rashomon>> Fecha de consulta: 23 mayo 2017.

Microrrelato y redes sociales: luces y sombras (Del crecimiento superlativo a los riesgos de la banalización)

Antonio Cruz
Investigador y escritor

0.- Preludio

En este trabajo, se exponen las observaciones realizadas acerca de la difusión del microrrelato, forma literaria que ha logrado conquistar un espacio específico y absolutamente autónomo dentro del ámbito de la narrativa. Se analiza la influencia de Internet y las redes sociales y su comportamiento en ellas con los consiguientes beneficios (desarrollo y expansión) y peligros (banalización y pérdida de calidad literaria). Nuestro objetivo es generar un espacio de reflexión y discusión a los efectos de evitar que el género se transforme en algo superficial y sin sustancia con el objeto de impedir su decadencia y ocaso.

1.- Introducción

En noviembre de 2012, coincidimos con Martín Gardella, Fabián Vique y Julio Estefan en un encuentro de Microrrelato. Recuerdo que, a pesar de lo numeroso del público (en relación a la cantidad de habitantes de la ciudad) y el contagioso entusiasmo, nos llamó la atención la frivolidad con que se había tomado la escritura de este tipo de narrativa. Si bien, muchos de los asistentes habían leído opiniones y

para el citado evento habían trabajado con dedicación en la elaboración de sus microtextos, otros (que no eran pocos), en su afán de participar de alguna de las mesas (carruseles) de lectura, aparecer al día siguiente en el periódico local y «tener sus cinco minutos de fama», habían escrito a las apuradas, textos de oscura filiación literaria. Es más, hasta puedo afirmar sin temor a equivocarme que, en el mejor de los casos, habían recurrido al peligroso ejercicio de modificar textos de otros autores ya reconocidos y haberles sacado o puesto una coma o una palabrita más o haber modificado chistes populares de la región, con la no tan secreta esperanza de obtener el reconocimiento del público que asistía a las jornadas. Afortunadamente no fueron todos, pero sí bastantes como para generar que, al final del citado encuentro, mientras departíamos un café con Martín antes de emprender el regreso, conversáramos acerca del flojo nivel observado en relación con nuestras expectativas. No éramos los únicos en tener esta preocupación (aunque eso lo supe después). Un poco más de un año antes, en octubre de 2011, el prestigioso microrrelatista argentino Orlando Romano, en un artículo que publicara en su bitácora personal decía lo siguiente:

Lo que ha sucedido con el microrrelato y su degradación no es un misterio: es un género cuya brevedad extrema resulta engañosa, y al mismo tiempo tentadora. Hay quienes leen las exquisitas brevedades de Monterroso, Brasca, Shúa, Borges, Denevi y piensan: «qué bonito es esto, yo también puedo lograrlo, y en unos pocos minutos». Y así es como el género de la brevedad, de pronto y sin quererlo, recluta cientos y cientos de nuevos cultores. (Orlando Romano. blogspot.com.ar, 2011)

A nuestra preocupación, se le sumó dos años después, una noticia que produjo un terremoto en el mundo de la minificción. En un concurso literario de renombre (según rezaba la convocatoria, el concurso literario más dotado por la cuantía del premio) se premió un cuento que incum-

plía con tres de las reglas establecidas en las bases: ser inédito, no haber sido premiado con anterioridad y no ser **copia ni modificación ni reescritura** de un texto anterior. No era inédito; ya se había publicado en un diario de Mendoza, Argentina, por haber sido premiado en un concurso literario en la mencionada provincia (lo que invalidaba la segunda condición) y, lo peor, era modificación o reescritura (yo prefiero llamarle plagio) de un chiste popular en el territorio americano, sobre todo en los países del norte. Ambos textos y sus referencias pueden leerse en el sitio Web de la Internacional Microcuentista.¹ A pesar de los miles de quejas de escritores, académicos y críticos, los organizadores siguieron adelante y el «autor» se quedó con la jugosa recompensa. Al respecto, hay un artículo bastante esclarecedor (no es el único... los hay muchos más) del año 2013 **El caso del chiste premiado: dispáren contra el plagio** en el que el autor sostiene:

Pero la cuestión resulta interesante para preguntarse por los límites del arte y del plagio en el arte. Sabemos que la cita se utiliza en el arte moderno como fuente de otras obras (recordemos, al azar, Tierra baldía, de Eliot). Pero, en el contexto de una obra mayor, cuyas búsquedas sean más amplias y profundas, una cita, aun textual, puede ejercer como un resorte hacia esas extensiones y esas profundidades. Pero en un microrrelato, como en un haiku, la concentración verbal es tal que, precisamente, la «idea principal», el «argumento» está tan anudada a su expresión que no pueden separarse. Si lo que va a contarse es una historia conocida tiene que ser subvertida por los métodos narrativos para que parezca nueva. Si va a contarse una historia nueva tiene que ir encontrando palabra a palabra la construcción precisa.

Nada de ello sucede en *El francotirador*. La historia no es nueva. No está replanteada. Su reescritura responde, más

¹ Fallo Fallido: III Edición del Concurso Internacional de Microrrelatos Museo de la palabra, <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.ar/2013/10/fallo-fallido-iii-edicion-del-concurso.html>

bien, según parece, a un maquillaje para disimular su pre-existencia (Toledo F. , 2013).

Esto generó una gran polémica no solamente porque esto desmerece el arte en general y al microrrelato en particular, sino porque la tendencia al plagio, modificación o reescritura de textos comenzó a ser práctica común en las redes. La sanción social, no devino en una sanción real que penara la práctica cuasi delictiva y eso se tradujo en mayor impunidad a la hora de «copiar para escribir»

Desde el 2010 (aproximadamente), he podido observar el florecimiento en las redes sociales de numerosos grupos y/o comunidades, dedicadas/os específicamente al microrrelato y acerca de los que, en algún momento, dije que constituyen un fenómeno sociológico ya que reproducen, en alguna medida, el comportamiento de los grupos sociales reales. En esos sitios, además de textos valiosos, también pueden leerse inúmeros textos que resultan difíciles de encuadrar en la literatura.²

Esto, que no es ninguna verdad de Perogrullo, es importante por el desmesurado crecimiento del microrrelato como forma textual de preferencia para la lectura y/o escritura. Eso no es nuevo.

El boom de la minificción, que se había hecho visible a mediados de la segunda mitad del siglo pasado, pero que se acelera en la década de los noventa, por un novedoso interés de la crítica, el aumento de la edición de libros dedicados al tema y hasta la aparición de editoriales dedicadas en exclusiva a la publicación de este género³ (Macedonia, en Argentina, Micrópolis en Perú y Scherezade en Chile,

² Cruz, Antonio. «La difusión del Microrrelato como fenómeno social». Texto de la ponencia leída en el VI Congreso Internacional de Minificción, Bogotá, Colombia, 2010.

³ Cruz, Antonio. *Op. cit.*

por ejemplo) encuentra un terreno ideal en las redes sociales.⁴

2.- Antecedentes

Esta preocupación mía acerca de los riesgos que implica la publicación de microrrelatos en las redes, ya había sido expuesta con pericia por Violeta Rojo en Bogotá, Colombia, en el VI Congreso Internacional de minificción (2010), en una ponencia que más tarde fue publicada en el número 22 de Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios (Enero/diciembre de 2014)

En ella Rojo sostiene que

el precio que se está pagando por la tremenda difusión de esta forma literaria es muy alto, en lo que se refiere a calidad literaria de los escritos.» (Rojo, *La minificción atrapada en la red. La escritura mínima banalizada*, 2014)

Acerca de la expansión del microrrelato en las redes como género o forma literaria, hay numerosas explicaciones y estudios, todos valiosos. Todas tienen algo de razón, pero en este punto, debemos hacer un mea culpa o, al menos en mi caso particular, debo hacer un mea culpa. Sin pretender justificarme debo dejar aclarado que, en mi provincia natal, mucha gente escribe microrrelatos pero nadie, absolutamente nadie había investigado o realizado trabajos académicos acerca del género hasta 2007 y, ante tamaña falencia, sin tener la formación académica adecuada (fue algo intuitivo y absolutamente empírico) y cometiendo demasiados errores, me decidí a estudiar acerca del desarrollo del microrrelato en Santiago del Estero. Entre los errores

⁴ Esto queda demostrado por un simple ejercicio. Si ponemos en uno de los buscadores más famosos la palabra «microrrelato», nos mostrará inmediatamente alrededor de ochenta mil páginas referidas al tema y si la palabra por buscar es «minificción», el número de sitios asciende a más de ciento veinte mil.

que debo asumir, está el no haber podido lidiar con mi ansiedad por publicar una antología provincial por lo cual, en las dos ediciones publicadas, hay muchos textos que no reúnen la calidad necesaria para tener valor literario; esto se debió a que, en mi apuro por demostrar la presencia de este tipo de literatura en el ámbito provincial decidí incluir cuanto autor de microrrelato me acercó sus textos. No obstante, también debo decir que, muy a mi pesar, muchos autores (con razón o sin razón) solicitaron no ser incluidos para que sus textos (probablemente de mejor valía que otros que ya conformaban la selección) no figuraran al lado de tal o cual autor, o por alguna otra razón que no logro descubrir todavía.

Por último quiero citar nuevamente a Orlando Romano quien, en el artículo «Largo adiós a los micros» publicado en su blog sostiene:

El elenco de microrrelatistas creció hasta límites inimaginables. Hoy en día es difícil no encontrar a alguien que no escriba microficción. En Latinoamérica, semana a semana, mes a mes, se llevan a cabo todo tipo de congresos, mesas de lecturas, presentaciones de libros, concursos y muchos etcéteras. ¿Por qué ha pasado esto? Un fenómeno tan masivo quizás debería ser materia para psicólogos y sociólogos. ¿Por qué estas personas no escriben novelas o ensayos? Pienso, y tal vez me equivoco, que el cultor de textos brevísimos necesita (como el agua y el aire) de la aprobación permanente, de la palmada en la espalda, de los aplausos diarios (publican frenéticamente en blog, páginas web, redes sociales) (Romano, orlandoromano.blogspot.com.ar, 2011)

3.- Redes Sociales Literarias ¿Sí o No?

En mi ponencia del año 2010 en el VI Congreso Internacional de Minificción sostuve que, la literatura es una de las disciplinas mimadas por Internet y que, por su bajo costo y su lectura inmediata y masiva (de un libro en papel se im-

primen trescientos o cuatrocientos ejemplares y muchas veces menos mientras que en la red a ese mismo texto pueden leerlo cientos o quizás miles en unas cuantas horas) facilitaba la publicación y la difusión de la literatura. Es algo que nadie puede discutir y en este análisis no podemos obviar el papel de las redes sociales que se han transformado un poco en el arquetipo textual de esta sociedad globalizada.

A *prima facie*, si tomamos en cuenta que, en alguna medida, la literatura es una ciencia humanista e Internet nace, se desarrolla y crece en el área de la ciencia y la tecnología, no debería haber nada más opuesto que ambas disciplinas; pero en la realidad, es exactamente al revés. La literatura, y especialmente los textos breves, han encontrado en Internet, un campo propicio para propagarse casi desmesuradamente y, sin ninguna duda, el texto narrativo que mejor se ha adaptado a Internet, es el microrrelato o minificción o microcuento o como se le llame.

Más allá de la importancia que tuvo la Web 2.0 (la blogosfera) en la inserción de la literatura en la red, al día de hoy la plataforma más accesible y más generalizada de difusión y publicación de textos literarios son las redes, especialmente Facebook y Twitter (aunque no debemos menospreciar la presencia de otras como YouTube, Google + o Twitter por ejemplo).

Maricruz Gareca, en su artículo «Literatura y redes sociales: leer o no leer, esa es la cuestión» en un artículo publicado por el periódico virtual Agencia Paco Urondo, expresa:

[...] por ser un medio accesible a todos y todas, las redes sociales habilitan la convivencia —a veces armónica, otras muy conflictiva— de materiales literarios muy disímiles entre sí, tanto en lo que respecta a la temática, al formato como a su calidad estética. Lo cierto, entonces, es que hablar de literatura en las redes sociales puede ser un arma de doble filo porque no se trata aquí ni de santificar Facebook o Twitter considerándolos los nuevos salvadores de la literatura, pero tampoco de subestimar ni desdeñar lo

que las redes sociales son capaces de lograr en cuanto a producción y difusión de las manifestaciones literarias se trata. (Gareca, APU, 2015)

Por supuesto la lectura de textos, no es la única ventaja de la red; hay grupos que se dedican solamente a leer y recomendar libros en papel o virtuales, uno se entera de eventos que tienen que ver con el quehacer literario y varias opciones más. En este punto quiero remitir a quienes lean este artículo a un trabajo que se publicara en la Revista de Cultura Tardes Amarillas en el que profundizo sobre las nuevas formas de lectura en el tercer milenio⁵

Por su parte, Lucila Pinto, en una nota que publicara el diario La Nación de Argentina en su versión digital con fecha 15 de febrero de 2016, profundiza sobre las «prestaciones» (por llamarle de alguna manera) de las redes sociales. Autopromoción, talleres literarios, novedades editoriales, etc.) Más adelante cita a Luis Mey quien para referirse a sus publicaciones en Facebook (adelantos de sus trabajos) dice textualmente:

Es un soporte de publicación como cualquier otro, y acompaña la escritura, le da empuje, motiva y devuelve más rápido el sentido de lo que se te puede escapar. Dura lo que dura una publicación virtual, pero así de inmediata es también la devolución. Instruye más de lo que se cree. Reabre las reglas del proceso creativo. Además, hoy las redes son la principal herramienta de promoción. Es la única segura, la que no te deja a pata. Las otras -críticas, entrevistas- son una posibilidad que no siempre es segura. Se publican muchos libros y el espacio de promoción de medios culturales es estrecho (Luis Mey, 2016).

⁵ Cruz, Antonio. «Algunas reflexiones acerca de la escritura y la lectura en el tercer milenio». http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=168:antonio-cruz&catid=8:opinion&Itemid=11

Por su parte, y en relación al tema de fondo de este artículo, que es la discusión acerca de la banalización de la literatura (en especial el microrrelato) por su relación particular con las redes, la escritora mexicana Cecilia Eudave, en una entrevista posterior a su disertación en la Universidad de Alicante sobre el uso y abuso de las redes sociales y su relación con la literatura, entrevista que fuera realizada por A. Prado del periódico virtual Información, con fecha 16 de marzo de 2016 bajo el título de **Una mirada literaria a las redes sociales**, responde de manera contundente a la pregunta acerca de si puede «hacer» literatura en las redes:

Claro que sí [...] ya se habla de la *tuitliteratura*, se escribe en blogs, se lee digitalmente, es fácil escribir y colgar libros en la red o hacer novelas colaborativas. Todo eso **revitaliza el contexto literario** aunque no todo sea literatura, claro. (Eudave, Información.es, 2016)

4.- Acerca del microrrelato

Hemos visto el comportamiento de la literatura en general en las redes sociales, ahora bien; el microrrelato (o minificción) ¿escapa a los comportamientos sociológicos expuestos más arriba? O visto desde otra perspectiva, si mantengo la opinión de que el microrrelato se ha transformado en un fenómeno sociológico. ¿Cuánto de importancia tienen las redes en este fenómeno? Ya en el año 2010 sostenía

En una época en que Internet se ha transformado en la gran vedette de la comunicación social y teniendo en cuenta que estas muchas veces actúan como el «Psicólogo encubierto» y en las que, muchas veces, las personas quieren y necesitan hacer uso del derecho de que su historia pueda ser conocida, su influencia en los devenires de la minificción resulta innegable. Por supuesto se supone que, para cumplir con ello, necesitamos saber narrar, ya que ésa es la clave y escribir termina siendo una estrategia para un mejor desarrollo social y creatividad. Quizás en

este punto alguien pueda decir que el carácter catártico de la literatura es otra cosa muy diferente ya que se supone que el que escribe construye arte, no cuenta su historia, pero en el fondo, muchos escritores hacen exactamente estas dos cosas. Disfrazan su historia para contarla como acto catártico. (Cruz, 2010)

Asimismo, resulta atractivo el hecho de que en las redes existan desde páginas de autor hasta «comunidades» o «grupos», que se comportan desde el punto de vista sociológico como verdaderas sociedades virtuales abiertas y que además se caracterizan porque son actualizadas de manera constante y permanente. También hay foros de discusión en los que, cotidianamente y evitando el escrutinio de la crítica académica, los integrantes discuten sobre sus propios escritos o sobre los textos de otros escritores consagrados, sin contar aquellos sitios (que abundan en las redes) que también acercan información sobre concursos y enlaces para poder visitar otras páginas similares. Una red social puede ser comparada con una «sociedad» destinada a facilitar la comunicación, la participación y hasta la lectura de millones de personas de todo el mundo a través, sobre todo, de las redes sociales. Un inmenso territorio que permite a un número ilimitado de personas comunicarse de manera fácil y accesible.

En el caso particular del microrrelato y a pesar de las dificultades que se presentan en Internet para seguir las redes sociales y los contactos de cada persona en particular, podemos decir que aquellos sitios dedicados con exclusividad a los textos breves representan un jugoso campo de investigación para la sociología del futuro. Las redes sociales, tal como ocurre con cualquier espacio de la red, poseen, en su mayoría, características distintivas que, en definitiva, están marcadas por el comportamiento de aquéllos que acceden a ellas y que terminan por dotar a cada sitio de determinadas «características estructurales» que son distintas para cada caso. Un inmenso número de cultores de

los minitextos acceden y cuelgan sus escritos con la posibilidad de que no solamente quienes son sus contactos habituales y aceptados puedan leerlos, sino todos los integrantes de esa u otra red (que a veces son miles de personas) proveyendo un nuevo universo de lectores para sus escritos. Cada sitio o cada foro en general tiene un comportamiento en su interior que remeda en alguna medida el comportamiento social general. En este sentido, lo que más llama la atención es que muchas veces los lectores y quienes acceden a los sitios no son solamente aquellos individuos que viven en tierras lejanas, sino personas que conviven en determinadas áreas geográficas, incluso muchos de ellos conocidos entre sí, pero que no conforman grupos reales de lectura o de difusión literaria, sino que solamente actúan a través de la red.

La mayoría de los cultores del microrrelato apelan a Facebook y Twitter para difundir sus trabajos. Entre muchos, muchísimos otros, no puedo dejar de mencionar a Violeta Rojo que, desde hace algunos años mantiene vigente su «Minificción de los jueves» (que se publica en papel en el diario *El Universal de Caracas*, pero de fuerte presencia en las redes (yo la veo casi cotidianamente en Facebook, aunque sé que también incursiona en Twitter) en sitios como Minificción de los jueves, Ficción mínima y Microrrelatos. Otro caso, es el de la chilena Lilian Elphick y la argentina Patricia Nasello con su página «Brevilla» aunque también hacen uso de las redes para hacer conocer sus textos, escritores de valía como José Manuel Ortiz Soto, Gabriel Ramos Zepeda, Edgar Allan García y muchos otros, a los que no menciono pues la lista sería interminable. No deja de ser importante que sitios como Micrópolis, Ficción Mínima, Microrrelatos, no solamente sirven para publicar textos de autores determinados sino también para información sobre eventos, presentaciones de libros y muchas otras actividades de promoción que superan el aspecto meramente escriturario.

5.- Un caso paradigmático: Twitter

¿Existe la Twitteratura o no? ¿Puede considerarse que es una de las formas contenidas en la literatura minimalista?

Comenzaré con una cita. Daniel Gigena (periodista cultural del diario La Nación, de Argentina), en una entrevista que él le realizara al escritor Daniel Molina y que fuera publicada con fecha 22 de mayo de 2017, dice textualmente:

A los 63 años, publicó su primer libro, justo cuando, asegura, el mundo del libro está en declive. Es una de las personas con más seguidores en Twitter: @rayovirtual publica reflexiones, fotografías e ironías de alta y baja intensidad sobre arte, política, medios y costumbres. «Con Twitter, mi escritura cambió; se hizo forzosamente aforística, breve y contundente», dice Molina. Afirma haber aprendido ese poder de síntesis del pensamiento de tres figuras ilustres: Nietzsche, Wilde y Borges. «Oscar Wilde hubiera sido el mejor tuitero de la historia», aventura, relampagueante, el flamante autor. (Gigena D. , 2017)

Esto, de alguna manera vuelve a encender la polémica que se originó cuando la reconocida bloguera mexicana Avelina Lésper, en un artículo publicado en su blog con el nombre de Twitteratos y en el que cuestiona la posibilidad de escribir literatura en la red social del pajarito, sostuvo lo siguiente:

Es innecesario estudiar literatura, mucho menos preocuparse por lo elemental en sintaxis y ortografía, estorba el pensamiento profundo, para ser escritor basta con abrir una cuenta de Twitter (Lésper, 2016).

En aquel momento, participé de la polémica pero después me di cuenta que hay posiciones muy rígidas e imposibles de conciliar. Lo que me gustaría resaltar en este punto es que le escribí a Lésper a través de su blog y le pregunté si realmente se podía mensurar la calidad literaria por la

extensión; en caso afirmativo, quería saber su opinión acerca de cómo debía considerarse el haiku. Como no me contestó nunca, escribí en mi cuenta de Twitter lo siguiente: «**Irreverencia.** “La poesía / no puede encerrarse / en ciento cuarenta / caracteres’ dijo. / Le pregunté / ¿Cuántos caracteres / tiene un haiku? / y guardó silencio”».

En las antípodas de Lésper, Yolanda Arroyo Pizarro (Puerto Rico) sostiene lo siguiente:

Internet y los mensajes de texto, o SMS, se han convertido en parte de la vida de la gente, y como parte de esa vida, el arte se ha afectado. Hace unos años se hablaba del cuento corto, del micro cuento y ahora del nano cuento, respuestas creadas por los propios lectores y herramientas trabajadas ahora desde los propios autores. En el mundo globalizado con la masificación los Ebook, periódicos y revistas on line, los blogs, el Facebook y ahora el Twitter, la Nanoliteratura se ha convertido en una opción de condensación de ideas, donde los más diestros, sin perder la magia de las imágenes literarias, transmiten al lector todo el potencial de una obra en pocas palabras (Pizarro, 2011).

Por su parte Alejandro Gamero afirma que

El género hiperbreve ha existido siempre. No es una novedad que nuestra sociedad posmoderna, de consumo rápido, lo devore con fruición. Se remonta a los albores de nuestra civilización, allá por la antigua Grecia, con el epigrama y con su versión funeraria, el epitafio, pero tampoco se puede decir que sea exclusivo de occidente [...] aunque el haiku japonés, elogio supremo de la sugerencia, arrase desde el siglo XIX, entre los lectores occidentales (también en el siglo XIX) tomó la forma de la literatura folletinesca, de las historias por entregas, a veces en dosis más pequeñas que los 140 caracteres twitteros. El caldo de cultivo siempre ha estado ahí. [...] la twitteratura es un híbrido, como esos de los bestiarios medievales, nacido de la unión de la literatura y de twitter. El conjunto de textos literarios publicados en forma de tweets en Twitter. O

como lo define Ludovic Hirtzmann, «el universo literario de la instantaneidad y el mundo del mensaje breve (Gameró, 2012).

Podría seguir con una larga lista de opiniones coincidentes o no con las que acabo de citar pero sería abundar en argumentos a favor o en contra de los textos mínimos de la twitteratura.

Además de investigar, me puse en contacto con algunos amigos. En el caso de Rony Vásquez Guevara, peruano el hombre y versado en la literatura mínima, sin ninguna duda, no solo atendió mi pedido sino que gentilmente me cedió su texto **Sobre Twitter y la literatura brevísima**, incluido en su libro **El último dinosaurio vivo**⁶, que fuera reproducido en la Revista de Cultura Tardes Amarillas⁷

Bueno, hasta aquí las opiniones.

En realidad, se me ocurre que los nuevos tiempos que se viven, esta sociedad posmoderna del tercer milenio plantea numerosas situaciones novedosas. En sus «Lezione americane» (1985) Ítalo Calvino trata de definir el futuro de la literatura, entre otras cosas dice que la escritura del siglo XXI estará dotada de las siguientes características: Levedad, rapidez, exactitud y multiplicidad. Obviamente estas palabras suenan a profecía pero aun así, tengo la presunción de que Calvino no pudo mensurar la magnitud del impacto de las redes sociales en la vida del tercer milenio.

Tengo la certeza de que lo que está en discusión, no es solamente si un post de ciento cuarenta caracteres representa (o es) literatura. También estamos discutiendo acerca de las nuevas formas de lecto-escritura, los nuevos géneros

⁶ Vásquez Guevara, Rony. *El último dinosaurio vivo*. Lima: Micrópolis, 2016.

⁷ http://www.tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=459:rony-vasquez-guevara&catid=8:opinion&Itemid=11

que han invadido el universo literario y, por supuesto, las nuevas fronteras de la palabra escrita.

No creo en absoluto que todo lo que se publica en Twitter es estrictamente o pueda ser definido como literatura pero no podemos poner en duda que hay una tendencia a adoptar las nuevas formas en que las redes nos la presentan. Pruebas al canto. En Argentina, la Feria del Libro de Buenos Aires, es uno de los eventos más importantes de la cultura nacional. Una de las actividades más exitosas de dicha feria, es la Jornada Ferial de Minificción que conduce Raúl Brasca y a quien nadie puede cuestionar como referente de la literatura argentina. En este espacio, en sus dos últimas ediciones, hubo un concurso de microrrelatos con un límite de ciento cuarenta caracteres y en el que solamente se podía participar a través de la red social del pajarito.

Tengo la certeza de que Twitter, sirve como sostén a una nueva forma de celebrar la palabra escrita, donde las principales características son la libertad, la precisión y la exactitud. La Twitteratura, a pesar de quienes son sus detractores, está peleando por un lugar en la literatura, como le tocó pelear al microrrelato en no hace tantos años.

En este punto, me parece importante resaltar que, antes de que las redes sociales aparecieran, ya existía literatura más breve que la que se hace en twitter (indudablemente, son anteriores a la existencia del propio Internet). Ya hemos mencionado un poco más arriba el haiku (con sus formas predecesoras, el tanka y el sedōka) que difícilmente llegue a contener sesenta caracteres aunque podríamos agregar los microrrelatos (por ejemplo los microrrelatos de una línea de David Lagmanovich) o algunas otras formas. Es más, si prestamos atención, habremos de encontrarnos con algunas sorpresas. Por ejemplo el caso de Matt Stewart, que en el año 2009 no lograba editar en papel su libro *La revolución francesa*, y que comienza a publicar fragmentos de ella en Twitter ordenados cronológicamente, hasta que al fin, con la friolera de 3.700 twits consigue el objetivo de

publicar la obra completa. Al término de su titánica tarea, en julio de 2009, en una entrevista, el autor sostuvo «que la publicación de su libro en Twitter es un *experimento sociológico* que le permitirá ver "cómo reacciona el mundo ante una historia larga contada por fragmentos"»⁸

6.- Muchas dudas y pocas certezas

Con la ayuda de algunos amigos egresados de la Licenciatura en Sociología y de mi esposa (Licenciada en Psicología) he logrado establecer algunas pautas las que fueron reseñadas en mi ponencia en Bogotá (2010) «El microrrelato como fenómeno sociológico» pero a fuer de ser sinceros mis conclusiones no son otra cosa que una especulación y hasta, si queremos, un sofisma.

Por ello quiero resumir mis observaciones de la siguiente manera: Tenemos algunas certezas y muchas dudas.

Las certezas son: 1) El microrrelato o microficción o microcuento o cómo se le llame, se ha extendido de manera muy rápida como si fuera la onda expansiva de una enorme explosión. En ello tienen una gran relevancia las redes sociales por sus características que remedan el comportamiento de la sociedad en la vida real. 2) Las razones de ello son variadas pero hay un factor determinante (algo así como la columna vertebral de esta situación) que guarda relación con la facilidad de adaptación a Internet y a las redes sociales. De hecho, esto se manifiesta por una gran libertad y escaso costo (se puede publicar salteando a la industria editorial) para obtener numerosos lectores inmediatamente y lograr un reconocimiento mayor y más rápido. 3) La difusión expansiva está ligada también a ciertas características sociológicas de la vida moderna (Velocidad, fragmentariedad, etc.) 4) Cada vez más gente escribe microrrelatos 5) No todos los textos se corresponden con el canon y, hasta po-

⁸ «Una novela tweet a tweet». En: *El Mundo* (<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/15/navegante/1247641223.html>)

dríamos decir, ni siquiera pueden ser considerados «literarios»

Las dudas, pasan fundamentalmente por la pregunta que inicia esta ponencia. ¿Va el microrrelato hacia una banalización de su esencia? Esa depreciación... ¿Es solamente del microrrelato o de toda la literatura? ¿Es bueno eso? Si no es bueno ¿Cómo evitar que se transforme en algo tan expansivo como su difusión?

En la revista *Trompetas Completas*, hay un artículo de la Dra. Liliana Massara en el que plantea que, en el NOA, la Novela y el cuento tradicional se han visto desfavorecidos por el crecimiento feroz del microrrelato.⁹ ¿Hasta dónde influye esto en su banalización? Al respecto, quiero referirme brevemente a uno de los miles de ejemplos que me generan dudas. Este fragmento, debería llamarse «Lo que los microrrelatistas no deben hacer». Por supuesto, por una cuestión de prudencia y, habida cuenta de mi falta de formación académica, no daré los datos exactos pero están en la red y, si alguien sabe cómo buscar, lo podrá encontrar («Hay que saber mirar bajo la ola» dice el personaje de una novela.) En una página web, «alguien» comienza su apología de un taller literario diciendo más o menos lo siguiente: «Cuando contamos lo que nos sucede en las redes sociales estamos escribiendo microrrelatos de nuestras vidas» y más adelante afirma: «... aprender a escribir historias cortas es un gran regalo para desahogar las emociones» (Sic.) Su discurso se enrarece cuando al pretender citar el famoso texto de Monterroso «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» lo cita modificado por «Cuando despertó, el *unicornio* seguía allí» (¿?) y, para el final expresa: «Yo practico el microrrelato libre, es decir aquel que no busca más que desahogar un suspiro. Siento que, más allá del formalismo literario se esconde la esencia del ser humano y es en

⁹ Massara Liliana. «Los cazadores de Mariposas». Revista *Trompetas completas*, 2010, Tucumán, Rep. Arg.

ella donde reside lo que nos llama la atención, lo que nos atrapa para seguir leyendo.

A esta altura y sin dar demasiado rodeos, me he venido preguntando si no ha llegado el momento de enfriar el partido (término futbolero que tiene otras formas semánticas como «parar la pelota» o «aquietar el juego») y plantearnos de manera sincera el hecho de que, más allá de que todo el mundo tiene derecho a contar su historia no todo lo que se escribe y se publica es verdadera literatura y, se me ocurre, la tarea más importante de ser aprender a separar la paja del trigo y dar trascendencia a aquellos textos que sean valiosos, tarea que es más acorde con los académicos y los estudiosos que con los propios escritores y/o lectores.

Lecturas recomendadas

¿Qué es la Twitteratura?, Luciana Estela Contrera en el Rincón del Bibliotecario

<http://rincondelbibliotecario.blogspot.com.ar/2012/11/que-es-la-twitteratura.html>

La Twitteratura como una forma de captar lectores (Entrevista a Adelaida Jaramillo en El Comercio de Ecuador, sección Cultura)

<http://www.elcomercio.com/tendencias/twitteratura-captar-lectores-microcuento-micronarrativa.html>

Twitteratura Breve Banco de la República (Colombia) Actividad cultural.

<http://www.banrepultural.org/los-habladores/twitteratura-breve>

Twitteratura, escritores de 140 caracteres, Karina Sainz Borgo Vox Pópuli/Cultura

http://www.vozpopuli.com/marabilias/cultura/Literatura-Cultura-Twitter-Redes_sociales_0_683031705.html

La Twitteratura seduce a más autores, AFP, El Espectador, Colombia,

<http://www.elespectador.com/tecnologia/twitteratura-seduce-mas-autores-articulo-416464>

Otros textos desgenerados: las microficciones teatrales¹

Eduardo Gotthelf

El círculo osculador del pensamiento tiene, a lo sumo, un contacto puntual con la Realidad, y trata de inferir la ecuación que la representa a semejanza de sí mismo. Un mínimo desplazamiento, y la ecuación deducida será totalmente distinta.

GERHARDT HOHLWORT

Confieso que yo había escrito (incluso publicado) algunas microficciones pensando que podrían ser representadas, pero su brevedad me generaba una duda muy importante: ¿era suficiente el tiempo para lograr el *rapport* con el público? ¿Se podía representar, con eficacia, una obra tan breve?

En mayo de 2014, en la 6ª Jornada de Microficción en la Feria del Libro de Buenos Aires, se representaron por primera vez obras de este tipo. Una de ellas, de mi autoría²,

¹ Nota: el presente trabajo fue leído por su autor el 28.07.2016 en el IX Congreso Internacional de Minificción, en Neuquén, Argentina.

² «Eterna Juventud», de Eduardo Gotthelf.
—Mi padre se volvió a casar a los sesenta años, y él me dijo que, si uno quiere llevar una vida sana, debe acostarse con una mujer

tenía sólo 68 palabras y su representación tomó 40 segundos. Al ver la reacción del público, tuve la confirmación: esto funciona.

El Primer Concurso Nacional de Microficciones Teatrales Cipolletti 2015.

Meses más tarde le propuse al Director de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti la realización de un Concurso de algo que bautizamos «Microficciones Teatrales». Definimos como límite 350 palabras en total.

Concuraron escritores de toda la República Argentina. El jurado, integrado por Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y el dramaturgo Raúl Rovner, seleccionó 18 obras, las que luego conformaron una antología.³

El concurso tuvo alcance nacional, y no encontré otros antecedentes en el país ni en América Latina. El único similar que conozco es un concurso de microficción que se hace en España⁴, que en el año 2007 incorporó tres categorías: Monólogo, Soliloquio y Monoteatro sin Palabras.

¿Qué es una microficción teatral?

La microficción es un microorganismo mutante, y una de sus formas posibles es la Microficción Teatral, subgénero poco explorado, tanto por los autores como por la crítica.

treinta años más joven. Yo no he hecho más que seguir su consejo al pie de la letra. ¡No entiendo por qué me han traído esposado!

—Acá las preguntas las hago yo. ¿Nombre y apellido?

—Fabián Quiroga.

—¿Edad?

—Treintainueve.

³ La primera edición está agotada, pero está disponible en formato digital.

⁴ Organizado por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE).

Dijo Juan Armando Epple en el V Congreso Internacional de Minificción, y está en las correspondientes actas:

El llamado «teatro virtual» [...] es en rigor una situación narrativa diseñada en forma de dialogo teatral. Nos da la ilusión de estar frente a una escena de espectáculo teatral, pero sabiendo que estamos experimentando una lectura privada de la situación narrada.

Epple incluyó como ejemplo un texto de Javier Tomeo, que en su último párrafo dice: «El HOMBRE y la MUJER continúan inmóviles, indiferentes al coro de risotadas que se ha levantado en el patio de butacas».

Tomeo sitúa al lector como espectador de los espectadores de la obra contada. No hay escenario, actores y teatro, más que en la imaginación del lector. Es, como bien afirma el investigador, un texto destinado a ser leído.

En cambio, llamamos *microficciones teatrales* a textos destinados, *desde su concepción*, a ser, no sólo leídos, sino también representados.

¿Aquella obra de Tomeo se puede representar? Claro que sí. He visto una representación de *Los hermanos Karamazov* y hasta un monólogo sobre textos de Nietzsche. Pero para ello las obras debieron sufrir un proceso de «adaptación», los textos debieron primero ser modificados para hacer la transducción de un lenguaje a otro.

Una microficción teatral debe ser una microficción, con todo lo que esto significa; y adicionalmente estar escrita como para que pueda ser representada *sin necesidad de adaptación del texto*.

Por lo tanto, es un artefacto que posee doble nacionalidad: microficción y obra dramática.

Lo que se conoce como «teatro breve» o «brevísimos» se refiere a obras cuya representación dura entre 12 y 25 minutos. La representación de una microficción teatral toma un tiempo mucho menor. Proponemos, como límite tentativo, un máximo de cinco minutos.

Varias obras de la antología del concurso se representaron con éxito, ninguna duró más de cuatro minutos.

El teatro es un arte efímero que se produce cuando se encuentran en cierto lugar los actores que representan una acción ante un público. Tiene el concurso de directores, escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas y muchas otras profesiones, entre ellas, el dramaturgo que aporta el texto (que hasta puede no estar, como en el teatro de improvisación). En general el texto es una parte fundante, sobre la que se construye lo demás.

Shakespeare no nos legó teatro, no vimos sus puestas. Nos dejó textos tan sólidos que 400 años más tarde se siguen representando.

Queda claro que la Microficción Teatral es literatura, y *no es* teatro. Será teatro cuando se represente.

No todos los textos para microteatro son microficciones. Por ejemplo, un chiste, que no es microficción, puede ser un excelente texto para un sketch.

Lector vs. espectador

Siempre un lector interpreta, imagina, relaciona, resignifica, completa. En cierto modo, internamente, reescribe. Un escritor es coautor de tantas obras como lectores tenga.

Esto, que sucede con textos de cualquier extensión, se ve enfatizado por la extrema brevedad y consecuente escasez de información, que es entregada de un modo muy concentrado y al mismo tiempo, incompleto.

Opino que *la microficción es como un cubito de caldo concentrado: para consumirlo, es necesario completar el volumen*. Tarea que hace el propio lector poniendo en juego su imaginación, sensibilidad, experiencia de vida, lecturas, situación vital e incluso su circunstancial estado de ánimo.

En el caso de una representación, ese trabajo lo realizan, en primera instancia, los integrantes del grupo de teatro, quienes crean así su propia versión. Es cierto que hacen lo mismo con cualquier obra, pero ante un texto tan breve la

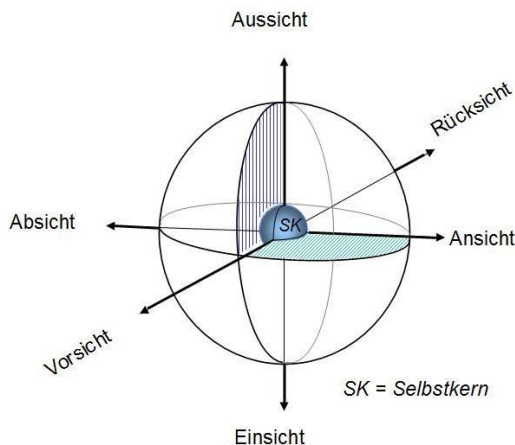
libertad de creación, sin apartarse del texto escrito, es enorme.

Los dos caminos se podrían graficar así:

Autor → Texto → Lector

Autor → Texto → Teatristas → Representación teatral → Espectador

Para hacer un análisis más profundo voy a tomar prestados algunos paradigmas de una teoría que fue publicada en el año 2014 en Buenos Aires una revista mensual orientada a la difusión y desarrollo del Psicoanálisis⁵. En ese trabajo el autor, Gerhardt Hohlwort, representa los mecanismos psíquicos y sus elementos de sustento por medio de una figura tridimensional (topología de la esfera), y define seis variables características, que llama «Sichten», en español «visiones».



⁵Acerca de la teoría de «La Imagen Global» del profesor Gerhardt Hohlwort. Revista *Imago Agenda* N° 178. Buenos Aires, verano 2014, p.52. La versión digital del artículo está disponible en <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=2108>.

- 1.**EINSICHT**: Visión **entrante o endovisión**. Determina nuestra capacidad de introspección.
- 2.**AUSSICHT**: Visión **panorámica**. Determina nuestra capacidad de apreciar situaciones de un modo más global.
- 3.**ANSICHT**: Visión **instalada**, de opinión preexistente. Determina la mayor o menor flexibilidad de nuestros puntos de vista.
- 4.**ABSICHT**: Visión **pulsional**, o intencional. Determina la medida en que los deseos modifican nuestras interpretaciones.
- 5.**VORSICHT**: Visión **precautoria**. Determina la capacidad de previsión, de anticipación al futuro.
- 6.**RÜCKSICHT**: Visión **retrospectiva**. Determina la capacidad de aprender del pasado, de respeto a sí mismo, a los demás, al medio, etc.

Entrar en profundidad en este tema excede aquí mi intención y mi tiempo, baste saber lo siguiente: cada persona posee esos seis componentes en determinada medida, y la tensión dinámica entre ellos condiciona su individual forma de funcionamiento.

Por el interior de la figura circulan dos tipos de flujo: de información y de proceso.

Aquí se debe entender la palabra «información» en un sentido amplio, ya que engloba lo que conocemos como datos, información, conocimiento, signos, percepciones, mensajes, señales, indicios, etc. Todo lo que percibimos a través de nuestros sentidos (de modo consciente o no) y todo aquello que tenemos almacenado se llama aquí *información*.

Según Hohlwort, esas seis Visiones actúan habilitando o limitando los flujos de información, ya que actúan como filtros selectivos.

Esas seis variables características también determinan de qué manera se procesará esa información, es decir que condicionan los flujos de proceso.

Este fenómeno de limitaciones selectivas en realidad es de autoprotección, ya que sería imposible almacenar o procesar toda la información en oferta.

Una información nueva será recibida, filtrada, adicionada a la información ya almacenada, y ese conjunto será procesado, reinterpretado y reinscrito.

Como resultado de los procesos se generan imágenes, pensamientos, ideas, sentimientos, sensaciones, recuerdos, afectos, expectativas, y un abarcativo etcétera.

Todas las vivencias individuales o colectivas, todo lo visto, oído, sentido, percibido, todo lo que llegó desde la cultura, la moda, las marcas de la época y del entorno, todo es procesado y reprocesado en un continuum. Se genera y mantiene así un dinámico almacén de información.

No controlamos esos procesos, ni tenemos acceso irrestricto al almacén, sólo accedemos de modo parcial a través del mecanismo llamado memoria, con los recortes y modificaciones que las seis Visiones determinan.

Como las imágenes internas se construyen según estos mecanismos, cada persona tendrá su propia percepción de la realidad.

¿Qué le sucede a un lector?

En una primera aproximación diremos que en la lectura el texto está solo frente al lector. La información le llega al lector a través de la vista, ve una cantidad de símbolos (letras, signos de puntuación, etc.) que debe interpretar. El lector es un analista simbólico.

Esa información será procesada internamente con la ayuda de aquella información ya almacenada (el conocimiento del alfabeto, de la lengua, del tema, lecturas anteriores, etc). Ese proceso creará, internamente, sentido.

Cuanto más escueto, condensado y elíptico sea el texto, más deberá completarse el proceso con datos ya almacenados. Por eso opino que una microficción es un texto proyec-

tivo, o para ser preciso, lo es en mucho mayor medida que textos más largos.

Creo que el placer estético de leer una microficción está relacionado con esta participación, con este proceso en el que el resultado depende tanto de uno mismo.

Supongamos que dos lectores leen el mismo texto. Esa información externa será filtrada de modos diferentes, combinada con distinta información almacenada y procesada de acuerdo a las propias y personales visiones de cada uno. El resultado será necesariamente distinto.

Ahora bien, el contenido de nuestro almacén de información (que incluye, desde luego, el archivo textual de cada uno) está en constante crecimiento y transformación. Incluso el peso relativo de las distintas Visiones también cambia en función del tiempo.

El resultado de esto será que un mismo texto, releído por el mismo lector en otro momento, tendrá otro procesamiento y le podrá despertar emociones y pensamientos distintos.

¿Qué le sucede a un espectador?

Toda esta suma de procesos que le suceden a un lector, le sucederán a cada uno de los teatristas que intervendrán en la puesta en escena. Cada uno con sus propias visiones y almacenes de información. Adicionalmente tienen un objetivo que el lector no tiene: la representación teatral. Deberán acordar, a través de una compleja dinámica, la manera de representar ese texto sobre el escenario.

Finalmente, el resultado se representa frente al espectador, quien ahora está viendo actores en movimiento, una escenografía, la vestimenta, los escucha hablar, hay luces y sonido. También hay otros ingredientes, como las reacciones visibles de otras personas que estén en el lugar, etc.

Al espectador le llega una información muchísimo más abundante y elaborada que la que le entregó el texto al lector.

En general el espectador debe poner menos en juego su propio almacén de información, al menos *durante* la representación, ya que no necesita imaginar cosas que está viendo. De todas maneras, los silencios del texto seguirán estando, y deberá «trabajar», procesar lo que ve, oye y percibe para lograr ese placer estético que da el proceso cuando se completa.

La mediatización que ha sufrido el texto le aporta la influencia de las interpretaciones internas de los teatristas, que se expresarán en sus actuaciones.

Una digresión: como autor, creo que llamamos «*Musa*» al agujero de gusano que nos conecta con nuestro inconsciente, quien nos dicta el sentido profundo de lo que escribimos. Sentido que los autores creemos o simulamos conocer.

La representación teatral puede ser fiel a las palabras del texto (a veces ni eso), pero es imposible saber si el resultado en el espectador estará alineado con aquellos sentidos profundos que hasta el propio autor puede, parcialmente, desconocer.

En algunos casos el Lector se transforma en Oyente, por ejemplo, cuando se presencia una mesa de lectura de Microficciones.

Aquello que se percibía por medio de la vista ahora llega a través del oído. Aún si el sonido llega perfectamente, sin ruidos ni interferencias, hay una exigencia de mayor atención, ya que el oyente no puede regular la velocidad de lectura, ni detener y retomarla, ni releer un párrafo.

A su vez el oyente recibe información que no recibe el lector. El locutor pondrá sus propios acentos e inflexiones de voz, regulará tonos, volumen, velocidad, agregará su lenguaje gestual, estará vestido de cierta manera, sentado en cierto lugar, tendrá cierta actitud. Quien lee en público se constituye en actor que interpreta el texto que está leyendo.

Parte de lo dicho se puede aplicar a un oyente de radio, o a quien ve un video.

Para terminar, antes dije que: «en la lectura el texto está solo frente al lector». No es cierto, no está solo. Por ejemplo, el soporte, ¿es un libro, una pantalla, un diario, una fotocopia? ¿Tiene ilustraciones? ¿Una tapa atractiva? ¿El tamaño de letra es cómodo? ¿De qué calidad es el papel? ¿Hay una microficción por hoja o muchas, para aprovechar el espacio? ¿Es un libro de bolsillo, es tal vez un libro objeto? Y el lector, ¿está en un sillón, en el subte, en un parque o en el consultorio del dentista? ¿Acaba de almorzar o de pelearse con su pareja?

El texto viene acompañado de mucha información adicional, que entrará en la ecuación, modificando de alguna manera el resultado final del proceso.

Es el mismo texto, pero el placer estético no será el mismo.

Creo que la ventaja que tiene el libro sobre la pantalla es que cada libro aporta los datos de un objeto distinto. Me refiero tanto a un libro con el formato habitual, el paralelepípedo de celulosa encuadernada, como a un libro-objeto propiamente dicho.

Ese contexto aporta información que, si es estéticamente coherente con el contenido, puede aumentar el placer de la lectura.

Lo que el puro texto nos entrega, viene siempre acompañado de otros aportes, y procesaremos el conjunto de acuerdo a lo que determinen nuestras personales visiones y al contenido de nuestros propios almacenes de información, en ese preciso momento vital.

Si llamamos «leer», no al acto de recorrer las letras con la vista, sino al resultado de este complicado mecanismo, podemos sustituir el río de Heráclito por una página y decir:

En los mismos textos entramos y no entramos
pues somos y no somos los mismos.

Una revisión minicuentística a los *Dichos de Luder* de Julio Ramón Ribeyro

Uriel Cadena
Universidad Nacional Autónoma de México

No caes en lo patético que hubiera aumentado tus posibilidades de éxito inmediato pero en virtud de esta contención o elegancia tu libro tiene más posibilidades de durar.

Luis Loayza

Introducción

Dichos de Luder fue publicado cinco años antes de la muerte del autor. El libro se encuentra, en relación a la bibliografía del autor, después de su último libro de cuentos publicado independientemente, *Sólo para fumadores* de 1987, y la edición definitiva de su primera publicación sin género literario definido, *Prosas apátridas* de 1986. Poco después de la publicación de esos libros apareció *Dichos de Luder*, libro pocas veces mencionado y menos aún analizado por los especialistas en el autor peruano. Uno de los motivos de este abandono es que a primera vista el autor dotó de «autonomía» al libro, pues en la carátula se presenta un paratexto que rompe con la seriedad que hay en otros libros: «presentados por Julio Ramón Ribeyro», elemento que se perdió en las nuevas ediciones. Quizá desde la portada se encuentra la razón por la que se ha encerrado al texto en un limbo del que sólo es rescatado para señalarlo como un

paréntesis sin género o apartado humorístico en la obra del peruano. Por ejemplo, Roberto Forns-Broggi en *Aseidios a Julio Ramón Ribeyro* habla tanto de la idea general sobre la estrecha relación entre lo dicho por Luder y los pensamientos del autor como el problema genérico que presentaba:

Los dichos de Luder es uno de los últimos libros que Ribeyro publicó, principalmente para atreverse a decir cosas que el mismo Ribeyro hubiera preferido callar [...] pues con su escritura fragmentaria, ofrece un tipo de inestabilidad flotante sin formar parte de un programa particular y sistematizado de pensamiento [...] *Los dichos de Luder* pondrían en aprietos a diversos tipos de gente. Para empezar, a los críticos literarios y a los lectores en general, por no responder a un género establecido como la novela o el cuento (1996, 272).

A Forns-Broggi le preocupa más la función visual del fragmento en *Prosas apátridas* y en *Dichos...* que la cuestión genérica, pero su introducción muestra el panorama general de la crítica que miraba con sorpresa y algo de menosprecio ambas obras; a pesar de que el libro incluye varios tipos de textos que intentan retar al lector.

En el prólogo, por ejemplo, podemos encontrar un ejemplo de la riqueza del libro: primero, notamos que se separa de los que Ribeyro escribió para otras obras de esa época tanto en el tono que solía ser melancólico y cínico como en el enfoque a la obra. Los ejemplos principales y casi contemporáneos son los que aparece en la recopilación de sus cuentos *La palabra del mudo* y el de las *Prosas apátridas* que, incluso, buscó que no hubiera confusión por el adjetivo del título, declarando: «No se trata, como algunos lo han entendido, de las prosas de un *apátrida* o de alguien que, sin serlo, se considera como tal» (2007, 9). En cambio, el prólogo de Luder establece los elementos biográficos que determinaban al personaje y la relación que había entre el presentador y su amigo, como si el juego estuviera presente sin la necesidad de que escribiera las reglas: «A Luder lo

frecuenté mucho durante los largos años que vivió en París. Ocupaba un viejo departamento en el Barrio Latino sin más compañía que su criada y, por épocas, de una que otra amiga que podía quedarse allí sólo unos días o una larga temporada» (1989, 7). Ribeyro se asume sólo como compilador y lo que debería leerse como una propuesta de lectura, parece ser tomada como una advertencia para quitarle importancia a los textos.

La última parte del prólogo marca la separación y la última vez que el autor se nombra: «Este pequeño libro es una recopilación de algunos de sus dichos que anoté cuando conversamos en París o durante sus esporádicas visitas al Perú. Al publicarlos —por amistad, por simpatía o con la esperanza de despertar interés por un autor casi ignorado...» (1989, 9). Es por esta advertencia que propongo adentrarnos en la obra para ver la variedad de técnicas que surgen en *Dichos...*, pues si hacemos una lectura más detallada veremos que no sólo se escriben aforismos, es decir, las frases de Luder no sólo son escritas directamente: en algunos casos, se narra la situación que da contexto a la sentencia y en otra se genera un diálogo o breve historia que define la respuesta como si la declaración del personaje no fuera lo suficientemente clara.

Por estas técnicas narrativas, propongo dividir *Dichos...*, a partir de la propuesta sobre el minicuento de Lauro Zavala y Violeta Rojo, en dos campos: el aforismo y el minicuento para poder reavivar la atención sobre uno de los libros más ignorados de Julio Ramón Ribeyro.

Los aforismos de Luder

Para mostrar la primera posibilidad de escritura que utiliza Ribeyro, es decir, los aforismos plenos en el libro, considero pertinente tener la definición que da María Verónica Reyzábal: «Máxima o frase breve de gran agudeza y reflexión profunda que suele recoger, de manera más o menos paradójica, un saber u opinión. Puede resumir toda una

postura ante la vida» (1998, 8) y una definición más actual de Carlos Alberto Crida y Julia Sevilla Muñoz: «El aforismo es un enunciado sentencioso de origen conocido, cuyas características son la procedencia culta, el potencial conocimiento del autor, el tono grave, el alto grado de fijación interna, la gradación idiomática, la escasa variación y el uso preferentemente culto. [...] fueron dichos por o son atribuidos a personajes famosos, ya sean reales o ficticios, de todos los tiempos...» (2013, 109). Con estas definiciones, podemos recuperar algunos elementos esenciales: frase breve, enunciado sentencioso y atribuido a un autor.

Teniendo en mente estos elementos podemos leer el quinto y el onceavo dicho que, me parece, cumple con las dos definiciones antes mencionadas: «—Se sueña sólo en primera persona y en presente de indicativo —dice Luder—. A pesar de ello el soñador rara vez se ve en sus sueños. Es que no se puede ser mirada y al mismo tiempo objeto de mirada» (1989, 12). Acaso, sólo hay un pequeño detalle en la acotación del diálogo que es escrita para evitar confusión con las voces que pueden inquirir al personaje en otros textos. Sin embargo, la frase está completa y no requiere de herramientas externas para darle sentido.

El onceavo dicho funciona de la misma manera: «—Nunca he sido insultado, ni perseguido, ni agredido, ni encarcelado, ni desterrado —dice Luder—. Debo en consecuencia ser un miserable» (1989, 14). Nuevamente tenemos un aforismo pleno. La declaración muestra una postura ante vida, un resumen y una conclusión sobre un tema sin necesidad de recibir una pregunta y sin necesitar un contexto donde la frase funcione. Creo que la declaración no puede considerarse ambigua, pues el texto hace explícito todo lo necesario. Por eso, considero que estos dos textos muestran la construcción de los aforismos de Luder.

Los minicuentos de Luder

Ahora, propongo un análisis de tres herramientas narrativas en algunos de los textos que aparecen en *Dichos...*, pues noto que no corresponden a la definición de aforismos que antes utilicé: en primer lugar, por la incapacidad de lo dicho por Luder para sostenerse sin referentes dentro del texto; en segundo lugar, las herramientas que utiliza el autor para introducir la voz del personaje no permiten una declaración autosuficiente. Hago hincapié en el segundo punto, pues me parece que puede apoyarse en la definición de minicuento que da Lauro Zavala: «El minicuento conserva los rasgos propios del cuento clásico, con excepción del pre-final (debido a su extensión mínima). Estos rasgos son los siguientes: tiempo secuencial, espacio verosímil, narrador omnisciente, personajes arquetípicos, lenguaje literal, género convencional, intertexto implícito y final epifánico» (2007, 92). En los textos de Ribeyro tenemos personajes secundarios y un narrador omnisciente, ambos recursos aparecen alternados o al mismo tiempo, dependiendo de la información que aporten a la declaración con que cierra el texto.

Violeta Rojo añade a las características del minicuento: «...su extensión es breve —más que la habitual— y esta extrema brevedad genera que se agudicen los demás rasgos: la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor» (2009, 49-50). Es por la idea de «unicidad de concepción y recepción» que me atrevo a señalar que las herramientas narrativas usadas por Ribeyro permiten separar ciertos textos de *Dichos...* como minicuentos; pues los elementos que rodean dan más información narrativa que aforística, es decir, lo dicho por Luder se subordina a lo dicho por las voces secundarias y por lo que presenta el narrador.

Las estrategias narrativas en *Dichos de Luder*

La primera estrategia es con la que inicia el libro: «—No te desesperes —le dicen a Luder cuando se lamenta por no haber encontrado la compañera ideal a causa de sus achaques y sus manías—. Siempre hay un roto para un descosido. —Sí, pero yo no soy roto ni descosido: soy un remendado» (1989, 11). Como podemos ver, aparece una voz diferente a la del personaje principal, su origen no es determinado. También es posible ver que no se cumple con la definición de Reyzábal, pues no sólo la declaración es incapaz de funcionar independientemente; además, ésta depende del refrán que es dicho al principio. Si se aísla lo dicho por Luder, la frase queda incompleta y carente de la fuerza que le da ser respuesta a la anterior afirmación; esto significa que la sola respuesta del personaje es incapaz de desempeñarse sin la interacción con la otra declaración. Y aunque hay humor en lo dicho por el personaje central y una declaración sobre el tema, la respuesta 'soy un remendado' es insuficiente para comunicar una idea completa sobre la incapacidad de encontrar pareja.

Otros textos, por ejemplo, el decimoctavo texto, funcionan como un diálogo; no sólo como una pregunta directa al personaje principal: «—¿A qué te dedicas ahora? —le preguntan a Luder. —Estoy inventando una nueva lengua. —¿Puedes darnos algunos ejemplos? —Sí: dolor, soñar, libre, amistad... —¡Pero esas palabras ya existen! —Claro, pero ustedes ignoran su significado» (1989, 16). Creo que tanto las primeras respuestas como la que cierra la charla, no son lo suficientemente independientes. Y sería un error unir fuera del texto todas las respuestas para intentar crear un aforismo, pues todo lo dicho por Luder tiene una relación con lo que le preguntan. En ambos textos, la información está en lo que permea la declaración de la voz secundaria; no en Luder.

La segunda estrategia cae en un narrador externo, como podemos leer en el quinto dicho: «Le preguntan a Luder por

qué no escribe novelas. —Porque soy un corredor de distancias cortas. Si corro maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido» (1989, 12). En este texto, la respuesta tiene un poco más independencia, pero el contexto recae en el planteamiento del narrador que encadena la respuesta de Luder. Repitamos la prueba anterior: si separamos la respuesta del personaje podría entenderse que está hablando de su condición física o de su preferencia por un tipo de competencia; pero no sobre la escritura de una novela.

Esto sucede en el noveno texto: «Sus amigos se sorprenden de encontrarlo a menudo releendo los libros de Kafka. —Es mi tarjador —dice Luder—. En él afilo la punta gastada de mi espíritu» (1989, 13). Nuevamente, el aforismo no logra independizarse. Sin la información del autor que lee, la respuesta estaría incompleta. Aunque aquí la voz de Luder tiene mayor fuerza, la información vital es proporcionada por el narrador.

Finalmente, la tercera estrategia funciona con la combinación de un narrador y un personaje externo como en el tercer texto: «Envidian a Luder porque una o dos veces al mes se amanece conversando con un amigo muy inteligente. —¡Debe ser una conversación apasionante! —Ni crean. Como ignoramos más de lo que sabemos, lo único que hacemos es canjear fragmentos de nuestra propia tiniebla interior» (1989, 12). En este caso, tanto el narrador como la segunda voz sólo son un apoyo para la réplica de Luder: ésta parece ser autosuficiente; al contrario del primer ejemplo de minicuento, donde sin ellos, se perdería el contexto. Sin embargo, estas características no se convierten en regla dentro del libro, como lo muestra el vigesimocuarto texto: «Se tropiezan con Luder que camina velozmente por los malecones del Sena. —¿Adónde vas? —A la plaza de la Concordia. A mediodía le cortan la cabeza a Luis XVI. —¡Pero eso ocurrió hace dos siglos! —¡Ah, caramba! —dice Luder mirando su reloj—. Veo que llevaba un ligero retraso» (1989, 19). Si separamos lo que contesta Luder, vere-

mos que nuevamente caemos en la indeterminación, pues la relevancia la comparte tanto el narrador omnisciente como la voz que pregunta a Luder a dónde se dirige, aunque, el personaje principal también aporta información: el narrador marca la dirección, Luder da los datos históricos y la corrección es realizada por la voz secundaria.

Conclusiones

Tras presentar las tres estrategias narrativas que utiliza Julio Ramón Ribeyro para *Dichos de Luder*, espero que, primero, haya podido mostrar un poco de la complejidad que existe en el libro e invitar a mirar con mayor atención esta parte olvidada en la obra del autor peruano; también espero que el anterior análisis permita sacar al libro de la dicotomía genérica que no ha podido abandonar: «libro de aforismos» por un lado; «libro sin género» en el otro. Por eso, me apoyé en la teoría del minicuento para poder adentrarnos en los textos breves con mayor estabilidad. Pues no sólo la palabra del autor impedía un acercamiento aislado y formal.

Por último, mi intención es mostrar que esta parte de la bibliografía del autor es tan funcional y variada como los otros géneros que escribió. Ribeyro tenía, como lo señala el título de sus diarios, tentación por el fracaso, pero como *Dichos de Luder* lo demuestra nunca sucumbió a ella.

Bibliografía

- Márquez, Ismael P. (editor); Ferreira, César (coeditor). *Ase-dios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, 320 pp.
- Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de términos literarios (Vol. 1)*. Madrid, Acento (Serie: Flash), 1998, 93 pp.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Dichos de Luder: presentados por Julio Ramón Ribeyro*. Lima. Editorial Jaime Campodónico (Colección del sol blanco), 1989, 43 pp.

- *Prosas apátridas*. Barcelona. Seix Barral (Biblioteca breve), 2007, 140 pp.
- Rojo, Violeta. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Equinoccio (Colección Papiros Narrativa), 2009, pp. 214.
- Sevilla Muñoz, Julia y Crida Álvarez, Carlos Alberto. «Las paremias y su clasificación». Madrid, *Paremia*, N° 22, 2013, pp. 105-114.
- Zavala, Lauro. «De la teoría literaria a la minificción posmoderna». São Leopoldo, *Ciências Sociais Unisinos*, v. 43, n. 1, 2007, pp. 86-96.

Breve ensayo de la microficción en Bolivia

Homero Carvalho Oliva
Escritor

El cuento nace como tal en la portentosa y colonial ciudad de Potosí, de la mano de un cronista llamado Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736), que escribió *Historia de la Villa Imperial de Potosí* y que está considerado como el primer escritor de lo que ahora se llama Bolivia. En su libro existen narraciones que bien pueden ser reconocidas como precursoras del realismo mágico.

Bolivia ha tenido otros grandes cuentistas como Augusto Céspedes (1904-1997) que escribió *Sangre de mestizo*, relatos de la Guerra del Chaco que incluye el cuento «El pozo», que está incluido en la mayoría de las antologías internacionales; luego tenemos, entre otros, a Adela Zamudio, Óscar Cerruto, Néstor Taboada Terán y Jorge Suárez. En la actualidad existen varias generaciones de narradores que practican este género con mucho éxito. Sin embargo, el microcuento llega a Bolivia recién hace un par de décadas. Uno de los precursores fue Alfredo Medrano, periodista y escritor cochabambino, con su libro *Cuentos a escala*.

En nuestro país, el microcuento, minificción, cuento instantáneo, cuento súbito, artificio narrativo o cuento telegráfico o nanohistoria es todavía un género narrativo que se está desarrollando y, si bien algunos de los narradores nacionales los han incorporado en sus libros de cuentos, pocos son los escritores que han publicado libros exclusi-

vamente con este tipo de propuesta literaria cuenta que narran universos en pocas líneas. Muchos narradores nacionales los han escrito alguna vez y los han publicado en libros, revistas y suplementos culturales. Sin embargo, no todos ellos han hecho en libros exclusivamente dedicados al microcuento, entre los que si hemos publicado libros de este subgénero incluyo, entre otros, a Alfredo Medrano, Ernesto Callisaya, Vanessa Giacoman, Teresa Constanza Roca, Gonzalo Llanos, Felipe Parejas, Gonzalo de Córdova, Miguel Sequeiros y mi persona.

Sabemos que el minicuento contemporáneo echa mano de todo lo que puede. Aprovecha las leyendas, los mitos, los clásicos de la literatura, del teatro, del cine; reinterpreta la religión y la ciencia, todo le sirve para comprometer al lector en una lectura intertextual. Incluso el título es parte substancial del texto, llegando a redondear la historia contada. En el minicuento no interesa tanto lo que se escribe como lo que no se escribe, importa mucho más lo que se deja de decir, lo que se sugiere, porque allí está el verdadero universo narrativo. Cito a Lauro Zavala: «La fuerza de evocación que tienen los minitextos está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria».

Me gusta esta pulcra definición de Luis Mateo Díez: «El microrelato es un género extremo que se resuelve en la sugerencia: lo poco, en su medida exacta, abre como un a llave diminuta un mundo, conmueve, perturba, sorprende». En mi caso siempre que escribo un microcuento intento ser fiel al consejo de Hamlet: «Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las soñadas por tu filosofía».

Edmundo Valadés, escritor mexicano y fundador de la inolvidable revista *El cuento*, que publicó microcuentos por más de un cuarto de siglo, cita a Laurián Puerta, un escritor colombiano, que en la revista *Zona* de Barranquilla, Colombia, publicó un curioso «Manifiesto» que entre cosas señala que:

concebido entre un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones, las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece a la del poema. [...] Narrado en lenguaje poético siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión [...] El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento está llamado a liberar a las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos [...] Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas.

Escritores de prestigio como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Eduardo Galeano y otros, han renovado las opciones expresivas de la ficción breve. La investigadora española Leticia Bustamante Valbuena afirma que: «En los primeros años del siglo XXI, el microrrelato se ha convertido en claro exponente de la narrativa híbrida, multiplataforma, hipermedial y transmediática. Estos fenómenos se manifiestan en diversos soportes y se difunden por medios de comunicación analógicos y digitales, aunque actualmente estos últimos ocupen un lugar destacado». En muchos países se han realizado en investigaciones, tesis doctorales y existen revistas especializadas que publican periódicamente textos mínimos. En nuestro país tanto la academia se resiste a enfrentar un estudio al respecto.

Es necesario aclarar que si bien el cuento mínimo juega magistralmente con el humor, con la ironía y el sarcasmo, existe una marcada diferencia con el chiste corriente y la distinción estriba en la factura del trabajo, cercano a un

epigrama, a una epifanía, a un haiku, no hay como equivocarse cuando estamos ante la presencia de una pequeña historia, de un cuento liliputiense. Con estas características es que nuestros micocuentistas trabajan sus textos, cuidando esa calidad estética y sugerente.

Hace unas semanas en el marco de la Décimo octava Feria Internacional del libro de Santa Cruz, Bolivia, el día viernes 2 junio, se realizó el Primer encuentro de microficción boliviana. Del encuentro participaron reconocidos escritores bolivianos que cultivan este género como Teresa Constanza Rodríguez, Gonzalo Llanos, Sisinia Anze, Felipe Parejas y mi persona como coordinador del evento; autores cuyos textos han sido incluidos en antologías internacionales, publicados en revistas extranjeras y traducidos a otros idiomas. Hoy, con las redes sociales es, cada vez mayor el número de narradores que se anima a publicar o postear un microcuento en el Facebook o en Twitter. Después de la lectura los participantes dialogaron con el público asistente, en su mayoría estudiantes de colegio y escritores locales interesados en conocer los secretos del género. Del encuentro saldrá, en los próximos meses, una antología que incluirá microficciones de los cinco participantes y el evento será propuesto para las ferias del libro de la Paz y Cochabamba.

Acerca de los escritores que participaron en el Primer encuentro de Microficción boliviana, se ha escrito lo siguiente:

De Teresa Constanza Rodríguez Roca, ha escrito Guillermo Samperio que su libro de cuentos «Función privada es un buen título para este compendio de cuentos, pues asistir a sus páginas es sentarse a observar, como en una pantalla de luz tenue, los mundos -algunos fantásticos, otros realistas- creado por la autora con la minuciosidad de una anfitriona experta que prepara una fiesta para un solo invitado: el lector».

En el caso de Gonzalo Llanos, que tiene tres libros de microcuentos publicados, es evidente el lenguaje coloquial y la intertextualidad con fábulas, personajes históricos y literarios. El investigador literario Elías Blanco afirma que «Gonzalo Llanos Cárdenas es un hombre libre al momento de escribir sus cuentos, así lo percibirán sus lectores. El mundo de experiencias por las que ha atravesado hace que los temas abundan en su cabeza. No sale a buscar historias, en muchos casos él probablemente es el protagonista. Como esos temas son interesantes, por el puro gusto ha decidido compartir, con la gente común y con los amigos, su narrativa».

Acerca de Homero Carvalho, el reconocido escritor boliviano Ramón Rocha Monroy asegura que «es probablemente el más grande orfebre del cuento breve en Bolivia. Tiene una influencia evidente, pero muy bien asimilada, de escritores como Augusto Monterroso o Juan José Arreola, pero a ello añade la gracia y la picardía del Beni, su tierra de origen» Y el escritor peruano Ricardo Vírhuez señala que «La última cena y otros cuentos es un libro de imaginación extraordinaria y precisión discursiva: sus breves historias son tajos abiertos en lo mejor de la narrativa contemporánea y bucean entre la frase perfecta y las contradicciones de la condición humana».

La escritora Laura Escobari de Querejazu señala que Pequeños Insolentes, el primer libro de Felipe Parejas, «es un libro para adultos, para quienes disfrutan el cuento en pocas líneas, donde ocurre un hecho dramático e intenso, muchas veces lleno de terror con desenlace fatídico. El libro de Parejas atrae por su originalidad, el suspenso que crea y el mensaje que deja al lector. Uno de ellos es aquel que por más de que los cuentos infantiles nos parezcan terroríficos, cambiar las atrocidades que ocurren solo traería letargo y aburrimiento».

A continuación una muestra de microcuentos de autores bolivianos:

TERESA CONSTANZA RODRÍGUEZ ROCA

(Santa Cruz de la Sierra, Bolivia) Sus microrelatos han sido publicados en revistas de cuento y suplementos literarios de Bolivia, Australia, México, Alemania y España. Ha publicado *Función privada y otros cuentos*, y *Noche de fragancias*, relatos breves y minificción. En Bolivia obtuvo el Premio Nacional de Cuento Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, 2004, y fue finalista en el Concurso Nacional de Cuento Adela Zamudio (2013). Y su obra se encuentra en antologías publicadas en México, Chile y en Bolivia.

Escondite

Eres perfecta, Emily. Eres mi Eva, mi Beatriz, mi Dulcinea. Qué haría yo sin ti, murmura Facundo a la hembra tendida junto a él.

Eres callada, sumisa, complaciente. Nunca me has fallado, añade el hombre y suspira profundo, antes de jalar el taponcito del ombligo femenino. La silenciosa mujer empieza a desinppffhfh, para luego ser doblada y encerrada en un cajón de triple llave.

Involución

Sentí una, dos, tres gotas de agua en mi nariz. Miré las nubes color ratón, me apresuré. Más gotas, corrí a zancadas. Se vino el diluvio. Cayeron estrellas y caballitos de mar-pulpos-erizos-tiburones-ballenas, hasta que el hachados-O me aplastó.

Ahora, de hombre a simio-ave-dinosaurio-reptil-peza, navego abatido como ser unicelular. Se entiesan mis seudópodos cuando imagino las eras cenozoicas que me devolverían a lo que una vez fui. ¡Cuán lejos estoy de casa!

Festín

¿Sabes lo que significa un perro ladrando a distancia? Que los lobos acechan por la cabaña donde pasas tus vacaciones

de invierno. Que debes ponerte en guardia, recordar dónde quedó la escopeta, estar listo para una lucha sangrienta cuando se acaben las municiones. Esquivas los dientes filosos, las fauces oscuras, varias lenguas lamen tu cara, tu cuello, las orejas; sientes el primer tarascón que te arranca medio brazo.

Lechón al horno

Hoy vinieron de nuevo. Los reconocí por sus manos rojizas. Nos escogen de entre los más tiernecillos y nos meten a un tráiler con destino desconocido.

FELIPE PAREJAS

(Santa Cruz de la Sierra, 1985) Es publicista y escritor. En 2010, publicó *Pequeños insolentes*, un libro de microcuentos para adultos, ya en su segunda edición. En 2014, publicó *Pablo Pablovsky, adolescente mutante*, una exitosa novela ya en su cuarta edición, en menos de un año.

Asamblea Divina

Después de varios siglos de debate celestial, se terminó de redactar el último artículo de la constitución divina: el castigo para los suicidas sería, simplemente, la vida eterna.

Cosas de niños

Gustavo y Germán nacieron con pocos minutos de diferencia. Crecieron sanos y fuertes, en una humilde casita de barro en medio del monte mismo. Cuando cumplieron ocho años, su padre los llevó al pueblo por primera vez. En la plaza, los hermanos no salían de su asombro. «Papá, ¿por qué todos los niños están a la mitad?», preguntaban los siameses, que nunca habían visto otros niños en sus vidas.

Fe de erratas

Pág. 13, línea 2 Eva no tomó la manzana.

Trascendencia

Roman Crawford, autor de gran número de cuentos de terror y misterio, murió de un ataque cardíaco a principios del siglo pasado. Hace un par de semanas publicó su más reciente novela.

GONZALO LLANOS CÁRDENAS

(La Paz, 1964) Es escritor y artista plásticos egresado de la Escuela de Bellas Artes Hernando Siles de La Paz. Ha publicado los siguientes libros de microcuentos *Cuento feroz* (2011 que reúne a cuatro libros de minificciones); *Circo de perros calientes* (2014) que lleva ilustraciones del propio autor. Sus cuentos están incluidos en antologías nacionales.

Oficio frustrado

Un profesor lloraba desconsoladamente sobre las páginas de su vida. Pues, luego de examinarlas, sufría el no poder explicarse a sí mismo lo que había leído.

Mundo chico

Yo le dije que el mundo ya no era lindo. Le pidieron la visa de trabajador legal, lo consiguió, más todas las vacunas. Su madre lo alimentó bien, era el más fuerte. En la frontera también la policía le cobró sin darle recibo. Ayer, la embajada lo devolvió en un bolso. Nadie vio nada. Le escribieron en su pecho «a qué viniste».

Trazadora

Cuando la madre se enteró que su hija se desviaba de los caminos derechos de la vida, no encontró otra que castigarla, pensando que así la salvaría. Pero, la desviada intuuyendo el castigo, se escapó, se fue a recorrer el mundo. Caminando, desde tierras lejanas le escribió una carta: «Mamá, tengo un oficio que me hace feliz: abrir caminos».

Martillero

Los obreros construían un edificio gigante, se trabajaba sin descanso y un capataz gringo no dejaba de lanzarles improperios. Alguien se desmayó de tanto apurar la obra y el capataz gritó maldiciones sobre el caído. El Jorge, sorprendentemente dejó de martillar, nunca le falló a los clavos. Se acercó lento y de un golpe calló al capataz. Luego de un silencio el ruido de la obra volvió, esta vez, más musical.

HOMERO CARVALHO OLIVA

(Beni, Bolivia, 1957) Escritor y poeta, ha obtenido varios premios de cuento a nivel nacional e internacional, dos veces el Premio Nacional de Novela con *Memoria de los espejos* y *La maquinaria de los secretos*. El año 2012 obtuvo el Premio Nacional de Poesía con *Inventario Nocturno*. Su obra literaria ha sido publicada en otros países y ha sido traducida a varios idiomas; figura en más de treinta antologías nacionales e internacionales de cuento como *Antología del cuento boliviano contemporáneo*, *The fatman from La Paz* e internacionales, como *El nuevo cuento latinoamericano* de Julio Ortega, México; *Profundidad de la memoria* de Monte Ávila, Venezuela; *Antología del microrelato*, España y *Se habla español*, México; en poesía está incluido en varias antologías nacionales e internacionales. Ha publicado los libros de microcuentos *Cuento Súbito* (2004), *La última cena* (2013) y *Pequeños suicidios* (2016). El 2013 publicó la *Antología de Poesía Amazónica de Bolivia* y la *Antología Bolivia. Tu voz habla en el viento*, también es autor de la *Antología de poesía del siglo XX en Bolivia* publicada por editorial Visor de España.

Pachamama

Doña Justina Cusicanqui, tierna y sabia anciana, cuenta que escuchó a su abuela relatar la historia de un aymara que,

ante los porfiados sacerdotes católicos que pretendían obligarlo a bautizarse cristianamente, para que el pobre hombre salve su alma salvaje y pecadora, respondió muy sereno:

—Yo nada espero del Cielo, todo me lo dio la Tierra.

Estatuas desveladas

Hay hombres que tienen, bien merecidos, sus monumentos. Las palomas, esos tiernos símbolos de la paz, nos vengán de todos sus agravios.

Origami

Tomiashe Arakaki tardó una vida en descubrir todas las formas secretas que encierra el papel. Cuando, por fin, creyó que había dado forma al último de los animales de la creación, supo por un sueño que aún le faltaba un mamífero bípedo. Con la experiencia ganada en setenta años, dobló y plegó, hábilmente, la hoja y, en segundos, fueron apareciendo las extremidades, el tronco y la cabeza del hombre. Satisfecho con su obra lo dejó sobre la inmensa mesa en la que, a lo largo de siete décadas, había ido acumulando sus seres de papel y se fue a descansar. Al día siguiente, descubrió asombrado y abatido que varios de sus más hermosos animalitos habían sido cazados y destrozados.

La última cena

Y, entonces, acabada la cena, el Conde Vlad Drácula, alzó su copa llena y la pasó a sus discípulos, diciendo: tomad y bebed todos de él, porque éste es el cáliz de mi sangre. Sangre de la alianza nueva y eterna, que será derramada por vosotros y por todos los hombres. Haced esto en conmemoración mía.

SANDRA CONCEPCIÓN VELASCO PANIAGUA

(Santa Cruz, Bolivia) Consultora en marketing, Poeta y narradora. Su libro se titula *Por palabra concebida* (2017)

Dioses

¿Y si los dioses tuvieran dioses?

Apnea

Vivió engañada pensando que su abuela difunta la cuidada y le hablaba en los sueños. Aterrada un día mira una fotografía familiar y descubre que es ella misma quien se soñaba de anciana.

Pretensiones

La princesa vivía soñando que un día remoto su príncipe sapo cambiaría.

El sapo rezaba para que su princesa se mantenga siempre guapa y encantadora hasta el final de sus días.

La traición

La traición le gangrenó el corazón.

Murió lentamente.

Sus ojos limpios se despidieron, mientras observaba el primer atardecer de su mutación.

SISINIA ANZE TERÁN

Escritora, Novelista, con seis libros publicados hasta la fecha: *El abrigo negro*, *La clonación de Cristo*, *Las últimas profecías*, *La lanza de Longinos*, *El conjuro del abrigo negro* y *las crónicas del Supay* 2015, y *Juana Azurduy, la furia de la Pachamama*.

Homero Carvalho Oliva

Venta

Al cabo de haber vendido su alma al diablo, éste le pidió un reembolso por un defecto de fábrica.

Biografía

Escapó de la realidad y se refugió en un libro, sin darse cuenta de que leía su propia biografía.

Acto de desaparición

Era mago de profesión, y cuando se enteró de que iba a ser papá, hizo lo que mejor sabía hacer.

Contrariedad

Mi amado perdió la razón. Yo me convertí en su manicomio.

(Paráfrasis de un cuento de horror de Juan José Arreola)

Consideraciones básicas sobre el microrrelato brasileño contemporáneo¹

Ana Sofia Marques Viana Ferreira
Universidad de Salamanca

La literatura brasileña, a lo largo de su historia, ha demostrado privilegiar el reflejo de una condición material muy moldeable, caminando, sobre todo con la llegada del Modernismo y la reivindicación del «sentimiento poético brasileiro, ha mais de um seculo soterrado sob o peso livresco das ideas de importação» (Prado, 2014: 5), en senderos muy propios que plasman la esencia poliédrica de su dimensión geográfica y cultural y menudas veces muy próxima a la realidad y cotidiano de sus gentes. Si los inicios de su historia literaria han estado marcados por la condición colonial, con descripciones cronísticas de usos, normas y convenciones de diversa índole de la época, más interesante resulta verificar cómo los siglos XX y XXI han estado determinados por una atención redoblada en su identidad, en lo que de verdadero hay en el ser y estar brasileño.

Confieso que cuando me propuse, desde hace unos años, estudiar la microficción brasileña, partía de la suposición de que la contigüidad a los epicentros de producción microficcional latinoamericana era determinante y constituía el acicate necesario para que se produjera la expresión ex-

¹ Los resultados de este trabajo son fruto de la financiación por parte del Programa de FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno de España.

pandida de las formas hiperbreves en la literatura brasileña, pese a una hipotética barrera lingüística. La profundización en este campo me permite admitir que esta conjetura no podía estar más lejos de la realidad.

Lo que me propongo a continuación será esbozar un panorama general del microrrelato contemporáneo en Brasil, problematizando su génesis y tratando de comentar su situación en lo que al nuevo milenio concierne. Por una cuestión de espacio, no será nuestro objetivo adentrarnos en un comentario a la evolución de este discurso desde sus primeras manifestaciones hacia los días de hoy, sino presentar una visión de la situación actual de este fenómeno. Plantearé, por lo tanto, con base a los resultados obtenidos de mi investigación, una ramificación del estudio postulado por Schollhammer en el II Congreso Internacional de Minificción y posteriormente actualizado en el libro *Ficção brasileira contemporânea*, cruzando información de los estudios críticos que empiezan a surgir, de la mano de Márcio Almeida, Marcelo Spalding o Luciene Lemos de Campos y que se acerque a una descripción analítica del fenómeno tanto desde la creación como de la recepción, tanto desde el más convencional de sus soportes hasta su irrupción en la pantalla de los dispositivos tecnológicos.

Siendo que todavía se cuenta con un minúsculo aparato crítico —es inevitable la comparación con el resto de Latinoamérica—, los estudios teóricos realizados hasta ahora, tras el reconocimiento de una importante muestra de obras en la actualidad, han estado lógicamente interesados en definir los orígenes de este fenómeno literario. Si hasta hace poco se delegaba en la obra *Ah, é!* (1994) de Dalton Trevisan la primera referencia tardía y gran manifestación deliberada del género, críticos como Miguel Heitor, Marcelo Spalding, o Schollhammer otorgan a Elias José (1936-2008) o a Adrino Aragão (1936) las grandes figuras con una declarada intención de innovar en el campo ficcional a través de la publicación de reducidos textos de cuño narrativo en revistas y periódicos. No obstante, otros críticos, en sinto-

nía con el aparato crítico existente para el microrrelato hispanoamericano y español, divisan el gusto por la narrativa brevísima a inicios del siglo XX, eso sí, de matriz fragmentaria, en clásicos de la literatura brasileña como el relato «El apólogo» y algunos capítulos de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, los capítulos breves de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa, o de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Si tenemos esta variable en cuenta, aunque siempre con algunas reservas, la microficción brasileña, en sus múltiples variaciones, ha estado siempre presente desde el modernismo:

NATAL (CAP. 75)

Minha sogra ficou avó.²

(De Andrade, 1991: 44)

TESTAMENTO LITERÁRIO (CAP. 150)

«A mulher é uma coisa misteriosa que chora sem razão, muda a toda hora de desejos e de voz e nunca aceita os meus carinhos e fica impassível diante de minhas desventuras pessoais». Teodomiro Pelágio de Brito.³

(De Andrade, 1991: 77)

Las cuestiones sobre la determinación de lo que es el microrrelato empiezan cuando existen otros géneros vecinos que surcan territorios que en teoría no les pertenecen. En Brasil eso se materializa en dos géneros muy particulares: el poema-chiste, un género literario antilírico y con

² (Traducción propia) **Navidad (Cap. 75)**

Mi suegra ha sido abuela.

³ (Traducción propia) **Testamento Literario (Cap. 150)**

«La mujer es algo misterioso que llora sin sentido, cambia a todo instante de deseos y de voz y jamás acepta mis caricias y se queda impasible ante mis desventuras personales». Teodomiro Pelágio de Brito.

bastante dosis de provocación, surgido en el movimiento modernista en contra del parnasianismo, y la crónica, el género que más expansión y visibilidad ha tenido en las últimas décadas. Tal como afirma José Nêumanne en el prefacio a la obra «A grande ilusão», de Luiz Fernando Emediato:

Uma das peculiaridades bem brasileiras é a crônica. A crônica é uma típica manifestação da chamada malandragem brasileira. É um género de vadiagem literária. [...] O certo é que a crônica não tem nada a ver com a proliferação de romances de literatura espanhola, o rigor formal da poesia inglesa ou o profissionalismo mercadológico do conto americano.

Embora tenha um pouco de cada uma dessas escolas, a crônica foge ao compromisso formal, estético ou de contexto. Não tem moral nem hora certa. Não discute valores nem procura aprofundar nada. A crônica é o repouso do guerreiro. Só o brasileiro pode se dar bem em suas águas. Porque ela tem muito a ver com essa falta de sentido de uma raça de nanicos ganhar uma medalha olímpica reservada a gigantes. Os workaholics da produção literária não se dão bem nessa seara. Esse é um campo para almas sensíveis e mentes preguiçosas, do tipo «eu faço samba e amor até mais tarde e tenho muito sono de manhã», que Chico Buarque compôs, mas Caetano Veloso canta como ninguém.⁴

⁴ (Traducción propia): Una de las peculiaridades muy brasileñas es la crónica. La crónica es la típica manifestación de la llamada bribonería brasileña. Es un género de garbeo literario. [...] Lo cierto es que la crónica nada tiene que ver con la proliferación de novelas españolas, con el rigor formal de la lírica inglesa o con el profesionalismo mercadológico del relato americano.

Pese a que absorba un poco de cada una de estas escuelas, la crónica huye del compromiso formal, estético o de contexto. No tiene moral ni hora exacta. No discute valores ni busca ahondar. La crónica es el descanso del guerrero. Solamente un brasileño puede bucear bien en sus aguas. Porque ella tiene mucho que ver con esa falta de sentido de una raza de enanitos que ganan meda-

(Emediato, 1997: prefacio)

Esta omnipresencia de la crónica es responsable por la intensificación de formas híbridas que zigzaguean la escritura literaria y la no literaria (Schollhammer, 2009: 14). Desde este planteamiento, se entiende la aparición de obras con el título «Cronicontos», como el libro de Maria Alice Mansur y un predominio hegemónico del relato realista –asumido y tratado eso sí en sus múltiples posibilidades– sobre la narrativa fantástica. Pongo dos ejemplos:

NOTÍCIAS DA GUERRA EM ORDEM ALFABÉTICA E VICE-
VERSA

Atenção: bomba caseira detonada eleva fanatismo, gerando hostilidade, intolerância...Juntos, líderes malfeitores nos olham, prometendo que retaliação será terrível. Unidos, vociferam xingamentos, zombarias.

Zangados, xiitas violentos urram, tiranizando sociedades. Revoltados, querem pegar outro novamente, mata-lo, jurando inocência. Harmonia global faltará, enquanto déspotas como Bush arbitrarem.

(Gustavo Melo, 2008: 23)

REGRESSO

Soltou o pescoço da mulher às cinco em ponto. Arrancou a blusa branca ainda suja de barro enquanto ela abria os olhos. Pegou-a pelos braços e arrastou-a pelo lamaçal, insensível à sua agonia, até alcançar o carro. Às quinze para as cinco colocou-a no porta-malas e partiu veloz. Às

llas olímpicas destinadas a gigantes. No son el fuerte de los adictos al trabajo de la producción literaria. Este es un territorio para almas sensibles y mentes perezosas, del tipo «yo hago samba y amor hasta muy tarde y me muerdo de sueño por la mañana», canción compuesta por Chico Buarque, y que Caetano Veloso la canta como nadie].

quatro e meia, pararam num cruzamento da estrada. Antes de coloca-la no assento traseiro do carro, golpeou-a violentamente na cabeça. Chegaram na cidade às quatro e quinze da tarde. Pouco a pouco, a mulher recuperava a calma. Às quatro, o carro parou em frente à casa e a mulher entrou no carro, com um sorriso nervoso, mas satisfeita. Às três e quarenta e cinco ela vestiu uma blusa branca e pouco depois telefonava ao marido. Queria vê-lo agora mesmo no escritório porque acabara de receber um telefonema que a perturbara. Pouco depois das quatro, uma voz anônima garantia que às cinco em ponto ela estaria morta.⁵

(Schmitt-Prym, 2012: 8)

Creo que con esta idea de que la literatura brasileña se funda en una abundantísima diversidad de propuestas, desde luego por la vasta y variada geografía que ocupa, pero también, seguramente, por un cierto aislamiento o un muy modesto diálogo con respecto a las literaturas territorialmente circundantes, puede entender por qué hay todavía una tímida afirmación de obras que operan bajo la etiqueta de microconto o minificção, aunque reconocen el matiz narrativo, la concisión y tantas otras características

⁵ (Traducción propia): **Regreso**

Soltó el cuello de la mujer a las cinco en punto. Arrancó la blusa blanca aún sucia de barro mientras ella abría los ojos. La cogió por los brazos y la arrastró por el lodazal, insensible a su agonía, hasta alcanzar el coche. A las cinco menos cuarto la puso en el asiento trasero del coche, la golpeó con violencia en la cabeza. Llegaron a la ciudad a las cuatro y cuarto de la tarde. Poco a poco, la mujer recuperaba la calma. A las cuatro, el coche aparcó frente a la casa y la mujer entró en el coche, con una sonrisa nerviosa, pero satisfecha. A las cuatro menos cuarto ella vistió una blusa blanca y poco después llamaba a su marido. Quería verlo ahora mismo en la oficina ya que acababa de recibir una llamada que la había dejado perturbada. Poco después de las cuatro, una voz anónima le garantizaba que a las cinco en punto ella estaría muerta.

que solemos atribuir, aunque no exclusivamente, al microrrelato actual. No raras veces, las obras se presentan con una condición que, o no es conforme con su esencia, o se camufla y manipula el concepto de otras categorías textuales, como el cuento, bajo calificativos que sí pueden dejar claras pistas, tal como ocurre en la tradición hispánica y anglosajona: tenemos los ejemplos de *Contos vertiginosos* (Roberto Schmitt-Prym), *Contos ligeiros* (Artur Azevedo), *Contos mínimos* (Heloísa Seixas) o *Contos contidos* (Maria Lúcia Simões).

Aun así, Brasil cuenta hoy con un conjunto jugoso, pero discretamente publicado, de antologías organizadas por autores aficionados al género y que siguen inspirados por el modelo de los *Cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire el 2004. Más de 20 antologías han sido contabilizadas, muchas de ellas antologías que congregan microrrelatos y cuentos (*O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi, *Contos de bolso*, de Casa Verde, *Entrelinhas. Antologia de Contos e Microcontos e Retalhos*, ambas organizadas por Edson Rossatto), antologías que resultan de concursos literarios (*Histórias Liliputianas*, *Expresso 600*, *@Microcontos. Concurso de Twitter*), antologías bajo un tema específico (*Contos comprimidos*), o antologías en las que se han pedido a escritores que enviaran sus textos bajo una restricción formal (*Brevíssimos y Contos mínimos S/A*):

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás

(Moscovich, 2004: 16)

NOME TRABALHOSO

A moça tentou trabalhar em diversas empresas e em inúmeros cargos, mas ninguém queria contratá-la por causa do seu nome esquisito. Enfim, conseguiu se tornar recep-

cionista numa clínica de inseminação artificial. Seu nome:
Fecunda Torres.

(do Valle, 2008: 79)

Dentro del panorama que atraviesa el microrrelato brasileño hoy en día, subrayo tres particularidades, que si bien son rasgos que podemos hallar en otras tradiciones literarias, me parece que merecen un importante destaque aquí. Hablo de la presencia de: 1) una gran sensibilidad hacia temas del cotidiano, con especial atención en las relaciones humanas y en una carga erótica,; 2) un humor negro cáustico, fruto de procesos de caricaturización y deformación de la realidad, y 3) una tendencia a la radicalización de la forma, coincidiendo en lo que algunos autores consideran nanorrelatos. Con respecto a autores brasileños de lectura obligada en lo que va de publicaciones exclusivas del tercer milenio, destacamos a Luiz Arraes, Leonardo Brasiliense, Cláudio B. Carlos, João Anzanello Carrascoza, Marina Colasanti, Rinaldo de Fernandes, Rubem Fonseca, Wilson Gorj, José Rezende Jr., João Gilberto Noll, Moacyr Scliar y Dalton Trevisan:

FÉ

Leu o salmo 27, pegou o revólver e foi assaltar o banco⁶.
(Carrascoza, 2016: s/n).

O FIM DO MUNDO

Soube, por fonte segura, que o fim estava próximo.
Bebeu, fumou, cheirou, chorou, trepou, comeu, fodeu e
deu. Até hoje processa o profeta.⁷

⁶ (Traducción propia): **Fe**

Leyó el salmo 27, cogió el revólver y se fue a robar el banco.

⁷ (Traducción propia): **El fin del mundo**

Supo, por fuente cierta, que el fin se acercaba.

(Rezende Jr., 2010: 23)

Sobre la tendencia que hemos mencionado por último, y que concierne una radicalización del minimalismo narrativo, me parece que no solamente tiene que ver con el influjo del sujeto en la dinámica de las redes sociales y de la interacción con los dispositivos tecnológicos sino que es parte también de una tradición de formas artísticas orientales que sigue estando muy presente en algunos estados brasileños. Recordemos que es en Brasil, São Paulo, en donde se ubica la ciudad del mundo con más habitantes japoneses fuera de Japón y que por lo tanto se encuentra particularmente sensible a las formas artísticas orientales, con librerías especializadas en la cultura nipónica e importantes centros de difusión y enseñanza. No será de extrañar, por lo tanto, que surja en esa misma ciudad el proyecto [CUBO], una biblioteca itinerante de micronarrativas nacida en 2013, idea concebida por el escritor Daniel Viana y que pretende llevar a cualquier tipo de público la literatura en formatos mínimos —haikus, microrrelatos de un par de frases, poemas de número muy restricto de versos—.

¿El microrrelato fantástico existe en Brasil? Sin lugar a duda, y los hay exquisitísimos, en su máximo esplendor de la mano de Marina Colasanti. Pero esa es una vertiente que, desde nuestro punto de vista, corre en paralelo a lo que es más castizo en Brasil, que es ese microrrelato que parece surgir de la más espontánea cotidianidad y del soplo necesario de encajar la dimensión cruda de la realidad en diminutas formas que desconciertan a cualquier lector. Sin ánimo de quitar todo el mérito y valor que tiene el microrrelato fantástico brasileño, creemos que este bebe del manantial de los grandes clásicos latinoamericanos y por lo tanto su virtud se enmarca dentro de un proyecto panamericano, que no específicamente brasileño.

Bebió, fumó, olió, lloró, trepó, comió, folló y dio. Hoy aún inculpa al profeta.

Si nos adentramos en lo hay de microrrelato digital brasileño, lo primero que se nos insta comentar es la página web *Literatura Digital*, un proyecto de los escritores y profesores universitarios Marcelo Spalding, Ana Mello y Maurer Kayna. Esta página constituye un importante repositorio bibliográfico y un manifiesto de defensa, reflexión, divulgación y discusión de lo que es leer y crear Literatura dentro de la Era Digital, pretendiendo fomentar precisamente la atención para los textos cuya cuna se halla en los nuevos soportes tecnológicos, como el iPad, Android, el Kindle, entre otros. Entre artículos y otros trabajos académicos, entrevistas y foro de preguntas, enfocados todos ellos para un público no especializado y que se inicia en el contacto con la jerga de la literatura digital, esta página web posibilita el acceso a obras de algunos autores brasileños que se encajan en esta etiqueta de Literatura Digital. Entre ellos, se ubica *Microcontos coloridos* (<http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>), un proyecto del 2013 y en expansión, realizado por Marcelo Spalding, el autor de la tesis *Alicia en el país de las maravillas para iPad*⁸, referida como la primera tesis de Brasil sobre Literatura para tabletas. Este proyecto, «Microrrelatos en colores», perteneciente al mismo grupo de investigación que ideó *Literatura Digital*, mezcla texto y proyección pictórica, jugando con el acceso a microrrelatos intermediado por la selección y combinación de porcentajes cromáticos. Al usuario se le faculta una gama restringida de colores —rojo, verde y azul—, cuya selección genera un determinado tono de fondo y un microrrelato que tiene que ver directa o implícitamente con ese color. Desde luego que la representación visual aquí es floja, ya que se remite solamente a la percepción de un color, pero en todo caso esta representa-

⁸ SPALDING, Marcelo. *Alice do livro impresso ao e-book: adaptação de Alice no país das maravilhas e de Através do espelho para iPad*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Tesis (Doctorado en Letras), Instituto de Letras, UFRGS, 2012.

ción visual se ciñe no solamente en una producción sinestésica de ficción desde elementos pictóricos y gráficos, sino que dicha complementariedad llega a ser necesaria para el alcance del sentido y significado del texto.

Exponemos dos ejemplos:

Si seleccionamos la combinación 100% de color rojo, 50% de color verde y 25% de color azul, se genera el siguiente microrrelato, de Suely Braga: «Compró un ramo de flores y puso el revólver dentro. Cuando regresó, la mujer ya había desaparecido»⁹.



Comprou um ramalhete de flores e colocou o revólver dentro. Quando voltou, a mulher já tinha desaparecido.

Figura 1. Ejemplo 1 de *Microrrelatos en colores* (Marcelo Spalding, 2013, <http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>)

Otro ejemplo: 100% color rojo + 100% color verde + 100% color azul: «La novia, imponente con la cola blanca en dirección al altar, vacila al reconocermé entre los amigos del novio»¹⁰.

A noiva, imponente com sua cauda branca em direção ao altar, hesita ao me reconhecer entre os amigos do noivo.

Marcelo Spalding | [voltar](#)

Figura 2. Ejemplo 2 de *Microrrelatos en colores* (Marcelo Spalding, 2013, <http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>)

⁹ Traducción propia.

¹⁰ Traducción propia.

Si siguiéramos probando otras combinaciones, constataríamos que la aplicación no solo contiene errores elementales —las tonalidades que se generan en algunos casos distan del conocimiento básico que detenemos de coloración— sino que al usuario le da la sensación de que la calidad de los microrrelatos se sacrifica y se ve sometida a la cuestión pictórica, lo que por otras palabras se traduce en una desvaloración del sentido estético del texto literario a favor de la atracción que supone el carácter lúdico e interactivo/manipulativo de este proyecto.

Otros dos proyectos que aparecen referenciados en esta página, de corte minimalista, pertenecen al curitibano Samir Mesquita, *Dois Palitos* (<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>) y *18:30* (<http://www.samirmesquita.com.br/>). *Dois Palitos* (Dos Cerillas), creada el 2007, es una obra en forma de caja de cerillas en donde el usuario accede a la lectura de microrrelatos de hasta 50 caracteres a través de la selección y figurada combustión de las cerillas que componen esa caja de fósforos.



Figura 3. *Dois palitos* (Samir Mesquita, 2007, <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>)



Figura 4. Ejemplo de un microrrelato integrado en *Dois Palitos*: «Quería ser escritor. Empezó por mentir a sus padres» (Samir Mesquita, 2007, <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>). Traducción Propia.

La elección de una caja de fósforos para representar un libro de microrrelatos no es inusitada: aparte de la apelación a lo efímero y frágil, esta es una obra que inscribe su identidad en la fugacidad del hoy, pero también en lo trágico y absurdo de la existencia humana, en las pasiones etéreas, en el continuo enfrentamiento entre materia y tiempo. Su versión física, convertida en libro-objeto, es más completa que su versión digital, al poseer 50 microrrelatos impresos en papel enrollado en fósforos.

18:30, por su turno, accede a plasmar la contemporaneidad invocando la representación de un atasco, inspirado en el caos del tráfico que circula en la ciudad en donde trabaja el autor, São Paulo. Los enunciados, incorporados en algunos de los coches presentes en el escenario de la aplicación, corresponden a desahogos, frustraciones y comentarios de los presuntos ocupantes de los vehículos que conforman el atasco. Si el carácter coloquial y desenvuelto constituye la tónica de estos enunciados, no menos significativa es la presencia de los juegos lingüísticos que los pueblan.



Figura 5. Ejemplo de microrrelato presente en *18:30*: «El fútbol por la radio tenía sus pros y contras: no estaba la mujer para quejarse, pero tampoco había alguien para traer la cerveza». (Samir Mesquita, 2009, <http://www.samirmesquita.com.br/>). Traducción propia.

Pese a que el contenido textual sea en algunos casos demasiado pobre y carente de vigor y eficiencia en la transmisión de un valor estético, los dos proyectos ganan en asimilar y aproximar distintos lenguajes (interpelando a una pequeña interacción del lector-usuario) que se complementan de modo coherente y que atribuyen una significación propia y única a la obra. Vemos como tanto en *Dois Palitos* como en *18:30* hay también la preocupación de que el contenido textual, dividido en sus pequeñas partes, tenga luego un valor de conjunto y pertenencia a un contexto que le atribuye un significado totalizador. Por otra parte, reflejan una característica fundamental en el microrrelato brasileño: la máxima decantación lingüística.

MiQRocontos, de Carlos Seabra, personifica otro modelo de exploración del código visual, pero desde unas bases total-

mente distintas. *MiQrocontos* resulta de una compilación de microrrelatos muy breves de autores que participaron con sus textos en la revista portuguesa *Minguante* (actualmente extinta) y la revista brasileña *Veredas*, ambas con una importante actuación en el dominio de la divulgación del microrrelato lusófono en los finales de la década del presente siglo. En este caso no vemos el recurso a diferentes medios de expresión, sino el uso del código QR como codificador de un microrrelato. Cabe al lector-usuario, mediante el uso de un Smartphone con cámara incorporada o de cualquier otro dispositivo que permita la lectura de este código, y a través de la aplicación que lo permita leer, revelar por su cuenta el microrrelato encriptado. A continuación enseñamos dos ejemplos:



Figura 6. Ejemplo de *MiQroconto*. Revolver: Romeo creía que tener un revolver cargado en su casa era defesa garantida. Pero no pudo defender a sus hijos cuando cogieron el arma para jugar. (Carlos Seabra)« (Carlos Seabra, 2015, <http://seabra.com/qrcontos/>). Traducción propia.



Figura 7. Ejemplo de *MiQroconto*. «Vida: Una vida entera por delante. El tiro vino por detrás. (Cíntia Moscovich)» (Carlos Seabra, 2015, <http://seabra.com/qrcontos/>). Traducción propia.

Una vez más estamos en el dominio de una interactividad controlada, pero que no deja de llamar la atención y de cautivar al lector-usuario, recurriendo a herramientas que, concebidas para un uso utilitario y siendo de fácil acceso, erigen un modo distinto de acceder a contenidos literarios en Internet.

Como creo ser perceptible en este trabajo, el microrrelato brasileño empieza a dar señales de alguna fuerza sobre todo desde el territorio de la producción, tanto en soporte papel como en la red virtual. Si en su soporte más convencional destacué la cuestión de su autenticidad frente a la tradición latinoamericana, en su vertiente digital y seguidora de los postulados de la interdiscursividad y de la complementariedad de recursos en la creación literaria, aún son

muy pocas las que se atreven en este dominio, si bien es cierto que todas ellas son muy distintas, desde sus propósitos y bases, llegando a su concreción. Desarrollado sobre todo en la presente década, el microrrelato brasileño digital, desde su representación visual adquiere por veces un minimalismo peligrosamente simplista, en donde la mayoría de los casos prima lo lúdico, simbólico y lo trascendente de la imagen sobre el propio texto. No obstante, también hace evidenciar sus características más incuestionables y particulares del microrrelato brasileño: textos drásticamente reducidos (predominio de microrrelatos de un par de frases o un párrafo), la vigilancia y préstamo de rasgos muy vinculados a los medios de comunicación de masas, tal y como lo afirma Schollhammer, y a las fórmulas de propaganda presentes en el discurso publicitario y un registro muy coloquial y desenfadado. En este sentido, parece ser que el propio microrrelato brasileño, no importe el soporte, tiende a preservar su identidad propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Carrascoza, João Anzanello (2016). *Linha Única*. São Paulo: SESI-SP editora.
- De Andrade, Oswald (1991). *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro S.A.
- Do Valle, Luciana (2008). «Nome trabalhoso». En Edson Rossatto (org.). *Entrelinhas. Antologia de contos e microcontos*. São Paulo: Andross.
- Melo, Gustavo (2008). «Notícias da guerra em ordem alfabética e vice-versa». En Edson Rossatto (org.). *Entrelinhas. Antologia de contos e microcontos*. São Paulo: Andross.
- Mesquita, Samir (2007). *Dois Palitos*. <<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>>. (15-03-2017).
- _____ (2009). *18:30*. <<http://www.samirmesquita.com.br/>>. 15-03-2017.

- Moskovich, Cíntia (2004). «16». En Marcelino Freire (org.). *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. São Paulo: Ateliê Editora.
- Nêumanne, José (1997). «Prefácio». En Luiz Fernando Emediato. *A grande ilusão*. São Paulo: Geração Editorial.
- Prado, Paulo (2014). «Poesia Pau Brasil». En Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições.
- Schmitt-Prym, Roberto (2012). *Contos vertiginosos*. Porto Alegre: Editora Bestiário.
- Schollhammer, Karl Erik (2004). «Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil». En Francisca Noguerol. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 153-162.
- (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Spalding, Marcelo (2013). *Minicontos coloridos*. <<http://www.literaturadigital.com.br/minicontoscoloridos/>> 15-03-2017).
- Seabra, Carlos (2015). *MiQrocontos*. <<http://seabra.com/qrcontos/>>. (15-03-2017).
- Rezende Jr., José (2010): *Estórias mínimas*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

A cien años de Julio Torri: Brevísimos viajes a través de la Minificción en México

Paola Tena

El presente artículo tiene como objetivo realizar, como su título indica, un breve recorrido por la historia de la minificción en México, sin pretender ser un estudio exhaustivo, para lo cual aquel lector que quiera sumergirse y profundizar podrá dirigirse a los investigadores más experimentados en el campo. La historia de la minificción en México está habitada por grandes nombres, y este viaje mínimo tiene como propósito dar a conocer algunos de los autores clásicos y actuales, los líderes de los movimientos culturales mexicanos y algunas de sus diversas propuestas literarias en este campo tan nuevo y a la vez, tan de siempre.

De manera similar a lo ocurrido en otros países hispanoamericanos, el recorrido del género ha sido breve en el tiempo pero muy amplio en experiencias, sabores, en matices y voces distintas que han enriquecido y poblado el escenario de la microliteratura, llevando a México a ser, en la actualidad, cantera fructífera no sólo de escritores, sino promotores, difusores e investigadores de la minificción a nivel internacional.

Los primeros pasos

Por la naturaleza del género, el intentar componer una historiografía rígida y exacta sería artificial; sin embargo, es posible extrapolar algunos datos que permitan comprender la gestación del movimiento microficcionalista en Latinoamérica. Los primeros pasos en esa dirección los encontramos en autores del periodo Modernista de finales del siglo XIX, tales como Rubén Darío y Leopoldo Lugones, entre otros; uno de los microcuentos del primero, incluido en la antología *La otra mirada*, de David Lagmanovich, cuenta claramente con los elementos que hoy en día se consideran constitutivos de la microficción y sin embargo, casi con toda seguridad, estos autores «primigenios», por llamarlos de algún modo, escribían sin la intención consciente de producir una minificción como tal; en ocasiones, se trataba de un juego de imaginación o una exigencia editorial para llenar pequeños espacios libres en ediciones impresas de periódicos o revistas. Sin embargo, aún sin la intencionalidad estética clara, esta nueva forma de escribir se contagió a la naciente generación del siglo XX y se constituyó en influencia decisiva para la progresión hacia la libertad literaria: el surgir de otras formas de expresarse y crear literatura.

En México, coinciden los investigadores, todo comenzó con Julio Torri (Saltillo, 1889-Cd. de México, 1970), autor caracterizado por su lenguaje sencillo y poético. Junto con otro escritor icónico, Alfonso Reyes (*Ninfas en la niebla. Cuentos brevísimos*, 2006), pertenecía al Ateneo de la Juventud, asociación civil que en el ocaso del porfiriato mostraba una actitud crítica frente al Positivismo con el objetivo de provocar la reflexión sobre el modo de generar conocimiento en el país. En la primera década del siglo XX, Julio Torri publicó en un diario local el relato breve «Werther», y en 1917 su primer libro, *Ensayos y poemas*, que se considera precursor del género. A continuación, uno de sus textos:

A CIRCE

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

(Ensayos y poemas, 1917)

Según el investigador Javier Perucho, la historia de la minificción en México puede segmentarse, si no en periodos como tales, sí en etapas con algunas características propias, pero aún así, sobrepuestas las unas a las otras por contar con cualidades comunes: la etapa posrevolucionaria (la que corresponde al periodo posterior a 1920), la Generación de los años cincuenta, la etapa del movimiento juvenil, y finalmente, la etapa moderna o «actual», por asignarle algún nombre que las distinga, debido a que esta división de ningún modo es oficial y sirve solamente al objetivo de clasificar a los autores con particularidades comunes. Es importante recalcar que durante cada una de estas «etapas», incluso en los inicios del siglo XX, la presencia femenina ha sido importante, reconocida y contundente.

Etapas posrevolucionaria

El país sufrió una convulsión social tremenda a principios del siglo XX con la Revolución Mexicana. La dictadura de Porfirio Díaz, quien había permanecido en el poder durante prácticamente cuarenta años, se vio violentamente interrumpida por el mayor movimiento social visto hasta el momento. Afectó de manera tan profunda los cimientos de la constitución jerárquica y conceptual del país, que sus ecos resuenan hasta nuestros días y siguen impregnando la obra de muchos escritores; con mucha más razón marcó una impronta en los

autores de la época. Una de ellos es Nellie Campobello (Durango, 1900-Ib.,1986), artista multifacética que dedicó su vida, entre otras disciplinas, a la danza clásica y a la literatura, esta última impregnada por la temática revolucionaria. Su libro de narrativa breve, *Cartucho* (1931) está integrado por relatos cortos de episodios o personajes revolucionarios narrados desde la perspectiva de la propia autora en su infancia, en una visión femenina e intimista:

LAS CINCO DE LA TARDE

Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse.

Los hermanos Portillo, jóvenes revolucionarios, ¿por qué los mataban? El camposantero dijo: «Luis Herrera traía los ojos colorados, parecía que lloraba sangre». Juanito Amparán no se olvida de ellos. «Parecía que lloraban sangre».

A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco.

(*Cartucho*, 1931)

Posteriormente, apareció en la escena microficcional Edmundo Valadés (Guaymas, 1915-Cd. de México, 1994), que habría de convertirse en uno de los principales promotores del género en América Latina gracias a la publicación, a partir de 1939 (primera época), de la revista mensual *El Cuento*. *Revista de Imaginación* (1964-1999, segunda época), que se convirtió en referencia y de la cual se editaron más de 110 números. Fue Valadés quien bautizó al nuevo género con diversos nombres utilizados en la actualidad: cuento brevísimo, microrrelato y minificción. Gracias a esta revista, el género se consolidó y se descubrieron diversos autores en ese entonces noveles y que hoy son canónicos de la minificción, como Marco Denevi y Ana María Shua, entre otros. Edmundo Valadés publicó su propio libro, *La muerte tiene permiso*, en 1955.

Generación de Casa del Lago (también llamada Generación de los Cincuenta, o de Medio Siglo)

Juan José Arreola (Cd. Guzmán, 1918-Guadalajara, 2001), auspiciado por la UNAM, fundó en 1959 la Casa del Lago, de la cual fue su primer director. De este gran escritor todo lo que podemos decir es poco; solo mencionar que su obra se distingue por la certeza, precisión y crítica social velada. Su obra se encuentra reunida en *Narrativa completa*.

De aquí proviene el nombre de Generación de la Casa del Lago, enclave privilegiado en el bosque de Chapultepec donde se reunían un puñado de intelectuales que tenían como objetivo común dejar de lado los sentimientos nacionalistas y la literatura indigenista que venían impregnando las artes en décadas anteriores, y abrazan una expresión literaria más universal, imaginativa y con capacidad de explorar diversos temas hasta entonces ignorados. A partir de este grupo, se generaron obras artísticas de gran calidad.

Uno de los autores pertenecientes a esta época es el reconocido José Emilio Pacheco (Cd. de México, 1939-Ib., 2014), autor con gran imaginación que busca la sencillez en la palabra y se caracteriza por su meticulosidad, que lo lleva incluso a reescribir sus obras tras la publicación. Una de las más importantes es *La sangre de Medusa* (1958). En este periodo encontramos también a Salvador Elizondo (Cd. de México, 1932-Ib., 2006), calificado como el más original y vanguardista de su generación, y para muestra un botón: el microcuento homónimo del libro *El grafógrafo*, publicado en 1972:

EL GRAFÓGRAFO

A Octavio Paz

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me acuerdo 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 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.

(El grafógrafo, 1972)

Generación de «la Onda»

La generación de «la Onda» surgió en México hacia la mitad de 1960; se caracterizó por una ruptura con la literatura tradicional a partir del uso de lenguaje abierto y franco, de temática urbana y en contra del gobierno establecido, por lo cual se consideró un grupo de escritores irreverentes e incluso, un movimiento contracultural. El representante por excelencia de este grupo de escritores es René Avilés Fabila (Cd. de México 1940-Ib., 2016), cuya vasta producción literaria ha recibido múltiples premios a nivel nacional e internacional.

LOS FANTASMAS Y YO

Siempre estuve acosado por el temor a los fantasmas, hasta que distraídamente pasé de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes.

(La desaparición de Hollywood, 1973)

Otros representantes de esta época son José de la Colina (Santander, 1934), nacionalizado mexicano, *Tren de historias* (1998) y *Álbum de Lilith* (2000); Raúl Renán (Mérida, 1928-Cd. de México, 2017) con *Los silencios de Homero* (1998).

Los exiliados

Consideramos necesario mencionar en este artículo a los escritores exiliados en México debido a que muchos de ellos desarrollaron la mayor parte de su carrera artística en nuestro país. En general, la temática de sus obras está impregnada por la preocupación política, la añoranza del hogar y la revolución social de sus países de origen. Entre los más destacados se encuentran Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921-Cd. de México, 2001), quien se caracterizó por la mirada crítica plasmada en su obra literaria, que puede leerse en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) y otro gran escritor, Max Aub (París, 1902-Cd. de México, 1972), con su formidable *Crímenes ejemplares* (1969).

El grupo «de transición»

Llegamos hasta un grupo de autores que podemos llamar «de transición», porque no se ubican totalmente dentro de las generaciones previas, pero tampoco coinciden del todo con las características de la era digital; podríamos decir que son un enlace entre los escritores antes mencionados y los actuales. Uno de estos escritores es el gran Guillermo Samperio (Cd. de México 1948-Ib., 2016) de vasta producción literaria no solo en la minificción sino también en la novela, poesía y ensayo quien, junto a René Avilés Fabila, fue homenajeado este año en la Feria Internacional del Libro en Lima (Perú).

SILENCIA

Qué pasó con usted. Por qué tan silencio. Tan sin ninguna palabra. Como si la iguana le hubiera comido la voz. Como si le hubieran puesto algodón en el esófago. Como si unas manos le estuvieran apretando el cuello. Como si le pusieran sobre el rostro una almohada. Como si la fuéramos a enterrar en la tarde.

(Escritos disconformes, 2004)

Agustín Monsreal (Mérida, 1941), en *Los hermanos menores de los pigmeos* (2004) y *Mínimas minificciones mínimas* (2015), por citar solo algunos de sus libros, destaca por sus múltiples reconocimientos y vasta producción, además de la difusión de la minificción a través de las redes sociales:

EL JARDÍN DE VIRGILIO

¿Cómo se enamoran los muertos? ¿Qué tipo de miradas, de pensamientos, de caricias se dirigen a través de la tierra que los separa? ¿Con qué palabras se dicen las cosas que se tienen que decir? ¿Se tocarán alguna vez? ¿Qué tan larga será para ellos una noche sin dormir a causa del deseo? Preguntas y más preguntas. ¿De cuándo acá me ha entrado esta curiosidad por saber cómo aman los muertos?

(Los hermanos menores de los pigmeos, 2004)

La presencia femenina ha sido más importante y contundente a partir de la segunda mitad del siglo pasado. A continuación, unas cuantas muestras de las muchas autoras que han poblado la escena de la minificción mexicana. Comenzamos con Martha Cerda (Guadalajara, 1945), que además de escritora es conferencista y promotora de la minificción gracias a sus talleres literarios:

DESCUIDOS DEL OLVIDO

Después que ella murió, descubrí un abrazo guardado entre sus cosas. Lo desdoblé y me lo puse; era de mi medida. Ahora lo saco en cada navidad, en cada cumpleaños, cuando tengo miedo, cuando siento frío, cuando...

(Selección del I Encuentro Iberoamericano de Minificción, 2016)

Adriana Azucena Rodríguez (Cd. de México, 1873), además de escritora, es investigadora del género. Sus textos se caracterizan por un lenguaje sencillo, incluso coloquial, pero impregnado de poética:

IMPRESIONES

Ando por tu cuerpo como por un libro. Te abro y me revelas cosas que no sabía pero intuí desde siempre. Te acaricio y te escucho. Hundo mi nariz, mis ojos y hasta mis dedos en tu interior. A veces dormito sobre ti o debajo de ti y sueño que te sigo leyendo. Te acomodo a mi placer y conveniencia o me apego a tus peticiones y reclamos. Me dueles a ratos. Por fin te abandono... para volver a ti y descubrirte de nuevo en tus signos inagotables.

(*Postales*, 2013).

Dina Grijalva (Cd. Obregón, 1959) es autora de *Goza la gula* (2012), y también antóloga de *Eros y Afrodita en la minificción* (2015), reunión de microcuentos con el tema erótico como hilo conductor. Su escritura posee varios matices: en ocasiones se presenta más poética; en otras, desenfadada y cómica, como en el siguiente texto:

DE MÉXICO A BUENOS AIRES Y VICEVERSA O DE LA
TINGA AL TANGO Y TODO LO DEMÁS

Viajé a Buenos Aires y acompañé allí mi corazón (y todo lo demás) al latir de un bello rubio. Con él conocí ciudad, paraíso e infierno.

Al regresar a mi país, extravié la maleta, me robaron el bolso y del dichoso rubio, ni sus luces.

Ahora lloro sin tanto, sin tanga y sin tanga.

(*Las dos caras de la luna*, 2012)

Laura Elisa Vizcaíno (Cd. de México, 1984) investigadora y autora de *CuCos* (2015).

EN EL TABLERO

Me gusta aquel retraído que juega ajedrez, que me desviste despacio, que me cabalga en forma de «L», que alfilea con inclinación, que se desliza en línea recta y que a punto de hacer el jaque me deshace en miles de peones dejándome ganar.

(*CuCos*, 2015)

Otra autora es Carmen Leñero (Cd. de México, 1959), artista multidisciplinar; sus textos derivan hacia la prosa poética y el aforismo. Uno de sus libros es *Birbiloque* (1987):

[Sin título]

La empatía entre los cuerpos lleva a una inercia de imitación: cuando salíamos apresurados del hotel, a media tarde, traías uno de mis aretes puesto.

(*Birbiloque*, 1987).

Y por último en este breve recorrido por la microficción femenina, nos encontramos con Rosa Beltrán (Cd. de México, 1960), miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, destacada por su prosa precisa cargada de humor.

LIBERACIÓN FEMENINA. AMOR POR LOS IDEALES

Al grito de «yo no soy la criada de nadie», Juanita abandonó el lecho conyugal.

Volvió pronto, porque se había olvidado de tender la cama.

(*Amores que matan*, 2008)

Promotores y difusores del género microficcional

En este grupo, destaca Marcial Fernández (Cd. de México, 1965) de la editorial Ficticia, autor de *Andy Watson, contador de historias y otras ficciones mínimas* (1997) y *Un colibrí es el corazón de un dios que levita* (2014); promueve además el microcuento en el radio, periodismo cultural y desde foro virtual Marina de Ficticia.

José Manuel Ortiz Soto, es coautor de varias antologías, algunas de ellas junto a Fernando Sánchez Clelo, como *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve* (2013). Ha publicado en solitario *Cuatro Caminos* (2014) y *Las metamorfosis de Diana. Fábulas para leer en el naufragio* (2015).

Fungió como coordinador del sitio web Internacional Microcuentista y actualmente realiza una gran obra de recolección de autores mexicanos en su blog Antología virtual de minificción mexicana.

OBSCURA OBSESIÓN

Tejió en el marco de la ventana la mejor de sus telarañas. En ella cayeron pájaros de plumas coloridas, serpientes esquivas y montones de gatos curiosos que rondaban la casa abandonada. Solo la luna pasa tan oronda entre los hilos de seda para mirarse y jugar en el espejo del ropero. Pero la viuda no pierde la esperanza de atraparla, y menos después de haber probado hasta la carne blanca de un ángel trasnochado.

(Las metamorfosis de Diana. Fábulas para leer en el naufragio, 2015)

Victoria García Jolly, directora de arte de la revista impresa Algarabía, difunde junto con su equipo de trabajo la minificción internacional a través de esta revista, además de ser ella misma escritora de microcuentos. Su primer libro será impreso este año.

DESDE HOY CREO EN LOS FANTASMAS

A partir de esta noche cambiaré mi forma de despedirme antes de ir a la cama, no más hasta mañana. Te diré solícita y seductora: ven a jalarme los pies, te estoy esperando, amor.

(Texto inédito).

Otras excelentes antologías del género son *Minificción mexicana*, de Lauro Zavala (2003); *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, de Javier Perucho (2006) y *Mexicanos en una nuez*, de Paola Tinoco (2015). Se debe mencionar la antología *Las musas perpetúan lo efímero* (2017) a cargo de la investigadora Gloria Ramírez Fermín, con la particularidad de que las antologadas son todas mujeres, y que

será presentado en la Feria Internacional del Libro de Perú en agosto de este año.

Nueva generación y las redes sociales

Es innegable la gran influencia que ha tenido la emergencia de las redes sociales en el florecimiento y difusión del género. No nos detendremos en el debate de los que están a favor y los que se encuentran en contra de este fenómeno; nuestro objetivo es hablar de aquellos autores que han logrado, a través de este medio, hacer más visible su obra e incluso, consolidarla. Muchos de estos escritores se caracterizan por la exploración experimental de la minificción y de las formas alternativas de exponer su obra literaria. Uno de estos autores es Edgar Omar Avilés (Morelia, 1980):

LA LEY

Dios se disponía a fulminar a ese hombre que estaba por dispararle al tigre que estaba por saltar sobre el águila que estaba por clavar su pico en la comadreja que estaba por desgarrar a la serpiente que estaba por engullir a la rata que estaba por desentrañar a la tarántula que estaba por envenenar al escarabajo que estaba por atezar al gusano que estaba por morder la hoja.

Dios se disponía a fulminar a ese hombre pero, lleno de pánico, volteó hacia atrás.

(No respiramos: Inflamos fantasmas, 2014)

Héctor Ugalde Correa (Cd. de México, 1947) trata temas como la informática y la ciencia ficción, entre otros. Utiliza la experimentación literaria y con formatos alternativos de edición, además de su participación activa en blogs y redes sociales.

HABÍA UNA VEZ... UNA

Había una vez. Una, porque «dos veces» sería una historia repetitiva.

Un rey. Uno, porque dos sería la guerra.

Quien estaba casado con una reina. Una, porque dos sería un drama.

Ellos tenían una hija princesa. Una, porque dos sería un lío.

La que estaba enamorada de un caballero. Uno, porque dos sería telenovela.

Al que le pusieron la condición de matar al dragón. Uno, porque dos sería labor titánica.

El héroe tuvo una idea. Una, porque dos sería mucho pedirle.

La de usar una espada mágica única. Una, porque dos ya no la haría única.

Con la que le quitó la vida al dragón. Una, porque el dragón no era gato.

Entonces se realizó la boda. Una, porque dos sería bigamia.

Y vivieron felices para siempre. Uno, porque dos «siempre» sería algo así como dos infinitos (aunque sí ocurrió que los dos fueron felices).

Fin. Uno, porque dos finales sería complicado.

(Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve, 2013)

Luis Felipe Hernández (Cd. de México, 1959), poseedor de un estilo definido por la comicidad y la ironía, que sin embargo llevan a la reflexión sobre los temas esenciales:

SENILIDAD

Gepetto enloqueció de alegría cuando la ballena en cuyo interior se encontraba tragó una figura humana entre miles de atunes. El anciano empleó la fuerza que le quedaba en rescatar aquel cuerpo, pues creía que era su adorado Pinocho, pero no: era Jonás.

(Circo de tres pistas y otros mundos mínimos, 2002)

Uno de los autores de las generaciones más nuevas de narradores mexicanos es Roberto Abad con su *Orquesta primitiva* (2015):

LA EJECUCIÓN PERFECTA

Soy un instrumento musical prodigioso y hedonista, la gente me toca y yo siento.

(*Orquesta primitiva*, 2015)

Como precisamos al inicio, este artículo no es un listado exhaustivo de autores mexicanos; se quedan fuera muchos de ellos, talentosos y con producción literaria de gran calidad e imaginación, sin embargo, extendernos más allá de estos límites sería contrario al objetivo de este breve muestrario. Animamos al lector interesado a que emprenda un paseo por el excelente inventario de escritores mexicanos realizada por Javier Perucho, cuya referencia bibliográfica anexamos más abajo. Y queremos terminar este viaje con un pensamiento de este mismo investigador:

«Si la novela es la suma de una vida y el cuento, uno de sus episodios, el microrrelato es la epifanía de un instante».

(Javier Perucho, Ritmo. Imaginación y Crítica, p. 21)

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Roberto. *Orquesta primitiva*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2015.

Avilés, Édgar Omar. *No respiramos: Inflamos fantasmas*. México: Posdata Editores/ INBA, 2014.

Avilés Fabila, René. *La desaparición de Hollywood*, Cd. de México, Joaquín Mortiz, 1973.

----- *El bosque de los prodigios. Bestiario prehispánico y algunas aberraciones*. México: Grupo Editorial Patria, 2007.

- Beltrán, Rosa. *Amores que matan*. Ciudad de México: Seix Barral, 2008.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. México: Ed. Sudamericana, 1931.
- Cerda Martha. *Selección del I Encuentro Iberoamericano de Minificción*, edición propia, 2016.
- Durán, María Luisa. (Enero 2016) *Ante todo, el arte: la generación de la Casa del Lago*. Revista Algarabía. Número 167.
- Elizondo, Salvador. *El grafógrafo*. Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1972, 113 pp.
- Fernández, Marcial. *Un colibrí es el corazón de un dios que levita*. México: Ficticia, 2014.
- Grijalva Monteverde, Dina. *Las dos caras de la luna*. Sinaloa: Instituto Sinaloense de Cultura, 2012.
- Hernández, Luis Felipe. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*. México: Ficticia. 2002.
- Herrera Sanchez, Lucila. (1 de julio de 2016). *Breve panorama de la minificción mexicana: entrevista con la Mtra. Lucila Herrera Sánchez*. Revista digital universitaria. UNAM. Vol. 17. Núm. 7, pp. 1-7.
- Leñero, Carmen. *Birbiloque*. Cuadernos de la Gaceta, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987, núm. 39.
- Monsreal, Agustín. *Los hermanos menores de los pigmeos*. México: Ficticia, 2004.
- Ortiz Soto, José Manuel. (2016). *La aguja en el pajar: La minificción en el cosmos de los géneros literarios en México (2000-2016)*. Les nouvelles écritures du XXI^e siècle mexicain. La question des genres littéraires. Université de Paris Nanterre. París, Francia, 2016.
- *Las metamorfosis de Diana. Fábulas para leer en el naufragio*. México: Lagarta azul. 2015.
- (antólogo) *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*. México: BUAP, 2013.
- Perucho, Javier. (2016). *Un pasaje por la nanoliteratura mexicana*. Ritmo. Imaginación y crítica. Número 29, vol. 2, pp. 10-21.

- *El microrrelato mexicano de la última centuria:
Una bibliografía de creación.* Ritmo. Imaginación y crítica.
Número 29, vol. 2, pp. 96 - 115.
- Rodriguez, Adriana Azucena. *Postales (Mini-hiper-ficciones)*.
Ciudad de México, Fósforo-INBA, 2013.
- Samperio, Guillermo. *Escritos disconformes*: México: Fran-
cisca Noguero Jiméñez ed. 2004.
- Torri, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica,
1964.
- Vizcaíno Mosqueda, Laura Elisa. (2011). De la narrativa breve
a la minificción. (Tesis de maestría). UNAM. México.
- *CuCos*. México: Ficticia, 2015.

Intertextualidad y crítica social en los microrrelatos de José M^a Merino

Belén Mateos Blanco
Universidad de Valladolid

Jose M^a Merino no es sólo uno de los autores contemporáneos más afianzados del microrrelato español, sino que además, como creador, ha aportado nuevas claves al estudio del género desde varias perspectivas; mientras que en *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima* Merino aglutina varios ensayos en los que disecciona las características esenciales de la ficción breve, también nos encontramos con los metamicrorrelatos recogidos en *La glorieta miniatura*, a través de los cuales el escritor construye una meticulosa poética sobre el género definiendo rasgos como la extrema brevedad o el uso de la intertextualidad.

A pesar de que a día de hoy la intertextualidad no está considerada como uno de los rasgos constitutivos de la ficción breve, podemos afirmar que son muchos los autores que se nutren de este recurso literario para la construcción de sus relatos. José M^a Merino ha explicado en varios de sus textos cuáles son los mecanismos y el funcionamiento de la intertextualidad en el microrrelato:

DE SAPROFITAS

Así como las setas son saprófagas y se alimentan de materia orgánica en descomposición, gran número de relatos

hiperbreves se alimenta de materia literaria ya muy macedada por el tiempo y las relecturas. Las variedades de microficciones son tan numerosas como la de las setas. Y también es preciso conocerlas lo mejor posible, para no intoxicarse, aunque lo cierto es que nadie ha muerto envenenado por un minicuento.

La reflexión de Merino entronca con la justificación que Fernando Valls aporta sobre la inclusión de elementos intertextuales en los textos breves, «proporcionándonos acerca de los mismos nuevas lecturas o puntos de vista, distintas soluciones a los enigmas que plantea la historia, o alternativas posibles por medio de la relación mantenida entre personajes de ficción» (2012: 13). José M^a Merino amplía la idea que posee sobre el uso de la intertextualidad en el siguiente microrrelato:

DE SIMBIOSIS

Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector. Esos microrrelatos cobran la figura de una ficción, y el lector pone casi toda la sustancia. En el proceso de lectura, el minicuento segrega un peculiar fluido hipnótico, de manera que tal vez el lector está leyendo algo ya conocido que, bajo la forma de tal minificción, tiene sabor de primera lectura.

El término simbiosis utilizado por Merino pone de manifiesto la relevancia del pacto de lectura entre autor y lector, cuya efectividad define Andres-Suárez (2010: 80): «para que esto funcione, el escritor debe apoyarse en tradiciones narrativas identificables en un repertorio cultural amplio y universalmente conocido, ya que de otro modo el receptor no podrá descifrar por su cuenta lo que está implícito». El vínculo existente entre efectividad e intertextualidad literaria es inherente a su propia definición, puesto que el funcionamiento de la intertextualidad en la ficción breve enca-

ja con la teoría literaria de Gerard Genette en su obra *Palimpsestos*, quien define la *intertextualidad* pura como «la presencia efectiva de un texto en otro» (1989: 9).

La obra de José M^a Merino dedicada al microrrelato deja entrever el gusto del autor hacia uso de la intertextualidad como recurso literario que se nutre de la memoria del lector. *La glorieta de los fugitivos* es el libro que aglutina casi la totalidad de sus textos dedicados al microrrelato; este volumen consta de tres partes: la primera compuesta por *Días imaginarios*, *Cuentos del libro de la noche* e *Inéditos y dispersos*; la segunda, *La glorieta miniatura (veinticinco pasos)* y, por último, un apéndice con *Diez cuentines congresistas*. Textos breves como *Cien*, *La vuelta a casa*, *La cuarta salida*, o *Ni colorín ni colorado* aluden a *El dinosaurio* de Monterroso y *La metamorfosis* de Kafka, a *La Odisea*, a *El Quijote* o al cuento de *La Cenicienta* respectivamente, de cuya reescritura, amparada en el género del microrrelato, surgen hipertextos dotados de una nueva carga significativa para el lector.

Aunque apenas encontramos conexiones entre la temática que caracteriza al microrrelato español y la del realismo social, la escritura de José M^a Merino sí alberga un componente ético que refleja el compromiso del autor con el mundo que le rodea. Si bien es cierto que los orígenes del microrrelato español se enmarcan entre el modernismo y las vanguardias, en una segunda etapa prevalecen los microrrelatos marcados por una fuerte tendencia surrealista, y en la actualidad es lo fantástico quien recoge el testigo. Sin embargo, existen un par de libros en cuyos textos subyace una sutil crítica al contexto social en el que fueron creados.

Es el caso, primero, de *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute: los niños «tontos» que protagonizan los microrrelatos de este libro tienen una extraña percepción del mundo y muchas dificultades para comunicarse con los adultos; abundan los niños con taras físicas, con enfermedades o cercanos a la muerte. También *Algunos niños, em-*

pleos y desempleos de Alcebate (1974), de Antonio Beneyto, formado por catorce microrrelatos cuyos protagonistas son extraños niños, diez en los que se desarrollan otros tantos curiosos empleos, y diecinueve relativos a desempleos. Los niños misteriosos y extraños de la primera sección recuerdan a *Los niños tontos* de Ana María Matute. En el resto encontramos adultos marginales y desarraigados que desempeñan oficios modestos y extravagantes o que carecen de empleo porque rechazan las normas de la sociedad. Del mismo modo que los volúmenes mencionados, en la obra de José M^a Merino como microrrelatista, es posible identificar textos breves con una clara preocupación social manifestada de una manera crítica.

Tras la lectura de textos breves como *Otra historia navideña*, *Leyenda*, *Génesis 3* o *Dos cuentos de Navidad* comprobaremos cómo el espíritu crítico de Merino se magnifica gracias al uso de la intertextualidad. La experiencia lectora preestablece unas pautas de actuación para los personajes que suscriben una historia ya conocida y que el autor subvierte para darle un enfoque crítico. Temas tan de actualidad como la inmigración, el abuso del poder o los desahucios son protagonizados por personajes universales descontextualizados que se ven envueltos en situaciones de desamparo.

Para analizar la selección de microrrelatos intertextuales cuyo desenlace posee un claro tinte de crítica social resulta conveniente agruparlos según la tematología universal reconocible por el lector. En primer lugar, consideraremos las ficciones *Otra historia navideña* y *Dos cuentos de Navidad*, este último compuesto a su vez por dos textos breves, *Los magos perdidos* y *Solsticio de invierno*. En este caso *La Biblia*, escrituras que según las religiones judía y cristiana transmiten la palabra de Dios, es la fuente de la que beben los siguientes microrrelatos. 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 pasajes de *La Biblia* son susceptibles de conver-

tirse 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 sí 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, las negaciones de Pedro, o el nacimiento de Cristo son algunos de los más recurrentes. Este último pasaje es precisamente el que José M^a Merino utiliza para elaborar el siguiente microrrelato:

OTRA HISTORIA NAVIDEÑA

ENTRE LOS INMIGRANTES que habían arribado ilegalmente en la embarcación figuraban también dos subsaharianos, un hombre y una mujer en avanzado estado de gestación. Los agentes que suscriben siguieron su rastro por la rambla de Cala Carbón, desde la playa hasta unos antiguos establos que se encuentran unos cien metros al norte de la carretera del faro. Cuando los agentes llegaron, ya se había producido el alumbramiento. Unos pastores que tienen rebaños en la zona habían prestado auxilio a los dos subsaharianos, que presentaban síntomas de agotamiento y deshidratación. El niño ha muerto.

Aunque el autor introduce en su texto varias claves que invitan al lector a establecer paralelismos entre esta historia y el nacimiento del hijo de Dios, como plantea Lauro Zavala, «la intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador» (Lauro Zavala, 2012: 2). Como observadores del microrrelato, es el paratexto el que nos anuncia cuándo transcurre la historia, y serán palabras como *gestación*, *establos*, *alumbramiento* o *pastores* los términos que nos hagan establecer conexiones con el texto

bíblico; sin embargo, el trágico final rompe con el relato original y resuelve a su vez el título: *Otra historia navideña*.

El texto de José M^a Merino retrata la dura realidad de la inmigración, una realidad que a día de hoy azota las costas españolas y las de otros países europeos. Sin duda la historia navideña del autor resulta impactante por su desenlace, y este es esencialmente el que trasforma el texto en un microrrelato de fondo social. El lector inevitablemente extrapola el personaje del bebé fallecido a la figura del niño Jesús, lo cual también replantea los valores y creencias de la religión.

El nacimiento de Jesús, cuyo texto original recoge el evangelio de Mateo, vuelve a ser el hilo conductor que José M^a Merino utiliza para continuar su feroz análisis sobre el problema de los refugiados:

DOS CUENTOS DE NAVIDAD

LOS MAGOS PERDIDOS

Alrededor de las cuadras y los corrales se habían refugiado muchos forasteros pobres, numerosas familias sin hogar. Nunca olvidaré la estrella brillando tan cercana sobre los míseros cobijos improvisados. Nunca olvidaré el asombro de los harapientos ante los jaeces lujosos de los camellos y las ropas doradas de la comitiva. Nunca olvidaré las idas y venidas de los Reyes desorientados, incapaces de encontrar al Niño entre tantos recién nacidos que lloraban bajo la helada.

SOLSTICIO DE INVIERNO

En el cielo del amanecer brillaba con fuerza aquel insólito lucero que la gente común contemplaba con asombro, pero el capitán sabía que era uno de los satélites de comunicaciones que permitían a su ejército mantener la supremacía en aquella guerra interminable.

—Mi capitán —transmitió el cabo—. Aquí sólo hay varios civiles refugiados, unos pastores que han perdido el rebaño por el impacto de un obús y una mujer a punto de dar a luz.

El capitán, desde la torreta del carro, observaba el establo con los prismáticos.

—Registradlo todo con cuidado.

—Mi capitán —transmitió otra vez el cabo—, también hay un perturbado, vestido con una túnica blanca, que dice que va a nacer un salvador y otras cosas raras.

—A ese me lo traéis bien sujeto.

—Mi capitán —añadió el cabo, con la voz alterada—, la mujer se ha puesto de parto.

—Bienvenido al infierno —murmuró el capitán con lástima.

A la luz del alba, aparecieron en la loma cercana las figuras de tres camellos cargados de bultos y montados por jinetes de raras vestiduras, y el capitán los observaba acercarse, indeciso.

—Abrid fuego —ordenó al fin—. No quiero sorpresas.

En la misma línea y tomando como protagonistas a los Reyes Magos de Oriente, el autor elabora un microrrelato que aglutina a su vez dos textos breves. En el primero, *Los magos perdidos*, el narrador es un mero observador que, sobrecogido por la escena que está presenciando, tensiona el relato mediante la repetición de hasta tres veces de las palabras «nunca olvidaré», en un texto de apenas seis líneas. De nuevo un grupo de extranjeros en el exilio protagonizan la historia, se repiten las referencias y similitudes con el alumbramiento de Jesucristo y una vez más la última línea del microrrelato lo aleja del texto primigenio aportando la carga de crítica social: «los Reyes desorientados, incapaces de encontrar al Niño entre tantos recién nacidos que lloraban bajo la helada». Más allá del drama migratorio, resulta significativo como el autor señala al Niño que buscan los Reyes como un nombre propio, iniciándolo con mayúsculas; esta marca nos incita a plantearnos que la de-

sigualdad social y de clases es un lastre que muchas personas cargan desde la cuna y que, por lo tanto, una vida afortunada no siempre depende del individuo, sino de las circunstancias que le rodean.

En el segundo texto breve de *Dos cuentos de Navidad*, titulado *Solsticio de invierno*, es de nuevo el paratexto el que nos proporciona el dato para ubicar la acción que se desarrollará por tanto entre los días 21 y 24 de diciembre. En este microrrelato se entremezclan detalles ya mencionados en los dos anteriores para remitirnos a la escena del portal de Belén: la estrella que guía a los Reyes, los propios magos, el establo o los pastores son algunos de ellos. Sin embargo, este texto posee unos rasgos muy significativos: el primero es la variación del cronotopo que se hace notable nada más empezar la ficción, cuando el autor menciona los satélites de comunicaciones; en segundo lugar, este microrrelato únicamente consta de un párrafo introductorio y el resto se presenta de forma dialógica, lo que dota al relato de cierta carga testimonial; y, por último, la trama esta vez no se resuelve en torno al nacimiento y/o muerte de un niño, sino con la absurda y trágica muerte de los Magos de Oriente.

El panorama que José M^a Merino presenta en *Solsticio de invierno* es, una vez más, desolador y comparte con los anteriores el estado de desamparo que sufren sus personajes; por otro lado, lo que podríamos definir como moraleja social toma una nueva orientación. La trama del microrrelato se desenvuelve en un contexto bélico en el que mueren personajes inocentes por la decisión precipitada de un capitán en el campo de batalla, una situación vigente que estamos acostumbrados a leer, ver y escuchar diariamente en los medios de comunicación.

El último microrrelato de temática bíblica se inspira en el Génesis. Este primer título de las escrituras sagradas está considerado un libro histórico que contempla narraciones familiares, populares y religiosas. En hebreo la palabra Génesis significa 'generación', y en griego 'origen, creación y

nacimiento'; estas definiciones encajan con los pasajes más conocidos del Génesis, aquellos que versan sobre los orígenes de los patriarcas y su pueblo, sus biografías, cronologías y genealogías, junto con el episodio de la creación del mundo y sus primeros habitantes: Adán y Eva. Veremos cómo en el siguiente texto, Merino comienza haciendo una analogía entre el libro bíblico del Génesis y un domicilio, *Génesis*, 3:

GÉNESIS, 3

AQUELLA MAÑANA empezamos a ver las cosas más claras: la complejidad del universo, la evolución de los seres vivos, que sobre un punto de apoyo se podría levantar el planeta, que era la tierra la que giraba alrededor del sol y no al contrario y, sobre todo, intuimos que la existencia es un misterio indescifrable. No habían pasado ni dos horas cuando llegó el guardia con la carta de desahucio: el casero había conseguido echarnos a la calle. Nos vinimos a este lugar tan frío, tuvimos hijos. Del resto saben ustedes mucho más que nosotros. El caso es que aquella mañana, en el desayuno, habíamos compartido una manzana.

Al finalizar la lectura del texto podemos comprobar que nos encontramos ante un microrrelato circular; la última palabra del texto, *manzana*, nos dirige inmediatamente a una relectura del título para certificar que realmente nuestros personajes son otro Adán y otra Eva. El Edén de los protagonistas es en este caso una vivienda sita en *Génesis*, 3 y, del mismo modo que los primeros seres humanos que poblaron el planeta, son exiliados de su paraíso particular. Además también es posible establecer una equivalencia entre el resto de los personajes del texto de Merino y el pasaje bíblico; la figura del guardia coincidiría con la de un Dios creador que les informa sobre futuras consecuencias; identificaríamos al casero con la serpiente, figura que encarna la maldad y desencadena la expulsión de su hogar; asimismo en el microrrelato también se mencionan el na-

cimiento de unos hijos que asimilamos a Caín, Abel, Set y otros cuyos nombres no especifica *La Biblia*.

Génesis, 3 alberga una lectura filosófica en la inocente reflexión de uno de sus protagonistas: «el caso es que aquella mañana, en el desayuno, habíamos compartido una manzana»; esta frase corroboraría la teoría de Rousseau fundamentada en la idea de que el hombre es bueno por naturaleza, pues el narrador no parece ser responsable de haber realizado una mala acción. Este planteamiento enlaza con la problemática social patente en el texto: los desahucios y sus consecuencias. Por desgracia, este tema está aún de actualidad en nuestro país, ciudadanos de a pie son expulsados de sus casas con la conciencia de que ellos el único error que han cometido es ampararse en un derecho constitucional, el de disfrutar de una vivienda digna.

En el último texto de este análisis, las relaciones intertextuales no son tan evidentes. A pesar de que el título del microrrelato, *Leyenda*, ya nos anuncia ante qué variedad tematólogica nos encontramos, no nos lleva la alusión a ninguna leyenda concreta. Sin embargo, como nos hace ver Lauro Zavala, «la asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye» (2012: 2); por lo que será el lector el que adecúe los componentes intertextuales del microrrelato a su bagaje cultural y literario:

LEYENDA

EN AQUEL TIEMPO el dragón tenía forma, cuerpo escamoso, grandes alas, garras poderosas, fauces de infinitos colmillos por las que arrojaba fuego. Contra lo que se cuenta, ninguno de los caballeros predestinado para abatirlo lo consiguió, y todos cayeron intentándolo. Aquel dragón murió de viejo. Se han sucedido los dragones cada

vez más informes, menos reconocibles en su aspecto externo y muchos caballeros han muerto luchando contra ellos, pero todos los dragones mueren de viejos. Sin embargo, las estrellas siguen marcando el nacimiento de aquellos que nacen con el destino de matar al dragón. Tú eres uno de ellos.

La figura del dragón, protagonista de numerosos mitos y leyendas, es el eje que articula todo el microrrelato. Este ser mitológico es un referente cultural tanto en Europa como en Oriente, al que se le asocian numerosos simbolismos tanto positivos como negativos. Resulta curioso cómo en su texto Merino únicamente describe físicamente a estos dragones, sin aportar ningún dato sobre su carácter o cualidades personificadas; no obstante, sabemos que a los dragones se les atribuían virtudes como el conocimiento y la sabiduría, en contraposición a su desmedida codicia y avaricia; estos rasgos encajan a la perfección con los dragones de *Leyenda* que representan el abuso de poder en los diferentes ámbitos de la vida. Además, el dragón encarna la esencia de la lucha que acarrea un cambio en el orden universal, lo cual justificaría el devenir del texto y la llamada directa del autor al lector para que este se convierta en protagonista del cambio: «Tú eres uno de ellos». Este reclamo introducido por la frase de carácter premonitorio: «las estrellas siguen marcando el nacimiento de aquellos que nacen con el destino de matar al dragón», convierte a cualquier lector en el futuro héroe de esta leyenda. La muerte del dragón a manos de cualquier ciudadano anónimo constituiría una victoria universal, pues con su expiración violenta, y no por causas naturales, comenzaría una nueva fase de bienestar e igualdad social.

La ficción breve de José M^a Merino es un ejemplo de las múltiples posibilidades creativas que ofrece el binomio intertextualidad y microrrelato; además de demostrar cómo este género, muchas veces vinculado exclusivamente con el

humor, es también una potente herramienta literaria que invita a la reflexión, el análisis y la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, I. y A. RIVAS: (2008). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra.
- BENEYTO, A. (1974): *Algunos niños, empleos y desempleos de Alcebate*. Barcelona, Lumen.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- MATUTE, A.M. (1956). *Los niños tontos*. Madrid, Arión.
- MERINO. J.M. (2002): *Días imaginarios*. Barcelona, Seix Barral.
- MERINO. J.M. (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid, Alfaguara.
- MERINO. J.M. (2007): *La glorieta de los fugitivos*. Madrid, Páginas de Espuma.
- MERINO. J.M. (2014): *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima*. Madrid, Páginas de Espuma.
- VALLS, F. (2012): «Pirañas de agua salada». *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia, Menoscuarto.
- ZAVALA, L. (1999): «Elementos para el análisis de la intertextualidad», *Cuadernos de literatura*, volumen V, nº10, pp. 26-52.

La configuración del niño en algunas minificciones¹

Jhoana Herrera Fabian
Universidad de San Marcos

Este trabajo es producto de nuestra lectura de algunas minificciones en las que hemos querido observar la configuración del niño como personaje. Cabe indicar que nuestro interés por la literatura infantil y el tratamiento del niño en la literatura fue lo que nos condujo a un libro como *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil* y, a partir de allí, a la minificción.

En las páginas siguientes, comentaremos algunos microrelatos que representan al niño. Comenzamos con *¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil*, libro compuesto por historias desgarradoras cuya meta es invitar a la reflexión y a la acción sobre este terrible problema que es la violencia contra los niños. Luego, continuamos con *Minificciones. Antología personal*, de Ana María Shua; *Por favor, sea breve*, de Clara Obligado (ed.); *Entre vivos y muertos*, de Alberto Benza; *El hombre roto*, de Ana María Intili, y *Aztiram, un mundo de brevedades*, de Maritza Iriarte, obras que pudimos conocer gracias al interés que nos causó *Basta*.

A continuación, desarrollaremos nuestro trabajo planteando algunos temas.

¹ Versión corregida y aumentada de la ponencia homónima leída en la VII Jornada Peruana de Minificción, realizada el 3 de agosto de 2017 en la XXII FIL Lima.

1. Los medios de comunicación y su aprovechamiento de la miseria ajena: cuando la violencia y el sufrimiento son rentables

Aquí nos centramos en textos donde se reconoce el poder y la indiferencia de los medios de comunicación frente al sufrimiento del niño. Comenzaremos con «El ojo de dios»:

Marcelo, doce años recién cumplidos, escupe con rabia al ojo de la cámara. No me graben, después no puedo trabajar, dice mientras juega con una pistola entre sus dedos. Contento por el hallazgo, el periodista tira cientos de caramelos al aire y Marcelo, olvidando sus juegos mortales, lo agarra y lo sigue. Al niño lo encontró rastrojando en las calles, muy arriba, en los cerros de Valporey, al verlo, se dio cuenta de que tenía una buena historia. Desde el ojo de dios prometen encontrar una madre, una vela encendida, el pan nuestro de cada día. Marcelo cree. Pero el ojo de la cámara es implacable. Solo cuatro meses duró la travesía. Los focos se apagaron y Marcelo quedó solo en medio del basural. El periodista no cabía en sí de alegría: ganó el primer premio al mejor reportaje de televisión en homenaje al Día del Niño.²

La cámara es cruel con Marcelo, es el «ojo de dios» que se aprovecha de la miseria de un niño para explotarlo a través de la lástima que genera. Notemos desde el título cómo se reconoce el poder de los medios de comunicación; en este caso, los audiovisuales. La lente de la cámara es un ojo poderoso que observa y controla todo: maneja la información y la utiliza para su propio beneficio. En este caso, al pequeño lo usan y lo ilusionan por un momento para obtener premios

² Rosa Alcayaga. «El ojo de dios». En: Pía Barros (ed.). *Basta + de 100 cuentos contra el abuso infantil*. Santiago de Chile: Ediciones Asteroión, 2012, p. 14.

(irónicamente por el Día de Niño) y luego lo dejan nuevamente solo en su miseria; ahora, con una gran desilusión.

En otro microrrelato, como «Creando un monstruo»³, los medios denuncian el maltrato, pero causan el efecto de irse acostumbrando a él: «cada vez nos produce menos dolor ver un maltrato, un abuso o un asesinato»; así, un niño maltratado siente frustración al verse reflejado en la noticia, mientras que su hermano se siente incapaz de dar cuenta de la situación.

En ambos textos notamos la doble cara de los medios al hablar sobre el maltrato: en el primero, el niño tiene la ilusión y la esperanza al principio porque cree que lo están ayudando, pero luego es nuevamente abandonado y ahora su miseria es mayor: se agrega la decepción; por su parte, en el segundo, ambos hermanos ya cargan una amargura terrible: uno de los niños reconoce que ver el maltrato denunciado en la pantalla lo distraía y dejaba de observar a su hermano golpeado, mientras que este observa la televisión cuando su padre lo castiga y siente rabia al notar que se haya en la misma situación de víctima. Un tópico que aparece en ambos, y en todo el libro en general, es la falta de protección al niño.

Una tercera historia que aborda esta temática se halla en *El hombre roto*, de Ana María Intili: «Nuevo milenio»:

Ella es una amputada. Desde pequeña lo supo. Preguntaba por su padre y le cortaban por lo sano. Buscó trabajo, le mutilaron la virginidad. Ofrecía amor y recortaban su corazón. Comenzó a razonar cuando le cercenaron la cabeza, hasta que salió en los titulares: Espécimen del nuevo milenio, era la primera de la lista.⁴

Aquí se aborda el terrible tema de que la violencia hacia la mujer comienza desde la niñez: desde niña descubre que

³ Ignacio Bustos. «Creando un monstruo». *Ibíd.*, p. 25.

⁴ Ana María Intili. «Nuevo milenio». *El hombre roto*. Lima: El gato descalzo, 2015, p. 41.

está amputada, mutilada, ambos términos atroces que reflejan dolor y violencia: la silencian, abusan de ella, se burlan de ella. Dicho pesar continúa y empeora con los años hasta que logran terminar con ella. Finalmente, los medios de comunicación reaccionan de forma deshumanizada y cruel, reduciendo el drama de la mujer a un titular sensacionalista. Este desenlace reafirma que el dolor humano se ha vuelto un producto más que puede ser explotado y vendido.

2. La conciencia del engaño: ellos saben lo que hiciste

Los niños son inocentes, pero no ingenuos ni tontos: tengan la edad que tengan ellos intuyen el peligro. Aunque la memoria oculte los daños o el poco conocimiento del mundo les impida reflexionar a fondo sobre el mal causado, ellos comprenden que han sido víctimas y esto genera distintas reacciones.

Observemos lo que sucede en «Entre alboroto»:

Entrábamos a la casa de la Vivi y le dábamos un beso a su abuelito. Estaba sentado porque le faltaba una pierna, la Vivi decía que tenía diabetes. A medida que ingresábamos nos levantaba el vestido y nos tomaba el muslo, el abuelito. Se sintió un alboroto en el patio, yo quise correr para ver qué pasaba pero no pude avanzar porque me quedé enredada en la mano de abuelo. Sentí un dolor tremendo, estaba con ese abuelo sola, y mis ingles sangraban, una herida grande, no sé pero esa mano allí me rasguñó. Las niñas al volver me miraron sorprendidas y algo cuchichearon como que tenía la regla y quise ir donde mi mamá para preguntarle qué era la regla, yo no quería acercarme más al abuelo de la Vivi ni a ningún hombre que hiciera salir la regla.⁵

Nuevamente, alguien más grande, un adulto, se aprovecha de la inocencia de las niñas y las manosea. Puede notarse la

⁵Ana Rosa Bustamante. «Entre alboroto». En: Pía Barros (ed.). *Op. cit.*, p. 24.

inocencia de las niñas, pues creen que la sangre de la protagonista es la regla, y que esta concluye que odia a todos los hombres que provoquen la regla pues se reconoce como víctima, aunque aún no sabe de qué. Otras historias con esta temática son: «Paula»⁶, que narra la historia de una niña mayor llamada Paula, que engaña a una más pequeña para violentarla sexualmente. Se aprovecha de la inocencia de la menor para besarla y tocar su cuerpo y esta no comprende del todo, pero intuye que está siendo utilizada y siente ira. También «Columpios»⁷, donde una adulta se aprovecha de las ganas de jugar en los columpios que tienen unos niños y los besa y manosea. Ellos comprenden a medias lo que ha ocurrido, pero saben que los han lastimado. Finalmente, «Abusos, sobornos y otros delitos menores»⁸, donde una adulta grotesca pide besos en la boca a cambio de darle flores de colores a un niño de 3 años. Al parecer, este niño, ya mayor, narra la experiencia y cuenta cómo no pudo defenderse debido a su edad.

En estas historias se observa que los niños, al recibir abusos, aún no comprenden realmente qué les ha sucedido, pero sí son capaces de notar que han sido violentados, que alguien los ha lastimado y sienten ira hacia el causante y hacia los que lo permitieron, tristeza por la pérdida de su mundo feliz y vergüenza por su condición de víctimas.

3. Peligro dentro del hogar: no están a salvo en casa

Los familiares, principalmente los padres, son los supuestos protectores del menor, los encargados de cuidarlos, de instruirlos y prepararlos para la vida; de darles un hogar, un lugar seguro y cálido. En los siguientes textos observaremos

⁶ Tamara Bórquez. «Paula». *Ibid.*, p. 23.

⁷ Nínoska Cea. «Columpios». *Ibid.*, p. 34.

⁸ Santiago Leño. «Abusos, sobornos y otros delitos menores». *Ibid.*, p. 83.

lo contrario: el hogar se convierte en un lugar atroz, terrorífico y violento.

Por ejemplo, en «Bailarina»⁹, una niña es obligada a bailar por su padrastro, quien la ultraja y la infecta, y muere por depresión e infección, mientras que en «Invitados»¹⁰ vemos cómo los mismos padres exponen a los niños: los vuelven objetos sensuales y los obligan a ser carismáticos con otros adultos. Lo terrible es que quien propicia este terrible hecho es la propia madre de la niña, quien la deja sola con un invitado.

Nos detendremos un poco más en «Pasos en la escalera»:

Ni sus escasos siete años ni el terror o la vergüenza pudieron detener los pasos que como todas las noches, subían lento por la escalera mientras la voz pastosa por el alcohol anunciaba a su esposa que lavaba los platos en la cocina: «voy a darles las buenas noches a las niñitas».

El aliento fétido del padre metido en su cama y sus manos recorriéndola eran más poderosos que las inútiles patadas con que trataba de alejarlo. El hombre se enardecía más y más. En la cama vecina, su hermana fingía dormir. A la mañana siguiente, sus ojos enrojecidos por el llanto escrutaban el rostro de la madre. Ella sabía, tenía que saber, era una mujer inteligente que no podría ignorar el asesinato de la niñez de su hija menor que ocurría noche a noche a pocos metros de ella. Pero nunca dijo nada.¹¹

Notamos cómo la niña reclama, con la mirada, a su madre, que finge no saber de los deseos de su esposo hacia sus propias hijas. ¿Cuál podría ser la razón por la que la madre permite esta clase de abusos? Es posible que la niña no lo entienda, pero sí sabe y le duele que su madre no le brinde

⁹ Raúl Cañete. «Bailarina». *Ibíd.*, p. 28.

¹⁰ Hilda Carrera. «Invitados». *Ibíd.*, p. 32.

¹¹ María Luisa Daigre. «Pasos en las escalera». En: Pía Barros (ed.). *Basta + de 100 cuentos sobre el abuso infantil*. Ediciones Asterión, 2012. P. 40.

protección. Entonces, frente al abuso, lo que más duele es la indiferencia.

En «La última»¹², la menor de diez hermanos sufre abuso de su hermano mayor: felación y sodomía mientras duerme, ya que comparte cama con él y un hermano más. Luego de uno de los abusos más fuertes, le cuenta a su madre y esta sin mirar (señal de que reconoce lo incorrecto, pero no desea afrontarlo) le increpa que ese hermano lleva dinero a la casa mientras que ella no sirve para nada. O sea, ser el sustento económico justifica el abuso.

Por otra parte, «Escarmiento»¹³ nos pone a una niña que ve a su padre, separado de su madre como un enemigo. Por la falta de tiempo, la madre debe recurrir a él para que lleve a la niña al colegio y este intenta tocar indebidamente a su hija. La historia da a entender que ya lo ha hecho otras veces, pero la niña está dispuesta a defenderse, esta vez: le da su merecido antes de que la ultraje otra vez. Nuevamente, podemos observar la pérdida de la inocencia.

En «Tan tierno el abuelito»¹⁴ un «tierno» abuelito ofrece dulces a los niños y los padres de estos se los confían sin pensar en las consecuencias. Una adulta que ha vivido llena de rencor por ser víctima del anciano, en su infancia, se venga, finalmente, de él.

Maritza Iriarte también trabaja este tópico en su libro *Aztiram*, compuesto por 33 textos de temática variada, muchos de ellos con finales sorprendentes y lenguaje irónicos. Veamos «Secretos de familia»:

Mamá tomó la pistola sin saber que estaba descargada. Papá le quitó las balas y afiló el cuchillo de cocina. Esta vez me tocará limpiar el desastre y, la próxima vez, elegir una nueva mamá.¹⁵

¹² Zaida Soto. «La última». *Ibid.*, p. 144.

¹³ Ana Crivelli. «Escarmiento». *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ Fanny Guzmán. «Tan tierno el abuelito». *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ Maritza Iriarte. «Secretos de familia». En: *Aztiram, un mundo de brevedades*. Lima: Micrópolis, 2013, p. 41.

Observamos cómo el niño, o la niña, vive rodeado de matanzas: su padre suele matar a sus parejas y, en consecuencia, este niño se muestra deshumanizado: sabe que la mujer de la historia morirá y se prepara para recibir a su nueva mamá como si la muerte fuera nada o algo cotidiano.

Por último, en «Sagrada familia»¹⁶, una adulta recuerda el abuso de un familiar la primera noche que pensaba intimar con su novio. Él entiende lo que sucede y expresa su comprensión tomando su mano mientras ambos cierran los ojos. He querido culminar esta sección con este microrrelato ya tiene algo que lo diferencia de los demás: aquí el personaje es una adulta víctima de los recuerdos de su niñez, los cuales salen a flote y le causan tristeza. Sin embargo, el final es esperanzador: su pareja la comprende y apoya, como observamos en el apretón de manos final.

4. Mayor trabajo literario en *Basta...*: fondo y forma de la mano

Un rasgo que se destaca en los microrrelatos de *¡Basta!...* es el mensaje directo y que no todos tienen el mismo trabajo literario. La mayoría de los textos que conforman el libro tienden a partir de un mensaje que se pretende difundir y la historia solo lo ilustra. Sin embargo, consideramos que algunos microrrelatos del libro rompen ese rasgo y muestran un mayor juego con la forma; es decir, brindan el mensaje de un modo más trabajado.

Iniciaremos con «Jugando a las muñecas», donde un niño producto de abuso sexual sabe que será abortado e intenta volver al vientre de su madre adolescente, pero esta lo arroja con lamentos:

¹⁶ Andrea Fortunato. «Sagrada Familia». En: Pía Barros (ed.). *Op. cit.*, p. 59.

Cuando quien pudo haberse llamado Manuel escuchó los berridos de su madre y la vio frotarse las piernas con nieve y hojas mojadas, supo que le esperaba una vida breve. Intentó arrastrarse de regreso por el reguero que brotaba de los muslos de ella; odió su repugante indefensión. «Si hubieras nacido cuando vivíamos en la fascinación por la tormenta y no en el temor por el capataz de la salmonera, habrías sido un niño con risa, pecho y manta», alcanzó a decir ella antes de ponerse de pie, recoger su muñeca de trapo, ajustarse el uniforme de liceo y lanzar al crío a las aguas del canal. Rebotó entre las piedras, se arañó contra los maderos y las olas lo arrojaron, como un desperdicio más, entre las tripas de pescado y la espuma sanguinolenta sobre las playas del Golfo del Corcovado.¹⁷

El siguiente es «Mariana», que trata sobre una niña que escribe un cuento donde su personaje, otra niña, escapa. Ella la busca en el mundo real porque hay un «él» que desea lastimarla:

Mariana escapó de mi libro. Un amigo que lo leyó me avisa que ha visto a la niña. Sentada en un banco del parque lloraba, con su pelo rubio ocultando sus ojos. ¿Por qué vino? Corro hacia allá. Debe tener miedo de este mundo. Me angustia no saber si la hallaré, y si la realidad permitirá que el autor y su personaje puedan encontrarse fuera del cuento. Llegando a la plazuela me cruzo con el miserable de su padre, no sabía que también había escapado. Se ve tan desagradable como lo describí. No me reconoce. Se aleja oteando las calles, la busca. Entonces esta era la fuga que la pequeña planificó en aquella escena final...y el final no fue feliz: el cabrón la descubrió.

Mariana acaba de llegar a nuestro mundo, y el peligro la vuelve a acechar. Levanto mi vista, no la diviso. Debo encontrarla antes que él.¹⁸

¹⁷ Dauno Tótoro. «Jugando a las muñecas». *Ibid.*, p. 155.

¹⁸ Eduardo Contreras. «Mariana». *Ibid.*, p. 35.

Por último tenemos «Animal Planet», donde un niño se defiende con la fantasía:

Sabe que no debe dejar de soñar, que la lucha por sobrevivir es salvaje. Atento al ruido de objeto que corta el aire al desplazarse, cierra los ojos y es gaviota sobrevolando el mar. Otra ráfaga y siente un ardor en la espalda que lo hace lanzarse al agua, en búsqueda de alivio. Se sumerge. Ahora la sensación del líquido viscoso en su piel lo transforma en pez. Entonces, al límite de sus fuerzas, nada hasta encontrar refugio en un arrecife y se hace coral. Así no siente. Solo se mimetiza entre los filamentos rojos con su cuerpecito en llagas, abandonado al movimiento del oleaje que va y viene, quieto, sin necesidad ya de respirar. Y todo eso entre correazo y correazo. Sabía que no debía dejar de soñar. Su lucha por sobrevivir fue salvaje...¹⁹

En este último texto se narra la historia de un asesinato. Un niño es golpeado a correazos, pero él imagina mundos donde podría ser libre o estar a salvo. Él sabe que lo dañan y desea defenderse, sobrevivir, pero al final muere. Esto podemos observarlo por el cambio de los verbos de presente («Sabe que no debe...») a pasado («Sabía que no debía...») y por los animales en quienes se convierte en su imaginación: de seres móviles (gaviota, pez) a cada vez más estáticos (coral).

Volvamos al primero de esta sección. «Jugando a las muñecas» sale del marco «realista», pues se observan elementos fantasiosos: el bebé aún dentro del vientre escucha a su madre, aún niña, lamentarse por no poder conservarlo y tener que deshacerse de él por ser producto del abuso. Mientras ella lucha por expulsarlo, él se aferra al vientre, pero sabe que está condenado y lamenta, desde antes de nacer, su «maldita indefensión». Notemos la perspectiva del niño que sabe que será abortado: él se aferra a la vida. Este relato invita al debate sobre el aborto y la vida.

¹⁹ Cristina Linhares. «Animal Planet». *Ibíd.*, p. 84.

Por otro lado, los otros dos presentan un rasgo en común: los niños protagonistas utilizan su mayor arma, la imaginación, para defenderse del adulto que les hace daño. En el primero, la niña que sufre abuso sexual ha creado una historia feliz donde una niña está a salvo del peligro, pero esta niña ficcional se pierde y cae en la terrible realidad donde él (el padre de la niña de ficción, que abusa de ella) podrá lastimar también. Apreciamos hasta dónde penetran el miedo y el horror: ni siquiera en sus fantasías puede salvar a alguien y, además, intenta salvar a otra niña y no a sí misma, quizá porque ella ya ha sido irremediablemente lastimada.

En general, podemos concluir que en *¡Basta!...* se manifiesta un tema constante: la desprotección del menor por parte de los medios, los vecinos, adultos extraños, familiares, amigos un poco más grandes, entre otros. Lo que aterra es que cada historia puede encontrarse en la vida real y no solo en la ficción. Esperamos que estas historias no solo inviten a la reflexión, sino también a la acción. Mucho puede hacerse aconsejando a los niños y conversando siempre con ellos.

5. Picardía infantil: ellos entienden lo que no queremos decirles

Iniciaremos este bloque con un texto de Ana María Shua presente en *Minificiones*, la antología personal de la escritora argentina, quien selecciona minificiones provenientes de sus libros *La sueñera*, *Casa de geishas*, *Botánica del caos*, *Temporada de fantasmas* y *Fenómenos de circo*. El título de cada uno de estos encierra el tema en general de los textos que lo componen. Por ejemplo, el primer texto que elegimos, «Mirando enfermedades» pertenece al libro *Botánica del caos* y tiene que ver, de cierto modo, con una planta:

En el diccionario de Agronomía y Veterinaria había ilustraciones y muchas fotos. Una extraña tumoración nudosa deformaba la articulación de una rama.

—¿Esto qué es? —preguntaba yo, la niña.
—Es una enfermedad de los árboles —me decía papá.
—¿Esto qué es? —preguntaba yo, señalando, en la foto, el sexo de un toro.
—Es una enfermedad de las vacas —me decía papá.
Era lindo mirar enfermedades con mi papá. Como sabía que me estaba mintiendo, observaba con asombro y regocijo los desmesurados genitales que crecían deformes en los árboles machos.²⁰

Podemos apreciar cómo una niña pregunta sobre sexualidad y su padre le miente. Ella se divierte porque sabe que él trata de engañarla y, además, comprende todo lo que está viendo. También se observa un detalle que muchos adultos pretenden censurar: los niños comprenden los temas sobre sexualidad: a su manera, con ciertos errores, pero ellos lo saben y suelen divertirse al ver al adulto en aprietos intentando dar una explicación.

Otro texto que comparte este tema de la picardía lo encontramos en *Entre vivos y muertos*, de Alberto Benza. Se trata de una antología personal de tres de sus libros: *A la luz de la luna*, *Señales de humo* y *Hojas de otoño*. Veamos «Navidad»:

Luis me contó un secreto: que su padre era Papá Noel.
—¿Cómo que es tu padre? —repliqué.
—En vísperas de Navidad, bajé sigilosamente por las escaleras para buscar mi regalo. Ya en la sala, vi a mi madre haciendo el amor con un señor viejo y de barba blanca. Era canoso y llevaba gafas. Luego escuché que él decía: «Aquí está el dinero, y también estoy dejando un regalo para tu hijo».²¹

²⁰ Ana María Shua. «Mirando enfermedades». En: *Minificciones. Antología personal*. Ciudad de México: Ficticia, 2016, p. 68.

²¹ Alberto Benza González. «Navidad». En: *Entre vivos y muertos. Antología personal*. Lima: La nave, 2015, p. 30.

Este niño refleja picardía e inocencia a la vez: la picardía se nota en la expresión que usa al hablar con su amigo «vi a mi madre haciendo el amor», pues notamos que entiende lo que es el sexo, pero la inocencia, seguro irónica, se manifiesta al creer que este hombre es Papá Noel por su apariencia y el regalo para el niño.

5. Angustia por el paso del tiempo: ¡No quiero crecer!

El miedo a envejecer y perder la lozanía, la energía o notar que las metas trazadas no se cumplieron es terrible. En esta sección vemos cómo reaccionan los niños y adultos al notar el paso del tiempo.

Comenzaremos con una historia de Ana María Shua: «Los chicos crecen»:

El chico crece. Cada diciembre, con un lápiz de mina blanda, marcan su altura en la pared, detrás de la puerta del dormitorio. Hay otra marca, mucho más alta, que señala la altura del padre. El chico se esfuerza por alcanzar esa raya negra, se ahínca en el crecer como en una tarea peligrosa y constante. Un día no necesita medirse para darse cuenta de que es más alto que sus deseos. Pero ahora el padre está viejo, el hijo ya no tiene interés en alcanzarlo y sin embargo no puede detener esa carrera absurda que se arrepiente de haber empezado, lucha por frenar y es al revés, todo va tanto más rápido.²²

Primero observamos a los niños y su interés por crecer, pero luego, su temor a alejarse de la juventud, que conlleva el miedo a envejecer y la impotencia frente al paso irrefrenable del tiempo. A su vez, esto se traduce en la conciencia de ver envejecer a los padres, verlos desgastarse, y en la firme decisión de ya no querer crecer más.

Otro texto similar lo tenemos en la antología de Clara Obligado, *Por favor, sea breve*, donde encontramos textos de

²² Ana María Shua. «Los chicos crecen». *Op. cit.*, p. 89.

variada extensión y a autores como Mario Bnedetti, Vicente Huidobro, Julio Cortázar, entre otros. El cuento que presenta al niño como protagonista es «Crianzas»:

Siempre imagino que mi mamá tiene nada más que veinticinco años (la edad que ella tenía cuando yo nací), de ahí que em enfurezca si la oigo arrastrar los pies, cloquear, toser, pensar como una vieja. No entiendo por qué a los veinticinco años le han salido arrugas ni me explico cómo, siendo tan joven se acuesta tan temprano.

Si en algún momento de pavorosa lucidez advierto que es una vieja, tal descubrimiento me llena de horror, por lo cual trato inmediatamente de expulsar dicho conocimiento de la luz de mi conciencia, de manera que en seguida recupera sus veinticinco años.

Ella me trata a mí continuamente como si yo fuera una niña, por lo cual nos entendemos perfectamente. No insisto en crecer, porque sé que es inútil: para nosotras dos, el tiempo se ha estacionado y ninguna cosa en el mundo podría hacerlo correr. Moriré de cinco años y ella de veinticinco: a nuestros funerales irá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron a crecer.²³

Madre e hija se ponen de acuerdo para no crecer: la madre no desea ver crecer a su hija y la trata por siempre como una niña de cinco años, y la hija no acepta la vejez de su madre, pues la asocia a torpeza, lentitud y fealdad, por lo cual decide verla como si tuviera veinticinco años siempre. Ambas, o por lo menos la hija, saben que eso es incorrecto; en su comentario sobre el entierro se nota que el tiempo de todas maneras pasará: «ancianos niños». No obstante, deciden aceptar ese pacto. Al igual que en el texto de Ana María Shua, vemos cómo aterra el paso del tiempo cuando se toma conciencia de este y cómo el retorno a la infancia se convierte en un lugar en común.

²³ Cristina Peri Rossi. «Crianzas». En: Clara Obligado (ed.). *Por favor, sea breve*. Madrid: Páginas de espuma, 2001. P. 38.

6. Navidad: un momento de paz y unión

La Navidad es un tema que se relaciona bastante con la infancia. Los dos microrrelatos de esta sección provienen de *Entre vivos y muertos*, de Alberto Benza.

Uno de estos ya fue comentado en un punto anterior y es «Navidad», donde el protagonista evidenciaba picardía y conocimiento de lo que es tener relaciones sexuales, pero sin perder su inocencia de niño.

Cambiando de tono, otro texto muestra una historia trágica: «Bombardas»:

Recuerdo la Navidad con tremendas bombardas. Mi padre, abrazándome, decía: «No tengas miedo, se acerca la llegada de Papá Noel.», y mi miedo se transformaba en paz. Después empezaba a oír, con más claridad, los fuegos artificiales. Mi padre agregaba: «Son los renos Donner (Trueno) y Blitzén (Relámpago) que están pasando por la chimenea.» Esa noche recibí un tractor de regalo. Pero me hubiera gustado que fuera uno real, para así limpiar los escombros que dejó la guerra aquella Navidad.²⁴

El padre intenta proteger la inocencia de su hijo, quien a tan corta edad vive una de las experiencias más terribles de la humanidad: la guerra. El elemento que refuerza lo conmovedor de este acontecimiento es que sea en Navidad, una fecha asociada a la unión, la infancia y el amor. Este tópico lo encontramos también en una popular película italiana: *La vida es bella*, con la cual quisiéramos entablar intertextualidad, pues hallamos algunos puntos en común: en ambos, la guerra es el suceso que genera tensión. También coinciden en que la figura paterna juega un rol central: proteger la ilusión y la paz del niño. La película especifica que el conflicto es causado por los nazis y, en el cuento, no; en la película, el

²⁴ Alberto Benza González. «Bombardas». *Op. cit.*, p. 31.

padre convence a su hijo de que todo se trata de un juego donde hay soldados y prisioneros, mientras que en el cuento, el padre le dice al niño que las bombardas son fuegos artificiales. Sin embargo, el resultado final es muy distinto: en la película el niño cree en lo dicho por su padre y se convence de que han ganado el «juego», pero en el cuento, el niño sabe muy bien que está afrontando una guerra, que hay destrucción y escombros: pese al intento de su padre por proteger con fantasías o mentiras «tiernas» la paz del menor, el niño conoce la verdad.

Cierre

Ha sido satisfactorio encontrar al niño como protagonista en los libros que revisamos, apreciar el tratamiento que se da a las historias, los temas recurrentes, la configuración del personaje y el mensaje transmitido. Como lectores, hemos disfrutado mucho de las minificciones, un ámbito nuevo para nosotros, ya que, como comentamos al inicio de este trabajo, fue nuestro interés por la literatura infantil lo que nos motivó a explorar el género. En esta charla hemos expuesto nuestras impresiones, a grandes rasgos, de cada texto. Realmente, muchos de ellos se prestan a trabajos interpretativos más profundos y esperamos que más creadores sigan considerando al niño en sus obras.

Los plesiosaurios mexicanos bajo la lupa

Micros radiofónicos en radio UNAM

Baltazar Domínguez

OP. INSERT CÁPSULA TRACK 1 Y TRACK 2

LOC. En los primeros días de 2009, después de una plática con Lauro Zavala, se decidió realizar una serie en Radio UNAM sobre lo que básicamente denominamos minificciones radiofónicas comentadas, posteriormente llamadas por la crítica venezolana Violeta Rojo: micros radiofónicos, nombre muy afortunado desde nuestro punto de vista. La intención era que a lo largo de la programación de esta emisora se pudieran escuchar textos breves, que le dijeran algo al público, con una duración de entre dos y cinco minutos. Es decir, lo que dura una pausa o el tiempo suficiente para pasar de un programa a otro, de una música a otra, de un estado anímico a otro.

El nombre que se decidió para esta serie fue *El Peso Exacto de un Colibrí*. Tomado, por supuesto, de la definición que hace el autor venezolano Wilfredo Machado sobre los cuentos breves. Todos la conocen pero me gustaría reiterarla aquí, una vez más, como un reconocimiento:

Los cuentos breves deben tener el peso exacto de un colibrí, la velocidad de un halcón y el canto ofuscado de un cuervo. Y al igual que en las fábulas, deben ser capaces de mostrar aquello que, de otra forma, no podría ser visto. (Wilfredo Machado, *Poética del humo*. Antología personal, Caracas, 2003.)

Algún tiempo después tuvimos la suerte de contar con el entusiasmo y generosidad de Javier Perucho. Javier llegó con el sirenario de *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (Fósforo, 2008) a Radio UNAM. Desde entonces, un poco más de cinco años, se puede hablar de 400 micros radiofónicos, 400 cápsulas con minificciones radiofónicas. Tenemos dinosaurios, dinocidios, sirenas, cuento chino, autores clásicos de la minificción; también por regiones: Venezuela, Colombia, Argentina, Perú, Panamá, Chile, México; autores raros o heterodoxos como Francisco Tario, Felisberto Hernández, Efrén Hernández o Antonio Porchia. O Una serie dedicada exclusivamente a mujeres, a jóvenes, contemporánea, a *Crímenes ejemplares*, el excelente libro de Max Aub, microteatros y microquijotes. En fin, casi todas las posibilidades que produce la brevedad.

En esta serie, por las frecuencias de Radio UNAM, no sólo se han transmitido los textos de los mejores autores de lo breve, también se han presentado por las ondas herztianas los mejores estudiosos, críticos, interesados en la minificción.

Han participado quienes menciono a continuación, con el problema de que pueda olvidar a alguien: Violeta Rojo, Nana Rodríguez, Raúl Brasca, Martín Gardella, José Vicente Anaya, Armando González Torres, Alejandro Toledo, Marcial Fernández, Rony Vásquez Guevara. Sin olvidar, por supuesto, la participación, presencia y recomendación constante de Lauro Zavala y Javier Perucho.

Como diría Juan García Ponce, pero ésta no es la historia que quiero contar. Lo que me gustaría platicarles es cómo se selecciona, adapta y ambienta, esto es, cómo se produce en términos radiofónicos, una minificción radiofónica, un texto breve.

Recuerdo que en alguna ocasión Víctor Roura, escritor y periodista cultural mexicano, escribió:

Prendí la radio. Alguien leía *Pedro Páramo*. Posteriormente *Cien años de Soledad*. Cambié el dial. Escuché algunos versos de Sabines y Vallejo. Después de un rato, sintonicé la lectura completa de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, con todos sus puntos y sus comas. Así... hasta que desperté.

Él dice que el papel, el libro (ahora diríamos también la pantalla), es el espacio natural de la literatura. La radio, agrega —y aquí coincidimos con él— sería el segundo medio óptimo para escuchar, disfrutar, promover la lectura.

Cuando se escoge un texto para transmitirlo por radio, para ser escuchado, debe tomarse muy en cuenta esa particularidad. Tenemos que tener conciencia de que es para un medio muy diferente a la hoja, o la pantalla, donde puede ser visualizado, incluso tocado, regresar una y otra vez. La mayoría de los textos escritos son para ser leídos, algunos incluso por sus características tipográficas, por algunas observaciones dentro del mismo, por ciertos énfasis narrativos, son para ser leídos y observados. Así, nos percatamos a veces que algún texto, minificciones en este caso, no son buenos ejemplos para ser llevados a las frecuencias de la radio. Pero hay otros que, como se dice coloquialmente en México: ni mandados a hacer.

Cuando a Umberto Eco le preguntaron cuál era su opinión sobre la adaptación de su novela para la película del mismo nombre, que se estrenaba por esos días, contestó sabiamente que entendía que la literatura y el cine eran dos lenguajes diferentes. Compartían ciertas características pero son diferentes.

A veces se piensa en la radio y viene a la mente el uso preponderante de la palabra, como menciona Mario Kaplún en su libro *El comunicador popular*, donde se realizan discursos con frases largas y de construcción compleja olvidando en ocasiones que la radio «Es también música y sonidos». (Mario Kaplún, *El comunicador popular*, Quito, CIESPAL, 1985, p. 138).

Kaplún nos dice que en primer lugar para hacer radio hay que saber conversar, usando el lenguaje oral, que tiene sus peculiaridades distintas al lenguaje escrito, y así al escribir un guión, tener en cuenta «la espontaneidad y sencillez de lo hablado». Es decir, para la realización o producción de una serie, un programa, debemos tener muy presente los elementos del lenguaje radiofónico: las palabras (voz), la música, los sonidos (efectos de sonido) y el silencio (siempre tan sutil).

Lo que quiero decirles, entonces, es la importancia de escoger los textos considerando lo arriba citado. Para entender esta selección quiero referirles una anécdota con Marcial Fernández, editor de *El libro de los seres no imaginarios* (Ficticia, 2012), relatos que van acompañados con fotografías de los animales que ahí describen. Él me comentó sus dudas sobre que estos microrrelatos pudieran servir para radio si la fotografía no podía ser exhibida. Es decir, debemos pensar siempre en las condiciones o medios donde van a ser hospedados. Al final funcionaron algunos para esta serie no tanto por la fotografía sino por la fuerza narrativa.

Otro punto importante en la producción de estos micros radiofónicos es la adaptación de los textos a las condiciones de la radio y al contexto en donde se transmite: Radio UNAM, Ciudad de México. Doy otro ejemplo para explicarme. Ana María Shua, en su libro *La sueñera* (Minotauro, 1984), escribe:

30

No reconozco el paisaje. La gente es amable pero distraída. En la ciudad oscura me encuentro perdida. La guía Peuser no me ayuda para nada. Más vale que se despierte, me dice una voz malhumorada. Este sueño no es el suyo. En vez de despertarme, me duermo más profundo. ¡Qué soñante tan poco hospitalario!

Quedó de esta forma. Escuchemos, por favor.

OP. INSERT CÁPSULA TRACK 3.

Es necesario comentar que se decidió, por necesidades de adaptación, cambiar lo de guía *Peuser* por *Guía Roji*, que es un concepto que entendemos mucho mejor aquí en México. En algunos casos se suprimen de los diálogos el —dijo, comentó, amenazó, etcétera—, así como algunas acotaciones para los personajes. Es preferible que los actores o locutores realicen directamente dichas acciones de enfado, miedo, gritos, etcétera. Aunque es necesario aclarar que debido a que son textos breves, que importa mucho cada palabra, se ha respetado en su totalidad a la mayoría de estas minificciones.

El punto siguiente que deseo comentar un poco es sobre las voces. La selección de locutores o actores de acuerdo con el texto, con la exigencia del personaje que se trate.

En el libro *La radio, el despertar del gigante* (Trillas, 1997), escrito por Francisco de Anda y Ramos, el autor sugiere una clasificación de las voces en función de dos elementos que sirven para distinguirlas y clasificarlas. En primer lugar coloca al tono que es el que determina la edad del personaje. Después, tenemos la inflexión que radica en el carácter.

De igual forma, deseo ponerles un ejemplo para decirlo en la práctica.

OP. INSERT TRACK 4, ANDRÉS NEUMAN

Con esta cápsula procedo a platicar muy brevemente sobre las entrevistas. Desde un principio nos quedó claro que lo que nosotros estábamos produciendo eran minificciones radiofónicas comentadas. Es decir, como parte de las mismas habría una entrevista que más que explicar el texto nos orientaría sobre la brevedad, sobre la *ars* poética del autor, sobre el género y ubicación del mismo. Además de seleccionar el texto, seleccionar las voces, también se realizaron

entrevistas con críticos de toda Latinoamérica y España, autores e interesados en la minificción o brevedad. La entrevista, por supuesto, tuvo un proceso de calificación, selección y edición o corrección.

La parte final, pero más importante, es la ambientación o interpretación sonora de los textos. Para la construcción de mensajes radiofónicos, la música es el complemento que ayuda a la significación e interpretación de la información que el medio nos brinda.

Expertos señalan que ésta cumple esencialmente tres funciones en el lenguaje radiofónico: de contenido, acompañamiento y ortográfica o de matices. Con música, con silencios, puedes dar otra lectura del texto, se puede hacer una interpretación de esa historia, incluso quizá rehacer esa historia. La ambientación radiofónica es una lectura.

Por la importancia de la interpretación sonora, se pidió desde siempre que participara todo el *staff* de productores en Radio UNAM. Unas quince personas han colaborado, desde chavos de servicio social hasta profesionales en el área.

No sabemos, como dice Lauro Zavala, si esto que realizamos es un nuevo género dentro de la minificción. No creo que nos acerquemos, aunque lo soñemos, al concepto del arte de la variación, como lo maneja Milan Kundera en *Jacques y su amo* (Tusquets, 1975). Nuestra intención es más sencilla. Sólo queremos difundir el boom de la minificción, acercar a los radioescuchas ciertos autores y textos para promover y fomentar su lectura.

Cuentos posmodernos fragmentados, intertextuales, híbridos, deconstruidos y metaficcionales

José Juan Aboytia

La literatura latinoamericana ha estado involucrada en las vanguardias artísticas. Nuestra literatura alberga diferentes corrientes y tendencias del quehacer literario. El cuento, precisamente, es blanco de las nuevas formas de hacer y ver el arte de las letras.

En este trabajo observaremos los aspectos de la llamada literatura posmoderna aplicada a diferentes cuentos cortos de escritores latinoamericanos. Dichos preceptos serán: Fragmentación, hibridez genérica, deconstrucción, intertexto y metaficción. Analizaremos dichos conceptos a través de varios autores: Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, René Avilés Fabila, Salvador Elizondo, Andrés Acosta, Alberto Chimal, David Izazaga, Luis Felipe Hernández, Luis Ignacio Helguera y José de la Colina.

El interés de este trabajo es encontrar y señalar los parámetros literarios para ubicar la literatura latinoamericana como posmoderna. Además cómo el cuento corto no está exento de la vanguardia. La búsqueda del planteamiento es contextualizar la mencionada narrativa de estos autores.

El orden del trabajo seguiremos esta secuencia. Fragmentación con los siguientes autores y textos: Alberto Chimal, «Álbum»; René Avilés Fabila, «Franz Kafka»; David

Izazaga, «Socorro pide ídem». Hibridez genérica con René Leiva y su texto «Premio nobel a un tal Homero»; Luis Ignacio Helguera con «Fábula I»; Augusto Monterroso con «El mundo». Deconstrucción con los siguientes autores y textos, Luis Felipe Hernández, «Supervivencia y Asincronía»; René Avilés Fabila con «Blancanieves». Metatexto con Salvador Elizondo y su cuento corto «El grafógrafo»; Jorge Luis Borges con «Borges y yo»; Julio Cortázar con «Continuidad de los parques». Por último el concepto de intertexto con José de la Colina y «La culta dama»; Andrés Acosta, «El creyente» y Augusto Monterroso, «La cucaracha soñadora».

Los cuentos recopilados para este análisis poseen los siguientes constantes. Los elementos más recurrentes son el aspecto lúdico, ya que podemos encontrar fácilmente la ironía, la sátira, el humor. Las tramas en su mayoría son sencillas, ya que la naturaleza del mismo texto (cuento corto) no da para elaboradas complicaciones en cuanto a la sucesión de acciones. Conocemos personajes de todo tipo, desde animales personificados hasta personas animalizadas, algunos de los protagonistas de estos cuentos ya son conocidos, los infantiles en sus nuevas versiones y los literarios parafraseados, incluso se llega a los desdoblamientos de los propios autores y lectores.

Al igual los ambientes son diversos, nos remontamos hasta la concepción del mundo con Dios a lado o en su defecto, en los tiempos en que reinaban los dinosaurios, después viajamos varios años con la creación de mitos, leyendas. Nos instalamos en los ambientes pastoriles con encantadas aspirantes a princesas, muñecos de madera, animales que hablan. Llegamos al momento de los grandes escritores, la historia de la literatura, para finalmente aterrizar en los sórdidos tiempos contemporáneos con asesinas seriales y verdugos sigilosos.

Podemos partir de estos elementos para iniciar con los conceptos de posmodernidad, donde nos detendremos en cada uno de ellos aplicando dichos aspectos a tres cuentos,

conociendo más de sus ambientes, personajes, contenido, etc.

Fragmentación

En este punto la fragmentación se da en las acciones del texto, la trama es la que se ve afectada en cuanto a su técnica narrativa, los tres textos que analizaremos presentan esta discontinuidad.

El primer texto es de Alberto Chimal, llamado «Álbum». La fragmentación consiste en el discurso narrativo que utiliza el autor, incluso hace referencia a su título. En «Álbum» la acción se limita a instantes en la vida de los personajes. La fragmentación se le puede nombrar de tipo fotográfica: «La cara de su madre. La muñeca que arrojó por la ventana. El libro que quemó. La pecera que vació en la sala. La muñeca a la que le arrancó las piernas. Su primer psiquiatra»¹. La trama y las acciones se limitan a oraciones simples que remiten a una imagen, la sucesión de imágenes es lo que conforma el cuento y es precisamente como un álbum fotográfico.

La historia de «Álbum» nos cuenta la serie de actos que hace una niña convirtiéndose en asesina serial. El autor no narra las acciones, si no que como detective, va ligando las imágenes de sus delitos y los personajes involucrados. Es esta conexión de instantes la que forma el cuento, encontramos ahí la fragmentación fotográfica.

David Izazaga escribe su cuento «Socorro pide Idem», desde el título observamos el tono lúdico en que se inscribe la historia. La fragmentación en este texto se da también en la trama. El relato se ve interrumpido por los paréntesis donde el autor ofrece aclaraciones, información extra y divagaciones: «Socorro (se llama la protagonista) creyó no haber despertado (se la vive durmiendo) cuando vio todo

¹ Alberto Chimal. «Álbum», en *Éstos son los días*, Era, México, 2004, p. 11.

de cabeza (al revés pues). Humo por todas partes (como en el Defe) y un calor insoportable (cómo no, si se estaba quemando). Desesperadamente trató (inútilmente, por el momento) de salir del automóvil (una Caribe 78 que le regaló su padrino)². En este cuento la trama avanza lentamente y de forma accidentada, los paréntesis son constantes en todo el texto y no es posible ignorarlos.

Esta trama interrumpida tiene que ver con la vida de los personajes y su accionar en el mundo narrativo. La historia inicia con un accidente automovilístico (la Caribe 78) y de ahí se desata una serie de problemas que hace que se sientan arrollados. Izazaga relaciona forma y fondo, y hace del cuento un texto *sui generis* y posmoderno.

Otro tipo de fragmentación la encontramos en el cuento «Franz Kafka» de René Avilés Fabila. La segmentación se da hacia el final del texto, ya que ofrece tres posibles desenlaces: «[...] horrorizado pudo comprobar que / a, seguía siendo Kafka / b, no estaba convertido en un monstruo insecto / c, su figura era todavía humana / Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis»³. Esta fragmentación se puede decir que es interactiva, ya que deja que el lector seleccione el final que más le agrade. Una vez que haya marcado el desenlace hará una segunda lectura con su elección. El autor no termina su texto, no lo concluye, deja al lector participar y concluir la historia, es ahí donde concretamente ocurre la fragmentación.

Hibridez genérica

La hibridez genérica consiste en fusionar la narrativa con otro género literario. En este punto comentaremos la unión

² David Izazaga. «Socorro pide Idem», en *Nunca nada es exactamente así*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1994, p. 15.

³ René Avilés Fabila. «Franz Kafka», en *Cuentos y descuentos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986, p. 77.

de los cuentos cortos con el mito, la fábula y la religión. El enfoque es punto sobre contenido de los textos.

René Leiva da a conocer su cuento titulado *Premio Nobel a un tal Homero*, menciona que este poeta fue laureado por sus dos poemas *La Iliada* y *La Odisea*. Leiva toma como personaje de su relato a un autor del mundo helénico, mezcla pasado y presente. Centra la figura de Homero y sus dos obras fundamentales en la mitología griega, para interponerlos en la actualidad del mundo de los premios literarios. «El poeta, ciego según fuentes bien informada y sin domicilio conocido, no es el primer griego que gana el premio. Homero fue escogido entre doscientos candidatos al galardón este año»⁴. El cuento se presenta como una nota de medio impreso, propio de los tiempos actuales, de esta forma hace más patente la hibridación genérica.

Situación similar se presenta en el texto *Fábula I* de Luis Ignacio Helguera. Desde su título podemos entrever cuál es la dirección del relato. El cuento corto de Helguera lo toma de la fábula, personificar a los animales, les da atributos humanos: «El sapo y la rana se mostraban una noche una noche lluviosa sus versos. Entre celebraciones, descubrieron de pronto, con asombro extraordinario, que habían escrito un poemas —Loa al charco— idéntico, literal».⁵ Sin embargo en «Fábula I» no existe ninguna moraleja. El autor sólo retoma de pretexto el género de la fábula para contar una historia híbrida de animales haciendo cosas de humanos; como la escritura.

El siguiente escritor es uno de los más reconocidos del cuento corto. Augusto Monterroso interviene con el texto «El mundo», relata: «Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el

⁴ René Leiva. «Premio Nobel a un tal Homero», en *Metavías*, Tipografía Nacional, Guatemala, p. 47.

⁵ Luis Ignacio Helguera. «Fábula I», en *Minificción mexicana* (Selección y prólogo Lauro Zavala), UNAM, México, 2003, p. 246.

mundo es perfecto, pero confuso»⁶. Aquí la hibridación es con el texto de tema religioso. La destreza de Monterroso consiste en la declaración osada del texto. El mundo como tal no existe, todo es un sueño y el responsable es Dios. Atendiendo a lo que se dice que en el origen fue la palabra, Monterroso se luce para eso y nos aclara lo confuso de la vida.

El aspecto de la hibridación genérica guarda ciertas correspondencias con la llamada deconstrucción, ya que ambas traen a colación, géneros y temas ya conocidos en el mundo literario.

Deconstrucción

La deconstrucción tiene que ver con la deformación de lo ya establecido, el parafrasear textos célebres, el inventar historias paralelas y estos elementos en su mayoría se realizan de forma irónica y sarcástica.

Luis Felipe Hernández consume la deconstrucción en dos textos de su autoría, ambos en relación con el cuento infantil. El primero es «Supervivencia», donde los personajes son Gepetto y Pinocho, el muñeco de madera le dice a su creador «[...] haremos una gran fogata y cuando la ballena estornude saldremos de su vientre!... Si tan sólo tuviéramos algo que quemar»⁷. El autor les confiere a los personajes otros diálogos y por consiguiente un desenlace distinto. La historia conocida de Pinocho, el muñeco de madera, cambia totalmente, la deconstruye.

Del mismo Hernández es el siguiente texto, se titula «Asincronía». El cuento lo citaremos completo: «La besó y al tiempo que ella despertaba, él quedó fulminado por la

⁶ Augusto Monterroso. «El mundo», en *Tríptico*, México, FCE, 1996, p. 60.

⁷ Luis Felipe Hernández. «Supervivencia», en *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, Ficticia, México, 2002, p. 23.

halitosis acumulada en cien años»⁸. En este relato el autor medio desatiende lo ficcional de la literatura y toma como pretexto un punto en la vida real, es decir, es lógico que se sufra de mal aliento al tener la boca cerrada por tanto tiempo, eso el autor lo maneja como punto ligado a la realidad, con lo que ficcionaliza, es que el personaje femenino dure cien años dormida. Respeta ciertas convenciones, pero se muestra mordaz con la «fantasía» de los cuentos infantiles. Esta mordacidad concluye que todas esas candidatas a princesas ya sean envenenadas, hechizadas o dormidas se convierten inmediatamente, y sin casarse, en viudas y verdugos de su propio príncipe enamorado.

Ligado a esta tradición de los finales «besos que levantan muertos» está inscrito el cuento de René Avilés Fabila «Blancanieves». Lo que sucede en esta versión es un espectáculo digo de un circo. A Blancanieves se la llevaron de exhibición y los curiosos con un poco de dinero la pueden contemplar. Este personaje ya ha mordido la manzana y se encuentra en su sarcófago de cristal.

El cuento de Avilés se reduce al simple aspecto de sacar provecho de una excentricidad; una mujer dormida bajo el influjo de un hechizo. Ya que al final del relato, por un poco más de dinero el curioso podrá besarla y si es afortunado ver cómo despierta. Para el autor no importa que ese beso sea el principio de su destino, el del príncipe con el que vivirá feliz el resto de sus días. Lo que interesa aquí es que pague primero y si de casualidad es el afortunado también verá otro espectáculo; el que ella despierte.

En los tres casos la deconstrucción se enfoca en el cuento infantil, este elemento posmoderno desvirtúa los historias de antaño que forman parte de la biblioteca personal de un incipiente lector.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

Metatexto

El siguiente punto es la metaficción, la ficción dentro de la ficción. En esta parte encontraremos tres diferentes modos de hacer metaficción. El significado inmediato de este concepto es el ir más allá de la ficción, aquí observaremos cómo es ese ir más allá.

El primero en la lista es Salvador Elizondo y su cuento «El grafógrafo». El relato es metafictional ya que se instala en la literatura llamada autoconsciente: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribiendo que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía»⁹. Acudimos con este texto al proceso de creación, el autor sólo escribió la palabra escribo y de ahí todas las imágenes, los recuerdos, los pensamientos. Nos invita a lo que su conciencia ve, recuerda, piensa.

En estas elucubraciones del autor encontramos que el punto de partida es la propia escritura. Aquí el personaje principal es precisamente la escritura. El relato es metafictional porque se recrea a sí mismo, se autoreferencia. La obra se está creando al momento de referirse a sí misma.

Otro autor que no puede faltar en cuanto al tema de la autoreferencialidad es Jorge Luis Borges, precisamente es su cuento «Borges y yo». En esta historia Borges hace una distinción minuciosa de lo que hace él y lo que realiza el otro. El otro es Borges, que es el nombre del autor que escribe el relato, pero debemos suponer que quien lo escribe no es Borges sino el otro. Aquí empieza la ficción dentro de la ficción, Borges en su texto «Borges y yo» no es Borges sino el otro, el yo.

Sin embargo al mencionar estas diferencias, entre lo que hace y piensa uno, estas diferencias se van haciendo coincidencias, al grado de que el autor al final del texto se con-

⁹ Salvador Elizondo. «El grafógrafo», en *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9.

funde: «No sé cuál de los dos escribe esta página»¹⁰. Con este desenlace se resume la metaficción, ya que sus personajes son él mismo tratando de hacer diferencias que solamente lo acercan más a su vida como escritor.

Del otro lado del escritor se encuentra el lector. Esto tiene que ver con el cuento de Julio Cortázar, «Continuidad de los parques». Lo que sucede en este relato tiene que ver con los planos o niveles de la ficción. En un primer plano está la ficción que escribe Cortázar; un hombre lee una novela. En el segundo nivel está la historia de la novela; unos amantes que necesitan cometer un crimen para estar juntos libremente. Sin embargo estos planos se mezclan, ahí opera la metaficción, la ficción dentro de la ficción.

En el desenlace del cuento uno de los personajes transgrede estos planos. El lector del primer nivel de la ficción se convierte la víctima del amante del segundo plano. El personaje se independiza e intervine en toda la ficción, afectando desde luego el cuento. En «Continuidad de los parques» se da el juego metaficcional de ir más allá de la ficción, donde se interpolan las realidades de la ficción.

Intertexto

El último elemento a tratar es la intertextualidad. La cual también se relaciona con la hibridez genérica y la deconstrucción. Ya que en los tres aspectos hay referencias a otros textos.

El primer cuento con intertexto tiene que ver con un autor que en este mismo trabajo hemos analizado y que sirve de base para el relato de José de la Colina, «La culta dama». ¿Qué es lo que escribe de la Colina?: «Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado *El dinosaurio*. —Ah, es una delicia —me respon-

¹⁰ Jorge Luis Borges, «Borges y yo», en *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, 1974, p. 808.

dió—, ya lo estoy leyendo»¹¹. Observamos en este cuento desde luego el tono lúdico del autor, el sarcasmo. Aquí no desvirtúa el texto original, sólo recrea una historia relacionada con «El dinosaurio», lo toma como pretexto y hace su historia, desde luego no se puede pasar por alto la historia de Monterroso, ya que ahí radica el efecto del cuento de De la Colina.

El escrito de Andrés Acosta es más osado en torno al texto que hace referencia. Acosta con «El creyente» intertextualiza un texto que aquí mismo comentamos: «El grafógrafo» de Salvador Elizondo. Si en el otro era «escribo, escribo que escribo», aquí es: «Creo. Creo que creo. Creo que creo que sé que creo, mas no qué cosa creo. Casi desde el principio me veo a mí mismo creyendo»¹². El autor retoma la técnica del cuento de Elizondo, pero se va en otra dirección. El tipo de intertexto se denomina palimpsesto, ya que guarda algunos rasgos del texto anterior. Acosta recrea otro discurso basándose en un mismo relato posmoderno. Ambos textos contemporáneos se sitúan en las vanguardias literarias.

Para finalizar, una aportación más de Augusto Monterroso, uno de los pioneros del cuento corto. Su relato es «La cucaracha soñadora». Monterroso al igual que muchos escritores también toma como tema de creación la obra de Franz Kafka, en este caso «La metamorfosis».

El escritor guatemalteco lo que hace es ir un poco atrás de la historia original. La novela de Kafka inicia cuando Gregorio Samsa despierta convertido en un insecto. El cuento de Monterroso empieza: «Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era un Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado Gregorio Samsa que

¹¹ José de la Colina. «La culta dama», en *Minificción mexicana* (Selección y prólogo Lauro Zavala), UNAM, México, 2003, p. 271.

¹² Andrés Acosta, en *op. cit.*, p. 265.

soñaba que era una Cucaracha»¹³. Así también termina el cuento de Monterroso, exactamente donde empieza la novela de Kafka. La intertextualidad es clara, por un momento la historia del checo es trastocada sin embargo al final del cuento esta historia puede transcurrir sin mayores problemas.

En estos tres cuentos la intertextualidad no pretende como en la deconstrucción desvirtuar el texto original, aquí sólo se hace referencia al relato anterior y se crea la ficción. Se alude, se respeta y hasta cierto punto se celebra la misma literatura.

Conclusiones

Como hemos expuesto podemos concluir que estos quince cuentos cortos se instalan en la literatura posmoderna. En la fragmentación observamos la discontinuidad en la trama, al verse interrumpida, segmentada e indeterminada e interactiva. En la hibridez genérica las fusiones se realizaron con el mito, la fábula y el tema religioso. En la deconstrucción el aspecto que sobresalió fue el descomponer las historias de corte infantil.

También en los elementos de la posmodernidad analizamos el metatexto, donde encontramos el texto autoreferencial y autoconsciente. Finalmente atendimos al cuento con intertexto, donde tomaban como punto de partida otro texto literario, respetando en su integridad al original. Desde luego podemos aseverar que la literatura latinoamericana no está fuera de las vanguardias artísticas. Las tendencias literarias también las atienden nuestros escritores y la forma en que lo hacen fue lo que ocupó este trabajo.

¹³ Augusto Monterroso, en *op. cit.*, p. 55.

BIBLIOGRAFÍA

- Avilés Fabila, René, *Cuentos y descuentos*, Universidad Veracruzana. Xalapa, 1986.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, 1974.
- Chimal, Alberto, *Éstos son los días*, Era, México, 2004.
- Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- Hernández, Luis Felipe, *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, Ficticia, México, 2002.
- Izazaga, David, *Nunca nada es exactamente así*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1994.
- Leiva, René, *Matevías*, Tipografía Nacional, Guatemala, 1983.
- Monterroso, Augusto, *Tríptico*, México, FCE, 1996.
- Steenmeijer, Maarten (1995), «La narrativa hispanoamericana contemporánea: el postmodernismo como concepto histórico-literario», en *Alba de América*, 13 (24-25).
- Toro, Alfonso de (1991), «Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna)», en *Revista Iberoamericana*, 57, 155-156.
- Toro, Fernando de, *Inspecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid, Teoría y Práctica de Teatro, 1999, 229 pp.
- Zavala, Lauro (Selección y prólogo), *Minificación mexicana*, UNAM, México, 2003, p. 246.

Micronopio: un viaje audiovisual a la literatura breve

César Abraham Navarrete Vázquez

Micronopio fue una serie digital y televisiva mexicana dedicada a los géneros literarios breves que se transmitió por el Canal 22, señal gubernamental de corte cultural, de marzo de 2015 a mayo de 2016¹.

El título

Este producto televisivo se fraguó en la Agencia de Noticias 22, entonces liderada por el ensayista Marcos Daniel Aguilar, y nació simultáneamente junto con otro programa llamado *Mundo Poesía*.

El nombre del primero, relacionado inmediatamente con las *Historias de cronopios y de famas* del escritor argentino

¹ Constó de 24 capítulos principales (y ocho pequeñas cápsulas en que los entrevistados hablaron sobre temas relacionados con la minificción). Los participantes fueron Armando Alanís, Adriana Azucena Rodríguez, Marcial Fernández, Édgar Omar Avilés, José Luis Zárate, David Baizabal, Laura Elisa Vizcaíno, José Manuel Ortiz Soto, Aldo Flores Escobar, Agustín Monsreal, Cecilia Eudave, Javier Perucho, Gloria Ramírez, Emmanuel Vizcaya, Felipe Garrido, Cristina Rascón, Raúl Renán, Armando Gutiérrez Méndez, René Avilés Fabila, Ana María Shua, Minerva Margarita Villarreal, Rogelio Guedea, Carlos Martín Briceño y Saúl Ibargoyen.

Julio Cortázar, fue sugerencia del referido Marcos Daniel, quien tenía una amiga que acuñó el término «mi cronopio».

Así pues, al parecer, hubo una confusión con el título primigenio, el cual se convirtió al final en «micronopio» (la fonética permitió que se identificara ya con el adjetivo posesivo, ya con el elemento compositivo micro, en alusión a «lo muy pequeño»).

Sin embargo, la idea original surgió mucho antes y lejos de la pantalla.

Orígenes

Supe por primera vez de la minificción gracias a un taller literario impartido en Xochimilco por el poeta oaxaqueño Juventino Gutiérrez Gómez.

Juventino había estudiado en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), donde fue alumno de Adriana Azucena Rodríguez y Armando Alanís. Cuando tocó el turno de la literatura breve, me los dio a conocer a partir de sendos libros publicados por Ediciones Fósforo²: *Postales* y *Fosa común*, respectivamente.

Experimenté afinidad inmediata debido a mi inclinación, ora como lector, ora como escritor, por la brevedad. Así, descubrí una narrativa (como se puntualiza en las portadas de las obras citadas) que pese a su tamaño, no desmerecía respecto de otras escrituras de mayor aliento y mejor promoción.

El inicio

De regreso a la televisión, el proyecto se presentó y comenzó a adquirir forma. Juan Jacinto Silva, director de Noticias, respaldó la propuesta.

² Esta editorial, encabezada por el poeta y profesor universitario, Héctor Carreto, también publicó *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* de Javier Perucho.

El planteamiento inicial fue generar un audiovisual que mostrara las características principales de la literatura mínima (la brevedad, la vertiginosidad, la contundencia...), pero que contara los antecedentes, la actualidad y el porvenir del género y, por supuesto, que fuera dinámica para la red (su transmisión en *Noticias 22*, el noticiario de la televisora, fue un hecho secundario; sin embargo se ganó un espacio semanal los miércoles).

Marcos Daniel Aguilar, Ollin Eyecatl Buendía y yo establecimos un formato de tres preguntas básicas. Asimismo, optamos por romper con la anquilosada producción de la institución, utilizando más de dos cámaras, además de un objetivo ojo de pez (¡en el capítulo veintiuno se emplearon diez cámaras!), así como intercalar algunas lecturas en la entrevista. El «programa piloto» correspondió a Armando Alanís.

Del mismo modo en que la vida real y las relaciones personales resultaron provechosas en la concepción, la virtualidad, representada por las redes sociales, adquirió trascendencia: Facebook sirvió para contactar y enviar las preguntas a los entrevistados y Twitter y YouTube para difundir las cápsulas. En el caso de los autores de mayor edad, el correo electrónico, cuando no el teléfono, fueron los medios para concertar las citas. Así, la diversidad generacional que abarcó la serie se reflejó incluso en la logística.

La investigadora Gloria Ramírez también desempeñó un papel fundamental. Primero en línea y después personalmente, su orientación me llevó a otros minificcionistas (incluso me entregó una lista que seguí al pie de la letra).

Pequeños grandes inconvenientes

Ollin, productor de campo, y yo bromeábamos acerca de cada grabación era una aventura. Y las anécdotas lo demuestran.

Al término de la primera entrevista, cuando regresábamos al canal, aquél grabó desde el automóvil el momento

en que un policía infraccionaba a un conductor. Tal como consta en la cápsula, Alanís leyó un texto en que hablaba sobre su camioneta remolcada por la grúa y utilizamos el material para ilustrarlo.

En el segundo capítulo dedicado a Adriana A. Rodríguez hubo serios problemas con el audio. El micrófono de solapa desapareció de la maleta e improvisamos con el ambiental de la cámara (el micrófono apareció como por arte de magia en la misma maleta días más tarde). Si esto no parece suficiente, una confusión del conductor nos llevó a otra unidad departamental de nombre semejante a la de Azuena, en la que vivía el también escritor Fabio Morábito y nos retrasó.

Sin embargo, dos recuerdos son los más vergonzosos y, de alguna manera, denotan que el serial se perfeccionó en el decurso.

A mitad de camino del encuentro con Marcial Fernández, editor de Ficticia, Ollin me preguntó si llevaba el disco para grabar. Respondí con sorpresa que no y como el tráfico y el tiempo estaban en nuestra contra, nos dirigimos directamente a la locación y le pedimos a alguien que nos alcanzara con uno. Marcial fue muy comprensivo. Esperó más de una hora a que iniciáramos.

Por su parte, el escritor poblano José Luis Zárate se trasladó a la Ciudad de México y la entrevista se hizo en un parque muy cerca de las instalaciones del canal. Semanas después, cuando aprestaba el material para editarlo, me percaté de que no tenía audio. Le escribí a Zárate para ofrecerle una explicación y una disculpa (estoy cierto de que si esto hubiera pasado con otro autor, la reacción habría sido distinta). Le prometí que lo visitaríamos en su domicilio y así nos trasladamos a la ciudad de Puebla, donde ya bullía un animado movimiento minificcionista respaldado por la colección Asteriscos de la Benemérita Universidad Autó-

noma de Puebla (BUAP)³. La visita también me permitió entablar amistad con David Baizabal («joven maestro» como lo denomina Javier Perucho), con quien compartiría algunas experiencias más adelante.

Sobre el propio Perucho y la mencionada Gloria Ramírez, sus entrevistas fueron de las primeras en registrarse, pero se postergaron debido a que deseaba rendir un homenaje a Edmundo Valadés en el centenario de su nacimiento (Javier Perucho fue entrevistado dos veces y la segunda coincidió con la aparición de su *Enjambre de historias*⁴, por lo que en su caso la espera resultó benéfica). Esto sucedió felizmente hasta el episodio trece en que sus testimonios se complementaron con los de Agustín Monsreal (también rescaté de la videoteca a Valadés hablando sobre Efraín Huerta). Posteriormente, René Avilés Fabila y Ana María Shua recordaron al creador de *El Cuento. Revista de Imaginación*.

Micronopio estuvo lleno de adversidades y vicisitudes propias y ajenas desde sus primeros pasos. El disco duro en que se guardaron los primeros levantamientos, desapareció y nunca se recuperó. Por fortuna, yo hice un respaldo en un disco de mi propiedad. Ollin y yo dispusimos de nuestro equipo (cámaras, tarjetas de memoria, automóviles...) para la producción.

Aproximadamente durante el capítulo diez, el Canal 22 vivió un escándalo de censura que degeneró en la destitución del director de Noticias por oponerse a las instrucciones de la Dirección General. La incertidumbre se apoderó del área y polarizó los bandos. Personalmente creí que era todo tanto para *Micronopio* como para *Mundo Poesía*.

Sorteada la situación, las series se fortalecieron hacia afuera. Aunque al interior, las carencias continuaron. Las

³ Además de diversos libros de autor, lo demostraba *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla*. En 2017, la BUAP lanzó la colección Ficción Express, bajo la dirección de Fernando Sánchez Clelo.

⁴ Javier Perucho, *Enjambre de historias*, Ciudad de México, UNAM-CCH Naucalpan, 2015.

entrevistas, salvo las de Puebla, en el interior de la república (Guadalajara, Guanajuato y Mérida) se llevaron a cabo cuando se nos comisionó a otros eventos; hacíamos espacio en la agenda disponiendo incluso de nuestro tiempo libre.

El principio del fin

El escándalo trajo un interinato hasta que Guadalupe Alonso ocupó el puesto. Ésta se presentó por primera vez en la isla de edición así: —¿Quién es? ¿no es conocido, verdad? Sentado frente al monitor, inmediatamente tomé un par de libros que estaban sobre la mesa y se los extendí, aclarando: —Se llama Armando Gutiérrez Méndez⁵ y es ganador de un par de premios nacionales de cuento. Contrariada por mi respuesta, se sentó a ver la nota terminada; y como era de esperarse no fue de su agrado y hubo que cortarla so pretexto de que el entrevistado «no hablaba bien». Añadió que era demasiado larga. Curiosamente, el cuentista guanajuatense agraviado señaló al principio de su intervención: «Aquí en [el estado] se le minimiza a este género» (contrario a la estulticia de Alonso, *Apilados cráneos de mamut de piedra* es mi libro de minificciones predilecto).

A la siguiente semana, el episodio diecinueve se dedicó al escritor René Avilés Fabila. Parte de su entrevista aludía a su obra literaria respecto de la política (concretamente al movimiento y a la masacre estudiantil de 1968; un hecho de hace casi 50 años), la flamante directora de Noticias sentenció: —Mejor cámbialo; no nos metamos en problemas.

Finalmente, el jueves 28 de abril, mientras editaba en la sala trece, se personaron Rafael García Villegas y Marcos Daniel Aguilar. El primero, en tanto emisario de la propia Guadalupe Alonso, me informó que «por instrucciones del

⁵ Armando Gutiérrez Méndez, *Apilados cráneos de mamut de piedra*, Ediciones La Rana. Este minificcionario obtuvo el XIV Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández en 2005.

Director [Ernesto Velázquez Briseño], las series habían llegado al final de su ciclo» (sic).

De este modo, la ignorancia, la estupidez y la cobardía de la burocracia cultural terminaron arbitrariamente con el viaje literario y audiovisual de *Micronopio* y *Mundo Poesía*, además de truncar el desarrollo de otro programa en ciernes, Editoralia, sobre editoriales independientes mexicanas.

En oposición a la predilección de la institución por las «vacas sagradas» y los mismos creadores de siempre, yo manifesté que un canal de esta índole era para darle foro a los artistas jóvenes y para difundir su labor y no para favorecer a los amigos de los funcionarios. Meses después salí de Canal 22, tras más de una década.

Work In Progress... Interrupted

En el momento de su abrupto desenlace, *Micronopio* ya había ampliado su espectro, interesándose por la poesía breve (el epigrama, el haiku...) y su dirección próxima era el aforismo.

En el proceso recibí comentarios de que ya había durado mucho. Pero hice caso omiso porque sabía que aún había muchas visiones enriquecedoras por descubrir.

Para el número veinticinco había comenzado la recopilación de material de Augusto Monterroso, con el propósito de constituir un episodio especial a partir de su acervo. También se quedó en el tintero.

El aprendizaje

A título personal, *Micronopio* representó un aprendizaje laboral, pero sobre todo vital, debido a que más que escritores me permitió coincidir con buenas personas, y algunas de ellas se convirtieron en amigos apreciables. También fue un curso continuo y en primera fila sobre la microficción: albores del género, precursores, promotores, influencias...

Algo que me llamó la atención sobremanera fue que cuando les preguntaba por su crédito, únicamente dos de los entrevistados se asumieron como microficcionalistas (Alanís y Vizcaíno; en tanto Rodríguez lo hizo como escritora de microrrelatos). La gran mayoría optó por el distintivo de escritor o escritora (otras denominaciones fueron narrador, cuentista y poeta).

Acostumbrado a la interacción (que no al trato que he evitado) con poetas, identifiqué que los minificcionalistas eran menos frívolos y pedantes que aquéllos. Además eran mucho más generosos. Yo acostumbraba solicitarle a cada uno que me recomendaran a otros autores y así lo hacían, frecuentemente con libros y no sólo con palabras.

La camaradería y el interés de que el género recibiera el respeto y la promoción que merecía, fueron dos rasgos notables. Infortunadamente, como era natural, en el periodo más reciente se establecieron grupos y posturas que espero se equilibren y refresquen con la aparición de nuevas apuestas escriturales, impulsadas por la confianza editorial.

Mientras Ficticia, la BUAP, Arlequín, Fósforo, Posdata Editores (Colección Hormiga Iracunda) y algunos trabajos de Alfaguara apostaron por las formas breves, sellos como Cuadrivio y La Tinta del Silencio (Colección Minotauro) han reavivado el interés por la prosa mínima.

La perspectiva

Recientemente, Facebook me recordó el segundo aniversario mediante fotografías de las grabaciones y locaciones de *Micronopio*. Asimismo, algunos participantes me escribieron para recordármelo y agradecerme. Debido a que yo opté por cerrar ese círculo tan pronto acabó, este período me parece más bien perteneciente a otra vida.

A la par, me enteré de su redifusión en línea gracias al Proyecto de Investigación MiRed, encabezado por Ana Calvo Revilla. En su momento y gracias a José Manuel Ortiz

Soto, se difundió en el portal de la *Internacional Microcuentista*.

Como todo proyecto, la serie, en tanto conjunto delimitado, tuvo que esperar el añejamiento para desentrañar su potencial. Si bien se ponderó por los interesados cuando se construía, adquirió un carácter testimonial luego del fallecimiento de algunos involucrados.

También fue emocionante constatar, en el caso de la estudiosa Laura Elisa Vizcaíno, como los textos leídos para la cápsula y sustraídos de una y otra fuente, se recopilaron en *CuCos*⁶. Y acaso no menos inspirador sea que las creaciones de otros (pienso en Baizabal y en Flores Escobar, que se ha abocado a la antología) aguarden por el instante oportuno para salir a la luz.

Colofón

Micronopio fue un proyecto único e irrepetible. Considero que su principal virtud descansa en su esencia genuina, la cual generó que diversas voluntades confiaran en él (y que otras tantas lo envidiaran). Por referir sólo un ejemplo, coincidió con la época en que impartía asignaturas de literatura en la carrera de Comunicación y esto me permitió invitar a algunos de mis alumnos más destacados para que participaran de la realización. Tanto el vestido de pantalla (las cortinillas de entrada, las plecas...) y la música de casi todas las cápsulas se compuso especialmente para ellas. Como todo gran proyecto fue un trabajo conjunto.

En términos de hechura, la serie rompió paradigmas al interior de la producción del canal. En más de una ocasión Ollin y yo recibimos halagos de que el segmento del noticiario que se ganaron tanto para *Micronopio* como para *Mundo Poesía* era entretenido, diferente y ágil en comparación con el formato plano del resto de las notas. Justamente el afán de innovación nos impulsó a mostrar cómo se

⁶ Laura Elisa Vizcaíno, *CuCos*, Ciudad de México, Ficticia, 2015.

realizaba una grabación, ya en locación, ya en el foro, y reconocer a la gente que hace este mundo sobrevalorado de la televisión; a evidenciar las imperfecciones y usarlas a nuestro favor; a explotar las posibilidades de las herramientas de postproducción (efectos, animaciones, filtros, transiciones, sonidos incidentales...).

Alguna vez, un compañero de trabajo y amigo me expresó que la producción de ambas series era una actividad que se hacía más allá de la obligación y que eso trascendía la transmisión. No fueron simples productos audiovisuales, fueron una experiencia gustosa llena de alma. Ha sido un placer recordarlo.

Apéndice: José de la Colina, el *Micronopio* que nunca fue
Una mañana acordé reunirme con Javier Perucho en una cafetería cercana al Metro Eugenia (la misma donde se grabó su segunda entrevista). Inesperadamente, David Baizabal llegó de Puebla y traía consigo su tesis de licenciatura sobre José de la Colina. A medida que la conversación avanzó, me enteré de que iríamos a la mismísima casa del escritor santanderino. Al parecer, Perucho consideró oportuno que los acompañara. Anteriormente yo había contactado al maestro por correo electrónico, con el propósito de entrevistarlo, pero su esposa estaba enferma y él la cuidaba.

Algunos días antes, José de la Colina había festejado su cumpleaños; aún se percibían los estragos de la celebración y gozaba de muy buen humor. De la Colina fue encantador: se sintió halagado y no sólo obsequió a David con algunas de sus primeras obras, sino que nos convidó a comer y beber, además de honrarnos con su conversación erudita y amena. Javier me prestó su teléfono móvil y yo grabé un poco de sus palabras. Fue una tarde inolvidable.

Aunque accedió a la entrevista, después no respondió a mis mensajes. Yo comprendí que aquella plática había sido para la memoria, no para la pantalla.

Cómo nombrar al tren

David Baizabal

El presente trabajo tiene un objetivo modesto: escarbar un poco para descubrir uno de los mecanismos más eficaces en la narrativa breve, la relación que se establece, conscientemente o no, entre título y texto. Muy ambicioso sería pretender un estudio detallado que pudiera servir de modelo; en vez de eso me he dedicado a aplicar, y en cierto modo deformar, un esquema clasificatorio ya propuesto con anterioridad a la *opera prima* de la brevedad de José de la Colina, *Tren de historias*.

Cada palabra, o ausencia de ella, en la microficción está justificada, desde la evasión del adjetivo (o su reivindicación como en el autor que ahora nos ocupa) hasta el nombre de los personajes.¹ El título no deja de ser un elemento más del texto y por lo tanto merece atención para el estudio general de los géneros breves. La relación entre el título y el texto puede haber sido ya ampliamente estudiada, pero en el caso específico de la literatura brevísima encontramos más bien poca bibliografía.

Frida Rodríguez Gándara observa que el título, entre otros elementos textuales, «intervienen en el enramado lógico del propio texto porque organizan e interactúan con

¹ Laura Elisa Vizcaíno, «El nombre como economía del sentido», en *Ritmo. Imaginación y crítica*, n.º 27, vol. I, *Asedios a la microficción mexicana*, México, UNAM, 2015, pp. 48-62.

la experiencia del lector, y sus propias estrategias de comprensión». ² Es decir que desde el título (y también el epígrafe en caso de haberlo) el lector preestablece una posible estructura narrativa y se apoya en otras lecturas más o menos cercanas a la que está realizando en ese momento; la variedad de los tipos de títulos influye, por lo tanto, en la percepción final del texto.

La tipología que presenta esta autora no parece muy práctica. En primer lugar habla de títulos temáticos y remáticos, siendo los primeros aquéllos que dan información anticipada sobre los elementos diegéticos del texto: personajes, lugar, tiempo, etc.; y los segundos corresponderían con aquéllos otros que

[...] aportan una nueva información sobre el sujeto de la narración, como añadido o desarrollo sucesivo, pero no nos enteramos de esto hasta que leemos el texto completo, al final volvemos al título para comprender o comprobar el significado que encierra realmente. ³

Después, Rodríguez Gándara nos propone algunas modalidades de los títulos en la minificción: título argumento, título extendido, título de género narrativo, título no literario, título alusivo y título cita. El problema con esta tipología es que no atiende a un criterio homogéneo de clasificación; el primero se fundamenta en la información del texto contenida en el título. Los ejemplos que da la autora no son comparables, veamos por qué. Según Rodríguez Gándara un título como «El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miér-

² Frida Rodríguez Gándara, «Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción», en Ángel Acosta (compilador), *Ensayos de minificción*, México, UNAM, 2011, p. 66.

³ *Ibid*, pp. 67-68.

coles por la tarde»⁴ es equiparable al título de la primera edición de *Robinson Crusoe: La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York: el cual vivió 28 años completamente solo en una isla deshabitada de la costa de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco; arrojado hasta la orilla por un naufragio, donde todos los hombres perecieron excepto él; con el relato de cómo fue al final extrañamente liberado por los piratas. Escrito por él mismo.*⁵ El primer inconveniente es que está poniendo en relación, aunque sea paródica, el título de un microrrelato con el de una novela; a pesar de esto, podríamos hacer el intento proponiendo como ejemplo el título de algún capítulo del *Quijote*, por ejemplo el del XXII del primer tomo: «De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir». La principal discrepancia que encontramos es que tanto en *Robinson Crusoe* como en el *Quijote* el título adelanta información contenida en el texto, mientras que en el relato de Luisa Valenzuela la información del título es exclusiva de él. ¿Hay parodia?, por supuesto, pero no podemos decir que es un título que nos dé el argumento del texto puesto que en el texto no hay nada.

El segundo tipo de título presenta un problema muy similar, tiene como argumento un recurso formal donde el título continúa inmediatamente en el texto como parte de una misma oración, y no tanto su relación de contenido con éste. El ejemplo propuesto por Rodríguez Gándara es «El extraño caso» de Britto García, que efectivamente comienza continuando la oración del título: «Del Doctor Jekyll y mi amigo Mr. Hyde merece ser contado...», pero ¿acaso no es

⁴ El texto, cuya autoría es de Luisa Valenzuela, dice solamente «Qué bueno». También Javier García-Galiano hace uso del mismo recurso. Vid. Javier Perucho, *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*. México, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 103.

⁵ Estos ejemplos son propuestos por la autora.

la misma relación la que se establece en el texto de Luisa Valenzuela? Tal vez la propuesta no esté mal sino que falten mejores ejemplos; así, bien podrían fundirse estos dos tipos de título en uno solo.

El «título de género narrativo» se ocupa tanto de textos sueltos como de libros de minificción, como vimos en el caso del «título argumento», igualando así la función del título en uno y otro casos; por otra parte la autora dice que la «intención fundamental» de estos títulos es «evidenciar algún género narrativo» a través de la ironía: *Cuentos improprios para niños* de Pedro F. Miret o *La oveja negra y demás fábulas* por ejemplo. Pero sucede que en efecto son fábulas, con un estilo e intención muy distintos de aquéllos que perseguían las fábulas clásicas y neoclásicas, pero fábulas a fin de cuentas; en cambio, «Novela de terror», de José Emilio Pacheco no lo identificamos con una novela en absoluto.

Los tres últimos tipos de títulos bien podrían considerarse uno mismo pues, a fin de cuentas, aluden a una expectativa de lectura no corroborada, sólo que se diferencian por aspectos formales: títulos genéricos extraliterarios (aviso, anuncio, receta), títulos construidos por palabras cualesquiera, y títulos que parafrasean o citan textualmente otras obras o textos de dominio público respectivamente. En cualquiera de estos casos, por el hecho de saber que estamos leyendo una obra literaria, esperaremos que haya un giro de tuerca y no leer, literalmente, un aviso clasificado o un cuento extraído de la obra de otro autor.

Ahora bien, Begoña Díez Sanz, en su artículo «El título en la minificción de José María Merino. Ensayo de una tipología», retoma los análisis de Manuel Martínez Arnaldos y Basilio Pujante Cascales para proponer una tipología propia; es este artículo el que servirá de base para analizar los minitextos de José de la Colina.

Comencemos entonces repasando esta segunda propuesta que inicia negándole al título, en la minificción, un carácter meramente paratextual,⁶ puesto que la relación de interdependencia entre texto y título es significativa y muchas veces determinante; en palabras de la autora, el título es un «microtexto autónomo pero no independiente, ya que no sólo identifica al microrrelato sino que además influye en su lectura»⁷. Díez Sanz hace una tipología tripartita: los títulos que aportan información que se corrobora en el texto, los que provocan una ruptura de las expectativas lectoras (por no corroborar la información del título) y los que contienen información de la que el microrrelato o minificción carecen o bien que conforman la pauta interpretativa. No está de más decir que si bien la propuesta de Díez Sanz se limita a la obra de José María Merino, debería tener la capacidad de extenderse a cualquier otra obra, es decir, alcanzar un nivel generalizador; por otra parte, es mucho más práctica y consistente que la tipología de Rodríguez Gándara al referirse únicamente a la relación entre título y texto en su dimensión narrativa y no sólo en su aspecto formal. Así pues, para efectos de este trabajo me permitiré renombrar la tipología de Díez Sanz como títulos descriptivos, engañosos y complementarios, respectivamente.

Son 24 textos los que podemos identificar con un título descriptivo, veamos unos ejemplos:

ZIRZA

El más enloquecedor de los lugares del mundo, aquel [sic] del que rara vez se retorna, es el extraviador desierto de

⁶ El paratexto es, para Genette, todo texto que acompaña a la obra: título, subtítulos, prólogos, etc.

⁷ Begoña Díez Sanz, «El título en la minificción de José María Merino. Ensayo de una tipología», en *Atas do Simpósio Internacional "Microcontos e outras microformas"*, Braga, Universidade do Minho, 2011, p. 1. (http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_begon_asanz.pdf), consultado el 1 de agosto de 2015.

Zirza, que en sus espejismos sólo muestra otros y sucesivos desiertos que a su vez muestran otros y sucesivos espejismos.⁸

Basta con una primera lectura para darnos cuenta de que el título no aporta al relato nada más allá del nombre del desierto sobre el cual se cuenta una peculiaridad. En otras palabras, aun cuando el título está en estrecha relación con el texto podríamos prescindir de aquél y el contenido no se vería alterado. En estos casos no esperamos una discordancia de título-texto, que no es lo mismo que no esperar un final sorprendente, característica común en los textos brevísimos como ya se sabe. En el ejemplo de arriba esperamos saber qué es Zirza y las expectativas se cumplen. Otro ejemplo de estos títulos, que podrían considerarse como los títulos estándar de cualquier obra literaria, está en «La respuesta»:

LA RESPUESTA

Compré una respondedora electrónica para el teléfono. Los que me llaman no estando yo en casa, oían:

—Esto es una grabación. El señor Erre no está. Por favor, deje su mensaje después de oír la campanita.

Al volver a casa me dedicaba por largo tiempo a escuchar los mensajes grabados y a telefonar a quienes me hubieran llamado durante mi ausencia.

Una noche, escuchando esos mensajes, oí a una voz impersonal decir:

—Esto también es una grabación. El señor Zeta tampoco está.⁹

Títulos como éstos están presentes en «Los egipcios, los romanos y los gatos», «La Compañía Trapisonda», «La calavera», «La cabeza parlante», «Una pasión en el desierto», «La tumba india», «El contertulio», «El guesquel», «El inci-

⁸ José de la Colina, *Tren de historias*, México, Aldus, 1998, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 94.

dente», «Tres camaradas», «El tartamudeador», «Un libro», «Marca *La Ferrolesa*», «La ampliación», «El *partenaire* de Leda», «Esa muchacha», «Tongolele en el cielo», «Gerundial», «El insulto», «El piropo», «Deseosa» y «Marilyn», además de los ejemplos anteriores. Es interesante hacer notar que la mayoría contiene un artículo determinado que es el que brinda esa idea de generalidad y no hace pensar al lector en una historia preconcebida tal como sucede con títulos como «Teseo», por ejemplo.

Este último título pertenece a aquellos que he propuesto como títulos engañosos porque de una u otra forma el lector, si cuenta con la referencia insinuada, identificará aquello que no se ajuste a la historia original. Incluso podría decirse que los títulos intertextuales son necesariamente engañosos porque el lector ya espera de antemano no leer una réplica o una transcripción, sino una parodia, actualización, reescritura, de otros textos o situaciones conocidas por un público determinado.

Veamos el caso de «Teseo»:

Días y noches y años dando vueltas con la espada oxidándosele en la mano buscó al monstruo en el laberinto y murió de hambre y fatiga sin saber que allí no había más monstruo que el mismo Laberinto.¹⁰

Queda claro que para que se produzca el engaño, es decir la ruptura del horizonte de expectativas del lector, primero debe haber un reconocimiento de la clave intertextual, es necesario saber de antemano quién es Teseo, de este modo el hecho de que el Laberinto aparezca con mayúscula cobrará cierto significado. Ahora bien, es perfectamente válido pensar que estos títulos intertextuales son también prescindibles por lo menos en los casos en que las palabras que los conforman aparezcan también en el texto, como en el caso de «Narciso»:

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

Contemplándose en la luna del armario, se apuñaló el pecho y cayó muerto.

Pero como el puñal del reflejo no era concreto, el Narciso del espejo permaneció vivo y en Pie.¹¹

Es posible pensar que el título, al estar ya contenido en el texto, puede ser omitido, y no faltaría razón pues no aporta información nueva; sin embargo, hay una diferencia con los títulos descriptivos, y es que con estos últimos el lector no espera nada en particular en las líneas siguientes, mientras que al leer un título intertextual ya está esperando encontrarse con un texto efectista, en mayor o menor medida, en relación con el título.

Pero la intertextualidad no es la única vía para hacer uso de estos títulos, basta con una frase común como en los títulos corrientes para llevar al lector por un camino o, como hemos visto, no llevarlo a ninguna parte, y sorprenderlo al final. Esto confirma que no es el título por sí mismo el que produce el efecto del engaño sino la relación que se establece entre título y texto.

UN ANÓNIMO

Quería saber qué rapidez tenía el correo dentro de la ciudad. Se escribió una carta a sí mismo, la timbró y la echó al buzón.

La recibió tres días después, se dijo que en estos tiempos no es mucha tardanza, la abrió, la leyó, palideció, fue en busca de su esposa y con el cortapapeles la degolló y se apuñaló el corazón.

Había leído en la carta anónima que ella le ponía los cuernos.¹²

En este minicuento el título está mucho más vinculado con el texto que en el caso de «Zirza» pues hay una contra-

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 97.

dicción, por lo menos aparente y difícil de resolver, entre el desarrollo de la historia y el final, donde se sustenta el título. En otras palabras, la veracidad del título respecto al texto dependerá del punto de vista desde el que se interprete la historia: el anonimato de la carta puede ser real desde el punto de vista del protagonista siempre que pensemos que efectivamente ha olvidado que él es el autor, pero por otra parte el lector sabe que la carta no es anónima. El hecho de poder decidir si la carta es realmente anónima o no, deja clara la intrínseca relación del título con el texto.

Podemos decir que esta clase de títulos no son prescindibles pues matizan o puntualizan un aspecto determinante de microrrelato, minicuento o minificción, o bien se encargan de llevar al lector por una ruta interpretativa que será desmentida. «Lilith», «Las sirenas», «Teseo», «Orfeo», «Narciso», «Diógenes», «Atila», «La bella durmiente», «Para lograr una voz de castrato», «Fotofija», «Visita», «Un político», «La culta dama», «Ardiente» y «Un caso difícil» son títulos engañosos y suman 15 en total, un número sensiblemente menor que los anteriormente analizados.

Los títulos complementarios son similares a los títulos engañosos pues no pueden prescindirse de ellos, pero la gran diferencia es que en ellos hallamos información o pautas necesarias para comprender cabalmente el texto, palabras o alusiones que están ausentes en el desarrollo de la historia, descripción, viñeta, etc. Si no atendiéramos al título las posibles interpretaciones se multiplicarían innecesariamente o bien no llegaría a entenderse en absoluto la intención del autor.

UN Nazi

Famosamente dijo que cuando oía la palabra cultura desfundaba el revólver, olvidando que el revólver es un resultado de la cultura.¹³

¹³ *Ibid.*, p. 57.

Tenemos un ejemplo de un título que contiene información exclusiva; si lo omitiéramos sería muy difícil, si no imposible, llegar a formular a un nazi como protagonista. Pero también puede ser el caso de que el título ofrezca pautas interpretativas muy específicas como en el siguiente caso:

EL VIEJO ESCRITOR SE CONSUELA

Por lo menos durante aquel año fui un inmortal de las letras.¹⁴

Que el protagonista sea un escritor puede inferirse fácilmente por la frase «inmortal de las letras», incluso no es muy complicado entender que, en efecto, el protagonista se está consolando; pero hay un dato muy específico que es el de la vejez del escritor y que da a la lectura un tono muy distinto si la edad del protagonista fuera otra.

Estos títulos tienen una integración total con el texto al que preceden y, tal como apunta Díez Sanz, los «observamos con mayor claridad en la minificción hiperbreve, puesto que en este tipo de microrrelatos la economía lingüística actuará en su grado máximo»¹⁵. Esta vez son 23 las brevedades que hacen uso de estos títulos: «Final del principio», «De verdad», «Inencontrables», «Los vasos comunicantes», «Reversión», «Poe final», «Un tirano ilustrado, Aviso a los turistas», «Etcétera», «Un nazi», «Rosa de Tokio», «Bumerang», «Nocturnidad», «El viejo escritor se consuela», «La vocación final», «El arte de Talía», «La función hace al órgano», «Una bella», «Pudorosa», «Una mecenas», «*Billet doux*», «Mirada» y «Haber estado allí». Por supuesto no se trata de una clasificación definitiva a la que deban adaptarse los textos; hay casos en que no queda claro qué clase de título correspondería a un microrrelato y la clasificación debería revisarse en un estudio mucho más especializado.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ Begoña Díez Sanz, *op. cit.*, p. 11.

La relación entre título y texto no es, sin lugar a dudas, el único pilar que sostiene a la literatura breve, algunos autores añadirían otros elementos y algunos más prescindirían de ellos. Sin embargo, lo que sostiene los pilares mismos de la brevedad es la visión misma de la literatura por parte de un autor. En *Tren de historias* podemos abreviar un poco de la poética colinense en «(Esto no es un) Prólogo» y en «El reverso del tapiz», especie de epílogo que desmonta los engranajes de algunas historias y revela el origen de algunas más. Es en la visión del propio autor donde se funda el carácter literario de su obra, poner en relación con ello este breve trabajo tal vez hubiera arrojado una luz más significativa sobre su obra, pero estas líneas se habrían extendido demasiado.

BIBLIOGRAFÍA

- Colina, José de la, *Tren de historias*, México, Aldus, 1998, XIII + 135 pp. (La Torre Inclinada)
- Díez Sanz, Begoña, «El título en la minificción de José María Merino. Ensayo de una tipología», en *Atas do Simpósio Internacional «Microcintos e outras microformas»*, Braga, Universidade do Minho, 2011, pp. 1-13. (http://ceh.ilch.uporto.pt/publicacoes_online_simpósio_microcontos.php)
- Rodríguez Gándara, Frida, «Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción», en Ángel Acosta (compilador), *Ensayos de minificción*, México, UNAM, 2011, pp. 65-74.
- Vizcaíno, Laura Elisa, «El nombre como economía del sentido», en *Ritmo. Imaginación y crítica*, núm. 27, vol. I, *Ase-dios a la microficción mexicana*, 2015, pp. 48-62.

Una visita a la isla de Circe. A cien años del primer microrrelato en México

Aldo Flores Escobar

1. Torri y su época

Terry Eagleton señala, en el prefacio a *Una introducción a las teorías literarias*, que «Si se deseara señalar una fecha al cambio que sobrevino en el campo de la teoría literaria no sería del todo desacertado decidirse por 1917, año en el que Viktor Shklovski, joven formalista ruso, publicó un ensayo que abrió brecha: 'El arte como artificio'» (Eagleton, 1996: 4). Tal señalamiento le viene muy a modo al presente estudio, puesto que si se deseara conmemorar una fecha para celebrar el nacimiento de un nuevo género de la narrativa en lengua hispana es precisamente el año de 1917; época en la que se edita *Ensayos y poemas*, de Julio Torri, libro que abrió brecha para que apareciera una nueva teoría literaria en la que la participación de investigadores mexicanos tuviera una importancia mayúscula dentro de la teoría literaria del microrrelato.

Dentro de *Ensayos y poemas* aparece una pequeña ficción de nombre «A Circe», la cual debería tener una colosal importancia en los estudios de la brevedad del relato en México ya que a decir de investigadores como Edmundo Valadés es la primera narración híbrida de nuestras letras (Valadés, 1988) y desde esa perspectiva se ha venido citando constantemente el nombre de Torri; sin embargo, Serge I. Zaitzeff considera que «Pocos escritores han sido tan

elogiados y paradójicamente tan poco estudiados como él» (2011: 225). Es por ello que se dedica este trabajo al escritor coahuilense quien hace justo un siglo mostró al lector pequeñas narraciones híbridas que hoy merecen estudio y celebración perdurable.

II. Templanza del náufrago

El 27 de junio de 1889 Saltillo, Coahuila, vio nacer a uno de los escritores mexicanos que sin proponérselo establecería los cimientos para crear un nuevo género de la narrativa (no sólo de nuestro país sino del Continente Americano); se trata del prosista Julio Torri, quien creció dentro de una familia de clase media que se dedicaba a los oficios de la industria. A temprana edad Torri se sumergió en las lecturas de escritores del siglo XIX, mismos que lo influenciaron notablemente y la agudeza de sus pensamientos quedaron registrados en sus poemas, pues tuvo el hábito de citarlos en sus creaciones; de ellos quedaron las huellas de Goethe, Baudelaire, Novalis, Valéry, Rimbaud, Nietzsche, etc.

En entrevista con Emmanuel Carballo, Torri confiesa cómo fue que se adentró en los goces apacibles de la lectura:

Mi educación literaria es anómala. En Torreón, a los siete u ocho años, leí a Dumas, las imprescindibles novelas geográficas y de aventuras, los clásicos folletones a que son tan adictos los niños y los palurdos. Leí por supuesto, sin mayores consecuencias, *El Quijote*. El primer tomo de la *Historia*, de César Cantú, me pareció muy pesado. Cuando cursaba la preparatoria en Saltillo, entre 1903 y 1907, salíamos de clases a las doce de la mañana. De doce a una concurría a la Biblioteca del estado, breve pero bien surtida. Allí me inicié en Platón [...] Sus diálogos me entusiasmaron profundamente. Otras obras que dejaron huella en mí fueron: *Los viajes de Anakarsis* que data del siglo XVIII [...] *Los cosacos*, de Tolstoi y las *Memorias* de Casanova. (Carballo, 2003: 140).

Para 1906, siendo muy joven, a los quince años de edad, Julio Torri publicó (en *La Revista*, de Saltillo) su pequeña ficción titulada «Werther»; cuento sumamente corto y que parecía un manifiesto de que el resto de su obra creativa sería breve en absoluto. Dos años después, en vísperas de la Revolución mexicana, su interés en la educación y en las letras lo hizo viajar a la Ciudad de México y en 1909 fue miembro fundador del movimiento del Ateneo de la Juventud. Ya en su estancia en la capital del país se centra en los libros de Nietzsche, Thomas de Quincey, Oscar Wilde; además revela su inclinación por la brevedad: «Leí toda la obra de Shaw. Sus libros me gustan porque en ellos el diálogo era necesario, por la brevedad y concentración de su prosa» (*ibíd.*, 141); además de ser un gran lector y traductor del francés comienza a leer también en italiano, allá por el año de 1913 (fecha en la que concluyó su carrera de abogado, exactamente el 25 de octubre). Así, a la vez que su vida transcurre ágil, también pasa monótona; puesto que su tiempo lo comienza a invertir en labores burocráticas, más no artísticas.

Rafael Pérez Gay, en su ensayo «La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910)», retrata las circunstancias en que se encontraban los literatos en ciernes de aquella época:

La prosa de estos años es producto de una exasperación. La ansiedad del pasado heroico: los jóvenes oían relatos maravillosos del triunfo de la República, de las huestes porfiristas entrando a la capital, escenas que engordaron la mitología patria, retratos de los insuperables liberales de los sesenta y setenta. Y luego, empapados de relatos épicos y recuerdos de un pasado excepcional, los jóvenes salían rumbo a su empleo en una oficina de abogados a enfrentarse al único ejército que conocieron, los cuadernos de contabilidad, los pacientes atacados por la influenza, los modestos puestos oficiales o la enseñanza. (Cfr. Fernández, 2008: 19).

Pese a las labores burocráticas de su primera etapa, Julio Torri realizó *Ensayos y poemas*, que escribió de 1912 a 1917, años difíciles para la República; temporada que Carballo retrata agitada: «Madero gobierna al país y las sublevaciones son actos frecuentes. Aparece en escena Victoriano Huerta, quien pronto asesina al presidente. Carranza se levanta en armas contra el usurpador. Marineros norteamericanos invaden Veracruz. Huerta huye al extranjero y Carranza ocupa la presidencia. La familia revolucionaria se divide en dos bandos. Zapata y Villa luchan contra don Venustiano. Obregón derrota a Villa y Carranza vuelve a conocer la tranquilidad. En el año 17 se promulga la Constitución». (Carballo, *op. cit.*: 149). De modo que, en un periodo de lucha armada y del nacimiento de la Constitución mexicana, *Ensayos y poemas* vio la luz. El libro es una obra de pequeñas creaciones, donde al autor le resultó difícil poder expandir sus ideas y pensamientos; por ello, en una carta que Torri le envía a Alfonso Reyes en su estancia por Europa le confiesa:

Mi libro [*Ensayos y poemas*] te alcanzará uno de estos días. Es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de *longue haleine*. Tengo por ello mucho despecho, como puede verse en el dicho libro. Temo que haya en él demasiada petulancia para nuestros paladares estragados. (Torri, 2009: 457)

Sin embargo, en *Ensayos y poemas* se puede notar que no existe referencia que mencione los acontecimientos de la era armada en México, ni los efectos provocados por la misma; pareciera que el escritor coahuilense vivía en un territorio diferente, alejado de los conflictos de su propia nación, puesto que se manifestaba indiferente. Si bien unos años atrás, en 1915, se había publicado la novela *Los de debajo*, de Mariano Azuela y posteriormente *Cartucho*, de Nellie Campobello, aquilatadas como dos obras que deja-

rían los cimientos para la narrativa de la Revolución y que en contraste, Serge I. Zaitzeff observa que «el tema de México aparece esporádicamente en la obra creadora del coahuilense; de modo que brilla por su ausencia la crueldad de la lucha armada, lo cual no deja de ser sorprendente en un autor que no sólo fue testigo de toda su trayectoria sino que también tuvo amigos revolucionarios como José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Venustiano Carranza. El autor mismo de *De fusilamientos* (título que podría despistar al lector que cree encontrar un libro inspirado en la Revolución) «[...] la obra de Torri se aparta deliberadamente de las preocupaciones políticas del momento para profundizar en las manifestaciones más esenciales y permanentes de lo mexicano» (Zaitzeff: 45).

Julio Torri fue contemporáneo de Alfonso Reyes, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. El primero perteneció a un grupo de escritores a los que los hería la Revolución y que, sin embargo, se mostraron indiferentes ante el régimen porfirista. Rafael Pérez Gay cataloga a los escritores de aquella época trazando estas líneas:

Son hijos de la era porfiriana. Nacieron entre 1867 y 1880, por lo que sus recuerdos infantiles son discursos confiados en el triunfo liberal y la paz porfirica. Sus primeras incertidumbres tienen que ver con la utopía modernizadora de México. Sus primeros rencores se conectan, en consecuencia, con la grisura próspera y tranquila de la ciudad de México. Su desarrollo literario cuenta una desilusión y los modos de enfrentarla; este desencanto incluye a otros modernistas que pusieron toda su esperanza en el dictador. De esas ilusiones perdidas surge el pesimismo que los unió más tarde cuando el nuevo siglo subía la cortina. (Fernández, *op. cit.* 2008: 21-22)

Para ese momento, el tema de las revoluciones se convirtió en un debate frecuente entre los autores, no sólo en México, sino en América y sobre todo en Europa, pues en el viejo continente surgirá crítica y teoría literaria precisa-

mente en el año de 1917, que coincide con la Revolución rusa y con el desarrollo de las novedosas teorías literarias de ese país. Pero, si bien, Torri no fue un autor de la Revolución sí fue un revolucionario en la literatura pues es importante señalar que fue un prosista híbrido que se anticipó a los bestiarios y a la ciencia ficción que posteriormente manejaron Franz Kafka y Jorge Luis Borges, como bien lo señaló Emmanuel Carballo (Carballo, 147) y que además le vislumbrará el camino a Juan José Arreola, Juan Rulfo y Julio Cortázar.

Permítase que sea el propio Carballo quien describa al maestro del Ateneo del año 1958:

Julio Torri es un hombre extraño, entre crepuscular y nocturno. Hombre de alcoba, de claustro, de aula: siempre de lugares cerrados. Su vida y su obra desmienten violentamente la teoría del hombre en *estado natural*. En él todo es artificio, cultura. Óptimo actor de sus propias emociones, entrega su corazón a los demás y nadie lo advierte; se burla de sus semejantes y ninguno se da por aludido. Encerrado en sí mismo, dueño de un mundo lúcido y autosuficiente, Julio Torri ve pasar la vida y no le acongoja permanecer inmóvil ante los honores y la fama [...] Es un escritor sin descendencia reconocida oficialmente. Sin embargo, algunos excelentes escritores mexicanos de hoy deben la vida a sus procedimientos mentales y estilísticos [...] Las prosas de Torri son tan bellas como extrañas. En ocasiones son poemas en prosa; en otras, cuentos, estampas, fábulas, ensayos en su acepción original. Si se tiene en cuenta el tiempo en que fueron escritas, todas ellas son *revolucionarias*, innovadoras [...] A los setenta y tantos años, Julio Torri no ha dejado de ser un hombre de alcoba, de claustro, de aula. A las mujeres las encuentra entre sus libros, disecadas, acaso en su más rotunda perfección. (Carballo, 146-147).

Enfocándose en esa mezcla de géneros literarios en tan breve espacio, fue que hasta en 1986 Dolores M. Koch bautizara a las prosas de Torri como «micro-relatos» y dos

años después Edmundo Valadés los denominará minificción; dos conceptos que desde entonces se refieren a los mismos textos, que se expandieron por toda América y que los teóricos debaten acerca de cuál de las denominaciones debería ser utilizada; no obstante, la disertación no ha logrado ofrecer el uso de un solo concepto; en cambio, ha generado que nazcan nuevos términos, mismos que siguen en disputa, como se observará en el apartado «Aspectos de la minificción».

En 1970 la muerte le llegó a Julio Torri, un año en el que frenéticamente discutían Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa acerca de la dependencia que las letras latinoamericanas tenían de Europa; época en la que Collazos demandaba que la narrativa hispanoamericana de entonces carecía de una propuesta original: «El auge de nuestra novela, su afirmación universal, se debe a un hecho: la ‘decadencia’, estancamiento o anulación de la novelística europea [...] La novela latinoamericana, específicamente, no es sino la serie de una suma de obras y autores que por sí solos no parten de la existencia de literaturas nacionales perfectamente identificadas y conformadas» (Collazos, 1970: 8-12); es cierto que los prosistas de entonces, como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar adoptaron el modelo narrativo que innovaron escritores como Faulkner, John Dos Passos y James Joyce. Y es verdad que en muchas ocasiones un trabajo literario surge por alguna influencia, además de otros factores; ya Dolores M. Koch señalaba que «La obra de un escritor, por muy original que ésta sea, no surge aislada, como por generación espontánea. La colorean en conjunción corrientes ambientales, características personales y algunos encuentros, felices o desdichados» (Koch, 2012: 9), pero podría decirse que Julio Torri, en su momento, no dependió de Europa o de las letras inglesas en el sentido de perseguir o imitar una corriente literaria.

Por ello cabe recalcar que Torri no fue un narrador de la Revolución, pero sí fue un revolucionario de la literatura y

antes de que se hablara de la calidad de Kafka, Borges o Cortázar ya existía la inventiva innovadora de Torri y quizá sea hasta ahora, cien años después de aparecido su primer libro, que se le comience a reconocer el lugar que le corresponde dentro de las letras mexicanas; es en este siglo XXI en el que el maestro de la brevedad por excelencia se ha colmado de seguidores y discípulos que ven en sus obras el origen del nuevo género, al que se le ha llamado minificción, o microrrelato, que además ha desprendido una teoría literaria que es autónoma, alejada del viejo continente; por ello, Lauro Zavala hace notar que «la minificción es un género reciente en la literatura universal y además es la primera teoría literaria producida en lengua española, puesto que hasta finales del siglo XX los modelos teóricos que se han utilizado para el estudio de la literatura escrita en español han provenido de otras lenguas» (Zavala, 2009: 8). De ese modo, Julio Torri brindó con su inventiva materia prima para el desarrollo de una nueva teoría literaria y a partir de ello comenzaron a surgir los primeros estudios de sus minúsculas prosas, pero para rendirle un homenaje han tenido que pasar muchos años después de su muerte (el 11 de mayo de 1970).

Serge I. Zaitzeff, su biógrafo más reconocido, traza los últimos días del escritor coahuilense con sutil nostalgia: «Una vez hecha su despedida del mundo literario Torri se encierra en la soledad de su espléndida biblioteca, se rodea de bellos gatos y con característico estoicismo espera la muerte». (Zaitzeff, 17)

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.
- Collazos, Óscar *et al.* (1970). *La literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.

- Eagleton, Terry (1996). *Literary Theory: an Introducion*. The University of Minnesota.
- Fernández Perera, Manuel (coordinador) (2008). *La literatura Mexicana del siglo xx*. México: FCE.
- Koch, Dolores M. (2012). «El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso», Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) 1986. *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Estudios sobre Ficción Breve*, 24. URL:«http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=570»
- Torri, Julio (2011). *Obra completa*. Edición de Serge I. Zaitzeff, México: FCE.
- Zavala, Lauro (2009). «Los estudios sobre minificción. Una teoría en lengua española». *K. Literatura, Arte y Pensamiento*: No. 8.

El cuerpo en la fugacidad

Laura Elisa Vizcaino

La antología *Eros y afrodita en la minificción* es tan sustanciosa que del gran tema del erotismo se desprenden muchos otros aspectos, como los sueños, la masturbación, los animales, el incesto, la homosexualidad, el beso por sí mismo, la gula (que no podía faltar en un libro coordinado por Dina Grijalva), la muerte, la intertextualidad a obras clásicas, la importancia de la mirada, entre otros más con sus respectivos matices.

Dentro de estas aristas sobresale una constante muy evidente, pero que por evidente quizás no reparamos en ella. Se trata de la importancia del cuerpo. ¿Qué se dice del cuerpo en textos breves y de temática erótica? ¿Cómo se ubica el cuerpo del personaje para poder llegar a construir una micro-escena erótica? ¿Es necesario hablar del cuerpo para que un texto sea erótico? Sin afán de dar una respuesta concreta a cada una de estas incógnitas, comparto algunas reflexiones respecto al tema del cuerpo en esta antología.

En primer lugar, no todos los microrrelatos, aunque apunten hacia Eros, hablan explícitamente sobre el cuerpo. Quizá esto sólo está permitido en la brevedad literaria, donde las palabras sugieren, los espacios de indeterminación son enormes y unas cuantas imágenes bastan para tematizar el asunto erótico. Porque ¿qué pasaría en una representación visual como el teatro o el cine? Ahí el cuer-

po es el principal elemento de composición y en consecuencia se requiere su completo desarrollo.

Sin embargo, como en esta antología se trata de literatura sumamente breve, bastan unas cuantas palabras detonantes de la imaginación para que el cuerpo quede sugerido y su desenvolvimiento acontezca en la mente del lector. Como ejemplo, esta brevedad narrativa del autor mexicano Guillermo Samperio, de las primeras en abrir el abanico de microrrelatos en la antología: «El amor enciende el corazón y apaga la luz» (28). La simple idea de «apagar la luz» puede remitir a un ambiente erótico sin utilizar la palabra «cuerpo». El silencio que precede al texto es importante porque ahí se fraguan las imágenes sugeridas. Por lo que la brevedad literaria va bien con el erotismo: ambos se construyen de lo no dicho, de las sugerencias.

Ahora bien, en los microrrelatos donde el cuerpo sí es evidente, llaman la atención las distintas posturas físicas que éste puede tener. George Bataille señala que el hombre se siente orgulloso de su posición vertical, porque una posición horizontal, como la de los animales, lo haría sentirse avergonzado. Sin embargo, si la finalidad es construir una atmósfera erótica, la narración buscará mostrar el cambio de la posición vertical a la posición horizontal. En esta antología, muchos textos consisten en describir esa tensión o ese paso donde el cuerpo se recuesta. Incluso en varios ejemplos predominan algunas palabras como «cama» o «sábanas», exclusivas de un contexto donde el cuerpo está en una posición horizontal.

Sin embargo, hay otras posiciones diferentes y descritas también en varios momentos de la compilación. Por ejemplo, en «Manhattan y ron» de Gabriela Aguilera, los personajes están sentados en un bar, pero los dedos del protagonista masculino son los que se encargan de la atmósfera erótica. O bien, «Línea verde» de Yosa Vidal, donde un cuerpo femenino y un cuerpo masculino se encuentran de pie, en el metro, en un momento de hora pico que automáticamente empalma los cuerpos de manera vertical. Y al

hablar de posiciones corporales no podría faltar un microrrelato titulado «Kamasutra» de Carmen de la Rosa o la posición del «Atestado 69» por Maritzia Iriarte.

Otras veces da igual cómo esté el cuerpo posicionado, siempre y cuando haya una proximidad, ya sea con un cuerpo más o con uno mismo: como lo atestiguan nueve microrrelatos dedicados a la masturbación. Pero en ocasiones distintas, la proximidad sólo consiste en la tensión entre la movilidad y la inmovilidad corporal. No se trata de una pausa, sino de una exhalación a punto de inhalar. Una frase muy interesante de Carlos Herrera explica ese instante de tensión: «Eros está en la tensión del arco, no en la flecha» (192).

En muchos de estos microrrelatos no importa dónde dispare la flecha, sino el momento de tensión reflejado de manera evidente o quizá sugerido. A veces, esa tensión de la proximidad de los cuerpos se expresa en la manifestación de un deseo, como ocurre en «Lecciones de anatomía» de José Manuel Ortiz Soto, que desde el título deja al cuerpo implicado. El micro-deseo dice: «Quiero aprender y pasar contigo cada una de las partes de tu cuerpo» (77).

Por otro lado, resulta paradójico que cuando el cuerpo está presente de manera nítida se debe a la temática de la inmovilidad, reflejada en ciertos aspectos como la muerte, donde el cuerpo no es más que objeto, a pesar de ello, lo erótico no desaparece. En la antología hay cuatro microrrelatos donde la muerte toma la mano de Eros: «La excitación de los muertos» de Teresa Serván, «El celo» de Eva Díaz Riobello, «El jardín de Virgilio» de Agustín Monsreal y otro de Gabriela Aguilera: «Téngase presente», que por su brevedad citamos por completo:

Seré un montículo de cenizas y desearé quedarme detenida en tus labios, cautiva en tu lengua, prisionera en tu garganta. Querré ser condenada a permanecer en ti, cuando despojada de cuerpo, se levante la brisa y me haga volar hasta tu boca, obligándote a engullirme. (185)

Otro modo de inmovilidad del cuerpo está relacionado con las muñecas o los maniqués; estos objetos normalmente están asociados con lo siniestro, pues los acompaña esa línea sutil entre lo humano y lo sobrenatural: su cualidad estática siempre está a un paso de la movilidad. En esta compilación existen tres microrrelatos que incorporan al maniquí o a la muñeca con la atmósfera erótica: «Temporada otoño-invierno» de Paz Monserrat Reville, «El primer amor» de Zaida Soto y «Las visitadoras» de Martín Gardella; en este último se puede observar esa delgada franja entre lo siniestro y lo sensual, narrado desde una voz infantil, lo que aumenta todavía más la tensión con lo prohibido.

No siempre reparamos en ello, pero la movilidad o inmovilidad del cuerpo determinan el ambiente que construye lo erótico y, en ocasiones, pueden ir de la mano con lo mórbido, como ocurre en los casos anteriores o en «Del limbo al paraíso» de Alva Anid, donde el narrador devela en las últimas líneas que aquella mujer a la que ha estado tocando hasta acercarla al éxtasis y el placer se encuentra en un hospital en estado de coma. Estas narraciones sobre la inmovilidad son interesantes porque expresan los límites del cuerpo y cuestionan hasta qué punto el placer es posible.

Asimismo, el ritmo de movilidad corporal puede acrecentar el ambiente erótico, por ejemplo, si las acciones de los personajes se dilatan o se apresuran. Hay pocos microrrelatos donde los cuerpos están casi estáticos y su interés no es llegar al punto climático. Uno de ellos es de Raúl Brasca, se titula «El sexo como voluntad y representación» y sólo citaremos un párrafo para observar la lentitud del ritmo: «Repitieron el ejercicio dos veces sin que cambiara el compás de sus respiraciones ni el del vaivén mínimo del hombre. Satisfechos por el control alcanzado, se despidieron» (210).

Otra forma interesante de explorar el cuerpo en una narración con fines eróticos tiene que ver con una descrip-

ción cartográfica del mismo; es decir, observarlo no sólo como un objeto o instrumento de seducción, sino también como un camino que recorrer o un mapa que dibujar. Así ocurre en «Tránsitos» de Gabriela Aguilera, donde el mapa es marcado por lunares rojos, hasta que el conductor se estrella de cabeza entre las piernas de la narradora. Y «Tarde de estudio» de José Luis Lejárraga de Diego, donde cada parte del cuerpo es una lección de geometría y al final se promete un examen de geografía a partir del ombligo.

Las posibilidades que tiene el cuerpo para expresarse subrayan su importancia tanto en la literatura como en la cotidianidad. Concretamente, en la minificción, el tema erótico adquiere una peculiaridad, pues en el género breve los personajes, usualmente, «carecen de cuerpo», apenas están bocetados y muchas veces ni siquiera tienen nombre y menos identidad, no hay tiempo de delinearlos. Sin embargo, para construir una atmósfera erótica, su cuerpo debe estar presente, a veces de manera velada, sutil, otras de manera obvia pero, como sea, todos estos personajes, narradores y protagonistas que viven en la órbita de Eros se saben poseedores de un cuerpo que es el suyo y, si tienen suerte, también poseen el de alguien más.

Dina Grijalva (comp.) *Eros y afrodita en la minificción*. México: Ficticia, 2016.

Comentarios mínimos a las *Mínimas minificciones mínimas* de Agustín Monsreal

Lauro Zavala

Antes de iniciar los comentarios sobre *Mínimas minificciones mínimas* de Agustín Monsreal conviene recordar las muy notables diferencias que existen entre el trabajo de un crítico y el trabajo de un analista. Pues mientras el trabajo de un crítico literario consiste en producir juicios de valor acerca de un libro, en cambio el trabajo de un analista (como yo) consiste en reconocer cuáles son las características formales y temáticas que distinguen los textos de un escritor de los de cualquier otro.

Un escritor es también un crítico literario. Es por eso que las antologías elaboradas por los escritores y por los críticos nos dicen más sobre los gustos y las fobias de ese mismo crítico que sobre las características de un autor, un género o un periodo. En cambio, las antologías elaboradas por los analistas y los teóricos de la literatura son el resultado de un estudio cuidadoso de los rasgos que distinguen el estilo de un escritor de cualquier otro.

Mientras los críticos presentan su visión personal acerca de un escritor, y hablan interminablemente sobre su relación personal con él, en cambio a los analistas nos interesa escuchar la voz del escritor, mostrar sus textos y exhibir sus rasgos particulares. El crítico habla sobre sí mismo en relación con los textos de un autor, mientras que el analista

habla sobre los textos del escritor en relación con un modelo teórico que se desprende de una lectura minuciosa.

Así, al presentar un libro nuevo, el crítico elabora una crónica de sus reacciones durante la lectura, mientras que el analista selecciona aquellos textos que le resultan más significativos del estilo y los contenidos temáticos del volumen. Mientras el crítico hace una crónica de sus emociones, el analista propone cartografías, establece tipologías y señala las genealogías que permiten ubicar a un escritor en el contexto al que pertenece.

En síntesis, el crítico propone un sistema de metáforas para recibir un texto, mientras que el analista establece una tipología que permite a sus lectores tener una idea de los rasgos que distinguen un escritor.

Cuando leemos un crítico, conocemos más sobre el crítico. Cuando leemos un analista, conocemos más sobre el escritor. Y para lo demás, está Wikipedia.

A partir de esta distinción, en lo que sigue voy a presentar una tipología temática de los textos contenidos en *Mínimas minificciones mínimas* de Agustín Monsreal.

Este libro está formado por una serie de 348 textos con una extensión que va de una línea a cuatro líneas. Se trata, entonces, de casi un texto para cada día del año, que podrían ser leídos antes del desayuno. En estos textos mínimos encontramos algunos de los principios que caracterizan a la minificción, como el género más reciente de la historia de la literatura. Son textos genéricamente híbridos, a la vez aforísticos y narrativos, teatrales y lúdicos. En cada uno de ellos, la brevedad produce la mayor complejidad textual, construida con el empleo de la ironía, la paradoja y el juego.

En consecuencia se podría decir, aludiendo a un conocido aforismo medieval: a menos ruido, más nueces.

Este volumen se abre con las «Confesiones de un minificcioadicto», donde se nos cuenta lo que le ocurre al autor por minificcionar todo el tiempo. Ahí el autor se describe a sí mismo como «turbio y torvo», «inestable atropellado

traidor y fugitivo minificciópata». Esta afición desmedida por la minificación termina llevando al autor a «un triste resentido fenómeno de desfallecimiento en las relaciones laborales académicas domésticas apareativas». Pero también es ahí donde se nos informa que este estado provoca:

[...] los ultimátums y penultimátums de nuestros seres queridos que claman dónde quedó aquel hombre justo y comprensivo, noble y gentil, dulce y generoso, amenazan tres noches en lecho duro al granuja, ruegan tienes que dejar de minificcionar; tú puedes hacerlo, haz tu mejor esfuerzo, jerimiquean lo que pasa es que no quieres, no tienes cariño ni voluntad, no te importamos ni tus hijos ni yo, como si se tratase de blandura de carácter, como si fuese cosa de querer y ya, y los amigos igual, ya déjate de andar con tus minificcionerías, carajo, ya no eres un adolescente [...] (30)

Los temas de este libro son el deseo, el tiempo y la escritura literaria. Y por su naturaleza minificcional, es necesario leerlos al menos dos veces para apreciar su sentido original.

Con frecuencia encontramos las exploraciones y los hallazgos propios de los juegos de palabras:

ACTO DE BONDAD

Cuando decidió irse, me parió el alma (47-3).

También en estos textos encontramos reflexiones sobre el irreversible paso del tiempo:

EL SENDERO DE SEDA

Cada día, uno se aleja más de lo que fue. Cada día se acerca más a lo ya no será (74-3).

En otras ocasiones encontramos definiciones escritas a contracorriente:

POR AMOR AL ARTE

Se le llama música de la época al ruido con que esta generación se ensordece (71-2).

Y, como suele ocurrir en un libro de minificciones, con frecuencia encontramos textos metaficcionales, es decir, sobre el proceso de la escritura y la lectura:

COPY RIGHT

Nadie sabe para quién escribe hasta que se ve plagiado (57-3).

Con mayor frecuencia encontramos variaciones sobre el deseo por la mujer de los sueños. Ella aparece y desaparece en distintas versiones:

SOS

Volvió locos a mis ojos con un abrir y cerrar de piernas (54-3).

En muchos de estos textos la visión sobre el matrimonio es claramente irónica:

BORDADO DE HADAS

¡Cuidado! Si te descuidas, esa mujer única, extraordinaria, digna, perfecta, se puede convertir en tu esposa (92-1).

En muchos de estos textos, el humor provoca la sonrisa de un lector cómplice, al apoyarse en la estructura de la revelación final:

VIRGEN DESVESTIDA

Después de buscar y buscar al hombre con el que había tenido tantos y tantos sueños eróticos, finalmente me encontró (97-4).

En el centro de esta cosmogonía aparecen las piernas de la mujer:

POBRECÍA

Sus piernas son exactas, virtuosamente proporcionadas, de firme abolengo, en una palabra, estupendas. Lástima que sólo sean dos (104-1).

En otras ocasiones, la poesía de lo cotidiano y lo terrenal ocupa un lugar privilegiado:

PERDER EL SUEÑO

Te has convertido en la tierra de mi maceta; en la ardilla de mi jardín; en el poste de luz de mi esquina preferida, en mi puerta siempre abierta, esperándote (117-4).

En este universo personal, la enumeración de las virtudes de una mujer es una pieza central:

EL TEMA DE LOS PORFIADOS

Son tres las cualidades que un hombre aprecia en una mujer: Que sea honesta; que sea inteligente, y que esté muy buena. Las dos primeras son prescindibles (119-1).

Por último, el erotismo de este credo lleva a la creación de un nuevo evangelio:

EL UYUYUY UNO

Bienaventuradas las mujeres porque de ellas es el reino de mi cuerpo.

EL UYUYUY DOS

Dejad que las mujeres se vengan en mí.

En breve, estamos ante una serie de aforismos, reflexiones, viñetas y hallazgos sobre el matrimonio, el deseo, la memoria y el amor loco, donde se integran la poesía y la ironía, la ternura y la escatología, el humor y el erotismo, en dosis exactas gracias al empleo de la palabra precisa.

Bienvenidos al universo portátil de Agustín Monsreal.

Lauro Zavala

Agustín Monsreal, *Mínimas minificciones mínimas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, 140 pp.

El microrrelato, erótica y antología

Javier Perucho

Un compendio antológico es un fenómeno que surge por un conglomerado de acontecimientos literarios y sociales. Literario por la necesidad de legitimar un acervo; histórico por la exigencia de amparar una actividad apegada a una institución de la cultura literaria. El acervo, en el género que nos ocupa —el microrrelato— demanda la recuperación de sus arquitecturas narrativas. La institución de la literatura, a su vez, periódicamente enlista sujetos, narrativas, tendencias y épocas. Reciclar y renovar son tareas obligadas a cargo del antologador.

Toda labor compilatoria tiene como propósitos inventariar, jerarquizar y rescatar. Por esos procesos elabora un inventario de sus activos para convalidar una forma expresiva; de ahí se deriva su legalidad y legitimidad artísticas. Por este emprendimiento selectivo, se recupera del ostracismo las formas expresivas tiradas al panteón de los olvidados para barnizarlos con el espíritu de la época que los reivindica. Las obras y sus pergeñadores son los activos presentes, que conviven con las exclusiones y los valores de una política literaria. Sólo entonces el antologador ordena, sistematiza y jerarquiza la producción literaria.

El teñido ideológico, incluso el disenso y el acuerdo, son parte indiscutible del antologador y sus labores, cuyas tendencias pueden inferirse por la selección propuesta. El es-

tablecimiento del canon finca sus cimientos en estas operaciones.

La institucionalización y posterior canonización del microrrelato se inició en Hispanoamérica elaborando las antologías regionales y monográficas que aparecieron en las dos últimas décadas del siglo xx. Más tarde se emprendió su análisis e historiografía, proceso que aún continúa con descubrimientos y disecciones. En diversos arcos temporales, esto sucedió en Argentina, Chile o España, donde abundan los florilegios que los torrentes de la narrativa breve han alimentado. Dicha tarea siguió manufacturando censos bibliográficos, semblanzas de autores, rescates y ponderaciones críticas. Hoy, este trabajo se encuentra extendiéndose en la selección escrupulosa de la obra literaria de los iniciadores, caudillos y protagonistas que han surcado por la cresta de la microficción.

En México, así sucedió durante el inicio y la recuperación de un género que había sido ignorado por la academia universitaria. Un file representante de ella, Lauro Zavala, fue el pionero en su recuperación y puesta al día en la literatura mexicana. Por la república literaria, los trabajos iniciales de René Avilés Fabila y Edmundo Valadés, aparecidos en la década de los años setenta, fueron la base y el estímulo que abrigaron las propuestas de sus continuadores. Borges y su compendio sobre las formas breves y extraordinarias guiaron el norte literario de ambos artífices de las formas breves.

La crítica llegó más tarde, como suele suceder. Vinieron entonces otros antologadores que buscaban estas minucias narrativas en los espacios local, regional o nacional, surcando una corriente que ya transitaba por el orbe hispanoamericano. Agotado este movimiento, demandaron presencia las antologías temáticas sobre la infancia, la vejez, la violencia de género, los deportes, el erotismo, los espejos, entre un cúmulo mayor de afanes monotemáticos que se han rendido sobre la tradición finisecular del género en Latinoamérica y España.

Las antologías con pretensiones panhispánicas logran su aporte y encomienda justo en este proceso: las acuñadas por Juan Armando Epple, David Lagmanovich y Fernando Valls se encuentran entre las más citadas en la trastienda de la academia, las cuales son seguidas por la panda de escritores afiliados a la internacional de los microficcionalistas.

En México durante la última década, según el censo libresco «El microrrelato mexicano de la última centuria. Una bibliografía de creación», se ha publicado poco más de sesenta trabajos antológicos en libros, revistas y periódicos —las digitales forman otro recuento—. En estricto rigor alfabético, menciono seis con el afán de incluir sólo a las menos conocidas y difundidas:

- Cadena, Agustín y Amélie Olaiz (antologadores), *Cuentos pequeños, grandes lecturas. La minificción explicada a los niños*, Metepec, Cofradía de Coyotes-Instituto Mexiquense de Cultura, 2014, 75 pp. (Serie Arcoiris)
- Chimal, Alberto (selección e introducción), *Historias de Las Historias*, Ciudad de México, Ediciones del Ermitaño, 2011, 144 pp. (Minimalia. Minificción)
- Espejo, Beatriz, *El vuelo del colibrí. Antología de la prosa breve mexicana*, selección de Halina Vela, Ana Rosa Suárez Argüelles, Jesús Gómez Morán, Beatriz Espejo, notas bibliográficas de Jesús Gómez Morán, Ciudad de México, Ediciones Ink, 2016. [Libro electrónico].
- Gameros, Mónica (editora), *El rapidín. Microrrelato iberoamericano*, Ciudad de México, Cascada de Palabras, Cartonera, 2012, s.p.
- Navagómez, Queta (editora), *100 cuentos brevísimos de Latinoamérica*, Ciudad de México, Instituto Politécnico Nacional-Difusión Cultural, 2000, 59 pp. (Cuadernos Politécnicos, 17)
- Osorio, Eduardo (editor), *Los mil y un insomnios. Antología del Festival del Cuento Brevísimos*, Toluca, Centro Toluqueño de Escritores, 2006, 166 pp.
- (Javier Perucho, «El microrrelato mexicano de la última centuria. Una bibliografía de creación», en *Ritmo. Revis-*

ta de Crítica y Creación. Asedios a la microficción mexicana, vol. II, *Palinodia de los animales*, núm. 29, octubre, 2016, pp. 96-115.)

Eros y Afrodita refleja su fulgor en el espejo de los empeños de reunificación arriba señalados. Se trata de una antología que abarca a los creadores de la península y el continente americano. Aunque no se trata de una suma total, esta espiga ya urgía por el tema abocado, la convocante, las personalidades y microuniversos que congrega. Las ausencias —ciertamente, contadas— se explican por la falta de contactos, bibliotecas raquíticas y financiamiento limitado de la investigación —la antología de marras es resultado de una estancia posdoctoral—, aun así, la riqueza de la propuesta supera tales limitantes.

Los tópicos amorios en este compendio desbordan la encrucijada de la cocina, la cama, el automóvil, el hotel, la carnicería; en fin, resaltan los espacios más lúdicos para el ejercicio del fornicón, así como el juego erótico entre madres, hijas, ancianos, amigos imaginarios, juguetes plásticos o el placer solitario que ofrecen las complacencias del autoerotismo.

LA EXCITACIÓN DE LOS MUERTOS

Teresa Serván

La muchacha más joven del pueblo se encarga de adecantar a los muertos. Una vez al mes, con un falda mínima y un escote travieso, recorre el camposanto, y paño en mano, se arrodilla en las tumbas. Mientras frota las piedras sus caderas se agitan a ritmo de bolero. Saca brillo a las lápidas y sus pechos bailan. Los dedos se confunden, se alborotan, se marean, danzan con la bayeta, puliendo el mármol. La tierra late. Revienta las flores fucsias. Y la necrópolis resume un aire pegajoso. Un olor dulzón cubre la aldea, sumiéndola en un amarillento letargo.

La propuesta de Dina es original, incluyente y obligada. La antología mantiene su originalidad, a pesar de que ya se

dispone en Perú de otra selección semejante, fronteriza en su tratamiento, por la convocatoria y el proceso de selección ejecutados por Alberto Benza y Carolina Cisneros, ambos coordinadores del volumen masculino y femenino, respectivamente: 69, (Lima, Altazor, 2015). Incluyente porque admitió generaciones, técnicas, variaciones temáticas, corrientes, saberes femeninos y ópticas masculinas, tradiciones, pulsiones e ideosincracias. Obligada porque ya era necesario canalizar en un mismo espacio las variantes del erotismo literario, que pululan y andaban dispersas por una multitud de libros recientes o añejos; sin embargo, abundan los microrrelatos inéditos incluidos en *Eros y Afrodita*.

Un ejemplo de prácticas, saberes y espacios femeninos que encontraremos ahí:

ESPAGUETI

Isabel Wagemann

Abro el refrigerador y no veo nada que pueda gustarte. Mantequilla, yogures, media berenjena. ¿Y qué cocino yo con esto? Me limo las uñas, me las pinto. Reviso páginas de comida a domicilio. Voy al baño. Observo mi sexo. Te gusta así, rubio, largo, ensortijado. Y a mí lo que más me gusta es gustarte. No lo pienso más. Está decidido. Pongo la mesa. Ni plato, ni tenedor, ni cuchara. Tan solo unas tijeras.

Alfonso Reyes predicó en un texto fundacional que «toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre la historia literaria» (Teoría de la antología, OC, xiv, 137). En el caso de Dina, ese concepto de historia literaria se sostiene por sus actividades de unificación del cuento erótico (*Cuentos de dulce voluptuosidad*, 2014) o sus incursiones monográficas sobre el mismo tema (*Eros: juego, poder y muerte. El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*, 2011), que sirven como prolongación de su actividad prosística y ensayística, de las que se derivan y solventan sus criterios de selección, formación del gusto y política literaria, expresados o implícitos.

El juego, el descubrimiento, el desafío y la ruptura son algunos de los criterios inferidos por los casos adoptados. La actividad lúdica de los autores y sus narrativas se evidencia en el resultado. El descubrimiento acompaña su lectura, ya sea por el escritor incluido, la minificción seleccionada o el orden amoroso alterado.

MAITINES

Pía Barros

Se desnuda apresurada y se mete a la cama. El sudor se le interna piel adentro y las manos se le van buscándole, todo él deseo y exudación de juventud, la acidez propia de los veinteañeros que la hace otra, deseante y exaltada, soberbia en la lujuria y el abismo. Se retuerce, las sábanas ardiéndole, el goce que viene a inundarlo todo y se ahoga el grito victorioso en la garganta.

Se levanta con una agilidad inconcebible la octogenaria, recoge las sábanas vacías del albergue de Santa Teresa del Niño Jesús, se viste, vuelve a calzarse hábitos y toca blanca, rosario de cuentas, y pone sobre el carrito del lavabo las sábanas de los huéspedes que abandonaron la habitación hace unas horas.

El desafío al imperialismo de las costumbres queda patente en buena porción de los relatos compilados por la escritora sonorensé. Los empeños ardorosos sufre un quebranto, pues las pasiones más ardientes se alteran, los amantes subvierten los órdenes familiar o institucional, además se actualizan las mentalidades con el registro de las sexualidades sondeadas en este agasajo del fornicón. Incluso el amor solitario, ése que se devenga por sí mismo, entona su elegía, además las fantasías sexuales encuentran su redención en este lecho de la minificción, ya dispuesto para nuestro solaz y regocijo.

Dina Grijalva (antóloga), *Eros y Afrodita en la minificción*, prólogo de Francisca Noguero, Ciudad de México, Ficticia, 2016, 228 pp. (Biblioteca de Cuento Contemporáneo, 57)

Cinco criterios de la brevedad: hacia el *boom* actual de las antologías de minificción y microrrelato

Gloria Ramírez Fermín

Las antologías de minificción y microrrelato se han vuelto un fenómeno literario. La producción ha ido en aumento en México, y en otros países de Latinoamérica. Los orígenes son diversos, ya sea que su creación se deba a un concurso, una convocatoria, una conmemoración, todas ellas tienen un motivo particular. De ahí que surjan las preguntas: ¿qué motiva a los investigadores o estudiosos para hacer una antología?, ¿qué objetivo hay detrás?, ¿cuál es o cuáles son las causas de este *boom* de compilaciones? Responder conlleva un arduo trabajo de investigación. No es pronto ni arriesgado decir que seguramente los estudiosos están por hacerlo.

Sin embargo, observamos que la contemporaneidad del género y la presencia de sus agentes permite que tengamos de primera mano algunas perspectivas que ayuden a resolver, por lo menos en parte, a estas preguntas. Para conocer las circunstancias que rodean este fenómeno, se realizó una serie de entrevistas a cinco antologadores mexicanos: Aldo Flores Escobar (Estado de México), Dina Grijalva (Sinaloa), Fernando Sánchez Clelo (Puebla), Mariano F. Wlathe (Ciudad de México) y José Manuel Ortiz Soto (Ciudad de México).

El punto en común que los une es el gusto por el carácter lúdico de la minificción y la capacidad que tiene el lec-

tor de resignificar el texto según su experiencia. Pero, más allá del interés por el discurso literario, está el compromiso por la difusión y la apertura a nuevas voces.

En otro orden de ideas, las diferencias que particularizan sus antologías son sumamente interesantes. Por ejemplo, el quehacer de Aldo Flores como antologador lo acerca a la teoría y a la propuesta del *no-caut* de Julio Cortázar. Dina Grijalva explora el tema del erotismo, motivo literario poco estudiado en el género. Uno de las antologías de Fernando Sánchez Clelo responde a uno de los discursos políticos y sociales de la época con un giro circense. José Manuel Ortiz Soto apuesta por aterrizar «de la web al papel» tanto a escritores reconocidos como a los noveles. Y, por su parte, Mariano F. Wlathe explica los alcances de las antologías virtuales y cómo contribuyen al acceso de las obras de creadores internacionales.

Para quienes desean conocer el género, además de sus características intrínsecas, esta serie de entrevistas ayudará a comprender el proceso de elaboración de una antología, el estado del campo editorial respecto a la minificción y los retos a los que se enfrentan los antologadores.

Aldo Flores Escobar

«el microrrelato [...] vino a conectar los auténticos ‘golpes de poder’ desde el primer round»

Antologías:

- *Futbol en breve microrrelatos de Jogo bonito*, selec., comentarios y estudio de Aldo Flores Escobar, Puertabierta editores, México, 2014.
- *¡Nocauts! Microrrelato internacional de box*, selec. y pról. Aldo Flores Escobar, Colección Asterisco, México, 2016.

GRF: Sobre la antología *Futbol en breve microrrelatos de Jogo bonito*, ¿por qué elegir el tema del fútbol?

AFE: El tema ha sido tratado por diversos escritores de gran reconocimiento; existen libros canónicos como *El fútbol a sol y sombra*, de Eduardo Galeano; *La guerra del Fútbol*, de Ryszard Kapuscinski, o *Dios es redondo*, de Juan Villoro. Consideré importante que dentro del género de las ficciones breves debía haber una antología dedicada al balompié, pero que fuera más que una compilación; es decir, un mundial. El resultado fue el *Jogo Bonito*.

GRF: Sobre la antología *¡Nocauts! Microrrelato internacional de boxeo* ¿por qué el box?

AFE: Siempre me intrigó la analogía que Julio Cortázar hizo entre el boxeo y la narrativa (Cortázar decía que amaba tanto al boxeo de la misma forma que odiaba al fútbol). El autor de *Rayuela* consideraba que el cuento ganaba por nocaut; no obstante, en el prólogo de la antología propongo que es el microrrelato el que vino a conectar los auténticos «golpes de poder» desde el primer round.

GRF: ¿Cuál fue el mayor obstáculo para realizar ambas antologías?

AFE: No sé si hubo un obstáculo en concreto, pero quizá lo más difícil fue que alguna editorial confiara en las propuestas.

GRF: ¿Cuál crees que sea la aportación de las antologías?

AFE: Que han salido a la luz diversos escritores jóvenes con mucho talento. Además de que algunos analistas participan por vez primera como narradores (mi tercera antología está lista: *Microfilms en prosa. Cartelera de brevedades sobre cine* y en ella aparece Lauro Zavala presentando sus primeras minificciones; asimismo participan otros analistas que no habían realizado recopilados).

GRF: Detrás de las antologías ¿había un objetivo particular? Por ejemplo, ampliar el tema, el canon del género o encontrar nuevas voces.

AFE: Mi objetivo era reunir una gran cantidad de autores de América y Europa, porque de esa manera se puede apreciar la importancia que se le ha dado al género a nivel internacional.

GRF: Aparte de los temas de fútbol y box, ¿hubo alguna particularidad para seleccionar los textos?

AFE: Claro, siempre consideré que la ficción estuviera bien lograda.

GRF: ¿Cómo ha sido la recepción de las obras?

AFE: Afortunadamente los entusiastas que han tenido la oportunidad de leerlas y criticarlas se han sorprendido,

pero nunca falta algún otro detalle del que les hubiera gustado que tratara.

GRF: Como escritor que ya ha participado en antologías ¿qué alcances ha tenido tu obra en la difusión de una antología?

AFE: He tenido la oportunidad de participar en coloquios sobre microrrelato en diversas universidades de México y me alegra que algunos jóvenes citen el estudio que realicé en esas antologías; por ello, pienso que se han difundido bien los libros; es gratificante saber que los estudiantes están tomando en cuenta el análisis que se muestra en los prólogos.

GRF: En tu experiencia personal ¿qué es lo que más te atrae del género?

AFE: Su perfecta brevedad.

GRF: En la misma línea de la pregunta anterior, como lector ¿qué es lo que buscas en una minificción?

AFE: Que me seduzca a la primera, que me haga pensar en su bella forma todo el tiempo.

Dina Grijalva

«*La minificción, por su brevedad, permite (y exige)
un trabajo de orfebrería del lenguaje*»

Antología:

- *Eros y Afrodita en la minificción*, antóloga Dina Grijalva, Ficticia, México, 2016.

GRF: Sobre la antología *Eros y Afrodita*, de la editorial Ficticia, ¿por qué elegir ese tema?

DG: Empecé esta feliz tarea después de terminar mi tesis doctoral sobre la narrativa erótica por mujeres, tesis que me llevó a vivir inmersa en la lectura de textos en donde el deseo o el placer son el centro de la narración, o un elemento importante y decidí amalgamar mi pasión por el erotismo literario con mi pasión por los cuentos liliputianos.

GRF: ¿Cuál fue el mayor obstáculo?

DG: Al principio me había preocupado por poder reunir el mayor número de libros de minificción posibles, de todo el ámbito de nuestra lengua. Gracias a la generosa ayuda de varias personas del mundo minificcional, entre quienes están Sandra Bianchi, Lilian Elphick, Rony Vásquez y Pedro Guillermo Jara, pude agregar a mi acopio inicial, decenas de libros de autora o autor y antologías. Y ya en España (donde hice una Estancia Posdoctoral para armar la antología) la biblioteca que Francisca Noguerol puso con infinita generosidad a mi disposición me permitió enriquecer las posibilidades de lectura y selección. Y ese acopio de libros que creí que iba a ser el obstáculo mayor, resultó superado con tanta ayuda.

El mayor obstáculo fue la última fase, la de conseguir que cada persona de las más de cien autoras y autores que había seleccionado firmara la carta de autorización para incluir sus minificciones en la antología. Fue una labor muy ardua porque había más de cincuenta autoras o autores con quienes no tenía ninguna relación ni referencia para contactarles.

GRF: Aparte de que este tema contribuye a una nueva perspectiva en la ya contemporánea tradición literaria de la minificción. ¿Cuál crees que sea otra aportación?

DG: Creo que la aportación de esta antología es reunir una parte importante de la mejor minificción erótica que se ha publicado durante estos primeros 100 años de minificción. La antología inicia con «A Circe», publicada por Torri en 1917 e incluye textos de Pía Barros y Luis Valenzuela y de autoras y autores muy jóvenes, escritos en 2016.

GRF: Detrás de la antología ¿había un objetivo particular? Por ejemplo, ampliar el tema, el canon del género, recolectar nuevas voces.

DG: El propósito inicial era el de reunir en un libro la mejor minificción erótica publicada en libros a partir de 1917. Por ello, en la primera etapa leí el mayor número posible de libros de minificción. Ya con esa selección inicial decidí modificar la idea inicial e incluir brevedades eróticas escritas por jóvenes minificcionistas aun cuando sus textos todavía no estuvieran publicados en libros. Creo que esto enriqueció mucho la antología.

Eros y Afrodita en la minificción es la única antología de brevedades eróticas publicada hasta hoy en donde se reúnen las voces clásicas fundadoras (Torri, Arreola, entre otros) con las mejores voces reconocidas de la minificción (Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Eugenio Mandrini, Guillermo Samperio, Ana María Shua) y con las voces de

Gloria Ramírez Fermín

jóvenes que empezaron a escribir en estas primeras décadas del nuevo milenio.

GRF: Aparte del tema, ¿hubo alguna particularidad para seleccionar los textos?

DG: Partiendo de que la presencia del erotismo fue esencial para elegir las minificciones que forman la antología, el otro elemento esencial fue la calidad literaria, con toda la subjetividad que esto entraña, busqué que cada uno de los textos elegidos fuera el fruto de la suma del talento de quienes los escribieron y la elaboración lingüística.

Busqué también la mayor pluralidad posible en temas (dentro del erotismo, por supuesto), matices y variedades estilísticas.

GRF: ¿Cómo ha sido la recepción de la obra?

DG: Creo que ha sido hasta hoy una buena recepción en México. A partir de la presentación en Bellas Artes, he sido invitada a presentarla en algunos estados como Sonora, Sinaloa y Puebla. En noviembre próximo la presentaré en España, en el Congreso Canario de Minificción y la idea es presentarla también en Chile, Perú y Buenos Aires.

GRF: Como escritora que ya ha participado en antologías, ¿qué alcances ha tenido tu obra en la difusión de una antología?

DG: Me parece que las antologías de minificción son importantes para la difusión del género y de las autoras y autores.

GRF: En tu experiencia personal, ¿qué es lo que más te atrae del género?

DG: Me fascina lo breve cuando va acompañado de un trabajo con el lenguaje, cuando cada una de las palabras que forman la minificción es la indicada y fue elegida porque es ella la que debe estar allí.

GRF: En la misma línea de la pregunta anterior, como lectora ¿qué es lo que buscas en una minificción?

DG: Me encanta cuando al leer una minificción se despierta en mí una emoción intensa. Puede ser de sorpresa, de alegría, de miedo o de tristeza. Lo importante para mí es que me mueva algo en mi interior y creo que esto se logra por la cadena de palabras que la forman. El tema puede ser muy importante; pero cuando hablamos de literatura es siempre esencial el conjunto y el orden de las palabras que forman el texto. La minificción, por su brevedad, permite (y exige) un trabajo de orfebrería del lenguaje.

Fernando Sánchez Clelo

«contar, por ejemplo, con un registro ISBN es preservar, en cierta forma, el trabajo realizado»

Antologías:

- *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*, antólogos José Manuel Ortiz Soto y Fernando Sánchez Clelo, Colección Asteriscos, Fomento Editorial BUAP, México, 2013.
- *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla*, compilador Fernando Sánchez Clelo, Colección Asteriscos, Fomento Editorial BUAP, México, 2014.
- *Vamos al circo. Minificción hispanoamericana*, antólogos Agustín Monsreal y Fernando Sánchez Clelo, Colección Ficción Express, Fomento Editorial BUAP, México, 2016.

GRF: Sobre la antología *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*, ¿por qué hacer una compilación nacional?

FSC: En este caso, la antología no fue la idea primigenia. *Alebrije de palabras* está emparentada con el blog *Antología Virtual de Minificción Mexicana*, registro que comenzaron José Manuel Ortiz Soto, Alfonso Pedraza, Diana Hernández y David Baizabal. Por sí mismo el blog es de valía al contar con el mayor registro de autores mexicanos de ficción breve, tanto de los consagrados como de quienes comienzan un proyecto firme. La antología fue un trabajo conjunto con José Manuel Ortiz, para mí el cometido del libro fue darle cuerpo al proyecto virtual y que tuviera un respaldo editorial; contar, por ejemplo, con un registro ISBN es preservar en cierta forma el trabajo realizado.

GRF: Sobre la antología *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla, ¿por qué elegir el tema sobre escritores únicamente poblanos?*

FSC: Esta antología fue una consecuencia de *Alebrije de palabras*; una vez que comencé a dar a conocer la antología en Puebla, me encontré con autores que me hicieron saber que también escribían minificciones, pero que no encontraban espacios para su publicación. Cuando me confiaron sus escritos, me di cuenta que había talento *minificcionista*. Así, sumando a los escritores poblanos publicados en *Alebrije de palabras*, reunía una gran cantidad de textos para una nueva antología que proyectara lo que se hace en esta parte del país. Así surgió *Ráfaga imaginaria*.

GRF: Sobre la antología *Vamos al circo. Minificción hispanoamericana* ¿cuál es la causa principal por la que escogieron la temática circense?

FSC: La idea surgió de una charla. Comentamos acerca de la nueva ley en México que prohibió los animales en los circos, una ley que fue hecha no por una vocación humanitaria, sino para lucrar políticamente. Aunque la idea de una antología de minificción circense se comentó de forma incidental, fue tomando fuerza al notar que el circo además implica a una serie de personajes que por sí mismos son atractivos literariamente: el escapista, el mago, el domador, los trapecistas, el payaso, el hombre bala, entre otros. Al comprender la dimensión amplia del concepto e idea del circo, entendimos tanto Agustín Monsreal como yo que teníamos un proyecto interesante, con suficientes elementos para despertar la imaginación de los autores y realizar una antología; la respuesta a esta convocatoria sobrepasó por mucho nuestras previsiones de participación.

GRF: ¿Cuáles son los mayores obstáculos para hacer una antología?

FSC. En mi caso los obstáculos no han sido sinónimo de freno, sino de estrés. Formar una antología tiene periodos extenuantes, desde administrar el correo electrónico, realizar el registro de derechos de autor —quizá es lo más abrumador—, la revisión de las pruebas y hasta el envío de los libros con el costo que implica. Todo esto hay que realizarlo sin abandonar la responsabilidad diaria con la familia, el trabajo, el estudio, la tesis y los proyectos personales, como la escritura. Pero también tiene periodos placenteros, el momento que más disfruto es leer los textos, formar el libro y, en algunos casos, hacer trabajo de edición con los autores.

GRF: Detrás de las antologías ¿había un objetivo particular? Por ejemplo, ¿ampliar el tema, el canon del género, recolectar nuevas voces?

FSC: La misión general de las antologías es difundir la minificción: fomentar su lectura y valorar a sus autores, ya sean de trayectoria amplia o en crecimiento.

GRF: Aparte de que estos temas contribuyen a una nueva perspectiva en la ya contemporánea tradición literaria de la minificción. ¿Cuál crees que sea otra aportación?

FSC: Las antologías colaboraron para que Fomento Editorial BUAP sea una de las editoriales que sirven de escaparate para la minificción en México; hay otros títulos publicados como *Mínimas minificciones mínimas* de Agustín Monsreal, *Cuatro caminos* de José Manuel Ortiz Soto, *Casi bestia casi humano* de Javier Zúñiga, *Descendencia imaginaria* de Alexandr Zchymckzyc, y la antología *¡Nocauts!* de Aldo Flores Escobar. Anteriormente yo pude publicar tres libros, *No es nada vivir*, *Cuentomancia* y *Ficciones a contrapunto*. Estos

títulos impulsaron la colección Ficción Express, dedicada exclusivamente a la minificción. Esta colección se inauguró con *Vamos al circo*, pero tenemos los títulos *La sal de los días* de Adriana Azucena Rodríguez y *Crónicas de Liliput* de Alejandro Badillo. Esperamos que los minificcionistas puedan considerar a Fomento Editorial BUAP como una opción de publicación. También me gusta ver que estas tres antologías de la BUAP han colaborado en dar un vistazo de la minificción en distintos contextos, a nivel regional (*Ráfaga imaginaria*), nacional (*Alebrije de palabras*) e hispanoamericano (*Vamos al circo*). No sé si exista otro caso editorial similar.

GRF: ¿Hay alguna particularidad para seleccionar los textos?

FSC: Siempre busco que el protagonista de cada libro sea la misma minificción, que se defienda por sí misma al generar una reacción emotiva y reflexiva para impactar al lector más allá del acto de la lectura.

GRF: ¿Cómo ha sido la recepción de las obras?

FSC: La recepción en México la percibo lenta, pero no es asunto exclusivo de la minificción. En los programas educativos de México —una de las principales formadoras de lectores— la enseñanza de la literatura se ha estacionado en obras y autores canónicos, como José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, entre otros. Se limita la apertura a nuevas generaciones de escritores, de obras y forma de expresión. Volviendo a la ficción breve, las editoriales comerciales aún le tienen recelo, por eso las editoriales universitarias, estatales y las independientes han sido el podio para la minificción; mientras la distribución y la difusión de la ficción breve y sus antologías sigan siendo limitadas, seguirá creciendo no con la velocidad que desearíamos, pero sí de forma constante.

GRF: Como escritor que ya ha participado en antologías ¿qué alcances ha tenido la difusión de tu obra en una antología?

FSC: Una minificción, cinco o diez, son pocas para que la gente conozca tu obra; pero si llega a impactar, el lector puede recordar tu nombre y en algún momento preguntar por algún libro tuyo. Yo lo he hecho como lector. Quizá el alcance más significativo para mí es conocer a grandes escritores e investigadores de la minificción, esa es la parte que más he disfrutado.

GRF: En tu experiencia personal, ¿qué es lo que más te atrae del género?

FSC: Como escritor me atrae el ofrecer una historia cerrada, con principio y final, pero con el reto de dejar espacios abiertos para que su interpretación pueda cambiar en distintos lectores, o que cambie con el tiempo, la edad, las experiencias y las circunstancias que rodean al lector.

GRF: En la misma línea de la pregunta anterior, como lector ¿qué es lo que buscas en una minificción?

FSC: Busco que me sorprenda, quiero sentirme reflejado directa o simbólicamente. Busco que implique algo de mí en la forma que trata los temas de los que se hablan. Quiero que me lleve a considerar otras perspectivas e ideas; que sea irónico, pero con inteligencia y profundidad del tema. Quizá parecerá contradictorio pedir profundidad en un texto breve, pero pienso que una buena minificción es capaz de conseguirlo. Un ejemplo para mí es el texto «Este tipo es una mina», de Luis Valenzuela; es un texto que divierte, pero tiene implicaciones políticas y económicas al transformar en mercancía al hombre y la mujer cuando cambia las virtudes humanas en producto de explotación.

José Manuel Ortiz Soto

«El objetivo primordial [...] dar una visión actual y amplia de lo que está pasando en la minificción mexicana»

Antologías:

- *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve*, antólogos José Manuel Ortiz Soto y Fernando Sánchez Clelo, BUAP, Colección Asterisco, México, 2013.
- *El libro de los seres no imaginarios. Minibichario*, antólogo José Manuel Ortiz Soto, Ficticia, México, 2012.

GRF: Sobre la antología *Alebrije de palabras. Escritores mexicanos en breve* ¿por qué hacer una compilación nacional?

JMO: Nuestra intención no era hacer una compilación nacional de autores de minificción. Sin embargo, dado que *Alebrije de palabras* tiene su origen en la *Antología Virtual de Minificción Mexicana* (AVMM), era de esperarse que el resultado fuera por ese rumbo. Y por ahí va el prólogo del doctor Lauro Zavala. Confieso que de haber contado con minificcionistas de los 32 estados de la República Mexicana, seguramente *Alebrije de palabras* sería el mapa de la minificción mexicana actual.

GRF: ¿Cuál fue el mayor obstáculo?

JMO: El mayor obstáculo suele ser la publicación de un libro, pero por fortuna el Fondo Editorial de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) aceptó el proyecto en cuanto se le presentó. En este caso, el problema fue la falta de respuesta de algunos autores (los mínimos) que debieran estar en el libro, pero no lo están. Fernando Sánchez Clelo y yo hicimos lo imposible por remediarlo. Apro-

vecho para agradecer a los autores las facilidades brindadas para que *Alebrije de Palabras* fuera posible.

GRF: ¿Cuál crees que sea la aportación de la antología a la minificción mexicana?

JMO: *Alebrije de palabras* lleva a los minificcionistas de la web al papel y sus 107 autores estaban vivos al momento de la publicación. Por otra, el libro permite dar un vistazo a aquellos autores que aún no tienen la trayectoria de otros autores más reconocidos en el ámbito de la minificción o de las letras mexicanas. A cuatro años de distancia, algunos de los autores noveles han publicado libros propios, ganado concursos o sus textos forman parte de antologías. A otros, les hemos perdido la pista.

GRF: Detrás de la antología ¿había un objetivo particular?

JMO: El objetivo primordial era dar una visión actual y amplia de lo que está pasando en la minificción mexicana, por eso se incluye a autores consagrados vivos, que no necesitan mayor explicación, y autores noveles, que apenas comienzan, pero que sus minificciones son una muestra de lo que son capaces. Por supuesto, esta mezcla *sui generis* no ocurre en otras antologías de minificción mexicana, en las que predominan los autores con trayectoria.

GRF: Aparte de la elección de escritores nacionales (México) ¿hubo alguna particularidad para seleccionar los textos?

JMO: La calidad de los textos, por supuesto; sobre todo de los autores nuevos (previamente antologados en la AVMM) a quienes que se les solicitaron 3 minificciones, para elegir una. Los autores con trayectoria en la minificción, no necesitan de ninguna explicación: tenían que estar ahí.

GRF: ¿Cómo ha sido la recepción de la obra?

JMO: Considero que buena, aunque siempre podría ser mejor. Por desgracia, el problema que le vemos es la distribución del libro, pero aun así la edición está por agotarse. Desde luego, los estudiosos del género son los que tienen la última palabra.

GRF: Sobre la antología *El libro de los seres no imaginarios. Minibichario* ¿cómo surgió la idea?

JMO: La idea surgió cuando Diana Hernández, amiga médico y escritora, me puso en contacto con las imágenes de bichos de los fotógrafos y biólogos Beatriz Hernández y Enrique Ramírez, que me permitió conocer un mundo para mí desconocido. Oportunidad que quise compartir con 42 autores de minificción y que Ficticia Editorial concretó en libro.

GRF: Como escritor que ya ha participado en antologías, ¿qué alcances ha tenido tu obra en la difusión de una antología?

JMO: Las antologías han llevado mis minificciones a Argentina, España, Perú y Francia. Gracias a un proyecto de antologías por países, coordinada por Caroline Lepage y su equipo de traductores, en marzo de este año fui invitado a participar en un coloquio que la universidad de París X Nanterre, Francia, dedicado a las letras mexicanas actuales.

GRF: En tu experiencia personal, ¿qué es lo que más te atrae del género?

JMO: Quizá su brevedad, pero también poder decir mucho con muy pocas palabras, completar la historia, interpretar. Cuando no tenía conciencia de que era lo que yo escribía, la

Gloria Ramírez Fermín

minificción ya era la medida exacta de mis textos. Me gusta la minificción.

GRF: En la misma línea de la pregunta anterior, como lector ¿qué es lo que buscas en una minificción?

JMO: Disfrutar el texto, que despierte mis emociones, cualquiera que éstas sean; y, de alguna manera, la buena hechura, su manera de unir cada palabra. No me gusta mucho la sorpresa, sobre todo cuando se usa como recurso para resolver de prisa un final.

Mariano F. Wlathe

«Creo que proyectos como estos [...] permiten trabajar de otras formas colaborativas, ajenas al mercado editorial»

Antologías virtuales:

- *Maquinaria* (Ficción140 / Penumbria, 2016)
- *Tales of Deception* (Wlathe, 2015)
- *Collage* (Wlathe, 2015)
- *Rorschach* (Wlathe, 2014)

GRF: ¿Cómo te involucraste en la edición digital?

MFW: Quería hacer un par de fanzines fotocopiados y engrapados de minificciones, pero no tenía tiempo para armarlos ni repartirlos. La edición electrónica me pareció una buena opción para compartir esos textos. No conocía mucho acerca del proceso de edición ni sabía usar programas de diseño editorial. Los primeros proyectos los hice en Word. Sin embargo, investigué y con cada proyecto aprendía algo nuevo y eso me entusiasmo para continuar.

GRF: ¿Cómo eliges el tema de una antología?

MFW: No tengo una lógica particular para seleccionar los temas. Se conectan con lo que estoy leyendo o trabajando al momento de escogerlos o surgen en conversaciones con los mismos autores. Empecé a hacer antologías como un pretexto para colaborar con personas cuyo trabajo me parece interesante. En la primera antología elegí manchas que simulaban un test de Roschach para darle unidad al libro sin limitar la creatividad y las voces de los autores. Funcionó bastante bien, entonces seguí utilizando elementos visuales para dirigir el tono de cada libro. Busco artistas cuyo trabajo me parece narrativo y que despierta la imaginación para que quienes colaboran se sumerjan en un universo

temático pero no se sientan restringidos por él. Los temas dependen mucho de la obra del artista. En *Collage*, elegí el arte de Ari Chávez porque me interesaba el tema de la nostalgia y los pasados posibles; en *Tales of deception*, la fotografía de Matthijs Smilde generaba una atmosfera onírica; y para *Maquinaria* quería hacer una antología de ciencia ficción y el trabajo de Racrufi quedaba perfecto.

GRF: ¿Por qué utilizaste el formato virtual?

MFW: Quería que fueran libros colaborativos de distribución gratuita, con *copyleft*, que permitieran una experiencia lúdica a quienes participábamos. El hacerla electrónica daba la oportunidad de que colaboraran personas que no viven en México. El factor económico también influyó. Sería costoso imprimir los libros de la colección con el papel, las tintas y los procesos adecuados para que tuvieran la calidad con la que me gustaría verlos. No podrían ser libros gratuitos.

GRF: ¿Cómo es el proceso?

MFW: El proceso para las antologías de la colección *Menor-Que* empieza con la invitación al artista y los autores. Recibo de diez a quince imágenes seleccionadas por su autor y las envío a quienes van a escribir explicándoles la dinámica y proponiendo una fecha límite. Cuando me entregan los textos los reviso y hago una labor de edición. Si el libro es bilingüe mando todos los textos, revisados y con los cambios aprobados, a quien vaya a hacer la traducción. Formo el libro, lo mando a los participantes y, finalmente, lo publico en línea. Me gustaría que fuera mucho más colaborativo en las próximas antologías y que todos participaran más al elegir los temas y en como presentarlos, que estuviéramos más involucrados en cada proceso.

GRF: ¿Cuál ha sido el mayor obstáculo para sacar una antología virtual?

MFW: Sigue siendo un reto aprender edición, diseño editorial, el uso de software y demás, pero es parte de lo que me gusta de hacer estas antologías. El mayor obstáculo ha sido que a algún artista no le interese el proyecto y entonces no puedo hacer el libro que quisiera, pero por suerte no es algo que pase seguido.

GRF: ¿Cuáles son las ventajas de las antologías virtuales?

MFW: Para mí, su principal ventaja es que te permiten colaborar con personas de distintas partes del mundo, publicar de manera gratuita y llegar a lectores que uno simplemente no imagina.

GRF: Detrás de las antologías ¿había un objetivo particular? Por ejemplo, ampliar el tema, el canon del género, recolectar nuevas voces.

MFW: No, surgieron sin ninguna pretensión. Lo único que me interesaba era generar un espacio de juego para colaborar con escritores y artistas. Ni siquiera pensaba en cuántas personas podrían leerlas. Se volvieron bilingües para poder trabajar con gente que no hablaba español. Sin embargo, creo que han apoyado un poco la difusión de voces nuevas. Y será una prioridad en las próximas antologías.

GRF: Los temas de tus antologías, como la nostalgia, el onirismo, y la ciencia ficción, contribuyen a nuevas perspectivas en la ahora contemporánea vertiente literaria de la minificción, además de lo anterior ¿cuál crees que sea otra aportación?

MFW: Creo que proyectos como estos, de los cuales afortunadamente hay varios, permiten trabajar de otras formas

colaborativas, ajenas al mercado editorial. Propician la autogestión y la cultura del «hazlo tú mismo». Eso es importante para mí. Respecto a la minificción no sé si estamos aportando algo, más allá de un espacio para la experimentación y las nuevas voces.

GRF: ¿Hay alguna particularidad para seleccionar los textos?

MFW: Los autores seleccionan los textos. Pasan por un proceso de edición y, en caso de ser necesario, se solicitan cambios. Por eso, me gusta pensar con cuidado en las personas que participarán en cada antología. Los leo con detenimiento y busco voces distintas entre sí que enriquezcan cada libro.

GRF: ¿Cómo ha sido la recepción de las obras?

MFW: Es buena. Quienes participan están contentos con los resultados. Recibimos muchos comentarios positivos y algunas críticas constructivas que siempre se agradecen. Las antologías alcanzan, en promedio, las mil lecturas en el primer mes. Y algunas de las publicaciones han acumulado más de diez mil desde su lanzamiento. Sin embargo, son números bajos para ser publicaciones gratuitas, breves y bilingües. La razón es que no tenemos un plan de difusión ni un trabajo constante en redes sociales. Aun así son números bastante buenos.

GRF: Como escritor que ya ha participado en antologías ¿qué alcances ha tenido la difusión de tu obra en una antología?

MFW: He tenido la oportunidad de conocer a muchas y muchos escritores, editores e investigadores dedicados a la minificción a quienes les apasiona el género. Eso es lo que busco al participar en una antología: conocer otras pro-

puestas, escuchar voces diferentes. De la difusión en número de lectores o países a las que han llegado, sólo tengo los datos de las antologías electrónicas y en ellos aparece casi toda América, parte de Europa, incluso un par de países de África y Asia. Recibí correos de un artista italiano y una española a quienes les gustaría participar en una antología. Eso siempre es gratificante.

GRF: En tu experiencia personal ¿qué es lo que más te atrae del género?

MFW: Me gusta que la minificción te permite jugar con sus límites y experimentar entrecruzamientos con otras disciplinas y géneros. Su flexibilidad me resulta estimulante a la hora de escribir y pensar proyectos.

GRF: En la misma línea de la pregunta anterior, como lector ¿qué es lo que buscas en una minificción?

MFW: En lo personal se me dificultan los juegos de palabras por lo que disfruto mucho cuando leo minificciones que los utilizan de manera precisa. Sin embargo, lo más importante, para mí, es que despierten mi imaginación. Me gusta cuando la narración es clara en una línea y no deja lugar a tantas interpretaciones, pero el universo que construye alrededor parece infinito y uno se entusiasma pensándolo.

El café del Plesiosaurio

El último viaje

Ricardo Calderón Inca

Homenaje a Javier Tomeo

En medio de la playa, en una noche tristísima, se encuentra la madre y su hijo, mirando en el horizonte.

HIJO: Mamá, ¿hoy es el fin del mundo?

MADRE: Sí, mi pequeño.

HIJO: Entonces, ¿hoy vamos a morir todos?

MADRE: Sí, eso parece mi niño.

HIJO: Mami, tengo mucho miedo.

MADRE: Yo también.

HIJO: (Rascándose la sien) Entonces... ¿ya no veré a papá?

MADRE: ¿Quieres ir a verlo?

HIJO: Sí mami, llévame con él.

MADRE: ¿Seguro que quieres dejar a todos tus amiguitos? Mira que podemos quedarnos aquí para morir juntos.

HIJO: (Seguro de sí) ¡No, no quiero! Yo quiero ver a papá.

MADRE: Entonces levanta los brazos como yo lo hago.

HIJO: ¿Así mamá?

MADRE: Sí, y ahora agítalos muy fuerte. De arriba para abajo, de abajo para arriba. ¡Rápido! ¡Rápido!

HIJO: Mami, estoy volando, estoy volando...

Ricardo Calderón Inca

La madre y el hijo se toman de la mano, comienzan a volar velozmente. Rompen la atmósfera, hasta cruzar por completo el firmamento. Luego, el niño sonríe porque verá a papá. Ellos no sabe que papi está en la tierra, mirándolos alejar a través de sus pupilas que se horripilan por amor.

En contra del microrrelato como cuarto género narrativo

David Vivancos Allepuz

Con seguridad nunca os lo habréis planteado. Lo llamativo sería, precisamente, que lo hubierais hecho. El planteároslo con anterioridad. El hecho de que un hombre sin labios es incapaz de silbar. Porque un hombre sin labios, además, tiene verdaderos problemas para silabear correctamente. Un hombre sin labios nunca exterioriza su tristeza porque siempre parece reír. Y tampoco puede, por descontado, besar.

Cualquier cosa aparenta sorprender a un hombre sin párpados. Aunque no sea así, aunque se enfrente a lo más cotidiano que os podáis imaginar. Al bol de cereales que desayuna cada mañana. Todo parece sorprenderle. Incluso la visión de un hombre sin labios. Pero no tiene por qué. Es sólo la impresión que nos provoca el ver sus globos oculares desorbitados.

De esta forma tan tonta y, desde luego, sin proponérselo, un hombre sin labios y un hombre sin párpados, desconocidos ambos entre sí, han conseguido convertirse en los protagonistas indiscutibles de un microrrelato que muchos considerarán fallido.

Y tal circunstancia nos servirá para cerrar, de forma inapelable, definitiva, el debate que hasta ahora nos había venido ocupando.

4 Cosmo-nadas

Eduardo Sabugal Torres

Adán

Casi todos recordaban el primer balbuceo de Adán-Noé en el arca del tiempo. Nombrar y salvar, en ese orden. Pero los habitantes de este planeta, habían realizado la operación inversa. En lugar de salvar parejas en una gran nave que sobreviviera a la hecatombe, habían lanzado al espacio a la única pareja que ponía en riesgo a la humanidad. De alguna manera, la nave 22 en la que habían embarcado al cosmonauta y al jokerman, también era un arca diluviana. La risa y la contemplación cósmica entraron, como la única falsa pareja, a la expulsión planetaria. Habían pasado muchos años luz, y aún seguían sin divisar ningún arcoíris en la escotilla de su nave.

Luz

La nave se quedó sin luces, todo fue negrura. Adentro y afuera. Ningún planeta, roca, o rastro de la vía láctea eran visibles en la escotilla. El jokerman y el cosmonauta se quedaron un rato así, sin ver nada, callados. El cosmonauta recordó que tenían velas dentro de la nave. Encendió una. Con esa luz miserable y escueta seguían sin poder ver algo hacia afuera. El exterior seguía siendo para ellos como un mar espeso y oscuro. Sin embargo en el reflejo de la escoti-

lla vieron sus rostros, atentos a la nada. El jokerman mirándose como en un espejo y dejando salir una de sus risitas sarcásticas, recordó en voz alta —una vez en mitad de un show, en un bar de Cholula, dejé de hacer reír a la gente — El cosmonauta también mirando su reflejo en la escotilla asintió con la cabeza.

Lección

—Tienes que perder palabras —dijo el jokerman aleccionando al cosmonauta para reír de verdad. —Cuando el lenguaje ya no sirve aparece la risa —dijo riendo modestamente el Jokerman. El otro miró melancólicamente por la escotilla de la nave, ya había perdido un planeta, ahora le pedían perder palabras para poder reír. —Pero la risa es también una palabra —dijo después de reflexionar. El jokerman se lo quedó mirando un instante, luego una sonora carcajada inundó la nave. Enojado, el cosmonauta interrogó —¿quién nombrará las cosas?, la risa puede ser nombrada pero no puede nombrar—. El otro dejó de reír.

Limonero

Cuando la nave 22 hubo aterrizado, el cosmonauta y el jokerman descendieron. Miraron el paisaje atentamente. Todo seguía ahí, idéntico a cuando se habían ido, hace muchos años. El cosmonauta caminó hasta tocar las hojas de un árbol, aplastó la hoja y respiró el olor que expedía la hoja entre sus dedos. —Las hormigas no se lo han comido —dijo. El jokerman que lo miraba desde lejos, sonriendo desganado, contestó. —No, las hormigas siguen allá, en el no-lugar, donde está tu risa también, quizá se alimenten de ella en este momento—. La risa del jokerman estalló estruendosa como si hubiera escuchado un chiste. La nave

despegó. No volvieron a visitar aquel limonero que parecía detenido en el tiempo, aferrado a la Tierra. El cosmonauta miró el árbol desde la escotilla, su mano aún olía a limón, lloró en silencio, pensando en su risa perdida y en el alimento de extrañas hormigas cósmicas.

Vocalice bien: abra la boca

Ricardo Alberto Bugarín

*para Dina Grijalva,
que juega en México*

A

Naná gana plata. Agarra manta, sábana, cama: Ama.
Naná gana gran plata.

E

Dedé, el mequetrefe, se mete, emerge, se mete. Ende el ente
de repente.

I

Vi fingir. Sí, vi fingir. Sin viril fin.
Sí, vil vivir.

O

Oso mozo, como topo fogoso, tocó hombro con codo for-
zoso. Voló todo. Voló oloroso.

U

Uh! Uh! Uh!

¡Un ñu, un ñu, un ñu!

CLAVADISTA

para Gloria Ramírez Fermín, que tiene dos océanos

Desde que se convenció del decir popular que asegura que «todos llevamos un niño en nuestro interior», cambió de profesión y abandonó la abogacía. Ahora todos los días intenta, desde un peñasco, sacarse de sí a ese intruso.

Amores imposibles IV

David González Fernández

Querida Susana:

Lo primero de todo, pedirte disculpas por escribir estas traumáticas líneas sobre un vendaje compresivo, pero era lo que tenía más a mano.

Se me disloca el corazón tener que estirar y masajear todo aquello que quiero decirte; aunque tampoco pretendo hacer de esto un esguince.

Sabes tan bien como yo que a lo nuestro le falta calcio, y esta relación ya no suelda tan rápido como antes. No es cuestión de echar la culpa a nadie, pero juntos la estamos descalcificando para siempre. Por mi parte, asumo que el trabajo me absorbe hasta tal punto que se ha convertido en un torniquete para nuestro amor, impidiendo que éste fragüe rápido como la escayola. Pero por encima de todo soy traumatólogo, una profesión a la que me entrego en esqueleto y alma. Desde el principio te fui sincero dejando bien claro que ya estaba casado con la Traumatología, y que nada ni nadie podría nunca astillar eso.

Tengo que admitir que lo nuestro ha sido un camino lleno de trompazos, golpes, batacazos, resbalones, torceduras... una caída tras otra, y el cuerpo ya no se recupera tan bien como antes, como cuando éramos jóvenes y nos amábamos hasta los huesos. Este oasis en el que pretendemos vivir no es más que un traumatismo. Algo irreal en medio de un desinfectado desierto, estéril como un vulgar apósito.

David González Fernández

Todo se ha torcido, y las penas ya no se desinflamarán por mucho hielo que le sigamos poniendo.

Esta carta es una fractura definitiva.

Como ves, no he tenido valor para quedar contigo en la cafetería del hospital o en el museo de traumatología, y decirte todo esto calavera a calavera.

Y por favor, no quiero que pierdas el tiempo dejando pasar las horas en la sala de espera de la vida con la esperanza de que pueda caer otra vez entre tus extremidades superiores.

Sé feliz mi esternoncito.

Te querré siempre hasta la médula.

Tuyo y cercano,

Dr. Stephen Mills
Médico traumatólogo especializado en traumatismo
vertebral y torácico.
(Colegiado n° 78809 Universidad de Ohio)

Caja de herramientas

Nana Rodríguez

1. Considera el arte de pergeñar minificciones, minicuentos, microcuentos y demás entidades breves, como un oficio para crear objetos con herramientas adecuadas.
2. Que tu pequeña obra sea como un **tridente**: con ingenio, con sustancia, con un agujón en uno de los dientes.
3. Para la extensión, busca en el fondo de tu caja el **calibre**. Con esta herramienta puedes medir centímetros, milímetros o lo que el canon diga. No siempre el tamaño revela el asombro, la perplejidad, o la sorpresa. Que los concursos y su conteo de palabras no sean el indicador de tu destreza.
4. Si después de un aguacero de ideas, emociones y palabras, la inundación es evidente, nada mejor que una **esponja** para absorber los excesos. Esta herramienta es de doble filo, tu texto se puede convertir en poderosa esponja, menuda en la superficie pero enorme en la sustancia.
5. **El resorte** es un fantasma que surge en los avatares de la creación, este maravilloso instrumento te lleva al diálogo con otros textos de la cultura universal. Sus saltos pueden abarcar eones en tan solo una o dos líneas de extensión.
6. Cuando los caballos encabritados de la imaginación, se desboquen por la selva del lenguaje, busca un **potro de herrar**, así tus caballos serán elegantes y pausados. ¿Tu reino por un caballo?
7. Si tu material ya está en frío, nada mejor que un **buril** para cortar o desbastar adjetivos, largas descripciones y

nombres inútiles. Recuerda que el buril se utilizó en las primeras formas de escritura.

8. Si pierdes la llave del cofre donde duermen algunas joyas difíciles de dar a luz, usa la **ganzúa**, con paciencia y delicadeza lograrás abrir la cerradura.

9. Si tus desvaríos hacen un festín de exhibiciones, es hora de buscar el **atornillador** para apretar algunos de esos tornillos egocéntricos, que a veces opacan el brillo de tus bruñidas piezas.

10. No hagas caso a cajas de herramientas como ésta, busca tus propios utensilios y sobre todo: Lee a los maestros, no hay mejor caja de herramientas.

La estética de los márgenes. Entrevista con Miguel Maldonado

Nieves M^a Concepción Lorenzo y Darío Hernández

Miguel Maldonado (Puebla, México, 1976) ha publicado *Poesía Magia Corriente* (Destrazas Ediciones, 2004), *La carne propia* (Colibrí, 2006), *Ciudadela* (CONACULTA, 2008), *Los buenos oficios* (CONACULTA, 2010), la antología *S'attarder aux détails* (Écrits de Forges-Mantis Editores, 2011), *Una gota* (One Stroke, 2012, con el diseño gráfico de Katsumi Komagata), *Lobos* (Taller Ditoria, 2012), *420 golpes* (Book Thug / Mantis, 2012), *Octavio Paz. Hommage et profanation* (CNRS, 2014), *El libro de los oficios tristes* (Monte Carmelo / Destrazas Ediciones, 2015), *Bestiario* (Aldus, 2015), el audio-libro *Detenimiento* (2015) y *Al circo* (Impronta, 2016); además de formar parte en diversas antologías de poesía mexicana traducidas al alemán, al portugués y al árabe. Fue diplomático mexicano como agregado cultural en Kenia, jefe de redacción de la revista *Revolta* y ahora director de la revista *Unidiversidad*. Ha sido Premio Nacional de Poesía Joven Gutierre de Cetina 2006 y Premio Nacional de Poesía Joaquín Xirau 2016.

¿Cuándo comenzaste a escribir? ¿Qué sentido tuvo para ti inicialmente la escritura?

Antes de escribir poemas componía canciones, no las escribía, todo era cantado; supongo que muchos niños hacemos eso, aunque no todos pasamos de la canción al poema, a continuar las historias en el papel, si mis canciones eran melódico-dramáticas mis poemas eran, inversamente, dramático-melosos: los miedos y la ternura; quizás la sustancia misma de los niños.

¿Cómo definirías tu poética en la actualidad? Vista tu obra con cierta perspectiva, tras más de trece títulos publicados, ¿crees que existe un factor estético común?

El «factor estético común» es menos inasible, como concepto y como estudio, que las modestas obsesiones, aquellas imágenes e ideas que lo habitan a uno hasta sentirse, se diría a la inglesa, *hunted*; en español de diría, más que cazado, estar poseído: por la vida cotidiana, por el dolor del otro, por la impotencia ante la injusticia, por la salvación del amor y de la risa, por la furia y la ironía y por la pasión de imaginar; y *hunted* por mis animales y mis lobos. ¿quién caza a quién?

Encuentro también una actitud, no sé si llamarla así, y ahora que lo veo desde la perspectiva a la que ustedes aluden, proclive a contestar por escrito a los libros escritos por otros poetas, lo hice en mi libro *La carne propia* con Jaime Sabines en mi respuesta a su poema «Los amorosos» y con Rubén Bonifaz Nuño, en respuesta a su libro *Los demonios y los días*. En cuanto terminaba de leer sus poemarios, no podía hacer otra cosa sino sentarme a responderles a vuelta de poema, quería hacer mi versión de sus versos, o sea mi *Versón*. En una sociedad en la que priva el discurso de la innovación y la originalidad, quienes deseamos prolongar la voz del otro, seguramente no somos bien vistos. Yo prefiero el diálogo que el grito en el desierto, o, entrados en gritos, que el último grito de la moda.

Además de tu famoso *Bestiario*, dedicaste el número 20 de *Unidiversidad*, la revista que diriges junto con Pedro Ángel Palou, a la minificción. ¿Cuándo y cómo comenzó tu interés en el ámbito de la microtextualidad?

La microficción suele asombrarnos desde niños, antes de conocer un poema o de aprender a leer, ya hemos escuchado un refrán o un aforismo; a corta edad sabemos que en la brevedad hay grandes revelaciones, llegamos a lo corto siendo cortos, «la cuña tiene que ser del mismo palo», aquí entre refranes. Más tarde, llegué a la literatura breve de la mano de dos poetas mexicanos, amantes de la «síntesis», como lo diría José Juan Tablada (1871-1945) quien escribió el libro «Poemas sintéticos»; una manera acertada de definir la literatura breve por sintética: significa que integras el todo en pocas palabras, es decir, nada se pierde. Suelo recordar constantemente un par de versos que Taboada escribió en su poema «El caballo del diablo», como también se le conoce a la libélula: «Clavo de vidrio / con alas de talco». Esta manera de resumir -«sintetizar»- la esencia de las cosas me dejó fascinado. Es muy ilustrativo el hecho de que los primeros poemas cortos del México moderno traten de animales, y siguiendo con los refranes, eso a mí me despertó dos pasiones de un tiro: por la brevedad y por los animales; dos cualidades que sólo se encuentran «sintetizadas», diría Taboada, en los bestiarios y en las fábulas.

Por la otra mano me llevaba de lo breve el gran cocodrilo, como le decimos al poeta mexicano Efraín Huerta (1914-82) -otra vez la fauna y la brevedad-. Nuestro cocodrilo escribió una larga serie de poemas cortos a los que llamó *poemínimos*, en el título se anuncia la apuesta por el juego del lenguaje, estos poemas irradian humor e imaginación, uno que puedo citar de ya es «Handicap»: «No puedo / dejar / de escribir / porque / si me / detengo / me alcanzo»; hay muchos que me siguen merodeando por su chispa irónica, como «Reflexión»: «Me / parece / vitalmente / siniestro / que los / suicidas / no / hubieran / querido / seguir /

muriendo»; o este otro: «Lo dijo Monsi»: «Lo dramático / para muchos / muchísimos mexicanos / es que / en México / no hay / embajada / de México». Y si volvemos a la idea de factor estético común, creo que la ironía es una constante, la ironía crítica y a la vez comprende, como diría Octavio Paz, la sonrisa irónica también es una sonrisa cómplice.

¿Cuáles fueron tus mayores influencias a la hora de componer tu *Bestiario*?

En la literatura latinoamericana moderna abundan los bestiarios escritos por autores no menos bestiales, como Borges, Cortázar o Arreola; estos tres grandes escribieron animales maravillosos, sin contar a otros igual de grandes que escribieron sobre animales sin proponerse hacer bestiarios, como Eduardo Lizalde, a quien llamamos el tigre -ahora veo que hay un bestiario alerno de apodos a escritores mexicanos-, su poemario *El tigre en la casa* es un clásico de la poesía mexicana. Esta fauna de escritores latinoamericanos fue la que me cazó entre sus fauces.

Por lo visto, tienes en proyecto la confección de un libro de minificciones de menos de 140 caracteres, es decir, basadas en la escritura de *tweets*. De hecho, algunas de ellas han aparecido previamente en tu Twitter... ¿Cómo concibes personalmente la relación entre ficción breve y nuevas tecnologías, a menudo tan criticada?

La tecnología actual impone un canon a seguir, esta imposición no es menos arbitraria a la que impone el libro impreso —*codex*—, y a su vez ambas son igual de impositivas que los caparazones de tortuga donde inició la escritura china; es decir, desde siempre el medio nos ha determinado; aunque nos gusta pensar que somos determinantes, el medio, como diría el viejo adagio de McLuhan, es el mensaje. Los medios actuales, en particular el Twitter, emiten el mensaje «Sea breve, por favor», mismo mensaje que emitieron los

libros de horas impresos en formato dieciseisavo y los pequeños caparazones de tortuga; y la aventura sigue siendo la misma: en pocas palabras, hacer literatura.

Actualmente intento escribir algo que valga la pena en 140 caracteres, ni más ni menos, esto lo hago en mi cuenta de Twitter @Migrerías, en *Migrerías* se combinan mi nombre, Miguel, con la palabra greguerías, en homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

Otro mensaje de Twitter es « públícalo ahora », a diferencia de la publicación impresa que da tiempo para corregir y reescribir, Twitter te obliga a escribir en el instante, y uno no es tan audaz que no sale bien librado, no importa: « En la vida hay que ser un poco tonto porque si no, lo son sólo los demás y no te dejan nada », diría mi Gómez de la Serna.

En torno a brevedades. Conversaciones entre René Avilés Fabila y Lucila Herrera¹

Una mañana de marzo de 2016, el Maestro Avilés Fabila y yo nos encontramos en Radio Metropolitana en su programa «Culturalmente Incorrectos». Para mí fue un honor haber sido invitada y poder conversar con uno de los escritores más importantes de las primeras brevedades en México y de una larga lista de obras en todos los géneros.

Jamás imaginé que esta sería la última vez que nos encontraríamos.

Publicar esta entrevista es para mí un homenaje a su persona generosa y admirablemente amable, siempre dispuesta y, sobre todo, a su obra, a su enorme legado literario justo a un año de su partida: Gracias maestro, hasta siempre.

René Avilés Fabila: ¡Hola! ¡Qué tal! Soy René Avilés Fabila y estamos en el programa *Culturalmente incorrectos*. Y pues ahora estoy muy contento porque encontré a una verdadera experta en el tema que más me interesa en la literatura que es la minificción. Es maestra en letras mexicanas por la UNAM, se llama Lucila Herrera Sánchez y tiene a su cargo el Seminario de Análisis y Estudios sobre Minificción (SEM) en la Facultad de Filosofía y Letras. Es el único sitio donde se

¹ La transcripción de la presente conversación estuvo a cargo de Santiago Salinas y Sergio Ojeda, miembros del Seminario de Estudios y Análisis de Minificción de la Universidad Nacional Autónoma de México.

estudian las minificciones, y créanme que nuestra querida amiga, Lucila, debe tener muchísimo trabajo porque el éxito de la minificción es realmente abrumador. Cuando yo empecé a escribir no había el tipo de término, no había ni breveción, o microrrelato, nanocuento, y todos los títulos que han aparecido y siguen en polémica por ver cuál es el definitivo; simplemente eran cuentos breves, y eso me gustaba a mí escribir, me gustaba hacerlos y desde muy chico, no sé, unos 18 años, por allí, empecé a escribirlos tomándolos de temas bíblicos y temas de la mitología griega. Estos con el tiempo fueron a parar a la revista *El cuento* de Edmundo Valadés, que ha sido realmente (y justamente) revalorado, tanto por su literatura como por su obra en pro del texto breve.

Entonces me tocó, si debo hacerle caso a Lauro Zavala, me tocó hacer la primera antología, digámosle, de minificciones. Esto lo publicó la revista de la Asociación Latinoamericana de Escritores (ALE) que presidía entonces Carlos Pellicer y que desapareció hace mil años. Entonces, ahí hice esa antología y todo lo que yo pensé fue, bueno en realidad pensé dos cosas, te lo cuento a ti Lucila porque eres mi amigocha: uno, que fueran mis amigos los escritores seleccionados, que esto es algo típicamente mexicano y probablemente universal, uno que fueran mexicanos y lo otro es que no pasaran ninguno de una cuartilla. Con esto metí a unas quince/dieciséis personas, ya no recuerdo cuántas, pero así empiezo el camino. Y ahora la minificción es un éxito: lo ve uno en las redes sociales, en los medios convencionales, las antologías menudean, los autores también proliferan de una manera asombrosa, y hace tres años me parece, Lucila, fui a Buenos Aires, a donde yo había llegado en 1970 por primera vez como novelista y ahí descubrí, bueno, me hicieron un homenaje como «minificcionista». Yo me sentí verdaderamente humillado de haber llegado como novelista y haber regresado a México como minificcionista. Entonces alguien tenía por ahí el número de minificciones que he publicado, que son más de quinientas, una

cosa horrorosa, y decidí que pues ya iba a ser yo minificionista para el resto de mi vida y dejar de lado mis nueve novelas ya publicadas. Ahí conocí a Ana María Shua que fue realmente quien nos contacta, quien de alguna manera nos presenta y hablamos, intercambiamos puntos de vista y descubro, pues, que no estoy solo en el mundo, que aparte, me refiero a estudiarlo, a analizarlo, reflexionarlo, qué demonios es, por qué nos gusta, por qué es tan exitosa.

Anoche me tocó ver un programa dedicado a Mario Vargas Llosa en el 22, y en dónde hizo una verdadera apología de la novela río, lo ha hecho desde que empezó, e incluso ha criticado a los latinoamericanos por su pereza al no hacer novelas río. Esas novelas extensísimas como *La guerra y la paz* o *La comedia humana*, en fin. O las propias novelas de él. Bueno, señaló algo en lo que yo nunca había pensado: de que si Rulfo hubiera sido de «mayor empuje», por decirlo de alguna manera, estoy cambiando la terminología de Mario, hubiera hecho una novela mucho más voluminosa, más complicada y más exitosa; yo no lo creo. Yo creo que justamente él podó, quitó, y finalmente nos dejó algo perfecto. Y he leído con cuidado a Hemingway y he leído con cuidado a Faulkner y descubro de pronto que en sus textos breves son mucho más notables artistas que en las novelas largas. ¿Qué piensas tú de todo este boom de minificiones y de qué manera nos ha cambiado la vida a los lectores, y a los escritores y a los estudiosos como tú?

Lucila Herrera Sánchez: Muchas gracias, René, por la invitación. Estoy muy contenta de estar aquí. Realmente para mí es un gusto compartir estos micrófonos contigo porque hay muy pocos espacios en los cuales se pueda dialogar sobre las minucias y las características del género. Efectivamente, tú acabas de señalar aspectos muy relevantes: si nosotros nos fuéramos a la idea general de microtextos, tendríamos que decirlo como mi buen amigo Rony Vásquez dice allá en Perú: «los microtextos existieron, han existido y existirán», mas de esa cantidad de prosas breves primeras

en la historia del hombre matizadas con elementos poéticos, etc. ha habido una evolución distinta al día de hoy, un dinamismo al grado que como tú muy bien afirmas, a principios del siglo XX en México, hay una figura señera que marcó el camino de la creación de brevedades: Julio Torri, quien no estaba muy consciente de que en su obra *Ensayos y poemas* estaba haciendo minificciones. Tan no estaba consciente que él intitula su primera obra de 1917 como *Ensayos y poemas*, y este rasgo es interesante, ya que ningún escritor como bien sabemos viene de la nada. Torri leyó desde pequeño a los clásicos, los escritores ingleses y franceses que mucho influyeron en su obra; asimismo, había leído bien a los modernistas y Amado Nervo quien hace a finales del siglo XIX una defensa apasionada acerca de la brevedad en los textos literarios.

Entonces sí hay una proliferación de textos breves, y quiero retomar esta idea un poco más adelante, pero si nos vamos a estudiar realmente con consciencia y con un poco de mente crítica estas brevedades, como les llamaba Nervo en su momento, no son de hace más de un siglo las brevedades que leemos ahora. Siempre ha habido, insisto, en la tradición clásica, en la tradición culta y popular, estas brevedades bíblicas, estas parábolas, pero algunos estudiosos consideran que todo cabe en una misma caja, es decir, que si hubo microtextos, y ahora ha habido minificciones, a todo le vamos a llamar minificciones o a todo le vamos a llamar microrrelatos; y, en mi opinión no es así. Después de la publicación señera de Torri, vinieron grandes prosistas paralelos al surgimiento de la revista *El cuento*. Hablo de Augusto Monterroso, de Juan José Arreola y, por supuesto, no dejo de pensar en todos aquellos, que como tú dices que conociste cuando eras muy joven, escribían prosas breves, el mismo Alfonso Reyes con sus *Ninfas en la niebla*, que no sé si conozcas, sus brevísimas prosas que son estampas, que son viñetas y algunos las llaman minificciones.

Hablar del asunto del género en cuanto a si es canónico o no podría llevarnos no solo a este espacio, sino muchísi-

mo más y rebasa los propósitos de estar aquí conversando. Me parece que es un asunto efectivamente para estudiosos y los mismos estudiosos estamos de alguna manera fastidiados de querer que se legitime de acuerdo con no sé qué canon, y digo canon entre comillas, que el género valga la pena. Tú mencionaste muy bien a Vargas Llosa y esta tradición literaria que apela a estas novelas decimonónicas para acá que son como tipo *best-sellers*, algunas, de bastante largo aliento. Justo platicando con Ana María Shua en su última visita me decía que el asunto de que los escritores, de que los jóvenes o de que muchos lectores vayan a librerías es porque tienen un interés en sentirse cómodos en una novela de largo aliento. Y desde los escritores muy buenos hasta pienso en un George R. Martín que le doy todo el respeto que le pueda merecer sus *Juegos de tronos* son novelas en las que uno está evadido, poco interesado en las técnicas, etc. Justo el asunto con la minificción es que demanda un lector muy activo, un lector con un gran bagaje cultural, como le decía Pierre Bourdieu, con un capital cultural construido y si yo trato de separar la gran paja, la gran cantidad que hay hoy en día de textos, de minificciones, de creaciones breves, de lo valioso, como dices tú: es un gran trabajo, porque hay mucha paja y porque hay una aguja que rescatar de todo este asunto.

¿Por qué gusta? Justo porque, cito a Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: es que estamos en tiempos posmodernos. Yo no sé tampoco si estamos en tiempos posmodernos, porque también es otro tema que nos podría llevar tiempo, pero sí estamos en una época donde la velocidad nos obliga de un golpe de vista llevarnos la información. Y hay quien dice que por eso la minificción es breve, lo cual es un grave error, porque de ninguna manera la buena minificción se lee de un golpe de vista. A mí me parece que si de verdad los estudiosos mexicanos, porque yo apelo ahorita a los estudiosos mexicanos, queremos ser serios en este asunto de la investigación tenemos que irnos a investigar y leer muchísimas cosas más haya de

nuestro tiempo presente. Irnos al siglo XIX, que es fundamental, imprescindible, e ir a los muchísimos cursos, talleres y antologías que hoy en día se publican. Es un fenómeno muy complejo que tiene que ver con los lectores, con producciones literarias, grupos de creadores e intereses de muchos tipos.

Lo que a nosotros nos tiene que interesar es el corpus, es decir, la materia prima a la que llamamos minificción o microrrelato y sobre ella centrar nuestras discusiones y sobre ese asunto quiero decirte que en las minificciones o en los microtextos o en los microrrelatos, dependiendo de cómo los llamemos, en España y en Argentina los llaman microrrelatos, en México nos gusta decirles más minificción, precisamente por lo que tú comentas acerca del maestro Valadés que fue el primero en establecer las pautas en su texto *Ronda por el cuento brevísimo*, digamos que habló oficialmente del término minificción y la tradición ya larga de *El cuento: la revista de la imaginación*. Me parece que esa situación de escribir por escribir y de solo publicar porque es cortito y tiene humor debe de cuidarse; por otro lado, hay que acercar a los lectores que no tienen tanta alfabetización para entender el intertexto, lo que dices tú: «Yo escribía sobre temas clásicos». Si yo presento, que aquí traigo ciertos ejemplos, ciertos textos posiblemente no serían muy fácilmente comprendidos por la audiencia, pero también me parece que los investigadores y estudiosos al ser docentes muchas veces tenemos la posibilidad de acercar esos textos a las aulas y más allá de las mismas y estos criterios que se marcan por los mismos gustos de los géneros me parece que es todo un tema y una situación muy interesante.

¿Quién marca los criterios de lo que es una buena o una mala minificción? Ahí dejo la pregunta, ¿quiénes son los que determinan en un momento dado si una antología es valiosa o no es valiosa y con base a qué la dan a conocer? De lo que yo me he percatado, el mercado editorial de la minificción está muy sesgado, es una situación que sucede

también en Buenos Aires, por ejemplo. Al igual que la poesía no le interesa a nadie también la minificción; ese sería el orden, poesía y después está la minificción. Ya van tres editores a los que les digo: hay escritores importantes, valiosos, ya leí su obra, ya se dictaminaron. Hay dos personas que en México detentan esta situación del mercado editorial de la minificción y no dan su brazo a torcer, más que con sus amigos, sus conocidos, etc. Entonces, me parece que es complejo y multifactorial esta situación, pero sí necesitamos una editorial nueva que se comprometa a dar a conocer escritores de brevedades distintos. Uno de los motivos por los que la minificción tiene tanto auge en el internet es por esto y porque es un medio mucho más fácil y rápido para llegar a otros sin pasar por tanta burocracia editorial. Tú vas a las librerías conocidas y están los *best-sellers* y están los libros de largo aliento ahí, pero no encuentras un buen libro de minificciones, o están en España publicados por Páginas de espuma o casi no hay quién los edite, tenemos una carencia y al mismo tiempo una sed y una necesidad por seguir conociendo y seguir hondando en este tipo de textos, necesitamos que el mercado editorial encuentre ahí un nicho.

Otra cosa que sucede en el Seminario que yo llevo, es que las personas que se acercan muchas veces quieren escribir, porque a mucha gente le interesa escribir brevedades. Piensan que escribir brevedades es fácil porque es corto. No sé cómo haya sido cuando eras joven, pero pensaban que era un ejercicio rápido, sencillo, cuando realmente el trabajar una minificción es muy semejante a trabajar con la poesía, si realmente queremos que sea valiosa, y no lo digo yo: atrás de mí hay una serie de investigadores desde 1986 como Dolores Koch, el profesor Langmanovich en Argentina, hasta hoy día Graciela Tomassini, también en Rosario. Tenemos también a Andrés Suárez, al maestro Zavala aquí en la Metropolitana que se han dado a la tarea de verdad de definir cómo es el género y de no hablar de generalidades, sino de textos bien trabajados y pulidos. Como verás es

como un crisol en el que convergen muchos aspectos: los lectores, los escritores que quieren hacer minificciones, los que proponen los criterios, elaboran las antologías, los que estudiamos el fenómeno y todos, de alguna manera, estamos conformando un todo y nos estamos reuniendo constantemente, sin quererlo, y nos encontramos a cada rato y nos percatamos de algo que tú dijiste que sí es cierto: sí goza de buena salud la prosa breve mexicana, que de ahí infiramos que todo lo que se escribe vale la pena, microtextos valiosos y minificciones bien logradas, eso es otra cosa, pero no creo que nada más pase en México, ya me han dicho en otros lugares que también sucede, por ejemplo, en España. Muchos escriben y muy pocos son solventes en esto y logran esa maestría de la que hablaba Julio Torri, Arreola o escritores actuales españoles, pienso en un Ángel Olgoso, me parece que es difícil alcanzar su grado de estría.

Ahora qué otro aspecto me parece importante para difundir la minificción: los congresos internacionales, los coloquios, los encuentros, platicar contigo en este momento, aquí y ahora. Dar voz a las personas que estamos estudiando el género y a las personas, no sólo que crean, sino que estudian el género, que quieren investigarlas, porque creo que la labor de un docente es relevante. Llevo más de veinticinco años de impartir clase de lengua y literaturas hispánicas, no sólo de minificción, pues mi obligación es formar. Hay personas que están muy interesadas en el género, tienen mucha curiosidad de leer y ver características, por deslindar caminos. Me parece que por ese sentido hay mucho trabajo que realizar desde las universidades y los centros de estudio.

RAF: Sí. La verdad estoy de acuerdo contigo. Es un camino arduo, largo, complicado y bueno, pues, también tiene que ver mucho la deshonestidad intelectual que impera en países semejantes al nuestro y desde luego en el nuestro como un gran entusiasmo. Arreola se minimizó en una época por razones muy personales, muy peculiares, que no viene al

caso mencionar, pero de allí la exaltación más a Rulfo que a Arreola cuando eran absoluta y completamente distintos. Tenían cosas en común como el año de nacimiento, el Estado, la amistad, qué sé yo, pero realmente eran escritores totalmente distintos. Cuando yo empecé a escribir cuentos no había leído a ninguno de los que hemos mencionado realmente, pero yo vi, por ejemplo, en la Biblia un montón de pequeños relatos, un montón de minificciones y ahí sí son minificciones, sobre todo desde la perspectiva del agnóstico y bueno, pues eso me pareció muy divertido y por ahí me seguí, las fábulas tuvieron mucho que ver y me fui metiendo con todo lo que había, pero no había esos términos que hoy estamos justamente dándoles. Simplemente escribí cuentos breves, con ellos concursé para el Centro Mexicano de Escritores, la beca la obtuve en 63 o 64, no recuerdo, y ahí tuve un contacto muy directo con Arreola y con Rulfo, estuve año y medio con los dos, un poco más con Arreola porque terminamos siendo buenos amigos. Y ese primer cuento, ese primer libro que se llama *Hacia el fin del mundo* surgió de relatos muy breves, que tiene fabulas y las características tradicionales, era poco lo que le aportaba. Incluso de esa época viene mi amistad primero con Monterroso y luego con Valadés, con los que realmente por ser una amistad, amistad, no era una relación, ¿qué te diré? Ni siquiera de pares. Pues él escribía lo suyo, y yo lo mío. Él no era famoso, yo mucho menos, yo sigo sin serlo, y Arreola ya era Juan José Arreola. Y él fue el que me dio consejos, él que me ayudó, pero esa tendencia de suprimir lo superfluo, a sugerir, eso se fue dando de una manera natural. Yo creo que nací en efecto cuentista. José Agustín que es mi compañero de toda la vida, mi camarada para que no se oiga extraño en este mundo posmoderno. Yo lo que no quiero que crean es que somos pareja, somos cuates, pues, desde la secundaria. Entonces, él también escribía pequeños relatos que fue abandonando, siguiendo en efecto los consejos iniciales de Vargas Llosa, y desde luego siguiendo su propia naturaleza literaria. Esto nos separó y

luego, pues, Margo Glantz se empeñó en meternos en un mismo costal que denominó «La onda», y bueno eso fue el acabose, somos una generación mal estudiada.

Escribo novelas cuando tengo que escribirlas, punto. Y escribo minificciones que ahora subo cada dos veces a la semana a Facebook con distintos tipos de éxito, pero lo que más me sorprenden son los comentarios: nadie entendió nada. Es posible que en diez renglones o en tres te den veinte o treinta o cuarenta opiniones distintas. O que quieran jugar y hacer una mala broma en torno a lo que tú estás diciendo. Trato de decirte, Lucila, que cualquier persona cree que puede hacer minificciones y tienen su gracia. Recuerdo que en Buenos Aires nos invitaron a Ana María Shua y a un muchacho colombiano, cuyo nombre he olvidado, a hacer una especie de torneo de minificciones donde alguien daba un tema y nosotros sacábamos una ficción relacionada con ese tema general. Fue una experiencia interesante, pero creo que si lo vemos como género, que yo creo que habría que darle ya esa categoría, ni es primo hermano, ni el hermanito pobre, ni subgénero, es decir, creo que es un ejercicio cultural e intelectual realmente de buena prosa, de buen cuidado, de imaginación, que no es nada fácil.

Los textos breves de Arreola, bueno, todos son breves, quizá los más breves estén en *La feria*, que para mucho, para él mismo, siempre dijo que era una novela y yo creo que sí, pero bueno, en la brevedad está también un poco o un mucho la posibilidad de darle belleza a la prosa; en ese sentido, el parentesco con la poesía, con los haikus, seguramente con los sonetos, pues no cabe la menor duda. Yo recuerdo que alguna vez le dije algo así a Griselda Álvarez y casi me mata, que es soneto, que pásalo a prosa y te va a quedar sensacional. Casi me mata, me vio con desdén, es decir eso que, bueno, hubiera hecho lo mismo Bonifaz Nuño. Pero yo creo que todavía estamos viéndolo como una curiosidad, que gracias al trabajo como el tuyo y al de muchos otros, deben ser, yo la verdad es que nunca he entrado

en contacto como tú, es la primera vez que estoy con alguien como tú, eh. He estado con Lauro Zavala, pero con Lauro trabajamos juntos, somos compañeros. De quince antologías que ha hecho estoy en catorce, entonces lo quiero mucho por eso: es el único que me antologa. Pero yo le doy desde siempre, son llaves a la imaginación, para desatar la imaginación.

LHS: Esto que me comentas René es muy importante porque debería de ser considerado no sólo una curiosidad. En mi opinión y la de estudiosos del género hay una serie de rasgos que permiten afirmar que la minificción contiene los elementos que lo ubican como un género literario en forma. Dolores Koch, que fue la primera que hizo una tesis al respecto.

RAF: En la que estoy.

LHS: Así es, te menciona ahí, ella reflexiona por primera vez sobre el canon: Arreola-Torri-Monterroso. Koch notaba que el micro-relato tiene peculiaridades que no comparte con el cuento. Es decir, justo como acabas de señalar, no es un subgénero del cuento, no es una derivación del cuento. Es un género aparte, su tesis es pionera en estos hallazgos, al igual que en su tiempo el profesor investigador, lingüista y poeta David Lagmanovich en Argentina. David Lagmanovich tenía una larga trayectoria como profesor cuando se encuentra con estos textos y dice que no hemos hecho un estudio, un análisis de sus características. Entonces, empiezan a tejerse una serie de redes y es cuando a finales del siglo XX, en 1998, el profesor Zavala decide que se haga el Primer Congreso de Minificción. Este año se llevará a cabo el noveno congreso en Comahue, Argentina. Cada dos años ha habido un congreso internacional que permite esta posibilidad de intercambiar puntos de vista, dialogar, novedades.

Estas iniciativas de encontrarse para discutir sobre el género cada vez se amplían más y hoy en día podemos hablar de la minificción en relación con la poesía o de la minificción en relación con las artes visuales. Esto que tú mencionas acerca de tu comienzo natural de escritura donde no solamente escribiste microficciones, sino que también eres un excelente prosista, un muy buen ensayista, y has escrito novela. Como un buen escritor de microficciones practicas otros géneros literarios.

RAF: Eso es, mi querida Lucila, qué ejemplos me podrías dar de lo que estamos hablando en voces de los grandes autores.

LHS: Antes de responder la pregunta, quiero acotar algo sobre lo que estábamos hablando: el escritor de microficciones, el buen escritor de microficciones, de acuerdo con mi criterio, es aquel que no solamente se preocupa por publicar textos breves, sino aquel que trabaja y pule estos textos, repasándolos constantemente.

Respondiendo a la más reciente pregunta, en Argentina tenemos excelentes microrrelatistas. De hecho, yo te puedo decir que en los tres lugares donde más están presentes el microrrelato y microficciones, sin entrar en cuestiones de término, serían México, Buenos Aires -que dicen que es la meca de la minificción- y España. Un gran microrrelatista es el ingeniero Raúl Brasca del que traigo un texto difícil de entender, pero que si tenemos el bagaje cultural para comprenderlo, podríamos identificar a qué poetas apela. Se llama «Palimpsestismo» y viene en su libro *Las gemas del falsario*. De entrada, el título siempre en un texto tan corto es muy importante:

«PALIMPESTISMO»

Me gusta un cementerio de muertos bien relleno, manando sangre y cieno que impide el respirar. Porque no hay dolor

más grande que el dolor de ser vivo contemplando cómo se pasa la vida, cómo se viene la muerte. Tan callando.

RAF: Ya la conocía porque además Raúl es amigo mío. Me parece notable, sí, yo sé que es ingeniero y que tiene una fábrica de cosas.

LHS: Y que los fines de semana se dedica eso.

RAF: Pero tiene otra virtud, comparable a su talento literario, pues hace los mejores asados en Buenos Aires.

LHS: ¡Qué maravilla!

RAF: Imagínate una reunión con Ana María Shua, Brasca, yo, otros tres más, comiendo esa espléndida carne bien cocinada. Con Brasca en su casa y leyendo microficciones. ¡No, pues, qué maravilla!

LHS: ¡Qué más puede uno pedir en la vida!

RAF: Que bueno que lo has leído. ¿Tienes alguno otro de él mismo?

LHS: Sí, bueno, de Brasca aquí tengo una de sus tantas recopilaciones. Porque además él es antologador, como sabes, y tiene sus propias creaciones. Tiene también «Palíndromos»:

«La voz del resentido»

Me mostró las fotos y los ardientes mensajes de texto de sus amantes en la pantalla del celular. Apabullantes, no tiene cualidades físicas notables ni es muy inteligente. La seduce con una serena simpleza que pasa por sencillez y una mirada limpia, falsamente desvalida. No finge, es una postura de la naturaleza.

RAF: Está bueno

LHS: La verdad es que lo que decimos las personas que estudiamos microficción es que para hacer minificción, microrrelato, debe de caber en una página, en un golpe de vista. Ya si hablamos de más cuartillas quizás caería en otra categoría como minicuento.

RAF: Claro, mira, yo nunca he unido minicuentos, microficciones, como quieras llamarles, en un solo volumen. Están esparcidas en distintos libros. Pero, no se me había ocurrido la idea de publicarlos en Facebook. En realidad se publican en dos de los cuatro muros que tengo. Esto te puede probar que a pesar de mi avanzada edad soy un activo seguidor de las nuevas tecnologías.

Para mis textos tengo a alguien que me ayuda. Ella hace un diseño muy grato, muy cordial, muy profesional. Ella es una diseñadora y ahí pone los minicuentos. Entonces, selecciono ciento y tantos, lleva como 40 o 50 y tienen un éxito extraordinario. Me llama mucho la atención. No se me había ocurrido. Ella piensa que es la combinación de un texto logrado, que es un microficción, pues echa ya con eso.

LHS: Trabajada.

RAF: Trabajada, corregida, pulida, una y otra vez. Y un bello diseño con un fondo de color que ella me explica por qué los de amor tienen que ir así, los verdes en otro, etcétera, etcétera. Pero, sí han sido exitosos. El día que nos conocimos alguien me preguntó eso, que quién me los hacía. Dije, los minicuentos, esos me los hace mi esposa; pero, los otros es un apoyo que me dan. Un intercambio que tenemos con UAM-Xochimilco y a cambio ellos ayudan con eso. Pues, no es nada más que diseñarlos y subirlos. Los ponen ahí donde yo los subo. Pero, sí quizás me gustaría porque todo me produce cuentos pequeños. TODO. Un museo, un concierto, una exposición pictórica, una plática, desde luego las lecturas. Lo que ahora es la intertextualidad, pues

ahora es el hecho de que tú leas y te vaya generando producción. No copiando, que de pronto te haga una variante, una inquietud. Y eso me lleva clarificar mi posición respecto al cuento breve. De hecho, con ustedes podría yo decir cuál es mi punto de vista, en lo que yo creo como experiencia. No soy un crítico literario. Jamás. Yo escribo sobre lo que me gusta. Si no me gusta por lo general no escribo. Yo soy muy ácido, muy crítico, como para de pronto pelearme también con el gremio al que pertenezco. Es decir, si yo me atreviera a decir lo que pienso de montones de compañeros míos pues nadie me hablaría. Si así como estoy tengo problemas, pues bueno. Si eres cordial y simpático pues sí te publican, sí te antologan, si te ven inocuo. Si te ven viejecito, amable, gentil, contento, con tu silla de ruedas personalizada. Desde luego yo no soy cualquier ancianito. Pero, no se me había ocurrido realmente. Sigo creyendo lo que yo pensé cuando arrancaba en la literatura.

Cuando yo llego con mi primer libro de cuentos me lo dictaminan Monterde y Raymundo Ramos. Dicen que sí, que les gusta mucho. Lo ponen en letras mexicanas, pero tardaron en sacarlo porque a nadie le interesaban los cuentos. ¿Qué había pasado? Que en ese inter ya estaba ese boom extraordinario de la novela en México. Siempre ha existido pero ahora con mayor entusiasmo. Entonces, mi generación en pleno, los famosos «Onderos», que no son tales pero sí son muchísimos, muy grande, no sé, 25 o más quizá, pasaron a la novela con total tranquilidad. Yo no, sí las hago, tengo nueve o diez pero, disfruto mucho, intensamente; hay un placer erótico de esos pequeños relatos. Vi en el museo cosa con lo que publique en *Excelsior*, es un relato muy breve que se llama «La serpiente bicéfala azteca». Porque vi en el Museo Británico una serpiente bicéfala azteca en jade que está considerada como una de las piezas más bellas del Museo Británico, imagínate tú. Nunca nadie me explicó cómo la hurtaron de México, cómo llegó hasta allá, pero ahí está. Entonces, para mí la serpiente de dos cabezas, la anfisbena, que es un fenómeno europeo, muy

de los bestiarios antiguos y que aparece constantemente. Borges la rescata, la incluye en sus libros de seres fantásticos. La serpiente me despertó una enorme curiosidad. Sólo verla me la creó y escribí un texto muy breve esa serpiente. Me llamó la atención que hubiese serpientes de dos cabezas en Europa y en el mundo azteca sin tener un solo punto de contacto. Entonces, todo eso te despierta inquietudes. No sólo es el texto, también las funciones que cumple el cuadro. Creo que uno de los mejores textos breves, no minificiones, son cuentos no largos (de cinco o seis cuartillas) de obras musicales o cuadros que me deslumbraron en algún museo.

LHS: Ya se estudia esa relación entre los textos, aunque sean de tres, cuatro cuartillas, y los minitextos y las imágenes. Porque vivir nutre la capacidad de escribir. Esto que estás diciendo es muy importante, vivir te hace escribir, coincido totalmente.

RAF: Porque la mayor parte de ellos, jóvenes y no tan jóvenes, lo confunden con la broma, con la frase ingeniosa, con el chiste, como tú decías, con lo ingenioso. Ayer recordaba yo que en una entrevista para el Canal 22 me preguntaban por autores de minificiones. Como conocía tantos personalmente dije Monterroso, por ejemplo, cada plática suya encerraba cinco, seis, siete, ocho minificiones que, claro, no escribía. Eran frases ingeniosas y él sí distinguía una de otra cosa. Cité una porque me preguntaron. Dije que difícilmente porque tengo alzheimer, pero haré un esfuerzo superior y sí. Cuando daba el medio día siempre me decía Tito Monterroso: «Querido René, vamos a tomarnos unas frías para entrar en calor». Ahí está la minifición. En realidad, es una frase ingeniosa de Tito; pero, no confundir, tú lo dijiste con más claridad, todo este tipo de chispazos, de la frase ingeniosa en la plática. En todo caso, esto lo puedes convertir en texto.

LHS: Eso es un motivo...

RAF y LHS: (*al mismo tiempo*) Es un pretexto.

LHS: Es un pretexto para seguir trabajando y puliendo. Justo nos encontramos al mismo tiempo con Ani Shua. Ella es una de las escritoras de microrrelatos más reconocidas a nivel mundial. Ha sido traducida al serbio, no conozco algún otro microrrelatista que haya sido traducido al serbio. Ella habla de esta poética del trabajo de sentarse, del misterio del enigma, de la polisemia que tiene una sola palabra. Eso me parece, que a veces perdemos de vista justo lo que estás diciendo: la minificción se construye de palabras no sólo sentidas e hilvanadas ingeniosamente, sino de aquellas que suenan (y aquí apelo al toque poético) maravillosas y están bien puestas, muy brevemente puestas y colocadas. Monterroso era un hombre proverbial; pero, cuántos «monterrosos» van por la vida.

RAF: Arreola tenía también esa virtud, mucho más que Monterroso, porque Arreola era oral. Eso explica, en el caso de por lo menos de Juan José, la brevedad de su obra. Por fortuna muchos de sus discípulos -entre ellos Orso (su hijo)- tomaron discursos, tomaron conferencias y fueron así encontrando hallazgos extraordinarios de frases de verdadera lucidez, de inteligencia, de belleza que tenía Arreola. Arreola convertía todo en oro. Lo oí dar una plática de Agustín Lara. Discúlpame, yo lo odio. Además tú deberías de odiarlo, envileció a las mujeres: «te vendes», «quién pudiera comprarte». Que son metáforas muy logradas pero gandallescas, no son las finas de Guti Cárdenas, por dar un ejemplo. El caso es que lo oí hablar también de una bicicleta, porque le gustaba mucho el ciclismo, y realmente hacía una cantidad de brillantes metáforas, pero eso se quedaba en el aire. Él mismo no tenía interés porque sabía que no era la frase chispeante la que iba a quedarse, sino que era un pretexto. Es decir, el texto viene después, después de

sentarte, pulirlo, buscar. Recuerdo a Arreola diciendo: «esta como que no va aquí, corte acá». Y el texto aparentemente no cambiaba, pero cambiaba profundamente, se lograba. Creo yo que esas cosas son las que no se acaban de percartar los jóvenes creadores de microficciones.

LHS: Sí, efectivamente comparto esto que me dices. Es muy difícil encontrar la genialidad, el trabajo, la estética en algunos trabajos. Hay que hacer muchísimos esfuerzos, René para comprender ciertas brevedades llenas de ripios, frivolidades o de vicios de redacción.

RAF: Sí, me imagino. Algún día me salió una minificción, bueno no se llamaban así, estando en París, setenta o setenta y uno, viví un tiempo en Francia (tres años para hacer el posgrado) y de pronto algún día se me ocurrió escribir algo que se llama, si no mal recuerdo, «Los fantasmas» o «El temor a los fantasmas»; pues siempre viví agobiado por el terror de los fantasmas hasta que un día cruce de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes. Lo utilicé emblemáticamente porque tuvo mucho éxito, ganó un premio en Cuba. Es un poco más elaborada la idea. Después un grupo de muchachos cineastas me dijeron que querían hacer minicine y que querían empezar a hacerlo con esa minificción. Yo les dije que esa minificción son dos líneas y me dijeron que igual iba a ser material de un minicine. Yo les dije que sí, no tengo problemas, si lo quieres tómalo, no importa. Estoy traducido a idiomas exóticos porque no te pagan. Algunas semanas o meses después me enviaron el resultado del trabajo. Es un brevísimo video gótico en donde la cámara se acerca a un castillo medieval, cruza y está en la habitación. Eso es todo. (*Risas de ambos*)

RAF: Entonces, me pareció que habían hecho el esfuerzo; pero, ya eso transformado en cine no decía nada.

LHS: Eso es lo que a mí me preocupa que haya microteatro o microcine, micro artes escénicas, se abusa del género, micro...todo

RAF: Sí, son lenguajes distintos y definitivamente lo que se había logrado en la prosa no pasó bien a imágenes. Justo estoy por invitar a una compañera que pretende hacer una suerte de videos mínimos, breves. Incluso utilizando el celular. No tan profesionalmente como tendría que ser. No sé qué resultados podrá tener, creo que la minificción tal como la vemos, tal como lo platicamos, es un ejercicio intelectual complejo tanto para el autor como para el buen lector de minificciones. Yo lo que veo de los comentarios que reciben los míos, siempre hay tres, cuatro, cinco, y un día busqué por curiosidad quiénes eran esas personas. Después descubrí que no tiene ningún chiste: había estudiado letras. Se soplaron cuatro, cinco años de estudios.

LHS: Bueno, tiene su chiste. La microficción no es nada más para un grupo selecto. También hay que tratar de que lleguen a un público más amplio, la literatura es de todos: unos crean, otros la estudian, pero el goce es compartido.

RAF: Esa es mi idea al meterlos en Facebook. No sé realmente qué resultados tengan al final del día. Pero, mira, las novelas en mi caso se han vendido extraordinariamente bien. *El gran solitario del palacio* tiene veintitantas ediciones. *Tantadel* que es una novela breve, sólo tiene una edición de cuarenta mil ejemplares. Esto me preocupa porque esa parte del minicuentista es vista con desdén, con desprecio. La gente dice: «ah, sí, hace cuentitos». Por cierto, ¿cómo funciona tu taller?

LHS: Es un seminario que funciona una vez a la semana los miércoles en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Nos reunimos a platicar, a leer y discutir sobre la minificción; a las 12:00 horas en la Torre I de Humanidades. Para

participar las dos únicas condiciones que yo pido son: asistencia y verdadero fervor y apasionamiento por las minificciones. No es para escribir, sino para analizar y estudiar microficciones. No pido posgrados ni graduados. Yo pienso que la gente tiene futuro para discutir y analizar esto independientemente de los grados académicos. Si les interesa mi correo electrónico es: lucilaherrera@hotmail.com. Les reitero lo del II Coloquio de Microficción que será 17 y 18 de mayo. Tendremos al maestro René Avilés Fabila para la conferencia magistral el 18 de mayo.

RAF: Lo que me da terror es que siempre que escucho «magistral», tiemblo. El año pasado me tocó la conferencia magistral de la cátedra Juan Rulfo porque no habían encontrado a nadie más. Si hay alguien anti-academias soy yo. Es decir, no importa que sea profesor emérito, que sea yo doctor honoris causa. ¡Sauza quisiera ser! (*Risas*)

Resulta que llegué temblando a una bellísima aula en Filológicas. Había unas diez o doce personas muy severamente vestidas. Yo saqué titubeando mis veinte cuartillas y dije: «¡Carajo, voy a hablar de un hombre que no terminó la primaria ante un grupo de expertos doctores!». Entonces, yo lo que conté fue mi experiencia como alumno de Juan Rulfo. Medio aplaudieron con timidez y me dijeron que querían el texto para publicarlo y no me atreví a dárselo porque querían fichas, datos y no. Lo que yo conté fue mi experiencia personal con Rulfo a lo largo de año y medio. La vida, esto que hace uno normalmente en las cantinas, pero bueno me da terror.

LHS: Tú no te preocupes por la magistral.

RAF: Le di una conferencia magistral a Vargas Llosa y luego lo entrevisté. Dio una magistral justo donde estás en este edificio ante un lleno espectacular. Se puso de pie muy apuesto, muy galán otoñal y contó su vida. Le aplaudieron

como locos, como focas y le pagaron cincuenta mil dólares y dije: «Dios mío, yo necesito llegar a ser famoso».

En fin, pues les agradezco mucho haber estado con nosotros en «Culturalmente incorrecto». Yo soy René Avilés Fabila. Nos pueden escuchar en el 94.1 de FM y por internet en www.uamradio.uam.mx con podscats con emisiones anteriores. Los martes y los viernes a las 09:00 pm.

Mucho gusto nos dio estar con Lucila Herrera, maestra distinguidísima de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con la que hablamos de un tema que aún estamos discutiendo y que gracias a tu presencia creo que avanzamos en la materia. Aquí hay muchos radioescuchas que son aficionados a los breves textos. Muchísimas gracias y hasta pronto.

LHS: Gracias a ti, gracias por la invitación.

La garra del plesiosaurio

CECILIA EUDAVE

Microlapsos

Guadalajara: Editorial Paraíso Perdido, 2017, 56 pp.

Después de su incursión en los mundos mínimos narrativos con *Para viajeros improbables* (2011), Cecilia Eudave, reconocida narradora mexicana, retorna a la minificción con *Microlapsos* (2017), un conjunto de 21 microrrelatos brevísimos, divididos en cuatro partes: «Intangibles realidades», «El desencanto sutil de las cosas», «¿Sentencias o advertencias?», y «De naturaleza insólita o imaginada».

En este libro, la destreza literaria de Eudave recoge diversos registros narrativos como el ensayístico («Recuerdos de una taza», «Pistolas» y otros) y la metaficción («¿Está despierto?», «Al oído» entre otros), con predominio del fantástico («Fantasmas», «Imágenes de utilería», «Los observadores», entre otros).

Uno de sus textos más resaltantes apertura el libro: «Fantasmas». Aquí una frase del interlocutor del protagonista logra capturar el *quid* del relato: «—Los fantasmas son puros remordimientos, solo eso» (p. 6), refiriéndose a la persecución constante e inminente de los arrepentimientos en la vida del protagonista.

De esta manera, las historias que Cecilia Eudave presenta en *Microlapsos* nos permiten acercarnos a una nueva forma de observar/vivir la realidad que nos rodea, acaso como advertencia o premonición del mundo en que vivimos, y confirma el buen momento de la minificción mexicana en la literatura hispanoamericana.

Rony Vásquez Guevara

Sergio Gaut vel Hartman
Latinoamérica en breve
**México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-
Xochimilco, 2016, 203 pp.**

Conocido como antologador y escritor, Sergio Gaut vel Hartman reincide en la narrativa brevísima al presentar *Latinoamérica en breve* una antología de minificción escrita por latinoamericanos, donde se pueden apreciar las conocidas voces de René Avilés Fabila hasta las novísimas palabras de Juan Manuel Montes, entre otros. Esta nueva apuesta continúa la línea trazada por sus *Grageas 1, 2 y 3*, que han venido presentando y actualizando el devenir de los alfareros de la palabra escrita en nuestra tradición literaria. No obstante, el valor agregado de esta antología reside en la presencia de microrrelatos en portugués, traducidos al castellano por el propio compilador.

Al parecer, la intención de Gaut vel Hartman consiste en mostrar un actual panorama de esta modalidad textual en nuestra literatura, pues no se aprecia una temática que guíe el pacto de lectura; no obstante, ello constituye otro mérito mayor, ya que permite el goce de una diversidad narrativa, estilística y temática. Además, curiosamente los microrrelatos que la integran están ordenados en forma alfabética, en razón de sus títulos.

Finalmente, si bien se consigna la procedencia del autor de los textos en cada página; sin embargo, no se indica la procedencia de los textos, menos aún se mencionan si estos son inéditos, circunstancias que para un compilador de trayectoria como Gaut vel Hartman sí constituye un demé-

Antonio Paz Fernández

rito, acaso perdonable por la digna muestra de minificción latinoamericana.

Antonio Paz Fernández

VV.AA.

Señoritas imposibles. Antología de microcuento negro.
Santiago de Chile: Editorial Sherezade, 2016, 106 pp.

No existe nada más natural que la violencia en la literatura negra, y no existe lectura más extensa que aquella que proponen los buenos microrrelatos. ¿Acaso ambas modalidades de expresión pueden confabular para capturar la atención del lector?

La respuesta directa es presentada por el Colectivo Señoritas Imposibles, integrado por las escritoras chilenas Fernanda Cavada, Francisca Rodríguez, Karla Zúñiga, Claudia Farah, Lorena Díaz y Gabriela Aguilera, quienes en su primera antología de microrrelatos negros, nos otorgan su “Manifiesto” señalando que: “Somos las que disfrutamos del buen crimen, las que pesquisamos, las que vemos con empatía al asesino y las que lloramos con las víctimas”, mostrándose de esta manera a la macrosociedad del microrrelato, dejando claramente establecido que ellas también cuentan y muy bien.

En esta antología, dividida en cuatro partes, separadas por fragmentos de Mark Twain, Nietzsche, Marco Aurelio Ammán, y Alfred Hitchcock, presenta diversos registros narrativos, donde el asesinato, el maltrato, y el humor sugerido constituyen la garantía de que el lector se enfrenta a textos debidamente cuidados y cultivados, pues no solo estamos ante un grupo de escritoras, sino frente a una parte muy representativa de la microficción negra actual.

De esta manera, esta *opera prima* del Colectivo Señoritas Imposibles constituye un momento oportuno para conocer la microficción chilena escrita por mujeres y aproximarnos

Rony Vásquez Guevara

al microrrelato negro; por tanto, esperamos ya su segunda, cuya buena lectura, por supuesto, podemos garantizar.

Rony Vásquez Guevara

Francisca Rodríguez Aguilera

Tránsitos de Plutón.

Santiago de Chile: Editorial Sherezade, 2017, 65 pp.

Aunque sus textos ya podían leerse en diversos libros como *Señoritas Imposibles. Antología de microcuento negro* y otros, donde ya se apreciaba un registro de calidad, Francisca Rodríguez Aguilera reincide este año en la microficción con su libro *Tránsitos de Plutón*.

Este conjunto de brevedades narrativas se caracteriza por la mirada aguda de la narradora en las historias que recoge de la realidad, destacando aquellos textos en que la violencia de género constituye la matriz diegética; además, resulta interesante destacar la cantidad de series de microficción que se presenta al lector y que exige un reconocimiento de su enciclopedia universal.

Finalmente, podemos declarar que *Tránsitos de Plutón* no solo constituye un primer registro literario de Francisca Rodríguez Aguilera, sino también una muestra representativa de la microficción chilena, pues nos presenta a una narradora que observa la realidad como si fuera la primera vez, quien adoptando las técnicas del microrrelato nos introduce en su universo narrativo, acaso invitándonos a formar parte de un nuevo mundo.

Rony Vásquez Guevara

Laura Elisa Vizcaíno

CuCos

Ciudad de México: Ficticia, 2015, 108 pp.

Combinar el trabajo académico y creativo no es empresa fácil, y presentar una buena calidad en ambos campos resulta una ardua labor, que acaso teóricos y/o escritores como Umberto Eco han alcanzado.

En la minificción mexicana podemos aventurarnos a señalar que Laura Elisa Vizcaíno logra realizar un trabajo representativo a nivel creativo y académico, y viceversa. Aunque sus ensayos y artículos académicos ya se conocían en la comunidad científica de Latinoamérica, también empezó a conocerse -al unísono- sus microrrelatos publicados en varias antologías.

Sin duda alguna, si bien sus tesis de licenciatura, maestría y doctorado, ya constituyen un buen registro académico de su actividad investigadora, sin embargo, aún faltaba un libro que reúna sus textos de creación. Afortunadamente, Editorial Ficticia apostó por la publicación de sus *CuCos* o “Cuentos Cortos”, conforme alude el título de su primer libro de creación en el panorama de la minificción -anteriormente ya había debutado en la literatura infantil con *El barco de los peces piratas* (2015)-, donde la narradora presenta su dominio de diversas técnicas del microrrelato, abordando varios registros narrativos, donde lo fantástico predomina, recurriendo incluso a la

Rony Vásquez Guevara

intertextualidad para lograr la brevedad, ironizarla, e incluso mostrar una nueva historia.

En consecuencia, por su cuidado en el trabajo de la palabra y la imaginación que exige la buena literatura, podemos augurar que *CuCos* ya se inserta en el canon actual de la minificción mexicana.

Rony Vásquez Guevara

Los nutrientes sólidos

Aldo Flores Escobar (Ciudad de México, 1984). Titulado en Creación literaria por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). En 2014 publicó la antología *Fútbol en breve. Microrrelatos de jogo bonito* (Puertabierta Editores) y en el 2015 publicó *¡Nocauts! Microrrelato internacional de boxeo* (BUAP); es autor de dos novelas inéditas: *El coleccionista de epitafios* y *Orgía con las sirenas*, ambas construidas con ficciones breves. Actualmente ha finalizado su tercera antología: *Microfilms en prosa. Cartelera de brevedades sobre cine*. Varios de sus cuentos forman parte de diversas compilaciones; mientras que algunas de sus historias cortas han sido traducidas al inglés, francés, portugués e italiano.

Ana Sofía Marques Viana Ferreira (Portugal). Licenciada en Filología Española y Portuguesa por la Universidad de Aveiro (Portugal), máster en Enseñanza de Español y Portugués en la Universidad de Coimbra (Portugal) y máster en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Actualmente es becaria de Formación de Profesorado Universitario (MECD/España) por la Universidad de Salamanca y tiene como principales intereses de investigación el microrrelato portugués y brasileño contemporáneo.

Antonio Cruz (Entre Ríos - Argentina). Médico, escritor, periodista e investigador santiagueño. Recibió numerosas distinciones en su país y en el ámbito internacional y ha publicado textos literarios y artículos de opinión en medios gráficos y virtuales de diversos países. Textos suyos han sido traducidos al portugués, al inglés, al italiano y al francés. Integra numerosas antologías y ha dictado conferencias sobre diferentes aspectos de la literatura. Actualmente reside en Santiago del Estero, Argentina.

Baltazar Domínguez. Productor en Radio UNAM desde hace veinte años. Desde esa época ha colaborado en la creación, conducción y coordinación de diversos programas de radio.

Ha dirigido y creado diversas series como «El peso exacto de un colibrí, minificciones radiofónicas comentadas, en colaboración con Lauro Zavala y Javier Perucho»; o «El Primer Curso Radiofónico sobre El Quijote». Ha coordinado programas conducido por Salvador Martínez Della Rocca, Alberto Dallal, Verónica Ortiz y Miguel Ángel Velázquez, entre otros. Dentro de la producción radiofónica se ha especializado en guionismo y cree en la entrevista como género literario.

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.

César Abraham Navarrete Vázquez (Tlalchapa, Guerrero – México, 1981). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad del Valle de México (San Rafael). Escritor, fotógrafo, traductor, camarógrafo, profesor universitario, viajero, bloguero, editor, guionista, realizador, post-productor y productor de las series Mundo poesía y Micronopolio de Canal 22. Ha publicado Poenimios (2014), Todas

las dudas aprendidas. Antología del Laboratorio Continuo de Poesía (2014), Fábulas-o-heces (2014).

Darío Hernández Hernández (Islas Canarias, España). Su tesis doctoral se tituló El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia (2012). Algunos de sus trabajos han sido publicados en importantes revistas impresas y virtuales. También ha participado en diversos congresos y encuentros académicos españoles y extranjeros.

David Baizabal (Puebla, 1989). Es Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP. Ha publicado narrativa breve y reseñas en revistas como *Internacional Microcuentista*, *El Cuento en Red*, *Cuadrivio*, *Letras de Chile*, *Ficción Mínima* y *Crítica*; así como en algunas antologías del género breve.

David González Fernández (Barcelona, 1973). Vive en Sabadell. Ha publicado Microrrelatos para macromomentos.

David Vivancos Allepuz. Es autor de *Història del Club d'Escacs Sant Martí* (Ajuntament de Barcelona, 2005); de los libros de cuentos de temática ajedrecística *Mate en 30* (Ajuntament de Barcelona, 2004) y *Las jugadas intermedias* (Letras de Autor; IDC, 2015); y de los libros de microrrelatos *Cruentos ejemplares y otras microficciones* (Seleer, 2012) y *Producto interior muy bruto* (Enkuadres, 2016). En el año 2013 ganó la segunda edición del certamen anual de La Microbiblioteca. Mantiene el blog *Grimas y leyendas* (<http://grimasyleyendas.blogspot.com>).

Dina Grijalva. Escritora mexicana. En la primavera de 2008 visitó Buenos Aires y nació como minificcionista. Desde entonces es hacedora y promotora de ese maravilloso género. Ha publicado dos libros de minificción: *Goza la gula* y *Las dos caras de la luna*. Ama a los Cronopios, cultiva

un bonsái y sueña con habitar en Liliput. Dicta clases de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Recién ha publicado una Antología de minificciones eróticas, bajo el título de *Eros y Afrodita en la Minificción*.

Eduardo Gotthelf (Buenos Aires, 1945). Vive en la Patagonia desde 1974. Escritor. Ingeniero de Petróleos. Prestidigitador aficionado. Publicaciones: *El sueño robado y otros sueños*, Ed. Culturales de Mendoza, 1995; *Cuentos Pendientes*, Ed. Ruedamares, Neuquén, 2007; *Principio de Incertidumbres* (libro-objeto), Ed. de autor, Río Negro, 2009; *Paraisos Paralelos*, Ed. Axioma, Río Negro, 2012; *Legislación Urgente para el Logro de una Humanidad Sustentable*, (libro-objeto) Ed. Axioma, Río Negro, 2015; *Mentos y Veros*, (libro-objeto), Ed., Río Negro, 2016. Microficciones y artículos en revistas, diarios y numerosas antologías, en Argentina y otros países.

Eduardo Sabugal Torres (Puebla, 1977). Escritor de minificción, cuento y poesía. Maestro en Lengua y Literatura Hispanoamericana. Catedrático universitario. Cuenta con dos libros de cuentos publicados. *Involuciones* (2010) Secretaría de Cultura del Estado de Puebla y *Liquidaciones* (2012) en el Fondo Editorial Tierra Adentro. Y uno de poesía, *Sudario* (2017) en la Editorial Abismos.

Fernando Sánchez Clelo (Puebla, 1974). Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), es autor de los libros *Ficciones a contrapunto* (2012), *No se acaban las calles* (2011), *Cuentomancia* (2008), *Jauría* (2007) y *No es nada vivir* (2005). Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla en la disciplina de cuento. Es antólogo de varios libros y parte de su obra está antologada en diversos volúmenes de minificción, entre las cuales se encuentra *El libro de los seres no imaginario* (*Minibicha-*

rio) (2012, Ficticia Editorial). Actualmente hace un doctorado de Literatura Hispanoamericana de la BUAP.

Ginés Cutillas (Valencia, 1973). Ingeniero informático por la Universidad Politécnica de Valencia y licenciado en Documentación por la Universidad de Granada. Autor de *La biblioteca de la vida* (Fundación Drac, 2007), *Un koala en el armario* (Cuadernos del Vigía, 2010), *La sociedad del duelo* (Editorial Base, 2013), *Los sempiternos* (Editorial Base, 2015), *Lo bueno, si breve, etc. Decálogo práctico del microrelato* (Editorial Base, 2016) y *Vosotros, los muertos* (Cuadernos del Vigía, 2016). Ha ganado y sido finalista de varios certámenes literarios. Es profesor de la Escuela de Escritores de Madrid y miembro del equipo de redacción de *Quimera. Revista de Literatura*. Miembro del *Institutum Pataphysicum Granatensis* y creador de La Increíble Máquina Aforística según sus preceptos.

Gloria Ramírez Fermín (Ciudad de 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.

Homero Carvalho Oliva (Beni - Bolivia, 1957). Escritor y poeta, ha obtenido varios premios de cuento a nivel nacional e internacional, dos veces el Premio Nacional de Novela con *Memoria de los espejos* y *La maquinaria de los secretos*. El año 2012 obtuvo el Premio Nacional de Poesía con *Inventario Nocturno*. Su obra literaria ha sido publicada en otros países y ha sido traducida a varios idiomas; figura en más de treinta antologías nacionales e internacionales de cuento como *Antología del cuento boliviano contemporáneo*, *The*

fatman from La Paz e internacionales, como *El nuevo cuento latinoamericano* de Julio Ortega, México; *Profundidad de la memoria* de Monte Ávila, Venezuela; *Antología del microrelato*, España y *Se habla español*, México; en poesía está incluido en varias antologías nacionales e internacionales. Ha publicado los libros de microcuentos *Cuento Súbito* (2004), *La última cena* (2013) y *Pequeños suicidios* (2016). El 2013 publicó la *Antología de Poesía Amazónica de Bolivia* y la *Antología Bolivia. Tu voz habla en el viento*.

Javier Perucho (Ciudad de México, 1962). Doctor en Letras por la UNAM, Javier Perucho es editor, ensayista e historiador literario de géneros menores, la causa chicana y los escritores extravagantes. Ha publicado, entre otros libros, *Yo no canto*, *Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (2008) y *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (2006).

Jhoana Herrera Fabián (Lima). Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha organizado talleres de verano sobre literatura infantil y juvenil. Labora como docente de Literatura y Lenguaje. Actualmente, es miembro de APLIJ en la filial de Lima.

Johanna Massiell Flores. Artista visual, gestora cultural, activista y emprendedora social. Fue parte del proyecto cultural CREALIMA (2014). Ha ganado los premios de creatividad empresarial y buenas prácticas en Gestión Pública. Ha expuesto su trabajo en la Galería de Arte Víctor Humareda en las exposiciones: «Pueblo, arte y tiempo» (2014) y «Niño, barrio Sur» (2015). Fundadora del proyecto social Arte y Alma, y creadora de *La chica de las Máscaras*.

José Juan Aboytia (Ensenada, Baja California, 1974). Estudió la maestría Cultura e Investigación Literaria en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Es licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana por la Universidad Au-

tónoma de Baja California, tiene un Diplomado en Historia y técnica cinematográfica por la Cineteca Nacional, CONACULTA, CECUT y UABC. Ha sido seleccionado en los estímulos FOECA por el gobierno de Baja California en el área de cuento de jóvenes creadores en el 2003 - 2004. Aparece en las antologías *El margen reversible, III Narrativa* (Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana B. C., 2004) y *Narrativa juarense contemporánea* (UACJ y Editorial Archipiélago, 2009). Es autor de los libros de cuentos *Todo comenzó cuando alguien me llamó por mi nombre* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002), y *Contiene escenas de ficción explícita* (Relámpagos en el pantano, 2006). En 2008 su novela *Ficción barata* ganó el Premio Estatal de Literatura de Baja California en dicho género. Ha impartido cursos y talleres de guión cinematográfico y creación literaria. Se desempeña como profesor en el área de literatura y redacción en la UACJ. Colabora en la revista de circulación nacional *Día Siete*.

José Manuel Ortiz Soto (Guanajuato, 1965). Médico pediatra y cirujano pediatra. Ha publicado los libros de poesía *Réplica de viaje* (2006) y *Ángeles de barro* (2010), y los libros de minificción *El libro de los seres no imaginarios*. *Minibichiaro* (2012) y conjuntamente con Fernando Sánchez Clelo la antología *Alebrije de palabras*. *Escritores mexicanos en breve* (2013) y *Cuatro caminos* (2014).

Laura Elisa Vizcaino (Ciudad de México, México). Escritora y tallerista. Estudió la licenciatura en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana, la maestría en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, y cursó estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Autónoma de Barcelona. Actualmente cursa el doctorado en Letras Latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México, forma parte del *staff* de *Ficción Mínima* y es tallerista en el taller virtual

de Ficticia. Sus microrrelatos aparecen en diversas antologías internacionales. Ha publicado *CuCos*.

Lauro Zavala (Ciudad de 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. 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).

Lucila Herrera Sánchez. Estudió la licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM y es docente desde hace 25 años. Actualmente está a cargo del Seminario de estudios sobre minificción en la UNAM. Entre sus publicaciones se encuentran: *El placer de leer minificciones*, *Revista Ciencia y Tecnología* (2016), *La Odisea como minificción. La narrativa más breve en Alfonso Reyes* publicada por Entre el ojo y la letra (2015), ANLE (Asociación Norteamericana de la Lengua Española) de la que es miembro.

Manú Espada (España). Periodista, escritor y guionista. Ha escrito los libros de relatos *El desguace* y *Fuera de temario* y los libros de microrrelatos *Zoom. Ciento y pico novelas a escala* y *Personajes secundarios*. También ha escrito el manual *Las herramientas del microrrelato* y forma parte de las antologías *Mar de pirañas* o *Antología del microrrelato español* de Cátedra. Ha ganado el «Premio Relatos en Cadena» de la SER y el certamen de la revista Eñe.

Mariano F. Wlathe (Ciudad de México, 1986). Autor de cuentos y minificciones. Sus textos se han publicado en diversas revistas y en más de diez antologías en México y

España. Coordina y edita las antologías de minificción de la colección *menorQue* del proyecto editorial Ficción 140.

Nana Rodríguez. Escritora colombiana. Docente de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Su producción lírica y narrativa se conoce en Latinoamérica, a través de diversas antologías. Ha sido invitada a varios encuentros de escritores y poetas en México, Uruguay, Venezuela y Colombia. Becaria del Ministerio de Cultura y ganadora del Premio Nacional de Poesía Ciro Mendía 2008. Ha publicado los libros de minificción *La casa ciega y otras ficciones*, *El sabor del tiempo*, *Efecto mariposa*, y el estudio *Elementos para una teoría del minicuento*.

Nieves María Concepción Lorenzo (Islas Canarias, España). Doctora en Filología Hispánica y profesora de Literatura Hispanoamericana y Técnicas de Expresión en Español en la Universidad de La Laguna.

Paola Tena (Chihuahua, 1980). Pediatra de profesión, escritora por afición. Ha participado como ponente en sesiones dedicadas a la lectura, talleres de escritura creativa, y ha publicado en antologías del género y varias revistas digitales dedicadas a la microficción. Sus microcuentos pueden ser leídos en www.facebook.com/microficciones.

Ricardo Alberto Bugarín (Argentina, 1962). Narrador, poeta, promotor cultural. Ha publicado *Bagaje* (1981), *Bonsai en compota* (2014), *Inés se turba sola* (2015) y *Benignas insanias* (2016).

Ricardo Calderón Inca (Trujillo - Perú, 1986). Licenciado en Lengua Nacional y Literatura de la Universidad Nacional de Trujillo. Ha obtenido una mención honrosa en el «IV Cuentatón de Lima», 2007 (Perú). Finalista y ganador de diferentes certámenes literarios. Ha publicado dos libros de microrrelatos: el híbrido *Microacertijos literarios* (Ediciones

OREM, 2009) y el libro *Alteraciones* (Ediciones OREM, 2013). Además, forma parte de la antología de cuentos *Generación DROG* (Ediciones OREM, 2009), de la antología del microcuento liberteño *En pocas palabras* (Ediciones OREM, 2012), del libro *Circo de Pulgas - Minificción Peruana* (Editorial MICRÓPOLIS, 2012), del libro de cuentos *Sobrevolando los nuevos autores de la libertad* (Editorial 9 MONSTRUOS, 2014) y de la antología trinacional de microficción *Borrando fronteras* (Editorial MICRÓPOLIS, 2014).

Santiago Salinas (Ciudad de México, 1997). Ingresó en la vida universitaria en 2012 al ser aceptado en la Escuela Nacional Preparatoria N° 9 Pedro de Alba. Ha participado en diversos coloquios de ciencias sociales y humanidades siendo el más destacado de ellos el Coloquio Internacional de Minificción. Estudiante de Letras Hispánicas. Se dedica al análisis de la teoría post estructuralista, narratología, redes sociales, la locura, la posmodernidad y las brevedades. Es miembro activo del SEM desde enero de 2016.

Sergio Astorga (México). Actualmente radica en Porto (Portugal). Estudió Licenciatura en Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Impartió el taller de Dibujo durante doce años en la UNAM. Estudió Letras Hispánicas e Iberoamericanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado en suplementos culturales y en revistas tanto textos como dibujos. Exposiciones pictóricas múltiples. Ha publicado un libro de poemas llamado Temporal.

Sergio Ojeda (Veracruz, 1996). Entra a la carrera de Letras Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México en el 2015. Participó en el Coloquio Internacional de Microficción del 2016 y en el Congreso Internacional ALFAL del 2017. Su temas de interés son las belleza inaccesible y la injerencia de la tecnología los ámbitos de relaciones huma-

nas, sobretodo en cuestiones lingüísticas. Es miembro activo del Seminario de Microficción desde agosto del 2015.

Uriel Cadena (Estado de México, 1993). Ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2012. Le interesa la investigación y difusión de los géneros narrativos como el cuento, la minificción, la novela corta; también se ha centrado en el estudio de la poesía de los siglos XIX y XX. Actualmente está por terminar la carrera de Letras hispánicas. Ha participado en coloquios sobre minificción, destacando el II Coloquio Internacional de minificción (UNAM, 2016) y ha participado en actividades lúdicas de difusión cultural como en el Festival DiVerso (Ciudad de México, 2016). Es un miembro activo del Seminario de análisis y estudios sobre Minificción (FFyL, UNAM) desde 2016.

Verónica Sumalavia (Lima, 1991). Ilustradora. Realizó sus estudios en la École Supérieure des Métiers de l'Image de Burdeos. Actualmente radica en Francia.

PLESIOSAURIO

Primera revista de ficción breve peruana

Nº 10

se terminó de editar,
en los talleres gráficos
de abismoeditores,
el 3 de diciembre de 2017,
Jr. Pablo Risso 351, Lima 30.

LOS NUTRIENTES SÓLIDOS



Jamás imaginamos constituirnos en una revista representativa de la minificción latinoamericana actual, atributo que venimos recibiendo con muchísima responsabilidad y acaso sea la justificación de nuestras demoras; sin embargo, dicha gloria obtenida la debemos a nuestros constantes colaboradores y lectores, quienes siempre atentos a la publicación de nuestras convocatorias y la publicación de cada número de la revista, han sido los motivos sustanciales para llegar hasta aquí, a nuestros diez años.

Rony Vásquez Guevara