

LEJANA. REVISTA CRÍTICA DE NARRATIVA BREVE

NÚM. 15 (2022): DIÁLOGO ENTRE “DESGENERADOS”: INTERSECCIONES DE LA BREVEDAD EN ESPAÑOL (SIGLO XXI), EDITADO POR PAULO A. GATICA COTE Y JAVIER HELGUETA MANSO

DOI del número: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15>

Publicado: el 25 de febrero de 2022

Disponible en línea: <https://ojs.elte.hu/lejana/issue/view/219>

ÍNDICE

Artículos monográficos

- pp. 1-14. Paulo A. Gatica Cote, Javier Helgueta Manso: Diálogo entre “desgenerados: intersecciones de la brevedad en español (siglo XXI), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3552>
- pp. 15-29. Basilio Pujante Cascales: Narrar con filtros: la imagen como paratexto del microrrelato en Instagram, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3553>
- pp. 30-52. Carmen Morán Rodríguez: Caperucita en el bosque web: del mito a la creación hiperbreve (con una vuelta de tuerca política), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2491>
- pp. 53-64. Alejandro Lámbarry: Augusto Monterroso y la minificción, de la ruptura a la banalización, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2516>
- pp. 65-75. Javier Perucho: Decálogos del microrrelato: híbridos, lúdicos, irónicos y sediciosos, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3554>
- pp. 76-88. Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda: Formas de intitular minificciones, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3555>

Entrevistas

- pp. 89-96. Paulo A. Gatica Cote: “La minificción no es el género para aquellos que disfrutan con características definidas ni nombres específicos”. Entrevista a Violeta Rojo, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3556>
- pp. 97-102. Javier Ignacio Alarcón Bermejo: Dr. Jekyll y el Señor Hyde: dos formas de acercarse a lo fantástico. Entrevista a David Roas, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3557>
- pp. 103-108. Javier Helgueta Manso: La brevedad “transfronteriza”. Entrevista a Julia Otxoa, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3558>

Estudios

pp. 109-120. Diego Mejía Estévez: Benito Pérez Galdós y Victoriano Salado Álvarez: su vínculo a partir de dos relatos cortos, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3559>

Rincón del doctorando

pp. 121-132. Rocio Colman Serra: “Amigo enemigo”, de Antonio di Benedetto: una relectura de “El flautista de Hamelín”, <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2421>

Reseñas

pp. 133-137. Juan Carlos Gallegos: Adriana Azucena Rodríguez: *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción* (2020), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3560>

pp. 128-141. Paula Barba del Pozo: Emilia Pardo Bazán: *Cuentos fantásticos* (ed. Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares, 2020), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3561>

pp. 142-146. Judit Spisák: Juan Manuel Torres: *Obras completas, I. Cuentos y relatos* (ed. José Luis Nogales Baena, 2020), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3562>

pp. 147-150. Petra Báder: Margherita Cannavacciuolo: *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (2020), <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3563>



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

DIÁLOGO ENTRE “DESGENERADOS”: INTERSECCIONES DE LA BREVEDAD EN ESPAÑOL (SIGLO XXI)

Paulo A. Gatica Cote

Universidade de Santiago de Compostela

paulo.gatica@usc.es

Javier Helgueta Manso

Universidad Nacional Autónoma de México

javierhelgueta@gmail.com

Resumen: En el marco de la microtextualidad literaria, los estudios se han centrado, principalmente, en tres factores: el debate terminológico, la extensión y su identificación genérica. La crítica oscila entre una consideración fundamentalmente narrativa y otra abierta a fenómenos intermediales/de hibridación. En esta investigación, tomamos como referencia la idea del “degenerado” de Violeta Rojo para plantear nuevas indagaciones, abiertas y flexibles, sobre las “formas breves”. Asimismo, proponemos un recorrido por algunas de las visiones sobre estos géneros en el ámbito hispánico. Finalmente, ofrecemos un resumen de las diferentes contribuciones que componen este monográfico.

Palabras clave: minificción, microrrelato, formas breves, géneros literarios, estética de la brevedad, hibridez

DIALOGUE BETWEEN “DEGENERATES”: INTERSECTIONS OF BREVITY IN SPANISH (21ST CENTURY)

Abstract: Within the framework of literary microtextuality, studies have focused mainly on three factors: the terminological debate, the extension, and the genre classification. The critique oscillates between a fundamentally narrative consideration, and another open to intermediary/hybridization phenomena. In this research, we take Violeta Rojo’s idea of the “degenerate” as a reference to propose innovated, unclosed and flexible inquiries about “short fiction forms”. Besides, we propose a journey through some of the views on these genres in the Hispanic sphere. Finally, we offer a summary of the different contributions that composed this monograph.

Keywords: microfiction, short short story, short fiction forms, literary genres, aesthetics of brevity, hybridity

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3552>

Recibido: 1 de febrero de 2022

Aceptado: 15 de febrero de 2022

Publicado: 25 de febrero de 2022

*Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas,
nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella
como un pecesito rojo tras el irisado cristal de una pecera*

Julio Torri

La excepción es mi hábitat. Me importa, ante todo, no pertenecer.

Carmen Camacho

Desde su concepción y planteamiento a principios de 2021, este monográfico se propuso retomar el vigésimo quinto aniversario de la aparición de un número fundamental en el estudio de las formas breves publicado en 1996 por la *Revista Interamericana de Bibliografía*, que supuso un aldabonazo incuestionable en el proceso de legitimación en el ámbito hispánico de una serie de microtextos ignorados o relegados en la trayectoria de sus creadores. Así presentó esta situación el editor y responsable del estudio introductorio, Juan Armando Epple:

Lo que ha dado en llamarse “cuento brevísimo”, “micro-cuento” o “mini-cuento” no es simplemente una afición secundaria, apta para la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica, si bien muchos de sus cultores aficionados no superan estos niveles. Escritores de reconocido talento como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano, Luisa Valenzuela y otros, han renovado las opciones expresivas de la ficción breve. Y autores como Alfonso Alcalde, Alfredo Armas Alfonzo, Enrique Anderson-Imbert, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Marco Denevi, Andrés Gallardo, Hernán Lavín Cerda, Augusto Monterroso, han canalizado su creatividad fundamentalmente en esta modalidad narrativa de variada filiación cultural, cuyo rasgo común (aspecto que no constituye, de por sí, una diferenciación canónica) es su notoria concisión discursiva. (1996: s.p.)

Uno de los grandes valores de dicho monográfico consistió en reunir a algunas de las plumas más lúcidas, hoy considerados críticos esenciales de un campo todavía incipiente por aquellas fechas: David Lagmanovich, Violeta Rojo, Francisca Noguerol, Lauro Zavala, Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Enrique Yepes, Julio Miranda, Andrea Bell, Laura Pollastri, Dolores Koch y Rhonda Dahl.¹ Además de visibilizar un espectro amplísimo

¹ Evidentemente, no es la intención de los coordinadores soslayar la importancia de numerosos trabajos previos y posteriores a esta fecha significativa que han ofrecido valiosísimas claves y hallazgos. Anteriores al monográfico de la *Revista Interamericana de Bibliografía* son los siguientes trabajos pioneros: la tesis doctoral de Dolores Koch, acuñadora del término “micro-relato”, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (1986); el artículo de Ana Rueda “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento” (1989); el ensayo de Edmundo Valadés “Ronda por el cuento brevísimo” (1990); y el estudio de Francisca Noguerol “Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea” (1992), entre otros. Con posterioridad, destacan las diez ediciones del Congreso Internacional de Minificción, celebrado entre Europa y Latinoamérica, desde 1998 (México) hasta 2018 (Suiza), cuya próxima edición será este mes de junio en Perú. De estos encuentros, se han publicado monográficos imprescindibles como los coordinados por Francisca Noguerol, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004); Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: Actas del IV Congreso Internacional de Minificción* (2008); Otmar Ette, Dieter Ingeschay, Fridhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls, *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos* (2015). Otro encuentro científico más reciente, pero que cuenta con varias celebraciones y consiguientes publicaciones, es el Simposio Canario de Minificción de la Universidad de La Laguna, del que destaca el volumen de la primera edición (2015), *Un universo que se expande... los nuevos mundos de la minificción: homenaje al profesor Osvaldo Rodríguez Pérez (1944-2015)*, coordinado por Darío Hernández y José Antonio Ramos Arteaga; el último de los congresos buscó un enfoque de plena actualidad: “Micronautas en el ciberespacio. Minificción y cibercultura” (2021). Otros monográficos relevantes son el ensayo de David

de formas literarias relacionadas con la minificción y con otros ámbitos de creación, sus artículos contribuyeron a establecer teorías y panoramas que, con sus lógicos matices o (auto)refutaciones, han perdurado hasta nuestros días. Precisamente, Noguero y Yepes exponían incluso en sus títulos la conciencia de que el cambio de milenio significaría también una modificación en nuestra manera de percibir y leer el género.

Principalmente, recurrimos al concepto “desgenerado” que acuñó Violeta Rojo para plantear nuevas indagaciones, abiertas y flexibles, sobre las “formas breves”. En el citado monográfico, Rojo, tras exponer hasta treinta términos² para referirse a las narratividades breves, parte de la siguiente premisa:

Esta multitud de nombres indica varias cosas. Por una parte que, evidentemente, su característica más resaltante es la brevedad; por otra, que los límites de la narración muy breves no están bien definidos y por tanto no se sabe qué son esas narraciones tan cortas o a qué género pertenecen. Esta indecisión puede deberse a que no hay seguridad de que los minicuentos sean verdaderamente cuentos, ya que tienen características de otros géneros, subgéneros —como todas las variaciones posibles de las llamadas “formas simples”— y también de escritos no literarios. El minicuento, por esta razón, da la impresión de ser un tipo de texto *des-generado*. (1996: s. p.)

Dado que esta hipótesis no ha perdido validez, deseamos recuperar el sintagma “ese (des)generado”, en cuanto las formas breves continúan en una situación exiliada, límbica o ubicua —según el enfoque— en el mapa de los géneros literarios; o, como señala con otra fórmula ingeniosa Laura Pollastri, representan una suerte de “canon hereje” (2004) difícilmente domeñable. En este monográfico partimos de una actitud prudente y de una

Lagmanovich *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), el volumen compilado por David Roas, *Poéticas del microrrelato* (2010), los libros colectivos editados por Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* (2012) o, por Pablo Brescia, *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos* (2013). Entre los ejercicios de compilación destacan la nómina creciente de antologías, entre las cuales mencionaremos aquellas de algunos autores todavía no citados, como *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990, edición de Antonio Fernández Ferrer); *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* (2011, edición de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel); las dos ediciones de *Por favor, sea breve. Antología de microrrelatos* (2001 y 2009, edición de Clara Obligado); y también la *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* editada por Irene Andrés-Suárez (2012). Por último, no podemos olvidar la labor de algunas revistas que han apostado con valentía por ofrecer un espacio para artículos y reseñas sobre las diversas manifestaciones de las formas breves. En las últimas décadas, se han consolidado en este campo *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana* (Perú, 2008-), *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* (Hungría, 2010-), que acoge con generosidad el presente monográfico, y *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* (España, 2017-). Aun siendo conscientes de no poder abarcar todos los títulos, esperamos que el inventario aquí expuesto resulte lo suficientemente representativo de nuestro objeto de estudio.

² En concreto: “En la literatura crítica sobre el tema podemos encontrar una multitud de expresiones, intentos taxonómicos frustrados: arte conciso, brevicuento, caso (los de Anderson-Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, micro-relato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (los de Juan José Arreola) y textículos” (Rojo, 1996: s. p.). En su “Glosario para el estudio de la minificción”, Lauro Zavala (2006) reúne decenas de vocablos que exhiben idéntica hibridez genérica y amplitud terminológica: adivinanza, aforismo, astucia literaria, bestiario, caso, cuentecico, cuentículo, cuento bonasái, cuento ultracorto, ficción mínima, incidente repentino, instantánea, nanoficción, narración urgente, periquete, relámpago, relatos menguantes, *short short story*, *sudden fiction* o textículo, entre muchos otros. Sin duda, como concluye Fernando Valls, “podría ser este el género de los mil nombres, ya que casi cada escritor que lo cultiva y cada crítico que lo estudia aporta su propia denominación, dado el descontento que parecen producirle las ya existentes” (2008: 17-18).

definición no clausurada del género, a sabiendas de que su naturaleza ambigua supone un reto más indefinido y sugerente, si cabe, para la investigación. Nos sumamos a las palabras introductorias de Violeta Rojo en su último libro *La minificción ya no es lo que era*:

Mientras más estudio la minificción, menos certezas tengo sobre el género. Si alguna vez consideré que podía teorizar sobre sus características y orígenes, ahora tengo muchas dudas y solo estoy segura de que es una forma literaria muy breve.

Esa incertidumbre que la rodea, el saber que nunca podré hacer una afirmación que no lleve consigo el titubeo es, justamente, lo más atractivo para mí. (2020: 4)

La consolidación del género literario como elemento institucionalizado e institucionalizador, distinguido con una serie de rasgos adscribibles a una forma determinada dentro de un repertorio, ha sido llevada a cabo mediante la articulación de “consensos” en el dominio del campo y de la crítica literaria. Con relación al término para definir un género, “se trata ciertamente de un modelo de lectura, pero sabemos que todo modelo de lectura puede ser transformado en modelo de escritura” (Shaeffer, 2017: 48). Claro está, la sombra del dinosaurio es alargada y genera un doble movimiento: a la par que consagra determinados modelos considerados “exitosos”, que puede derivar en el actual ecosistema mediático-cultural en la incansable hiperproducción de formas breves de recetario, alimenta la insurrección latente en cualquier proceso de canonización. En palabras de Espinosa:

Lo canónico y el género se enlazan entre sí, y ambos, a su vez, con la lectura, con la comprensión de los signos, por lo tanto, las posibilidades de canonización del microrrelato se encuentran indisolublemente ligadas a las diversas instancias de producción, publicación y difusión de la época en la que se produce y a ese acto de transferencia de un capital simbólico que implica su lectura. (2012: 1638)

Por otro lado, aun siendo conscientes de la labor trascendental de cimentación del género llevada a cabo por eminentes especialistas y antólogos como Dolores Koch, David Lagmanovich, Violeta Rojo, Raúl Brasca, Irene Andrés-Suárez, Laura Pollastri, Francisca Noguerol o Lauro Zavala, un lector medio podría preguntarse con toda justicia cuándo el microrrelato deja de ser una forma autónoma y se confunde con otro género de igual entidad como el aforismo o el poema en prosa. A nivel textual es difícil valorar la diferencia. En nuestra opinión, se pueden detectar grados de familiaridad en función de la competencia genérica del receptor, en cuanto cualquier interpretación “no puede hacerse fuera de un horizonte genérico” (Schaeffer, 2017: 104); aunque recaería la responsabilidad —otra vez— en aquellos elementos que rodean la pieza. Asimismo, ha de sumarse el método comparativo pues, según señalaba Guillén (2005: 145), este facilita la percepción diacrónica del género con todas sus variantes.

Sin embargo, las formas breves, como si se tratara de un género sin hábitat predeterminado, poseen una capacidad de adaptación irrefutable: se mezclan, se parodian, se reproducen y crean asociaciones insólitas en los contextos más insospechados (literatura, artes plásticas, internet, espacio público).³ Es decir, superan con creces las posibilidades “elásticas”

³ Existe una tradición de hibridez entre plástica y formas literarias breves en diversas manifestaciones, normalmente con un sentido crítico: algunos escritores combinan sus microrrelatos con ilustraciones (Patricia Esteban Erlés) o fotografías (Juan Yanes en *El oscuro borde de la luz*, <https://eloscuroborde.wordpress.com>); entre los collagistas, véase la antología *Collage firmado por mujeres. 50 artistas contemporáneas esenciales* (2009); en otro terreno ampliamente hollado, la viñeta continúa siendo un ejemplo de intensidad textovisual de

propias de las reglas de todo género (Brioschi—Di Girolamo, 1992: 97). Ante esta naturaleza, los especialistas han recurrido a adjetivaciones “fluidas” —para no romper la tendencia hipermoderna— tales como proteica, transgénica (Tomassini—Colombo, 1996), omnívora (Lagmanovich, 2006; Valls, 2012) o degenerada (Rojo, 2009). Y así también lo perciben los creadores; póngase por caso cómo define la minificción Rogelio Guedea: “animal elástico y anfibio que cambia de hábitat a la menor provocación” (2013: 9).

Por un lado, se ha subrayado la condición eminentemente narrativa del microrrelato/cuento/minicuento —por mencionar algunas de sus denominaciones habituales—; por otro, el concepto de minificción surge como “supracategoría literaria poligénica o hiperónimo” (Andrés-Suárez, 2008: 20-21) o “categoría transgénica” (Tomassini—Colombo, 1996: 83), “transmediática” (Navarro Romero, 2014: 8) o “transcultural”, pues, como aprecia Scolari: “¿por qué no imaginar que el estudio de las microespecies textuales es de relevancia para comprender las dinámicas de los sistemas macroculturales?” (2020: 17). Desde una perspectiva fundamentalmente literaria, esta noción comprende una multiplicidad de microtextos narrativos y no narrativos en los que se evidencia la voluntad creadora de deconstruir no solo el concepto “fuerte” de género literario, sino de llevar a estas formas al precipicio de su propia literariedad.

En este punto, conviene detenernos en una mínima disquisición sobre los matices existentes en estas visiones. Para David Lagmanovich el concepto de minificción sirve para diferenciar a los microtextos ficcionales de aquellos otros con los que solo comparten la brevedad; además, establece una diferencia entre la minificción y el microrrelato: “minificción esencialmente narrativa” (2006: 27). Por su parte, Fernando Valls considera que el microrrelato es un “género omnívoro” (2008: 19) eminentemente narrativo en el que “imperan la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia [...], así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente” (2008: 20). Irene Andrés-Suárez diferencia la minificción del microrrelato; este último, ascendido a la categoría de “cuarto género narrativo”, sería todo “texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad” (2012: 21-22).⁴ En cambio, David Roas piensa que el microrrelato no posee un “estatuto genérico propio y autónomo respecto al cuento” (2010: 29), pues se trata de una variante del género, una evolución en la que la brevedad se ha intensificado en sumo grado, hasta su máxima expresión-concentración morfológica, estructural y pragmática.

La toma de conciencia y el consecutivo auge del género en época reciente —por las nuevas posibilidades y limitaciones creativas en el ámbito de la cibercultura, pero también por

corte aforístico en creadores como El Roto o Max; más recientemente, por parte de los diseñadores, subrayamos el proyecto “Contrapublicidad” de Siro López, <https://sirolopez.com>; por último, destaca el auge del meme. El arte público conjuga imagen y texto en un sentido contestatario: sobresalen las propuestas de Boamistura, Neorrabioso o el movimiento mexicano Acción Poética; no obstante, estas fórmulas también son absorbidas por el sistema, como demuestra la iniciativa del Ayuntamiento de Madrid que pretendió *intervenir* los pasos de cebrá con versos de calidad irregular.

⁴ Para Andrés-Suárez el término minificción se refiere a las formas microtextuales literarias en prosa narrativas y no narrativas, con la excepción de los “discursos expositivo-argumentativos” (aforismos, máximas, greguerías o chistes) porque carecerían, en su opinión, de “dimensión ficcional” (2012: 29-30).

la moda literaria a la que los creadores pretenden, en ocasiones, sumarse— pueden confundir acerca de la *originalidad* de la minificción. Existe una innegable tradición de formas breves, ya sea presentadas de manera independiente o agrupadas en colecciones como las misceláneas o los dietarios (Noguerol, 1999), previa a la fragmentariedad romántica y a las vanguardias históricas; de ahí que la novedad no radique tanto en la forma del texto como en la “forma de lectura” (Zavala, 2003: 21). Paradójicamente, gracias a las nuevas teorías sobre el género, se procede a la “creación de antecedentes” (Gómez Trueba, 2008: 13), es decir, al rescate y a la relectura minificcional-microrrelatista de muchas composiciones de difícil encaje según la visión de las poéticas prescriptivas o esencialistas sobre los géneros literarios.

Acerca del fenómeno de la microtextualidad literaria han predominado los estudios centrados en el debate terminológico y en su ubicación en el “mapa” de los géneros literarios. El establecimiento de una genealogía de los “universos mínimos” y de un catálogo razonado de autores y obras no han sido las únicas tareas a las que los especialistas han dedicado su atención. También ha existido una preocupación, que no acuerdos definitivos, sobre dos parámetros principales: la brevedad y la hibridez.

La primera problemática plantea forzosamente la pregunta ¿qué podemos entender por breve en un momento y lugar determinados?, sobre todo para evitar la cada vez más superada concepción peyorativa de los géneros breves. De fondo, resuena ese mismo cuestionamiento en otros creadores, como Edgar Allan Poe, en “Filosofía de la composición” (1846).⁵ Al respecto, Pedro Aullón de Haro ha desarrollado una interesante reflexión genológica basada en “las *categorizaciones* estético-literarias de *dimensión*” (2016: 53-71). De acuerdo con el teórico español, “el concepto de *breve* o de *brevedad* reclama una atención de sentido estético y epistemológico” (66), ya que la brevedad no constituye un valor absoluto y universal, sino “relativo”, sujeto, como cualquier fenómeno cultural, a las sucesivas y variadas (re)interpretaciones históricas. En su tesis fundacional sobre los estudios de lo que entonces era llamado “micro-relato”, Koch habla de una “extensión ideal” de aproximadamente 350 palabras (1986: 4). Aunque predominan en el contexto estadounidense más que en el hispánico, algunas de las clasificaciones recurren al número de palabras —especialmente en la década de los noventa del siglo pasado— para distinguir entre cuento corto, cuento muy corto, cuento ultracorto, ficción breve, ficción súbita o nanorrelato (Zavala, 2006). Ante la inoperatividad de esta visión cuantitativa de la dimensión, David Lagmanovich introduce en sus últimos trabajos la clarificadora idea de concisión: “no es lo mismo lo conciso que lo corto: en una extensión mayor también puede haber concisión” (2009: 90).

El estudio de la brevedad acaba por ser tan determinante de la naturaleza del género que Ottmar Ette o Javier Perucho han propuesto disciplinas como nanofilología o nanoliteratura, respectivamente. Para Ette, la nanofilología investiga “las expresiones literarias breves y brevísimas partiendo de la premisa de que estas formas literarias de microtextualidad pueden ser analizadas tanto cuantitativa como cualitativamente y que representan formas densificadas específicas” (2009a: 81); mientras que Perucho entiende que la nanoliteratura “sería la disciplina humanística que se encargaría del estudio y

⁵ Cuando Edgar Allan Poe reflexiona acerca de la extensión necesaria para lograr el efecto deseado, vincula la brevedad con la intensidad de una obra limitada por una sola sesión de lectura. Por consiguiente, podemos extrapolar este razonamiento a una época atravesada por múltiples ritmos y temporalidades que cohabitan de modos heterogéneos.

sistematización de las estructuras y modalidades literarias microscópicas, tales como el aforismo, la greguería, la parábola, el microrrelato” (2009: 43). Ambas nociones abogan por aproximaciones “transversales”, que conjugan la macro y la microperspectiva; en cierto modo, amparan reflexiones sistémicas sobre su inserción en tejido literario y sociocultural, así como también visibilizan las posibilidades de fusión y simbiosis que toda forma breve permite.

Respecto al segundo aspecto, la hibridez remite a las poéticas condicionales de inspiración moderna que superan el paradigma imitativo de la teoría del arte. Según esta visión, los géneros literarios dejan de operar como compartimentos estancos y demuestran una maleabilidad equiparable a la de la propia noción de literatura. En un trabajo canónico sobre crítica genológica Claudio Guillén exponía: “tras la pregunta «¿qué son los géneros literarios?», o «¿cuáles son los géneros?», nos aguardan las interrogaciones «¿qué es la literatura?», o «¿qué es la poesía?»” (2005: 137). Además, como en parte ya anticiparon los investigadores del monográfico dirigido por Epple al contextualizar las formas breves en el quicio del tercer milenio, estas modalidades estéticas han sufrido mutaciones muy vinculadas con las severas transformaciones de nuestro tiempo: globalización, capitalismo de plataformas (Nick Srnicek), hipercomunicación, estados líquido (Zygmunt Bauman), gaseoso (Yves Michaud) y espumoso (Peter Sloterdijk) de las prácticas y disciplinas artísticas o no artísticas. Si alguien ha definido en el ámbito latinoamericano el alcance de los procesos de fusión cultural, ese es García Canclini, quien expone “tres procesos clave para explicar la hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (1989: 263). Estos signos epocales afectarían a las formas breves, especialmente en sus representaciones públicas —*graffiti*, intervenciones— e intermediales, como las señaladas con anterioridad.

En general, de un modo implícito o explícito, varias posturas repiten las clasificaciones genéricas tradicionales al adjetivar los microtextos como narrativos, teatrales o argumentativos (Calvo, 2012: 17). En el fondo, la polémica terminológica responde a criterios de canonización, “como si cada especialista hubiera analizado un corpus distinto o considerara minicuento diferentes tipos de texto en los que lo único común es la brevedad” (Rojo, 2009: 30). Precisamente, para evitar ciertos etiquetados reduccionistas y por la amplia movilidad que ofrece el término, preferimos el uso de minificción como hiperónimo que nos permite reflexionar más allá de la literatura y en diferentes formatos y soportes. Sea o no “nanofilología” el nombre de la disciplina que trate de abarcar el carácter proteico de estas modalidades literarias, sin duda comparte naturaleza “transdisciplinaria” y “trabaja tanto transgenéricamente como también inter y transmedialmente” (Ete, 2009b: 116), pues ha quedado patente que las dos cualidades *fuertes* y consensuadas que definen a la minificción —y, en parte, al conjunto de las formas breves— no sirven para enraizarlas en un lugar claro del mapa de los géneros literarios, sino para señalar su condición de escapista, “des-generada”.

En ese sentido, es un hecho que la minificción ha sido confundida con múltiples formas literarias “reconocibles” —cualquiera de los grandes archigéneros—, paraliterarias —formas gnómicas, entre otras— o, directamente, extraliterarias —recetarios, manuales de instrucciones o anuncios—. Si en su momento la creación de formas narrativas más breves

estuvo en parte determinada por la escritura en revistas y periódicos (Epple, 1996: s. p.), en las dos últimas décadas la producción literaria en la red ha redoblado el interés por este debate gracias a las nuevas manifestaciones transmediales, que se han visto favorecidas por la generalización de formatos breves de comunicación en las redes sociales u otros entornos digitales; pero también ha acentuado su inasibilidad teórica. La convergencia de factores como la brevedad-fugacidad prescriptivas en redes sociales o la ausencia de un contexto significado artística y literariamente han promovido una progresiva *desdefinición* y ampliación de la competencia implicada en la producción y descodificación de microtextos. Bien podrían aplicarse aquí los argumentos de Ottmar Ette:

La *écriture courte* no apunta a una línea continua, sino a estructuras de red móviles y a dinámicas que una y otra vez generan nuevos vínculos y discontinuidades. A través de la combinación de textos teóricos breves se crean formas teóricas multirrelacionales, que sin embargo se oponen a cualquier tipo de distribución en un sistema de fijación perpetua. La epistemología de la *écriture courte* por lo tanto se encuentra en una correspondencia llena de tensión con la *écriture courte* de la epistemología. (2009a: 265)

En conclusión, la condición de brevedad de las formas breves permite su indiferente cambio de hábitat y posibilita su fusión o incorporación a otros conjuntos textuales o plásticos; de la hibridación resultante se deduce que rara vez llega en calidad de parásito; antes, al contrario, como sucede sobre todo en el caso de los paratextos (títulos, citas, etc.) o prácticas intermediales y públicas resulta muy apreciado por su funcionamiento simbiótico.

La extensión reducida en cualquier texto siempre planteará una ambigüedad inherente a sus dimensiones, sujeta a unos presupuestos literarios en constante redefinición. Ante esta encrucijada teórica se puede afirmar con Tomassini y Colombo (2013) que la minificción y su fecunda parentela “desgenerada” (Rojo, 1996) —microficción, microcuento, microrrelato, nanocuento o ficción súbita— conforman una “máquina de/para pensar”. A la prueba, nos remitimos con este monográfico que pretende dar continuidad a los debates tan fructíferos como inconclusos de estas tres últimas décadas.

Cuando se presentó este monográfico en febrero de 2021, planteamos a la comunidad investigadora una serie de líneas temáticas de las formas breves que aquí volvemos a exponer para contextualizar los artículos recogidos:

1) Hibridaciones y diálogos entre géneros literarios. En lo breve, varias modalidades literarias parecen encontrarse e incluso asemejarse o confundirse. Dado que todavía ofrece resultados provechosos para la comprensión de la teoría de los géneros, continúa interesando analizar cómo la minificción se aproxima al aforismo, el poema breve o en prosa, entre otros. Al respecto, invitamos a los investigadores de estos géneros a que descubrieran tal relación en la desembocadura sintética de obras más largas: por ejemplo, ¿por qué la última frase de una novela o la última estrofa de una composición poética puede asemejarse, casi a modo de parábola, a un aforismo?

2) Prácticas inter/transmediales y postdigitales. La comunidad *online* ha demostrado una asombrosa capacidad de aprovechamiento creativo de redes sociales como Facebook, Instagram o Twitter. En concreto, Twitter se ha mostrado mucho más activa y proclive a la práctica y experimentación con las formas breves. Si bien la limitación de caracteres determina tecnológicamente la brevedad, esta no responde únicamente a una motivación exógena, sino que posee una rica tradición literaria a la espalda. Las reducidas dimensiones de las formas breves favorecen su aprovechamiento en disciplinas, medios, formatos y soportes muy variados. La relación de manifestaciones inter/transmediales y postdigitales que hacen uso de estas crece, así como la necesidad de su estudio.

3) Estética de la brevedad. Al constituir uno de los dos pocos elementos que unánimemente la crítica atribuye a la naturaleza de la minificación, la problemática de la brevedad interesó (meta)teóricamente. ¿Qué la convierte en una opción viva y en auge? ¿Qué singularidades posee en comparación con los desarrollos de mayor extensión? ¿En qué momento se encuentran las investigaciones sobre el asunto?

4) Estrategias paratextuales e intertextuales. Algunos de los principales procedimientos de la paratextualidad están concebidos, en mayor –prólogo, epígrafe– o en menor medida –títulos, dedicatorias, notas al pie–, como paragéneros de la brevedad; en algunos casos, esto se asume por su naturaleza subsidiaria del texto principal y, en todos, por las imposiciones del formato o la entidad que publica. Observamos cómo los títulos pueden espejarse con la minificación, el aforismo o el nanopoea, así como el aprovechamiento literario experimental de las textualidades secundarias. Asimismo, se admitió cierto juego en el uso de estos recursos en el propio artículo con el fin de que el discurso académico también pueda verse enriquecido.

Por supuesto, estos objetos de estudio solo constituyen un valor cuando existen especialistas que los interpreten. En este sentido, tenemos la suerte de contar con investigadores de reconocido prestigio que han respondido con relevantes contribuciones a esta convocatoria.

Basilio Pujante Cascales (Universidad de Murcia) desarrolla la perspectiva intermedial y paratextual en entornos digitales con su artículo “Narrar con filtros: la imagen como paratexto del microrrelato en Instagram”. En concreto, busca explicar la “relación simbiótica” entre imagen y texto en los microrrelatos publicados en la red social Instagram. Aunque a sus ojos constituyen una suerte de “híbrido multimedial”, la jerarquía entre sus elementos comprende una clasificación en tres modalidades minificcionales: desde la que deja el texto plano paratextual de la “descripción” —según la interfaz de esta plataforma— hasta aquella en la que lo literario se convierte en imagen. En este acercamiento fundamentalmente pragmático y semiótico, se expone que la dificultad del investigador para hallar ejemplos se debe a la escasa o confusa competencia genérica de los usuarios de Instagram sobre la noción “microrrelato”. No cabe duda, sin embargo, de que la paratextualidad y el empleo de la imagen se ven favorecidos por la configuración de esta plataforma frente a la tradición española libresca poco proclive a tales experimentaciones interartísticas en el terreno de las formas breves.

Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid) también se acoge a la línea de investigación intermedial en “Caperucita en el bosque web: del mito a la creación hiperbreve (con una vuelta de tuerca política)”. Específicamente, se centra en las propuestas de viñetistas españoles de la última década y en dos de las líneas recreativas de signo político: aquellas que explotan la oposición ideológica izquierdas/derechas, en cuanto a la identificación metonímica del color rojo con la tendencia izquierdista, y las que fungen de “compromiso feminista” —y, en general, contracanónico respecto al significado del mito—. Especial interés y originalidad cobra el tratamiento que estos hicieron del caso judicial de la violación múltiple por parte de un grupo de jóvenes autodenominado “Manada”, de enorme repercusión mediática entre 2017 y 2018. Sostenido “sobre el mitema de oposición entre lo salvaje y lo civilizado”, los artistas textovisuales eligieron este relato subvirtiéndolo con el empoderamiento de la mujer, pero prolongando la identificación simbólica del lobo con la violencia y la imposición sexual heteropatriarcal. El artículo denota las amplias posibilidades de este género interartístico, su capacidad de impacto en la sociedad de nuestros días.

En “Augusto Monterroso y la minificción, de la ruptura a la banalización”, Alejandro Lámbarry (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) aborda la problemática de la estética de la brevedad en un clásico del género. En su artículo, lleva a cabo un nuevo análisis de “El dinosaurio”. La elección consciente del término “cuento” para esta composición, frente a denominaciones más extendidas como “minificción” o “microrrelato”, demuestra cómo algunos debates terminológicos continúan vivos en el campo de las formas breves. Lámbarry sigue la voluntad del autor y su concepción estética: “para Monterroso, la brevedad era un medio, no un fin”; además destaca que, en su momento de publicación, no fue subrayado por el hito de su brevedad, sino por ser un narrador “original y a la vez complejo en su búsqueda formal y temática”. Con un enfoque sociocrítico, influido por las teorías de Bourdieu, ilustra la paradójica doble condición de “herético” y “ortodoxo” de Augusto Monterroso dentro del campo literario y crítico todavía en la actualidad.

Javier Perucho (Universidad Autónoma de la Ciudad de México) expone en “Decálogos del microrrelato: híbridos, lúdicos, irónicos y sediciosos” una aproximación a la naturaleza de una de las modalidades híbridas e intergenéricas de las formas breves. En su muestra aparecen hasta una treintena de decálogos de autores mexicanos de los cuales desarrolla en profundidad los de Juan Villoro y Edmundo Valadés. En general, se distinguen por recurrir a la ironía y al sentido lúdico, que les puede llevar incluso a la “blasfemia” contra la tradición bíblica o literaria; además, gozan de varios niveles de hibridez: entre los diversos formatos en que pueden presentarse, pero también entre las diversas disciplinas, naturaleza estética y reflexiva; pues constituyen la “transmisión” de un “saber” por parte de un creador de consolidada experiencia, que imprime perspectivas literarias y morales. Aunque el decálogo haya alcanzado progresivamente una autolegitimación, continúa en una región fronteriza, “se trata plenamente de un desgenerado textual”.

Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda (Universidad Nacional Autónoma de México) aborda la línea de investigación “Estrategias paratextuales e intertextuales” con su trabajo “Formas de intitular minificciones”, partiendo de la visión de la bibliotecología y tomando los presupuestos teóricos de Genette. Si se conciben los títulos en cuanto “guías” para la recepción, los creadores de minificción experimentan con ellos, mediante estéticas diversas —apropiacionismo, engaño, vacío— para alterar la relación y jerarquía entre paratexto y cuerpo

del microrrelato. A la estrecha “correspondencia o reciprocidad” que entre ellos existe, le puede sobrevenir una inversión de las funciones, incluso la suplantación, en el caso de los “títulos de relatos fantasma”. Se deduce una alta competencia hermenéutica del receptor, quien debe ser un verdadero iniciado en los géneros hiperbreves para desentrañar los silencios y juegos pragmáticos propuestos por cada autor.

Con el fin de enriquecer este panorama crítico, se incluyeron tres entrevistas a creadores y especialistas representativos en el marco hispánico de las formas breves. En primer lugar, dada nuestra recuperación de la idea del “des-generado”, se volvía necesario plantear un cuestionario a la profesora Violeta Rojo para conocer sus últimas indagaciones; en segundo lugar, nos pareció imprescindible contar con la visión de David Roas por su doble faceta como investigador y escritor de microrrelatos; por último, la artista Julia Otxoa ofrecía una perspectiva plenamente asentada en el territorio estético que se abría a la intermedialidad de lo breve tan abordada en este monográfico.

La entrevista a Violeta Rojo constituye un aporte sustancial sobre lo que significa la investigación en sus distintos niveles. El inicio y comienzo del cuestionario, apreciamos a la persona que muestra la encarnadura vital y afectiva, especialmente al recordar cómo comenzó en su juventud su interés por la minificción y la añoranza por “la época de descubrimiento” en que todavía no existía un número inabarcable de trabajos. Con un estilo muy cercano, presenta las contradicciones connaturales a todo proceso de estudio y cómo su “acercamiento intelectual es desde la falta de certezas”. Aboga por ser prudente al ejercer la profesión teórica para no caer en una falsa sensación de originalidad, por ejemplo, sobre la influencia de las redes sociales en la minificción, y manteniendo siempre el criterio estético frente a una devaluación de lo literario. Acerca del estado de la minificción en Latinoamérica y Venezuela, muestra que, por número de editoriales y autores, “la minificción sigue siendo marginal”, aunque no por ello un género sin viveza ni diversidad.

En la entrevista a David Roas, se indaga en su doble faceta de teórico (Dr. Jekyll) y de escritor (Mr. Hyde), a través de la original reminiscencia stevensoniana que el propio autor expone. En este cuestionario se aprecia el equilibrio y la complementación entre ambos personajes o modos de escritura y pensamiento. Roas reflexiona sobre algunos de los términos e investigaciones que le han convertido en una de las principales figuras de la teoría de lo fantástico, señalando la recursividad de todo proceso literario: el lector “crea” y “termina”, es la piedra clave. Además, aborda con detenimiento aspectos muy concretos de sus cuentos, como la óptica autobiográfica o los elementos de lo fantástico y del humor, capaces de cuestionar y actuar sobre la realidad para percibirla desde otros ángulos.

Por último, en las respuestas de Julia Otxoa se descubre una constante e indisoluble unidad entre biografía, conciencia y obra. Dado el sentido metamórfico de la identidad humana, se pregunta “¿si la vida es para mí todo eso, cómo no concebir mis textos breves como instantes que arden en el tiempo, no estáticos?”. Así pues, la creación hiperbreve se vincula con su “sentimiento de extranjería, nomadismo y transitoriedad”, tanto como con el término “des-generado” de Violeta Rojo, entendido por la escritora vasca desde su naturaleza libre e híbrida de estas creaciones. Precisamente, en cuanto a sus prácticas interartísticas, ha definido buena parte de su producción —en poema, prosa o plástica— con el término transfronterizo de “microvisualidades”. Desde nuestro punto de vista, su noción define toda

una estética intermedial de nuestro tiempo, de modo que la crítica podría hacerla extensible a otros autores en sus taxonomías futuras.

Para finalizar, los coordinadores del monográfico agradecemos a todos los participantes su disposición y generosidad. Especialmente, nos sentimos en deuda con *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* por dar acogida a nuestra propuesta. Hay que valorar su decidida apuesta por una de las formas más escurridizas de las letras a lo largo de más de una década, convirtiéndose en una de las pocas revistas de referencia internacional sobre el tema. En la biografía de dicha publicación, se encuentra una cita de Julio Cortázar que cobra, en nuestra opinión, un nuevo sentido: “Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien”. Apelamos con los trabajos que componen el monográfico “Diálogo entre «desgenerados»: intersecciones de la brevedad en español (siglo XXI)” a ese alguien plural, a esas personas que han hecho de la revista su casa y su refugio, a esa comunidad de lectores informados, curiosos, que han ido construyendo amorosamente un espacio para estos géneros inconmensurables.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (2008): “Prólogo”. En Irene Andrés-Suárez—Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto: 11-21.
- (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2016): *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BRIOSCHI, Franco—DI GIROLAMO, Constanzo (1992): *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona, Ariel.
- CALVO REVILLA, Ana (2012): “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”. En Ana Calvo Revilla—Javier de Navascués (eds.): *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid, Iberoamericana: 15-35. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954870103-002>
- EPPLE, Juan Armando (1996): “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, XLVI/1-4: s. p.
- ESPINOSA, Gabriela Mariel (2012): “Canon y microrrelato en Hispanoamérica”. En Pilar Couto-Cantero—Gonzalo Enriquez Veloso—Alberta Passeri—José María Paz Gago (coords.): *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Culture of Communication / Communication of Culture: A Coruña*, Universidade: 1635-1648.
- ETTE, Ottmar (2009a): *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*. Guatemala, F&G Editores.

- . (2009b). “Perspectivas de la nanofilología”. *Iberoamericana*, IX/36: 109-126. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.36.109-125>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2008): “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 741: 13-17.
- GUEDEA, Rogelio (ed.) (2013): *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*. Guadalajara, Arlequín.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- KOCH, Dolores (1986): *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. City University of New York. Ph. D. Dissertation.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- (2009): “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 36: 85-95. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.36.85-95>
- NAVARRO ROMERO, Rosa María (2014): “Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático”. *Tonos Digital*, 27: 1-12.
- NOGUEROL, Francisca (1996): “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, XLVI/1-4: s. p.
- (1999): “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *Rilce*, 15/1: 239-250.
- PERUCHO, Javier (2009): *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México, UNAM—Ficticia.
- POLLASTRI, Laura (2004): “El canon hereje: la minificación hispanoamericana”. En *Actas del II Congreso Internacional Celehis De Literatura*, Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- ROAS, David (2010): “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”. En David Roas (comp.): *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco/Libros: 9-42.
- ROJO, Violeta (1996): “El minicuento, ese (des)generado”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV/1-4: 39-47.
- (2009): *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Editorial Equinoccio.
- (2020): *La minificación ya no es lo que era*. Bogotá, El Taller Blanco Ediciones.
- SCOLARI, Carlos A. (2020): *Cultura Snack*. Buenos Aires, la marca editora.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2017): *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal.
- TOMASSINI, Graciela—COLOMBO, Stella Maris (1996): “La minificación como clase textual transgenérica”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI/1-4: 79-93.
- (2013): “La microficción como máquina de pensar”. *El Cuento en Red*, 28: 30-42.

VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma.

--- (2015): “El microrrelato como género literario”. En Ottmar Ette—Dieter Ingenschay—Friedhelm Schmidt-Welle—Fernando Valls (eds.): *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 21-49.

ZAVALA, Lauro (2003): “La minificción en Arreola y el problema de los géneros literarios. Seis aproximaciones breves”. *Revista Casa del Tiempo*, febrero: 18-23. Web. <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2003/zavala.pdf>.

--- (2006): *La minificción bajo el microscopio*. México, UNAM.

© Paulo A. Gatica Cote

© Javier Helgueta Manso



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

NARRAR CON FILTROS: LA IMAGEN COMO PARATEXTO DEL MICRORRELATO EN INSTAGRAM

Basilio Pujante Cascales

Universidad de Murcia

bpujante@um.es

Resumen: Las imágenes han sido un paratexto muy interesante pero poco utilizado por la minificción española. Son pocos pero muy relevantes los casos en los que los microrrelatos han sido acompañados por fotografías o ilustraciones. Sin embargo, en la literatura hipermedial la situación es diferente y el autor de minicuentos puede usar con más sencillez imágenes como paratextos, especialmente en redes sociales como Instagram. En este artículo analizaremos las diferencias entre el uso de la imagen como paratexto en el microrrelato publicado en papel frente al publicado en internet, centrándonos en concreto en Instagram.

Palabras clave: microrrelato, minificción, paratextualidad, ciberliteratura, redes sociales.

NARRATING WITH FILTERS: THE IMAGE AS A PARATEXT OF THE FLASH FICTION IN INSTAGRAM

Abstract: The images have been a very interesting paratext, but not often used at the Spanish minifiction. There are few but very relevant cases in which the flash fictions have been accompanied by pictures or illustrations. However, in electronic literature the situation is different and the author of microfictions can more easily use images as paratexts, especially on social networks such as Instagram. In this article we will analyze the differences between the use of the image as a paratext in the flash fictions published on paper versus the one published on the internet, focusing specifically on Instagram.

Keywords: flash fiction, microfiction, paratextuality, electronic literature, social networking.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3553>

Recibido: el 26 de agosto de 2021

Aceptado: el 30 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

1. Introducción

En el principio fue el texto. La crítica literaria se centró durante un gran periodo de tiempo única y exclusivamente en aquello que formaba la corporeidad (permítaseme la metáfora) de la obra literaria, dejando de lado aquellos aspectos que se consideraban (convirtiendo la metáfora inicial en alegoría) en meros adornos externos. Sin embargo, en las décadas centrales del siglo XX y gracias a una manera más integral de entender la literatura, los elementos que acompañan al texto que va desde la palabra inicial hasta el punto final comenzaron a tenerse en cuenta y a ser valorados como aspectos fundamentales en esa comunicación particular que se produce en la literatura. Gérard Genette agrupó todos estos elementos que acompañan a la “obra en sí” en la “paratextualidad”, una de las cinco categorías de la transtextualidad (Genette, 1989).

Los paratextos, entre los que se incluyen los títulos, las dedicatorias, las notas al pie de página, las cubiertas, etc., poseen un carácter un tanto paradójico: por un lado, se les considera ajenas al texto en sí, pero poseen una función primordial al actuar de umbral, presentación o, a veces incluso, de aclaración del significado de la obra. Esta última función es la que poseen muchos títulos, el paratexto más relevante tradicionalmente, que ofrecen luz sobre textos ambiguos o polisémicos. Especialmente útiles son los títulos en géneros con cierta tendencia a la metáfora, la poesía, o a la elipsis, el microrrelato.¹ En este último caso, los paratextos en general y los títulos en particular suelen actuar como claves que el autor ofrece al lector para aclarar relatos que por su extrema concisión y el frecuente uso de la intertextualidad suelen ofrecer dificultades de comprensión, tal y como analicé en un artículo anterior (Pujante Cascales, 2008).

Pero ¿qué ocurre con las imágenes? Se trata, por supuesto y como también indica Genette, de elementos paratextuales que pueden entablar una relación directa con la trama del microrrelato y que, más allá de la función presentadora del conjunto que poseen las de la cubierta, pueden ofrecer muchas posibilidades a los autores de este género. En este artículo me ocuparé, en primer lugar, de la importancia que poseen las imágenes en la minificción publicada en papel, para después analizar las fotografías, dibujos y cuadros que acompañan a microrrelatos en internet y, en particular, en Instagram, la red social iconográfica por excelencia. En este último caso, la imagen y el texto adquieren una relación simbiótica, por lo que la primera puede llegar a abandonar su función paratextual y se crean híbridos multimediales.

2. La imagen como paratexto en la minificción

Tal y como advertíamos en la introducción, los títulos adquieren en la minificción una importancia capital por el diálogo que a menudo establecen con la propia narración. Además de otras funciones como apuntar la referencia intertextual presente en el microrrelato (“Otro dinosaurio” de Eduardo Berti), poner el foco en un elemento que será importante en el texto (“El misántropo” de Ángel Olgoso) o definir genéricamente la obra (“Homo crisis [cuento derridiano]” de David Roas), el título puede a veces predisponer al lector hacia una

¹ Utilizaré durante todo el artículo los términos “microrrelato”, “microcuento” y “minicuento” como sinónimos; por su parte, considero el término “minificción” como un hiperónimo.

interpretación del minicuento que subvertirá el final con un giro inesperado que ofrezca una nueva perspectiva. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el excelente microrrelato de Fernando Iwasaki titulado “La silla eléctrica” (Iwasaki, 2004: 56); tras este definitorio paratexto, el lector comienza a leer una historia sobre un condenado que es dirigido hacia esta cruel forma de ajusticiamiento. Sin embargo, justo al final se descubrirá que en realidad se trata de un paciente particularmente temeroso que se dirige a la consulta de su dentista. Este desenlace despoja al relato de la supuesta brutalidad de una primera lectura y produce una resignificación del título, que, aprovechando su carácter polisémico, define ahora esa silla llena de instrumentos y de luces propia de los odontólogos.

Como se puede observar con este ejemplo, algunos autores emplean con perspicacia las posibilidades que ofrece el título en la minificción. Por el contrario, y al menos en lo que respecta a los libros de microrrelatos publicados en papel, la imagen posee una importancia muy inferior. Se trata de una consecuencia lógica de, en mi opinión, varios condicionantes de la literatura escrita tradicional (adjetivo que aquí contrapongo a la hipermedial,² la que se publica en internet). En primer lugar, es resultado del definitorio componente textual de la literatura; habitualmente se acepta que la imagen puede tener su lugar en la portada con una finalidad más comercial que artística, pero son pocos los casos en los que se integra en la trama. Incluso en los casos en los que el autor las emplea de manera rudimentaria, pienso por ejemplo en la página en negro de *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante o en los dibujos geométricos de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, se les considera como excentricidades del autor. Muchos de estos mecanismos de ruptura de la discursividad narrativa mediante la imagen tienen sus precedentes en las vanguardias; recordemos, por ejemplo, los caligramas.

La segunda razón que explica, a mi juicio, la escasa presencia de la imagen en la literatura publicada en papel es mucho más prosaica: su precio. No debemos olvidar que los libros son productos comerciales y, como tales, deben atenerse a los condicionantes del mercado e imprimir obras con cuadros o fotografías es bastante caro. A menudo, para evitar que el precio final alcance las cotas de los prohibitivos manuales de arte repletas de reproducciones a todo color, se opta por el blanco y negro ofreciendo una versión de menor calidad pero más asequible de la imagen. Este aspecto, que como todas aquellas relacionadas con el lado comercial de la literatura no debe ser soslayado por un análisis teórico, actúa como una especie de autocensura para el autor, que evita usar como paratexto una imagen a la hora de concebir el relato por lo difícil que le será convencer a su editor de la pertinencia de una edición más cara y algo más compleja técnicamente.

A pesar de su escasez, fueron varios los críticos que advirtieron de las enormes posibilidades de las imágenes como paratextos de los minicuentos y unos pocos autores los que las emplearon para acompañar sus narraciones brevísimas. De gran interés para poseer una visión amplia sobre el tema es el artículo de Francisca Noguerol titulado “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida” (Noguerol, 2008). En él, esta especialista analiza libros ilustrados y viñetas cercanas a la minificción y señala que “la utilización de imágenes en textos

² Con el término “hipermedial” me refiero a aquellas publicaciones de internet que mezclan textos y elementos multimedia como imágenes o vídeos.

breves narrativos se encuentra estrechamente relacionada con una serie de géneros vinculados a sus orígenes como categoría textual. Es el caso, en el Modernismo, del poema en prosa y el libro de viajes” (Noguerol, 2008: 187).

En un artículo del mismo libro colectivo que recoge las ponencias y comunicaciones del IV Congreso Internacional de Minificción celebrado en 2006 en Neuchâtel (Suiza), Irene Andres-Suárez estudia el que quizás sea el libro en el que mejor se observa la relación entre microrrelato e imagen: *Cuentos del libro de la noche* (2005) de José María Merino. Esta obra consta de ochenta y cinco minicuentos que tienen la particularidad de estar acompañados por otras tantas imágenes. Encontramos dibujos, ilustraciones, fotografías o cuadros del propio Merino o de otros autores y que funcionan como paratextos individuales del microrrelato con el que cada una de estas imágenes dialoga. Irene Andres-Suárez advierte de la importancia de estas imágenes para entender la intención del autor, ya que esta iconografía “constituye una vía muy eficaz para acceder a sus planteamientos estéticos y conceptuales” (Andres-Suárez, 2008: 373). El propio autor deja claro que todas las imágenes se integran en el proyecto global del libro en la nota que cierra el volumen: “Aunque soy responsable de todas [las ilustraciones], en varias he utilizado más o menos manipuladas imágenes de algunos artistas antiguos y modernos” (Merino, 2005: 167). Christoph Rodiek también ha analizado varios microrrelatos de *Cuentos del libro de la noche* y los define como “bimediales”, término que define de la siguiente forma: “el microrrelato bimedial no sólo hace referencia a su pre-texto principal, sino que lo lleva incorporado. Este pre-texto incorporado es visual (grabado, dibujo, foto, etc.) y sirve de punto de partida a la narración verbal” (Rodiek, 2012: 191). Mediante esta técnica que señala Rodiek, Merino ofrece al lector la referencia intertextual visual al incorporarla como paratexto. Así, y por seguir el ejemplo que este crítico analiza, cuando el autor leonés escribe en “Nicolasito” (Merino, 2005: 156) sobre este personaje de *Las meninas* de Velázquez, no debe esperar, como el resto de los autores que emplean esta clase de referencias, que el lector recuerde el cuadro, sino que presenta un collage de la obra del pintor sevillano como paratexto para facilitar la recepción.

A pesar de su interés y de las enormes posibilidades que abre a otros autores, el libro de Merino se puede considerar una excepción en la minificción española y apenas encontró eco, quizás por su dificultad técnica o por su precio, en escritores posteriores. De hecho, en la antología que recogió los microrrelatos del propio Merino un par de años después, titulada *La glorieta de los fugitivos* (2007), aparecían reproducidos los textos de *Cuentos del libro de la noche* (2005) pero no las ilustraciones, denotando cierto desprecio hacia estos paratextos o simplemente una necesidad de abaratar costes de la edición. Entre los pocos precedentes a Merino en el uso de la imagen como paratexto en la minificción española debemos citar *Neutral corner* (1962) de Ignacio Aldecoa. En este breve volumen se mezclan textos brevísimos del narrador vasco con fotografías en blanco y negro de Ramón Masats sobre el tema de las prosas: el boxeo. Se trata de una verdadera joya bibliográfica que, si bien fue reeditada en 1996, hoy en día es muy poco conocida por los lectores y cultivadores de minicuentos.

El uso de la imagen como paratexto del microrrelato era, por lo tanto, un recurso de mucha utilidad y con grandes posibilidades para la minificción, como demostraron Merino y Aldecoa, pero de escasa frecuencia en los libros editados en papel por su dificultad técnica o

por su precio. Estos dos condicionantes desaparecieron en la siguiente etapa del microrrelato, cuyo inicio podemos situar en torno a 2005 y que se caracteriza por la explosión que sufrió el género con internet. La popularización del género a partir del surgimiento de una gran cantidad de blogs que publicaban minicuentos provocó que este entrara en esa nueva fase.

3. Los microrrelatos en Instagram

Se trata de un lugar común afirmar que la minificción es, junto a otros como el aforismo y la poesía, el género que mejor se adecúa a internet. En palabras de Antonio Rivas, “para el microrrelato, los nuevos ámbitos de difusión de la cultura, esto es, el mundo de internet y los formatos digitales funcionarían como un hábitat, en principio, de grandes posibilidades, igualmente para su difusión, como para su creación, remodelación e hibridación” (Rivas, 2018: 221). Entre estas posibilidades que apunta Rivas estaría la presencia de la imagen, lo que lo convertiría, en palabras de Rosa María Navarro Romero, en un género “transmediático”; esta teórica lo explica con las siguientes palabras: “Otra ventaja que nos ofrece la plataforma virtual es la posibilidad de vincular textos e imágenes, realizando una combinación estética de elementos textuales, sonoros y visuales” (Navarro Romero, 2014: 8).

En el uso de la imagen como paratexto de una obra literaria, el cambio es sustancial y evidente en la literatura en internet: desaparecen tres de las dificultades que encontramos en la publicación en papel. En primer lugar, el precio de la edición deja de ser un problema; además de la gratuidad de la mayor parte de la literatura cibernética, el hecho de acompañar un texto de ilustraciones o fotografías no supone un gasto extra, ya que el píxel no distingue entre blanco y negro y color, al menos en épocas como la nuestra de banda ancha, como sí lo hace la tinta. El segundo problema, la dificultad técnica, también queda soslayada con las nuevas herramientas que los informáticos ponen al servicio de los escritores. Casi cualquier plataforma de publicación, desde los blogs hasta Twitter pasando por Wattpad, facilita al usuario con pocos conocimientos técnicos poder subir imágenes con mucha más sencillez que la que implica incluirla en la maquetación de un libro. En tercer lugar, los derechos de autor en lo relativo a las fotografías o cuadros apenas suponen un problema en internet, donde o bien directamente se toman sin más o, como mucho, se cita al autor. Además, para los más escrupulosos en el cumplimiento de las leyes, existe un banco de datos cada vez mayor de imágenes gratuitas o con derechos públicos (Creative Commons).

La eliminación de estas tres trabas fue rápidamente asimilada por los autores de minificción en la primera plataforma que emplearon: las bitácoras. En la blogosfera, que tuvo su esplendor en lo relativo a la publicación de microrrelatos en español entre 2006 y 2012 aproximadamente, los autores solían acompañar sus minicuentos de imágenes más o menos relacionadas con el contenido del texto. En la mayoría de los casos era simplemente una manera de hacer más atractiva su bitácora y no encontramos una relación tan estrecha de este paratexto con la trama como la que hallábamos en los libros de José María Merino e Ignacio Aldecoa.

Tras la decadencia de la blogosfera, los autores de microrrelatos encontraron nuevas plataformas para publicar sus textos en redes sociales como Twitter, Facebook o Instagram. Esta última, por su propia naturaleza asociada a la fotografía desde su nacimiento, es sin duda

alguna donde el uso de la imagen como paratexto es más interesante. Recordemos que Instagram nace en 2010 y está orientada fundamentalmente a la publicación de imágenes y, recientemente, vídeos. En lo relativo a la literatura, esta red social ha acogido el desarrollo de algunos géneros que se amoldan a sus características (preponderancia de lo visual, publicaciones impactantes para destacar entre las demás, interacción de los usuarios, etc.) entre los que destaca la poesía. Tal desarrollo ha alcanzado la lírica en Instagram que se ha acuñado el término “instapoesía”, definido por Concepción Torres Begines como “una manifestación artística incluida dentro de la corriente de readaptación de las formas clásicas a los nuevos medios, compartida en Instagram por jóvenes poetas que tratan temas actuales [...] y que tiene como objetivo una franja de lectores constituida por personas activas en redes sociales que comparten las publicaciones con sus seguidores” (Torres Begines, 2019: 43). Esta autora señala que los rasgos de este tipo de poesía serían “su brevedad (limitado a una sola imagen), un cuidado diseño visual, uso de un lenguaje simple e inclusivo y el predominio del verso libre” (43).

En el caso del microrrelato, su presencia en Instagram no es ni mucho menos tan abundante como el de la poesía. Quizás por esa tendencia a desechar la imagen como paratexto que estamos comprobando en la historia de la minificción o por la lentitud de adaptarse a una plataforma que, originalmente, no estaba destinada a la publicación de textos literarios, la publicación de microrrelatos en Instagram no ha sido tan mayoritaria como en los blogs, Facebook o Twitter. Sin embargo, la necesidad de los autores noveles de compartir sus historias brevísimas ha hecho que muchos de ellos opten por una red social tan mayoritaria como esta para encontrar a lectores interesados en sus textos. La búsqueda del *hashtag* #microrrelato en esta web nos ofrece unos 120.000 resultados, lo que sumados a los 387.000 de #microcuento nos muestra una cantidad enorme y sorprendente para estar ante una red eminentemente visual. Aun así, estamos lejos de los números de los *hashtags* asociados a la lírica que superan los cuatro millones (#poema) o casi alcanzan los catorce millones de resultados (#poesia, sin tilde).

De todas formas, no debemos asimilar siempre el uso de *hashtags* de este tipo con la pertenencia de una publicación a un género literario concreto; en muchos casos estamos simplemente ante una etiqueta que define metafóricamente o irónicamente la fotografía subida. En cualquier caso, y dejando de lado también aquellos *hashtags* que se usen con imágenes en los que el usuario está leyendo libros del género citado, la cantidad de textos literarios publicados cada día en Instagram es ingente. En el caso del microrrelato su presencia en esta, como en el resto de las redes sociales, es muy variada por varias razones entre las que podríamos citar la heterodoxa concepción según la cual muchos usuarios poseen del género o el propio carácter desenfadado que tiene la publicación en internet y que está asociada casi siempre a autores noveles que publican sin el riesgo (económico y de crítica profesional) que se suele vincular con la edición de libros en papel.

4. Relaciones entre imagen y texto en los microrrelatos de Instagram

Si algo define a Instagram frente al resto de las redes sociales es la preponderancia absoluta de la imagen. Si bien es cierto que la web permite que el usuario ofrezca extensas descripciones

en sus publicaciones y los textos son una de las posibilidades que ofrecen las *stories* que duran veinticuatro horas, el grueso de lo que se sube cada día está formado por fotografías, ilustraciones, vídeos, cuadros, etc. Incluso si el usuario desea simplemente subir un microrrelato (o cualquier otro texto) sin ninguna otra fotografía a su página, debe hacerlo en formato jpg o similar, es decir, como una imagen.

Álvaro Llosa, en un interesante artículo en el que analiza la relación del microrrelato en Instagram con los memes literarios, ofrece una taxonomía de los cuatro tipos de cuentas que publican minificciones en esta y otras redes: la antología colectiva y el editor-antólogo; la antología individual y el diseño editorial de la puesta en página visual; antologías multimodales: de texto, imágenes, anotaciones autoriales e interacción en la red; y, por último, la antología colectiva cibertextual y el algoritmo antólogo (Llosa Sanz, 2019). A la hora de analizar el ejemplo que cita del tercer tipo de cuenta, una minificción titulada “La lista de Harris” del usuario @urbanosferas, Llosa señala lo siguiente: “la ilustración fotográfica es un reflejo visual del elemento clave que da título al microrrelato y que desencadena la acción narrativa, formando parte del relato al estar mencionado además en la anotación explicativa” (Llosa Sanz, 2019: 33). Como vemos, estamos ante un uso de la imagen como paratexto del microrrelato muy parecido al de José María Merino en *Cuentos del libro de la noche* y de Ignacio Aldecoa en *Neutral Corner* y que solo gracias a las posibilidades (técnicas, económicas y legales) que permite internet y que favorece Instagram se ha convertido en una tendencia importante en la minificción hipermedial frente a los pocos casos aislados que encontramos en la edición en papel.

Aunque un análisis completo del microrrelato en español en Instagram (en esta red social las barreras nacionales son más endeble que las idiomáticas) se escapa de los límites de este trabajo, sí creo que es interesante analizar varios casos concretos como ejemplos de las principales variantes que encontramos del cultivo del género en esta plataforma. Hallamos tres tipos básicos de publicaciones de minicuentos en Instagram: en la descripción, como imagen o híbridas, es decir, uniendo una imagen con un texto en la misma publicación.

Antes de analizar nuestro corpus creo que son necesarias unas cuantas aclaraciones. Debido a lo proceloso de este ámbito y aunque existen algunas cuentas antologadoras cuyos criterios podrían ser tenidos en cuenta, nos hemos limitado a escoger unos cuantos ejemplos que representen las distintas formas de presentar un microrrelato en Instagram. Este artículo no tiene un afán crítico ni pretende establecer ningún canon; se trata de un acercamiento meramente teórico al tema, por lo que los minicuentos han sido seleccionados sin tener en cuenta sus cualidades literarias ni estéticas (en el caso de las imágenes). Considero, incluso, que es interesante evitar este tamiz cualitativo para presentar una muestra aleatoria, determinada por el motor de búsqueda de la web, de la minificción que se publica en la red. Además, manejamos un número limitado de ejemplos en nuestro corpus, debido a los límites que este artículo posee y porque nuestra intención es que funcionen como ejemplos de las posibilidades que ofrece a los creadores de los microrrelatos el uso de la imagen en Instagram.

Por lo tanto, tan solo hemos tenido en cuenta tres requisitos en la elección de nuestro corpus: en primer lugar, que representen las distintas variantes de conjugación de imagen y texto que antes citábamos; en segundo lugar, que el autor haya usado el *hashtag* #microrrelato

o #microcuento y, en tercer lugar, que estemos ante microrrelatos. Este último requisito puede parecer redundante con el segundo, pero muchos de los textos que aparecen junto a los *hashtags* genéricos antes citados no se ajustan a las características de la minificción narrativa. Como ya señalé en otro artículo al analizar el minicuento en Twitter, a menudo el autor da gato (un texto breve cualquiera sin narratividad) por liebre (un microrrelato) utilizando el *hashtag* erróneamente (Pujante Cascales, 2020: 10).

El primer tipo que analizaremos, ejemplificado en la IMAGEN 1, es aquel en el que el microrrelato ocupa la descripción de la fotografía. Se trata del uso básico de las publicaciones de Instagram, ya que prepondera la imagen y el texto aparece como un elemento secundario y casi accesorio. En el caso de incluir un minicuento, este subvierte su función con respecto a los del libro de José María Merino y adquiere un valor casi de paratexto, ya que parece acompañar al elemento principal de la publicación, que es visual y que es el que debe atraer la atención del usuario, que, solo después de haberse fijado en la fotografía, leerá la breve narración que la acompaña. En el caso de la IMAGEN 1, esta subordinación parece clara, ya que nos encontramos ante una fotografía bastante impactante, firmada además en la parte superior por el usuario y que por sí sola llama la atención. Este asombro visual se puede poner en relación con el uso de finales sorprendentes tan habituales en la minificción, especialmente en la que se publica en las redes sociales; en un ámbito tan sobresaturado de contenidos, el creador debe ofrecer algo que atraiga al receptor, sea mediante una original fotografía o con un giro inesperado en la trama. Sara Losada Coca ya advirtió de las confluencias entre el minicuento y la fotografía humanista (desarrollada principalmente en los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX) en un artículo en el que analizó sus semejanzas y en el que concluía que “la fotografía humanista presenta numerosos rasgos similares a las técnicas del microrrelato y que, en síntesis, aluden a su gran capacidad expresiva de corte intimista” (Losada Coca, 2018: 170).

En la IMAGEN 1 el microrrelato establece una clara relación semántica con la imagen, ya que parece crear una pequeña fábula que explique lo original, un árbol solitario en mitad de una ladera rocosa, de la imagen. Aunque en otros ejemplos la relevancia de la imagen no es tanta como en este caso, por elegir fotografías más anodinas o que simplemente ilustren un texto previo, este tipo de disposición siempre ofrece cierta subordinación del texto a la imagen; frente al poder sugestivo de esta, el minicuento queda en un segundo lugar por su carácter de pie de foto en un cuerpo de letra nada llamativo.

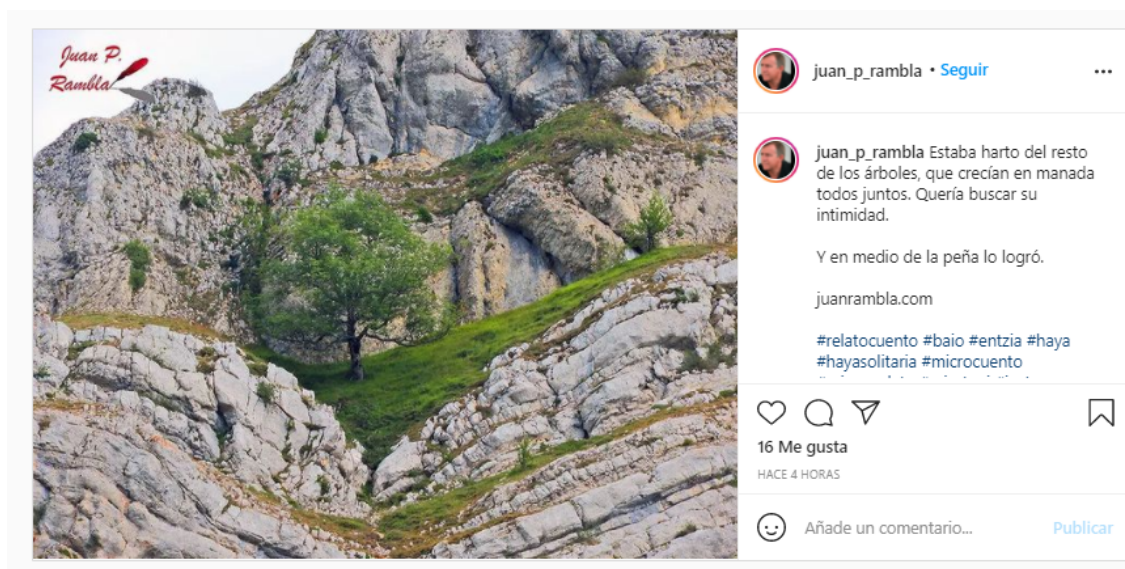


IMAGEN 1, <https://www.instagram.com/p/CS9SQfxDL71/> (Consultado el 26/08/2021)

Para evitar que el microrrelato tenga que ocupar ese lugar secundario que observábamos en la IMAGEN 1, los usuarios han optado por una solución muy sencilla y eficaz: convertir sus textos en imágenes. Se consigue así que el texto sea más llamativo y ocupe el lugar que las fotografía e ilustraciones copan en una red social eminentemente iconográfica como es Instagram. En esta conversión del texto en imagen encontramos una tipología intermedia entre la primera que hemos analizado y la tercera (en la que solo hay texto convertido en imagen). Se trata del tipo de publicación que ejemplifican las IMÁGENES 2 y 3 (que pertenecen al mismo *post*) y que consiste en subir el texto del microrrelato y la imagen que sirve de paratexto. En el caso del minicuento y la fotografía de las IMÁGENES 2 y 3, de nuevo hallamos esa estrecha relación entre la trama del relato, su título y la fotografía que las acompañan: los tres tienen como referente la misma estatua de un sireno. Tenemos, por lo tanto, un microrrelato acompañado de dos paratextos: uno textual (el título) y uno visual (la fotografía). Se consigue así, al igual que ocurría en la publicación de la IMAGEN 1, que estas minificciones se pueden asimilar a lo que Torres Begines definía como género transmediático.



IMAGEN 2, <https://www.instagram.com/p/CS7hLdYNIqg/> (Consultado el 26/08/2021)

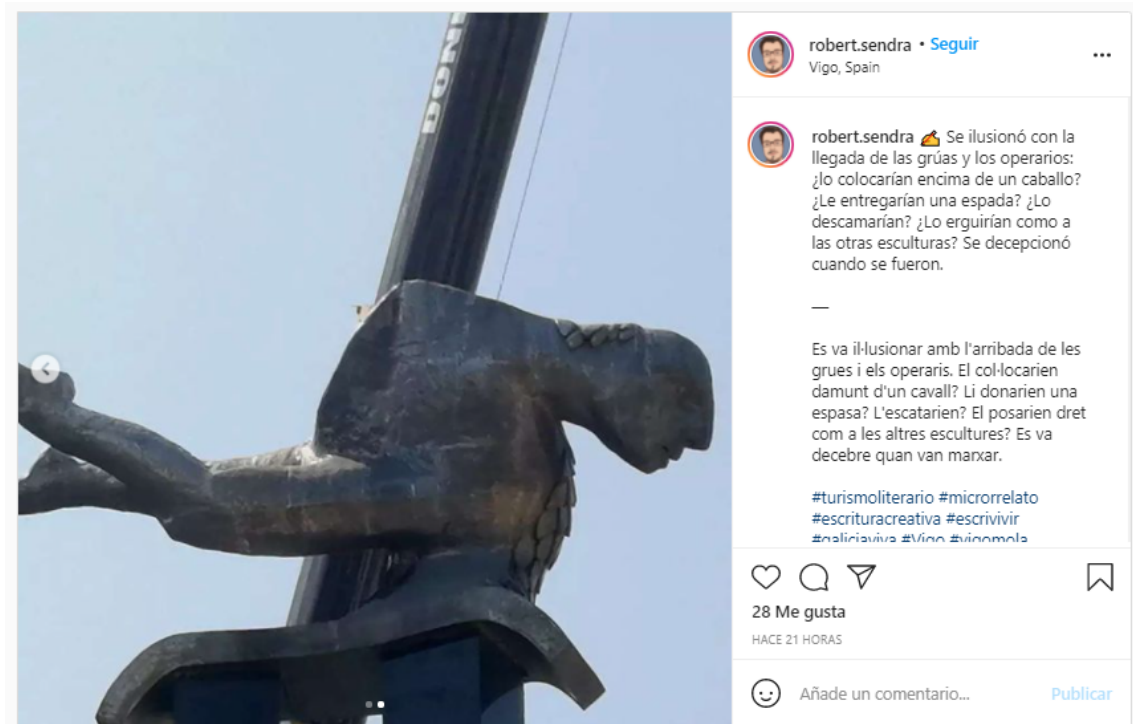


IMAGEN 3, <https://www.instagram.com/p/CS7hLdYNIqg/> (Consultado el 26/08/2021)

Este tipo de *posts* híbridos que hemos ejemplificado con las IMÁGENES 2 y 3 poseen muchísimas variantes en Instagram. Los autores son conscientes de que el componente iconográfico es el primordial en esta red social y para atraer a los lectores o para conjugar la publicación del texto con los condicionantes de esta plataforma, mezclan de muy diferentes

formas el microrrelato con imágenes. A menudo, los usuarios crean, con mayor o menor pericia técnicas, imágenes en las que insertan una fotografía junto al minicuento. En estos casos, como podemos comprobar en la IMAGEN 4, la imagen actúa como un paratexto que acompaña a la narración, que es la que adquiere un mayor protagonismo. A veces, la imagen tiene un componente incluso más secundario, ya que no busca tanto explicar el significado del texto como simplemente embellecer el *post*; es lo que ocurre en el minicuento de la IMAGEN 5, donde los dibujos de dos serpientes acompañan una narración (que continúa en las siguientes imágenes) sobre Eva.



IMAGEN 4, https://www.instagram.com/p/CS4Q6_qDD1h/ (Consultado el 26/08/2021)



IMAGEN 5, <https://www.instagram.com/p/CS9Z272jlcml/> (Consultado el 26/08/2021)

En los ejemplos anteriores se puede constatar un rasgo fundamental de los microrrelatos publicados en Instagram, salvo los que aparecen en la descripción como en la IMAGEN 1, como es la relevancia de la tipografía. El componente visual de esta red social permite el uso de fotografías como paratexto, pero también fomenta que los autores, buscando siempre impacto en los lectores, cuiden más que en otras redes sociales elementos como el tamaño de letra, el tipo, el color de fuente o de fondo. Se trata de aspectos secundarios desde el punto de vista literario, pero que adquieren especial relevancia en muchas publicaciones, como en la que observamos en la IMAGEN 6. Se trata de la tercera y última manera de publicar minificciones propias en Instagram: usar el texto como imagen, pero no acompañándolo, como en los anteriores ejemplos, de ningún elemento iconográfico. La ausencia de imágenes lleva a los autores a tener especial cuidado con el tipo de letra, la disposición del texto o los colores empleados, en esa búsqueda de una relevancia estética tan asociada a esta red social.

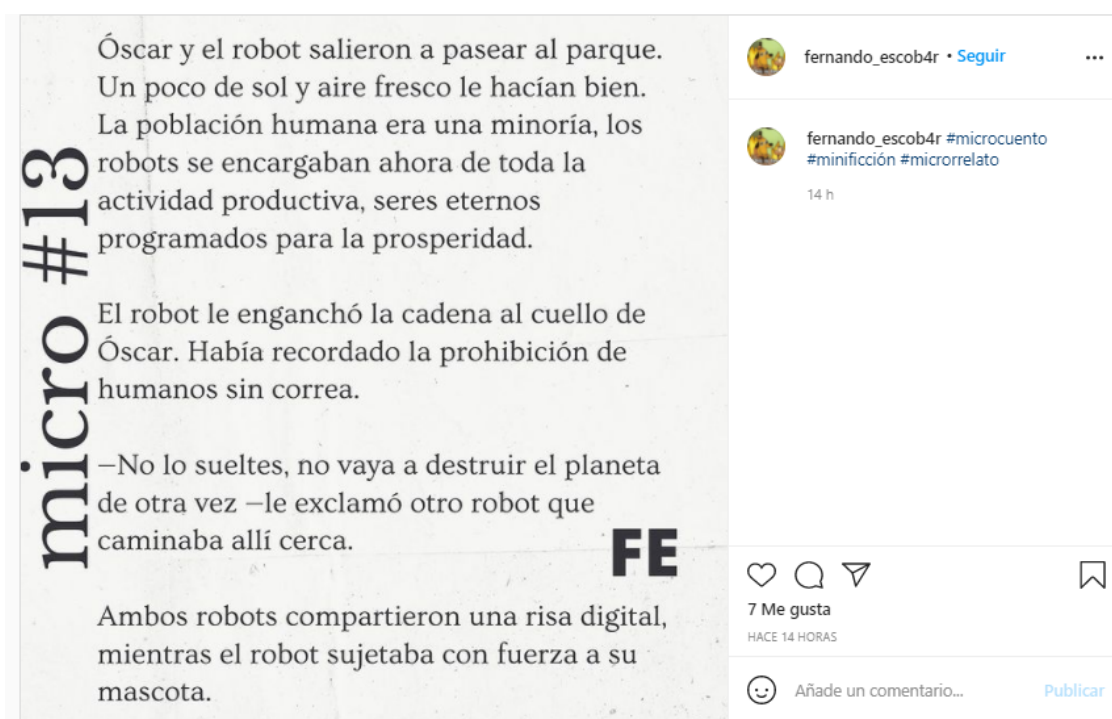


IMAGEN 6, <https://www.instagram.com/p/CS8KOfgrkID/> (Consultado el 26/08/2021)

En esta breve taxonomía de la forma de publicar microrrelatos en Instagram y su relación con las imágenes podríamos añadir un cuarto tipo: las fotografías a minicuentos en libros. Sin embargo, creo que se trata de una forma de compartir minificciones diferente a las otras tres, ya que en la inmensa mayoría de los casos no estamos ante narraciones propias, sino textos de autores conocidos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la publicación de la IMAGEN 7, en la que el usuario comparte una fotografía de un libro en la que aparece el famoso microrrelato “La oveja negra” de Augusto Monterroso junto a un comentario propio. Se observa mediante este tipo de publicaciones, bastante habituales en Instagram, cómo las redes sociales fagocitan

cualquier medio, digital o analógico, y permiten llegar a los poemas o microrrelatos a un público que, en la mayoría de los casos, no leería estos libros.

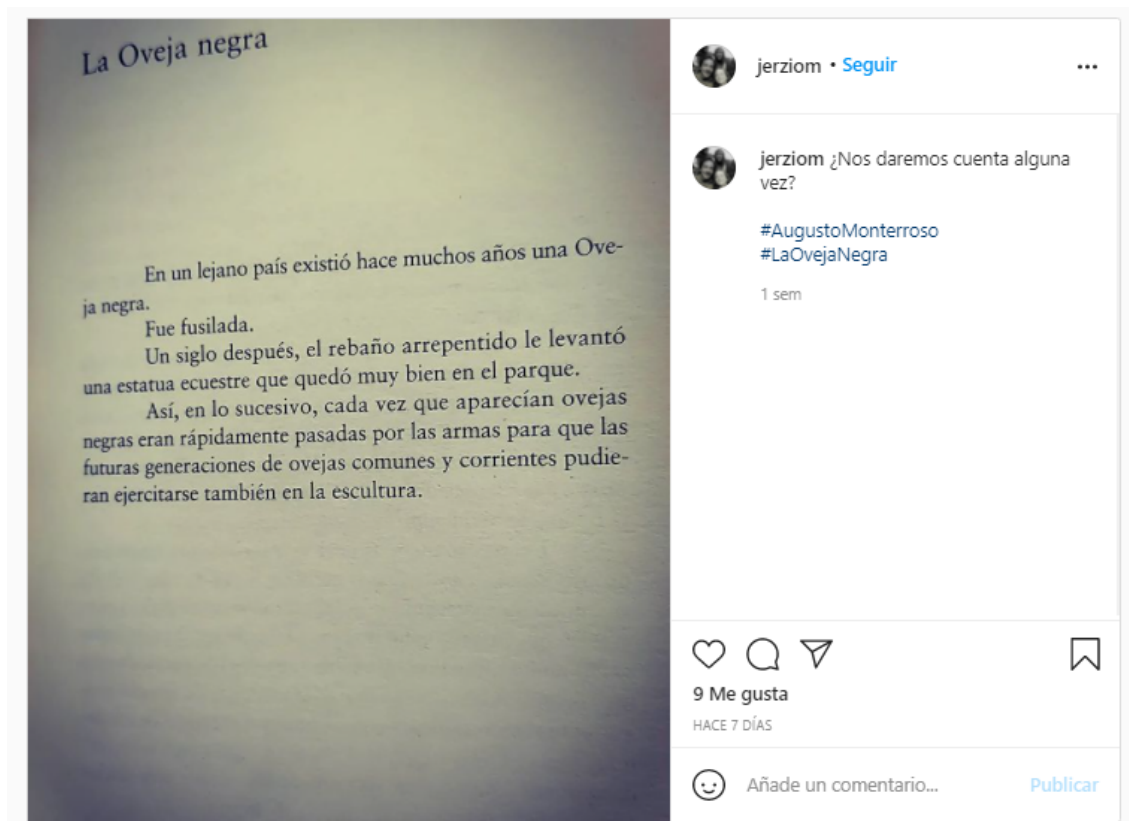


IMAGEN 7, <https://www.instagram.com/p/CSshPiEjOpA/> (Consultado el 26/08/2021)

5. Conclusiones

En un campo aún tan novedoso como es la literatura hipermedial, es difícil realizar afirmaciones tajantes, máxime cuando se trata de un ámbito marcado por la heterogeneidad y el cambio constante. Sin embargo, y en el caso concreto que nos ocupa, el análisis de las relaciones entre imágenes y microrrelatos en Instagram nos ha deparado varias conclusiones. En primer lugar, que internet ha favorecido el uso de fotografías, ilustraciones y cuadros como paratextos de la minificción; lo que en la literatura en papel era un recurso muy interesante pero escasísimo por cuestiones técnicas y pecuniarias, se ha convertido en un mecanismo habitual en la minificción cibernética y fundamental en la publicada en Instagram. En esta red social hemos apreciado que, por su propia naturaleza, la imagen puede adquirir un protagonismo mayor que el texto al que supuestamente acompaña y que este debe dotarse de una serie de aspectos tipográficos que llamen la atención del lector.

Estamos, en definitiva, ante una pequeña muestra de que internet ha supuesto un giro copernicano a la literatura, enfrentando la forma de entenderla nacida tras la imprenta a un nuevo paradigma. Aunque reconocemos las enormes oportunidades que abren redes sociales como Instagram al microrrelato, como hemos constatado en el uso de la imagen como paratexto,

no debemos ocultar los problemas que también provocan en el desarrollo del género. Estos, en el caso de la minificción, se pueden concretar en dos: por un lado, la falta de filtro (y no precisamente el visual, sino el de un editor) que provoca la saturación de la red de textos de ínfima calidad; y, por otro, cierto desconocimiento de los rasgos definatorios del género, como se puede constatar en el uso erróneo de *hashtags* que etiquetan textos que son breves, sí, pero no microrrelatos al carecer de narratividad.

Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2008): “El universo iconotextual de José María Merino: *Cuentos del libro de la noche*”. En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto: 371-396.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- IWASAKI, Fernando (2004): *Ajuar funerario*. Madrid, Páginas de Espuma.
- LOSADA COCA, Sara (2018): “La fotografía humanista como germen microficcional”. *Microtextualidades*, 4: 152-174. DOI: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n4a13>
- LLOSA SANZ, Álvaro (2020): “De microrrelatos y memes literarios en las redes sociales: estrategias de edición digital en la minificción multimodal”. *Microtextualidades*, 7: 26-45. DOI: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a2>
- MERINO, José María (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid, Alfaguara.
- NAVARRO ROMERO, Rosa María (2014): “Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático”. *Tonos Digital*, 27: 1-12.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida”. En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto: 183-206.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2008): “Minificción y título”. En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto: 245-259.
- (2020): “El autor implícito en los microrrelatos publicados en Twitter”. *Tropelías*, 34: 452-470.
- RIVAS BONILLO, Antonio (2018): “Dibujar el cuento: relaciones entre texto e imagen en el microrrelato en red”. En Ana Calvo Revilla (coord.): *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 221-241. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954876112-010>
- RODIEK, Christoph (2012): “Microrrelato e imagen. El caso de José María Merino”. *Siglo XXI*, 9-10: 189-202.
- TORRES BEGINES, Concepción (2019): “Algunos apuntes sobre el fenómeno de la *instapoesía*”. *Revista Inclusiones*, VI, número especial: 23-47.

© Basilio Pujante Cascales



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

CAPERUCITA EN EL BOSQUE WEB: DEL MITO A LA CREACIÓN HIPERBREVE (CON UNA VUELTA DE TUERCA POLÍTICA)

Carmen Morán Rodríguez

Universidad de Valladolid

carmen.moran@uva.es

Resumen: Aunque conocemos la historia de Caperucita Roja a través de versiones literarias (principalmente las de Perrault y los hermanos Grimm), la fortuna de este cuento sobre otros y la concurrencia en él de numerosos mitemas permite emparentarlo con el mito en tanto que explicación no racional sobre alguna cuestión concerniente a la existencia humana. La ficción contemporánea ofrece numerosas versiones y revisiones de la historia. El microrrelato en lengua española es uno de los géneros en que más ejemplos podemos encontrar, y, en las últimas décadas, Internet se ha convertido en el espacio donde la fecundidad es más acusada. En el artículo analizaremos varios ejemplos de ficción hiperbreve (en las formas exocanónicas de viñetas y memes) que revelan la vigencia del mito, más allá de la ficción, para canalizar las preocupaciones de una comunidad —preocupaciones que hoy, en buena medida, son políticas—.

Palabras clave: mito, cuento popular, cuento tradicional, Caperucita, ficción hiperbreve

LITTLE RED RIDING THE WEB: FROM MYTH TO FLASH FICTION AND MEMES (WITH A POLITICAL TURN OF THE SCREW)

Abstract: We know the tale of Little Red Riding Hood through literary versions, mainly those of Perrault y the Brothers Grimm. But it involves many mythemes and, as a matter of fact, can be considered itself as a myth that became a tale, still keeping elements from a non-rational explanation of some questions concerning human being. Contemporary fiction offers many versions of the tale, challenging the old tale and giving new meanings to it. Many examples are provided by microfiction in Spanish. Within the last two decades, Internet has become the arena where these microfictions have been shared and viralized, and now they live together with Twitter-born stories, fan art, etc. In our paper we analyze some intermedia works (memes and cartoons) where Little Red Riding Hood, the most popular folktale, expresses political ideas bound to news.

Keywords: Myth, Folktale, Flash fiction, Little Red Riding Hood, Fanfiction, Fan art

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2491>

Recibido: 1 de septiembre de 2021

Aceptado: 29 de noviembre de 2021

Publicado: 25 de febrero de 2022

Aunque la reescritura de los cuentos tradicionales no se ha detenido nunca —de hecho, las versiones consideradas “canónicas” o incluso llamadas a veces “originales” no son sino eslabones particularmente afortunados de esa cadena de reescrituras—, desde los años 60 del pasado siglo proliferaron las versiones que proponían subversiones de los cuentos clásicos.¹ Primero en el mundo anglosajón —Angela Carter es el ejemplo más sobresaliente— y más tarde en otros idiomas, las (per)versiones de cuentos clásicos tradicionales se multiplicaron en las décadas siguientes: podemos citar, como cultivadores de estos nuevos cuentos de hadas, al polaco Slawomir Mrozek, el estadounidense James Finn Garner o —en la estela de Carter y con una clara inclinación feminista— las españolas Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, seguidas por Quim Monzó o Gustavo Martín Garzo. Contamos ya con una extensa bibliografía que se ha encargado más de identificar los motivos y las transformaciones operadas sobre ellos que de trazar el mapa de conexiones entre todos estos narradores del cuento tradicional posmoderno (Bacchilega 1997, 2013; AA.VV. 2011; García Puente 2014; Morán Rodríguez 2018, por citar solo trabajos que no se ciñen a un único cuento o motivo en particular). En este panorama, el cuento breve e hiperbreve han resultado ser un vehículo especialmente fecundo, y aunque no faltan en otras lenguas (como Gilbert Lascault en francés), son las autoras hispanoamericanas las que desde los años 70 han cultivado de modo sobresaliente esta reescritura de cuentos tradicionales en formato breve. La brevedad, concebida como rasgo constitutivo fundamental del relato, ha ido acentuándose con el tiempo, y tiene el efecto de intensificar el carácter intertextual, interconectado y relativo propio de una forma de creación que se sabe siempre parte de un todo potencialmente infinito, la tradición. Como es obvio, Internet ha incrementado extraordinariamente las posibilidades de difusión del formato hiperbreve y de la interacción textovisual y texto-audiovisual, dando lugar a una ingente y heterogénea producción que demanda nuestro análisis.

Dentro del vasto y discutible canon de los cuentos tradicionales universales, ninguno puede disputar a la humilde Caperucita su condición de reina (Ritz, 2000: 7). Su arraigo en nuestro imaginario no parece solo indicio de que este cuento es material compartido, consabido por su reiteración a lo largo de los siglos, y por tanto referente intertextual ampliamente reconocible. Más bien habrá que suponer que esa vigencia obedece a la capacidad de este cuento en particular para canalizar preocupaciones humanas que persisten al cabo de los siglos, o bien (pero ambas posibilidades no se excluyen necesariamente) para mutar, resemantizándose a fin de dar cauce, sucesivamente, a problemas que cambian en su forma, pero cuyo trasfondo mantiene lo esencial. Eso explicaría por qué Caperucita supera en vigencia a otras figuras del cuento tradicional, incluidas las muy populares Blancanieves, Cenicienta o la Bella Durmiente —y ello a pesar de no haber sido fijada en el canon contemporáneo a través de un largometraje de Disney, a diferencia de lo que sucede con las anteriores—.² Ritz se pregunta por los motivos que hacen de este cuento el más apto para

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del proyecto de Investigación Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Asimismo, forma parte de las investigaciones desarrolladas por el Grupo de Investigación Reconocido Literatura Española Contemporánea (Universidad de Valladolid) y el Grupo de Investigación Consolidado MiRed (Universidad San Pablo CEU).

² Caperucita sí aparece en un cortometraje titulado *The Big Bad Wolf* (1934), del ciclo *Silly Symphonies*, producido por Walt Disney y dirigido por Burt Gillet. La popularidad de esta pequeña pieza no puede

adaptarse a cada época convirtiéndose en “su espejo” (Ritz, 2020: 7), pero su respuesta, al señalar que se trata del más bello, el más popular, conocido y variado de los cuentos tradicionales (7), no deja de ser tautológica. Tenemos razones para suponer que es algo más que belleza o la popularidad lo que explica su duradera vitalidad, y ese algo es su pertenencia no al ámbito estricto de la ficción, sino al del mito. Caperucita no nos cuenta una historia intercambiable por cualquier otra, sino que recurre a una historia universal y actualizable para hablarnos de verdades esenciales que se filtran a través de un apretado ramillete de motivos, como han estudiado ya, entre otros, Zipes (1983), Dundes (1989), Ziolkowski (1992) o González Marín (2005).

No es este el lugar para trazar el complejo recorrido de Caperucita en la literatura y las artes, tarea sin fin pero necesaria, a la que han contribuido notablemente Beckett (2002, 2008) y Orenstein (2003), entre otros. En el relato breve hispanoamericano, Ana María Shua y Luisa Valenzuela abrirán el camino, creando a su vez una tradición a partir de la tradición. Noguerol Jiménez analizó los giros que en sus microficciones Shua imprime a lo conocido (2000), así como el relato “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, de Luisa Valenzuela (2001). Observaba en este último caso Noguerol un “interesante proceso de licantropización” por el que la niña protagonista no solo no necesitaba de la ayuda de un leñador para vencer al lobo, sino que ni siquiera deseaba hacerlo, pues ella misma asumía “su ferocidad interior”, reconociéndose loba (Noguerol Jiménez 2001).³

En un trabajo de 2019, Martínez Deyros analiza varias microhistorias basadas en el personaje de Caperucita de autores tan diversos como Javier Tomeo, Blanca de Queta Navagómez, Juan Armando Epple, Lilian Elphick o Yolanda Izard. Todos ellos subvierten las versiones tradicionales, aunque por diferentes caminos. El estudio incluye también caperucitas ya específicamente creadas y divulgadas en el ámbito de la web: así las brevísimas reescrituras del ciclo “Caperucita tuiteada” de José Luis Zárate, o las que Patricia Esteban Erlés publica a través de la red social Facebook como glosa de una imagen encontrada en Internet. Martínez Deyros presta asimismo atención a las recreaciones ideadas por ilustradores como Sergio Astorga (para Elphick), Abraham Morales (para Zárate) o Quique Ortega.

Todas estas versiones conviven, en el amplio espacio de Internet, con otras muchísimas que atestiguan la enorme difusión del personaje y la historia en la cultura popular,

compararse con la de los largometrajes canónicos de Disney —en los que el protagonismo recae sobre una “princesa” que, al menos en la versión Disney, ha dejado definitivamente atrás la infancia y aparece invariablemente como pareja romántica de un joven—. *The Big Bad Wolf*, además, no es una adaptación de la historia fijada por Perrault, sino una refundición en que la niña de la capa roja se cruza con los tres cerditos y juntos deben hacer frente al animal enemigo que, entre otras artimañas, se disfraza de Goldilocks the Fairy Queen, es decir, “Ricitos de Oro el hada del bosque” —aumentando los referentes implicados en la interpolación, aunque no su motivación en la historia, que se reduce al mínimo—.

³ Esta licantropización se advierte también en el desenlace del film *The Company of Wolves* (1984), dirigida por Neil Jordan a partir de un guion escrito en colaboración entre Angela Carter y Jordan. La película —excelente— subraya los aspectos sexuales de la versión de Perrault y la interpretación de Bettelheim, pero también gira en torno a la excesiva represión que la cultura (en el sentido amplio de comportamiento social, y específicamente en el comportamiento pautado por directrices religiosas) impone sobre todo lo natural (incluido el sexo). Posteriormente, la película *Wolf* (1994, dirigida por Mike Nichols), mucho menos estimulante desde el punto de vista artístico y narrativo, optó también por un desenlace “licantropizador”, que rompe la identificación entre el ser humano y el bien y el lobo y el mal.

entendiendo por “cultura popular” aquella acanónica, no hegemónica, bullente al margen de la literatura “de los cultos”. Se nutre de Perrault, de Grimm o de cualquiera de las versiones literarias aquí mencionadas y otras muchas, así como de sus versiones cinematográficas, televisivas, publicitarias o pornográficas, expandiendo un fenómeno estudiado por Orenstein (2003). Me refiero ahora a productos del *fan art*, memes y dibujos inspiracionales que proliferan en la red, a un tiempo renuentes a categorizaciones y cargados de etiquetas, por paradójico que pueda parecer. Irrelevantes unas veces, ingeniosos otras, zafios o sutiles, a su vez alimentan nuevas versiones.⁴

Buena parte de las apariciones de la niña con la capa roja en la ciberesfera entran dentro del dominio del *fan art*, con predominio de la imagen sobre el texto, reducido a un pie de página con escasa proyección narrativa. No faltan memes que simplemente inciden sobre los elementos menos verosímiles de la versión de Perrault o sobre otros elementos como detonantes de humor absurdo. Son muy frecuentes las recreaciones de Caperucita y el lobo adaptados a una estética *grimdark* (caracterizada por los elementos de violencia y agresividad y la frecuente mezcla de tecnología y monstruosidad fantásica); también las variaciones que acentúan el erotismo, verdaderamente ya cosustancial a varios de los motivos articulados en torno al relato de la niña que se encuentra al lobo en el camino del bosque. En estas estampas lo verbal brilla por su ausencia o, en todo caso, no da pie a un desarrollo narrativo, sino a una mínima reinterpretación del sentido de la historia. La carga erótica de la imagen no obsta que el sentido de ese subtítulo pueda ser feminista, a partir de un empoderamiento del mensaje sexual implícito en tantas versiones del cuento (FIGURAS 2, 3 y 4), de una inversión posmoderna de los valores del amor romántico, en la línea de lo que los cuentos de Shua o Valenzuela ya habían hecho (las anteriores, especialmente la FIGURA 4), o de la resignificación de la iconografía *sexy* (que, pese a la pretendida reinterpretación feminista, en ocasiones no va más allá de la recreación de esa misma iconografía: FIGURA 3). No falta algún caso en que el icónico personaje sirve a otro mensaje político inesperado, como el derecho a llevar armas (FIGURA 5). Junto a estos ejemplos es posible encontrar otros más interesantes de los que aquí pretendo dejar muestra, y que manifiestan la capacidad del cuento para expresar tensiones y misterios —políticos, por qué no— vigentes en nuestra comunidad, hoy global.

El mito —explicación no racional para hechos ante los cuales la razón no ofrece una respuesta concluyente o satisfactoria—⁵ puede encauzar un discurso político. Al remarcar el

⁴ El hecho de que estas, a su vez, lleguen a ser valoradas como obras singulares y no como meras manifestaciones de un fenómeno popular es cuestión que ahora queda fuera de nuestro objetivo.

⁵ Establecer una definición del mito supone llevar a cabo una historia del término y el concepto tal y como lo abordan diferentes disciplinas (como la filosofía, la antropología o la historia de las religiones) y distintos enfoques (estructuralista, semiológico, etcétera). La aproximación de Buxton es tal vez intuitiva, pero sumamente iluminadora: “[...] we can see myth as a device for making explicit, for highlighting what is behind life. But, paradoxically, one of the aspects of the world made explicit in myths is the incompleteness of human understanding of the world, and the insufficiency of human models of behaviour for comprehending divinity” (1994: 78). Por su parte, Mircea Eliade propone el siguiente ensayo de definición: “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente” (Eliade, 1991: 6).

carácter etiológico del mito, solemos pensar que se aplica a misterios de la existencia (el nacimiento, el tiempo, la muerte, los sexos o las razas) o a fenómenos del universo (la lluvia, el ciclo vegetal). En las versiones anteriores al siglo XX, diferentes mitemas se articulaban para mostrar distintos aspectos sobre la tensión entre naturaleza y civilización, siendo el más visible de ellos el de la sexualidad.⁶ Pero eso no significa que el mito no pueda dar cauce también a mensajes cargados de un sentido político. En el siglo II d. C. el geógrafo lidio Pausanias se hace eco de una leyenda según la cual en la ciudad de Temesa un hombre cubierto de una piel de lobo habría violado a una doncella, pero no solo el sexo está presente en esta versión periférica de la constelación de caperucitas: tanto Elsner como González Marín ven en el relato de Pausanias un acto de resistencia política, la del escritor griego que hace frente al imperialismo romano, mediante la recopilación de leyendas con un valor identitario helénico (González Marín, 2005: 98-99). Es cierto que el posicionamiento político no estaría tanto en la historia, como con la actividad de Pausanias como compilador de tradiciones griegas, y tampoco podemos estar seguros de hasta qué punto la leyenda de la muchacha violada por un asaltante embozado en una piel de lobo era reconocida como parte de una constelación de historias y mitemas, o es interpretada así por nosotros *a posteriori*. Un ejemplo más indiscutible de politización podemos advertir en las caperucitas de Ludwig Tieck y de los Hermanos Grimm, relatos germánicos con importantes elementos de rechazo a lo francés (González Marín, 2005: 37). La resemantización política del mito, en fin, alcanza un grado máximo en el ensayo nazi de Werner von Bulow sobre *Caperucita roja* (1937), en el film *Rotkäppchen* (dirigido en 1937 por Fritz Genschow y Renee Stobrawawhich), y en la versión anti-nazi debida a Ulrich Link (Zipes, 1983: 54-55); también en las muchas versiones infantiles que durante la posguerra española prefirieron el título *Caperucita encarnada*, para evitar, por sus connotaciones, el adjetivo “roja” (González Marín, 2005: 28).

En los últimos años, Internet ha sido el lugar en el que se ha creado y difundido un buen número de microficciones intermediales, viñetas o memes cuya narratividad descansa simultáneamente sobre lo gráfico y lo verbal, y que implican una lectura en clave política compartida por los receptores, a menudo anclada en sucesos de la actualidad para los que sigue siendo pertinente la respuesta poética que ofrece el mito. A grandes rasgos, será posible clasificar la mayor parte de estas recreaciones textovisuales de Caperucita con un sentido político en dos grupos: uno en el que la carga política se fundamenta sobre la oposición ideológica derechas/izquierdas (ligada al mito por las connotaciones del adjetivo “roja”), y otro marcado por el compromiso feminista, donde el elemento motivador sería el ataque del lobo sobre Caperucita, que ya en versiones antiguas se entendía como una metáfora de la violación o incluso del matrimonio como institución que sometía el asalto sexual a las leyes civilizadoras (González Marín, 2005: 72) —nuevamente, como vemos, la tensión entre cultura y naturaleza parece ser el trasfondo de este haz de historias—.

⁶ Buena parte de las incontables narraciones y manifestaciones culturales que pueden encontrar amparo bajo la denominación general “Caperucita roja” escenifica la oposición entre civilización y naturaleza, manifestada a través de varios mitemas, no todos ellos presentes en todas las versiones: la oposición entre el sendero y el bosque, entre los ropajes y la desnudez, entre el canibalismo y la comida cocinada a partir de cereales, y entre la defecación en el lugar donde se vive o fuera de él, oposiciones todas ellas relacionadas con tabúes que se identifican con estratos de cultura o “civilización” (Morán Rodríguez, en prensa).

Antes de identificar y comentar algunos de esos ejemplos, es pertinente señalar que, desde hace décadas, en el humor gráfico contábamos con ejemplos de recreaciones textovisuales basadas en el intertexto de Caperucita —aclararé que manejo únicamente, de momento, ejemplos españoles—. A falta de un trabajo que identifique la revisión del cuento infantil en este campo creativo, destacaremos a uno de sus mejores representantes, Antonio Fraguas de Pablo “Forges” (1942-2018), quien participa en un “Comicielo” (ciclo de cómics) de varios autores. Él firma, entre otros, cuatro volúmenes dedicados a Caperucita Roja, bajo el título general de *Caperucita roja, con perdón*, que englobaba “Caperucita propiamente dicha”, “El lobo blue”, “Simplemente abuelita” y “Desenlace fatal”. En el mismo ciclo participó también otro conocido viñetista, Chumy Chúmez, con “Blancanieves y los siete enanitos” y “La bella democracia durmiente del bosque”. Forges empleará el reconocible subtexto en otras viñetas: si observamos las FIGURAS 6 y 7, veremos que, en la primera, más antigua, publicada en *Hermano Lobo*,⁷ el resorte humorístico es el cambio en los tiempos y en la juventud, motivo que en los años de la Transición democrática era de gran actualidad, pero que en la viñeta no se carga de un sentido político explícito; la segunda, en cambio, posterior (apareció en el diario *El País* el 2 de julio de 2008), sí lo hay. En ella observamos a Caperucita, que es en realidad “Fernández”, oficinista insignificante —tipo tantas veces inmortalizado por Forges— que trata de pasar desapercibido, bajo su capita roja, ante el enorme y trajeado señor que le corta el camino, y que “solo es el jefe de recursos humanos del bosque”: la fábula que Perrault empleó para aleccionar a las jovencitas ante el riesgo de caer en los brazos de los seductores sirve ahora para representar la desproporción de fuerzas entre el trabajador y los abusivos representantes de la patronal y el orden económico. La ingenuidad naif del subtexto y la comicidad del oficinista Fernández, con su bigote, travestido de Caperucita, subraya precisamente el cariz abusivo imperante en el “Proceloso bosque laboral” (ese es el título de la viñeta), que es lo que se pretende denunciar. No perdamos de vista que, en el verano de 2008, cuando la crisis económica arreciaba, se iniciaron las negociaciones para una reforma laboral que finalmente se aprobaría (no sin polémicas) en 2010.

Es posible pues —y un trabajo por hacer— rastrear las reescrituras políticas de este cuento en el humor gráfico en español del siglo XX, especialmente en su último tercio, considerando que forma un acervo que es posible relacionar a varios niveles con las creaciones que hoy circulan por la Red: en primer lugar, porque, incluso aunque no haya un conocimiento directo de esos ejemplos pioneros del humor gráfico de la posguerra, el uso de los mismos motivos y mitemas suscita interesantes coincidencias y divergencias; en segundo lugar, porque autores como Forges o Chumy Chúmez han sido referentes para viñetistas actuales cuyas obras se difunden masivamente en Internet, cuando no se crean expresamente para las redes sociales.⁸

⁷ La revista satírica *Hermano Lobo* fue fundada en 1972 por José Ángel Ezcurra, y se publicó hasta junio de 1976, hasta un total de 276 números. Contó con colaboradores como Forges, Chumy Chúmez, Quino, Gila, El Roto, Manuel Vázquez Montalbán o Francisco Umbral.

⁸ De hecho, en este trabajo tomamos como corpus ejemplos que circulan en Internet, independientemente de que el medio original de publicación sea prensa digital (como el diario *El Español*), una red social directamente utilizada por el autor para la difusión de su trabajo (Tumblr, en el caso de Ferrán Martín) o los perfiles en redes sociales de publicaciones en papel que, como *El Jueves* o *Mongolia*, cada vez emplean más Twitter y Facebook como medios complementarios de difusión y promoción (hasta el punto de que la publicación en papel termina siendo casi testimonial respecto de la difusión digital).

En los últimos años, hemos visto proliferar en los medios de comunicación y las redes sociales titulares, viñetas y memes alusivos a Caperucita Roja con sentidos claramente políticos, gran parte de los cuales giran en torno al tropo “roja”, uno de los más persistentes entre los que se combinan en la composición del cuento dentro del imaginario popular.⁹ Con todo, aunque la mayoría basan su significación pragmática en el sentido figurado de “roja”, es posible encontrar algún ejemplo que se desvía de esta tendencia. Así, la viñeta del 21 de julio de 2016 de J. M. Nieto para *ABC* (FIGURA 8). El elemento sobre el que pivota la viñeta es el lobo, aquí molesto por la etiqueta “lobo solitario” (que sin ser nueva ha proliferado en la prensa al ritmo al que lo hacían los atentados perpetrados por criminales no pertenecientes a ninguna organización armada). El sintagma, parece decirnos Nieto, mancilla el nombre del “malo del cuento” con una nueva maldad inusitada; así lo confirma el subtítulo “En defensa del lobo”. El asunto era de actualidad, ya que unos días antes (el 18 de julio de 2016) un somalí de 24 años y sin motivaciones claras había herido a varios ciudadanos con un cuchillo; numerosos medios de comunicación calificaron al atacante de “lobo solitario”. La viñeta también puede apuntar satíricamente a la sensibilidad exacerbada de colectivos que se sienten ofendidos por alusiones figuradas. Nieto, por cierto, recurre de nuevo a Caperucita y el lobo para abordar el mismo asunto en otra viñeta del 4 de junio de 2013.¹⁰

La viñeta firmada por Padylla (figura 9), con el título “Caperucita muy roja” muestra a una abuela en la que son reconocibles los rasgos de Pablo Iglesias, secretario general del partido izquierdista español Podemos, caracterizado como lobo travestido de abuela; ante él, una Caperucita que porta una papeleta de voto hace notar, parafraseando la conocida fórmula, “Alberto Garzón, qué coleta más grande tienes”. La viñeta, publicada en mayo de 2016, alude a la sustitución de Garzón, el candidato de Izquierda Unida, por Iglesias, candidato de Unidas Podemos, coalición en la que se integró (o desintegró) la formación izquierdista anterior.

Otra viñeta, más reciente, es la firmada por el ilustrador Maikel en el semanario satírico *El Jueves*, tuiteada el 9 de noviembre de 2018, como reto para los lectores de la red social que quisieran completarla con un texto, bajo el título “¿Qué le dice el lobo a Caperucita Sánchez?”. En el dibujo de Maikel, de la boca del lobo salía, en efecto, un bocadillo en blanco aguardando a ser escrito. El meme seleccionado, con texto de Marc LM (@mmaclopez), alude al vaciamiento ideológico operado en el PSOE. En ella (FIGURA 10) vemos a un desconcertado lobo plantado ante Caperucita (en realidad, el candidato socialista a la presidencia española Pedro Sánchez, ataviado con la consabida capa roja). Con rostro desconcertado, el feroz animal afirma que no encuentra en la cestita nada “de izquierdas” que llevarse a la boca. La viñeta recibió algunas respuestas ingeniosas, como la de @lurkerinthebits, que siguiendo el juego intertextual remataba “Qué promesas tan grandes tienes!”. El travestismo (reforzado por la exagerada sonrisa con que se representa a Sánchez) aludiría aquí a las estrategias de retórica electoralista que ocultarían, dejándolas en un plano secundario, las medidas concretas esperables en un programa.

⁹ Otros, como el pastelillo o panecillo portado en la cesta, no son tan relevantes, aunque podamos interpretarlos como trazas elocuentes de la filiación antigua, con impronta religiosa y ritual, del relato (véase a este respecto González Marín, 2005).

¹⁰ <https://abcblogs.abc.es/fe-de-ratas/vinetas/lobos-solitarios-yihadistas-por-j-m-nieto.html>.

Si bien el sentido metafórico de “roja” como “izquierdista” es la motivación básica que propicia el desarrollo de ambos ejemplos, también vemos que ambos sacan partido de otro componente singular del relato: el travestismo. La primera lo hace en la escena que la tradición ha reservado a la suplantación de la abuela, cuando el lobo aguarda a Caperucita vestido con las ropas de la vieja, y se dirige a ella impostando la voz, y logrando engañarla, al menos hasta el desenlace del célebre diálogo. La inverosimilitud de esta escena a la luz de un horizonte de expectativas de la ficción moderna ha sido jocosamente resaltada a menudo (por ejemplo, en otro meme de circulación común: véase FIGURA 1). Tal inverosimilitud, sin embargo, corre parejas al magnetismo del pasaje: como afirmó Djuna Barnes, “Los niños sienten algo que no pueden decir: ¡les gusta que el lobo y Caperucita estén en la cama!” (cit. en Bettelheim, 1994: 208).

La segunda viñeta comentada, por el contrario, opta por otro momento crucial del cuento: el encuentro de Caperucita y el lobo en el bosque, adelantando y desplazando el travestismo, que ahora no está directamente anclado al del cuento, sino que descansa sobre una motivación más lasa (la sustitución de la protagonista por un candidato político ataviado simplemente por la capa roja). Son incontables las reformulaciones que apelan intertextualmente a cuentos de la tradición, sustituyendo a la protagonista (habitualmente femenina) por otro personaje, a veces de la actualidad, con intención a menudo cómica. Pero en el caso de Caperucita, por más que se diluya, el engaño con la identidad forma parte intrínseca del cuento. Cómo no recordar aquí la performance con que el grupo pop La Orquesta Mondragón interpretaba su canción “Caperucita feroz” —con letra del poeta Luis Alberto de Cuenca—, y que concluía con el desenmascaramiento de la afectada “Caperucita” que interpretaba el estribillo, cuando el cantante Javier Gurruchaga le arrebató la peluca y ponía al descubierto que la equívoca niña (bajo un disfraz grotesco que más bien le daba un aire entre *femme fatale* y señora burguesa) era, en realidad, Poptxo Ayestarán, otro de los integrantes del grupo. Así, la canción daba una vuelta de tuerca al cuento, ligando el travestismo a Caperucita (que termina por no ser más que un disfraz, una máscara, algo muy acorde al a los planteamientos con que el autor de la letra aborda los mitos en su obra¹¹).

Varias de estas recreaciones intermedias surgidas en la escena política española reciente parten de un elemento relativamente marginal en el cuento, como es la abuela. Es el caso del ejemplo que analizaremos ahora (FIGURA 11). La escena elegida sigue siendo la del encuentro en la cama entre la niña y la falsa abuela, pero a la suplantación se añade como motivación fundamental la edad. La abuela/lobo se identifica con Manuela Carmena, jueza y alcaldesa de Madrid por Ahora Madrid, coalición de izquierda en la que se integraba Podemos. Carmena contaba 71 años cuando ganó a las elecciones municipales de 2015, y a lo largo de su mandato aseguró que valoraba no volver a presentarse al término de su mandato. Pero en 2019 sí se presentó, aunque de manera independiente, sin asociarse al partido liderado por Pablo Iglesias, Podemos. En su nueva formación, llamada “Más Madrid”, se integraron destacados miembros de Podemos, como Íñigo Errejón, lo que algunos interpretaron como

¹¹ El vídeo de una de las *performances* de la canción en RTVE puede verse en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ife23FDNxow>.

una traición política y personal a Iglesias. En la viñeta, firmada por Tomás Serrano¹² y aparecida en el diario digital de corte liberalista *El Español* (18 de enero, 2019), una abuela descomunal y verdaderamente feroz está a punto de engullir a un lobo disminuido y de aspecto manso, en el que se adivinan sin dificultad los rasgos de Pablo Iglesias. Junto a la abuela, como Caperucita, reconocemos los rasgos añejados de Íñigo Errejón. La viñeta ilustra de manera elocuente el texto firmado por Alberto D. Prieto, más opinión que noticia, encabezado por el título “Y la abuelita se comió al lobo: Carmena se queda con la izquierda madrileña” y que, desde su particular óptica, afirma “la inocente abuelita se ha tragado sin piedad al lobo. Al jefe de la manada”.

Un segundo conjunto lo forman, como adelanté, microhistorias iconotextuales cuyo trasfondo ideológico podríamos calificar como feminista, pero que responden a una motivación contextual muy concreta. No estamos ya ante esos ejemplos mencionados al inicio de este artículo, tan abundantes en la Red y en los *mass media* en general, donde el personaje de Caperucita servía para imprimir al cuento un giro irónico, feminista en términos lasos, sin complejidad en su formulación y sin un anclaje particular en acontecimientos de la actualidad. Antes bien, nos referimos a los titulares, viñetas y memes que recurren al intertexto de Caperucita para denunciar un suceso concreto: el conocido como “Caso de La Manada”. Convendrá resumir brevemente los hechos, que han trascendido la actualidad española y encontrado amplio eco en medios internacionales. Todo ocurrió en plena celebración del inicio de las fiestas de San Fermín, en la ciudad de Pamplona. Durante la madrugada del 7 de julio de 2016, una joven de 18 años y un grupo de hombres de entre 25 y 28 años entablaron conversación y entraron juntos en el portal de una casa. Una vez allí, ella fue sometida a una violación múltiple que además fue parcialmente grabada en vídeo. Los violadores huyeron robando el teléfono móvil de la víctima. Esta fue socorrida por algunos viandantes que la acompañan a un centro médico; tras el reconocimiento puso una denuncia y pocas horas después fueron detenidos José Ángel Prenda Martínez, Alfonso Cabezuelo Entrena, Antonio Manuel Guerrero Escudero, Jesús Escudero Domínguez y Ángel Boza Florido. Prácticamente desde el principio fueron identificados en la prensa como “La Manada”. El apelativo procede del nombre del grupo de la red social WhatsApp del que formaban parte cuatro de los cinco culpables, junto con otros amigos (el nombre era, más exactamente, “The manada”). Ciertos mensajes intercambiados por algunos de los acusados insistían en el uso perverso del lobo como tótem identificador del grupo,¹³ y dos de los violadores llevaban tatuajes alusivos a dicho animal —uno de ellos, con el *motto* “el poder del lobo reside en la manada”—.

El caso puso de manifiesto que la violación en grupo es un delito más común, probablemente, de lo que creíamos, y la prensa y la sociedad pasaron a designar “manada” a todos los grupos de violadores. Pero esta denominación confluye con el sintagma “síndrome de Caperucita”, ya en uso con anterioridad a este caso para hacer referencia no solo al miedo

¹² El humorista gráfico Tomás Serrano, nacido en León y residente en Salamanca, fue galardonado en 2011 con el World Press Cartoon.

¹³ El Juzgado de instrucción número 4 de Pamplona intervino las conversaciones mantenidas por los acusados en distintos grupos de WhatsApp, algunas de las cuales fueron divulgadas en distintos medios de comunicación. En un grupo llamado “Veranito”, Antonio Manuel Guerrero proponía a Ángel Boza Florido sumarle al grupo “The Manada”, y este declinaba la invitación alegando “Jaja, no que aún no he hecho méritos para ser un lobo”; a lo que Guerrero respondía: “Estas vacaciones son la prueba de fuego para ser un lobo” (Morales y Conde, 2016).

de la mujer —especialmente joven— que camina sola por la calle, máxime si es de noche, sino sobre todo al hecho cultural de que tal situación deba ser aceptada por las mujeres como peligrosa. La gran cantidad de memes que recrean, con un mensaje feminista más o menos definido, a la niña vestida de rojo y el lobo, pueden haber actuado como sustrato popular (sirvan como ejemplo las FIGURAS 12 y 13), pero los que ahora veremos son mucho más concretos y claros en su alusión a este suceso de actualidad.

En el caso que ahora nos ocupa, la noticia de la violación, pero muy especialmente el polémico desarrollo judicial del caso, suscitaron una respuesta social en la que actuaba como subtexto el cuento de Caperucita roja (no me refiero ahora a ninguna de sus versiones literarias en particular, sino más bien a la constelación de motivos que dicho título invoca en cualquier receptor), y como motivos o mitemas recurrentes el lobo, la manada y la joven indefensa ataviada de la sempiterna capa roja. No en todos los casos los tres elementos aparecerán explícitamente expresados, pero sí podemos decir que la aparición de alguno de ellos invoca en el receptor a los otros. En algunos casos, se introducirán, como veremos, otros motivos que en realidad parten de los tres esenciales; en estos casos, la desviación aportará una lectura políticamente semantizada.

En las viñetas que a continuación veremos puede apreciarse que el trasfondo es la identificación del lobo como encarnación de la sexualidad y, específicamente, la violación. El lobo, como símbolo, concilia significados diversos, positivos unos y negativos otros (Chevalier, 1986: 652-654). Entre los segundos, la ferocidad y el mal, que en ocasiones puede asociarse con el sexo (en latín, el femenino *lupa* significa también “prostituta”), y particularmente con la violencia sexual, a partir de una identificación entre coito, violencia e ingesta que continúa viva en nuestro imaginario (pensemos en una expresión como “depredador sexual”). Más específicamente, González Marín (2005: 72) ha identificado tradiciones grecolatinas en las que aparecían unidos lobo y rapto, a veces aludiendo al matrimonio (que sería la forma “civilizada” del rapto ancestral). Pero en este caso se suman la explícita identificación de varios miembros del grupo con este animal, identificación que además se basaba en su actuación en grupo, y se expresaba mediante rasgos distintivos como los tatuajes o el nombre del grupo de WhatsApp. En su puesta en escena, los jóvenes que participaron en la violación están replicando —de manera perversa y grotesca, si se quiere, pero no por ello menos real ni funcional— elementos tradicionalmente reconocidos como configuradores de comunidad, tales como el tatuaje, el tótem y el endónimo. Además, veremos que a esa base semántica (lobo-violación) se suman otros mensajes que también están latentes en el mito, y en los que merece la pena detenerse.

La FIGURA 14 muestra un meme encontrado en la web little-revolutions.com, dedicada a la coeducación; se combinan, con una esquemática imagen de la niña de rojo acechada por lobos, tres lemas. Uno, “No es no”, es bien conocido como reivindicación feminista de libertad sexual; otro, “Cambia el cuento”, alude a la reformulación de los cuentos tradicionales y, en general, a la transformación de los comportamientos sociales vinculados al género; el tercero, en fin, es nuevo y responde más claramente al suceso que motivó esta reacción: “No fue un lobo, fue una manada”.

En las manifestaciones de apoyo a la víctima se repitieron lemas como “La manada somos nosotras” o “Aullaremos en manada” (FIGURAS 15 y 16), que se apropiaban,

subvirtiendo su sentido, del nombre y el tótem de los criminales.¹⁴ No faltaron algunas críticas que rechazaban esa identificación, como la del poeta y periodista Sergio C. Fanjul, quien el 18 de noviembre de 2017 hacía notar en la red social Facebook: “el lema de la mani era desafortunado: La Manada somos nosotras (de qué valores de La Manada se supone que debemos apropiarnos?)”. La refutación de Fanjul es plausible, pero pasa por alto que también el grupo de violadores se había apropiado del término *manada* y del símbolo del lobo, dándoles un sentido interesado que, por ejemplo, a los animalistas parecerá deshonesto. Convendría tal vez recordar, llegados a este punto de lanzamiento de mitemas, que el mito es inocente de los usos que queramos hacer de él.

El meme del ilustrador y humorista gráfico Ferrán Martín (FIGURA 17) se publicó en Tumblr el 16 de noviembre de 2017. Presenta a Caperucita en medio de un bosque tenebroso, huyendo de cinco lobos que la persiguen (un cartel aclara: “Manada”). La innovación respecto del cuento es pequeña y obvia (en lugar de un lobo, cinco), y digamos que está asumida por los lectores, que probablemente habían visto ya otras viñetas o titulares que recurrían al cuento tradicional para hablar de este suceso. La mayor innovación se da respecto de esa traslación sencilla del cuento al caso, al introducir un nuevo antagonista, representado por tres hienas que esperan a Caperucita cortándole la huida y sonriendo. Un cartel aclara: “Jauría mediática”, denunciando la divulgación de datos de la víctima en algunos medios durante el proceso. La propia Fiscalía de la Comunidad Foral de Navarra, en su Memoria sobre el Ejercicio 2018, recoge que el caso recibió un trato informativo pernicioso “con publicación de aspectos y datos personales de la misma, dando lugar a una clara victimización secundaria totalmente innecesaria” (2018: 171). El meme denuncia este proceder, que no solo vulnera la protección de datos y el derecho a la intimidad y el anonimato de la víctima, sino que parece apoyarse en la connivencia o al menos la tolerancia de parte de la opinión pública con la violación. Pero lo que aquí se trata de elucidar, más que la oportunidad de este sencillito meme, es el componente de mito que subyace en él. La jauría representaría en estas viñetas aquello que, siendo en origen salvaje, ha logrado instalarse en la domesticidad, que le sirve de coartada, y gracias a la cual actúa y emite sus juicios desde el ámbito de la razón y el poder, pero que dista de haberse desprendido de su naturaleza bestial.

El diario digital *El Español* publicó el 27 de abril de 2018 la viñeta de Tomás Serrano (FIGURA 18). En ella vemos a cinco lobos (más dos sombras proyectadas sobre la pared) cercando a una oveja contra la pared. El texto —pronunciado, se entiende, por el grupo de depredadores— reza: “Solo será abuso porque no va a ser necesaria la violencia, ¿verdad, ovejita?”. La fecha de publicación coincide con el anuncio de la fiscalía de recurrir la sentencia de la Audiencia Provincial de Navarra —que, recordemos, solo encontró abuso sexual continuado, pero no agresión—. La viñeta, que incide sobre la violencia implícita en la superioridad numérica y de fuerzas, no recurre, de hecho, a una intertextualidad con el cuento de Caperucita (la víctima es una oveja), pero está claro que el lobo como depredador real (de ovejas) propicia rápidamente su lectura simbólica, de la que deriva el cuento, bien interiorizado en el imaginario popular como demuestran los memes seleccionados. El meme alude a uno de los detalles más espinosos del desarrollo judicial del caso: la distinción entre

¹⁴ Basta buscar en Google “La manada somos nosotras” para encontrar numerosos testimonios de las manifestaciones que con ocasión de la noticia del suceso y de la sentencia emplearon dicho lema.

los delitos de “agresión sexual”, que comprende todo acto sexual sin consentimiento de la víctima, los que involucran violencia o intimidación (Código Penal, art. 178), y “abuso sexual” (Código Penal, art. 181 y 182). En este caso, la sentencia inicialmente emitida por la Audiencia Provincial de Navarra encontró abuso, pero no agresión; el Tribunal Superior de Justicia de Navarra ratificó el delito de abuso (STSJ Navarra 000038/2018 de 20 de marzo). Pero, recurrida nuevamente la sentencia, el Tribunal Supremo sí consideró que había agresión sexual con intimidación, revocando las dos sentencias anteriores y elevando la pena de los cinco acusados a 15 años de prisión (STS 396/2019 de 21 de junio).

La viñeta de Javi Salado (FIGURA 19), se publica originalmente en *La Tribuna de Toledo*, pero encuentra mayor eco al ser reproducida en el *Huffington Post* y circular ampliamente en las redes sociales de este medio. Bajo el título “La Manada anda suelta”, muestra a Caperucita tratando de ocultarse, asustada, en su cama, mientras la voz de un personaje fuera de escena (la madre, descodifica el lector) pregunta si no va a visitar a su abuelita (activando el conocimiento intertextual previo); la respuesta de la niña oculta tras la manta es “Ya no”. La explicación la encontramos en el titular del periódico que yace a los pies de la cama, y que Caperucita, entendemos, acaba de leer: “Libertad provisional para los miembros de La Manada”. La fecha de publicación (23 de junio de 2018) es un día posterior a la fecha en que los cinco miembros accedieron a la libertad bajo fianza de 6000 euros, por no haber aún sentencia firme y estimar la Audiencia Provincial de Navarra que no se cumplían los criterios merecedores de prisión preventiva.

La FIGURA 20 corresponde a una estampa de Manel Fontdevila publicada en *El Diario*; en el contexto original de la web se acompaña del título “Eran violadores”. Este se comprende mejor si sabemos que el 21 de junio de 2019 —día en que está fechada la viñeta— el Tribunal Supremo revocó la sentencia anteriormente dada por el Tribunal Superior de Justicia de Navarra, por considerar que sí hubo un delito continuado de violación, y no únicamente abusos sexuales. La intertextualidad del meme con el cuento se difumina: la protagonista es bien reconocible, pero todo elemento de la narración (camino, bosque, cestita, abuela, etc.) desaparece, a excepción del antagonista, multiplicado en cinco lobos: uno de ellos está encerrado en una jaula; los otros cuatro, encaramados a la jaula, aparecen vestidos con una indumentaria humana (un traje) sobre el que llevan una piel de cordero, mientras gritan a la mujer: “¡Y luego dirán que la justicia es patriarcal!”, “¡Felicidades! ¡Ya puedes estar contenta!”, “¡Como siempre, la mujer gana!”, “¡Se dice «gracias»!”. Para Fontdevila, los jueces castigan al criminal (enjaulado), pero lejos de amparar a la víctima imparten una justicia insuficiente, machista, y lo subrayan con sus comentarios. Los cuatro aparecen ataviados con una vestimenta generalmente identificada como masculina,¹⁵ y además formal, en cierto modo un signo de prestigio; sobre ella, la piel de cordero traslada al plano visual la expresión popular “ser un lobo con piel de cordero” (que no solo alude a la peligrosidad del carnívoro frente al herbívoro, paradigma de la inocencia, sino que también replica la oposición salvaje/doméstico subyacente en el corazón mítico del cuento). Al margen de la sátira de la viñeta, me parece sumamente interesante reparar en que —de nuevo— el sentido descansa sobre la oposición entre lo que la sociedad proscribe (lo salvaje, lo criminal) y lo que

¹⁵ A lo largo de su recorrido judicial, el caso pasó por un total de catorce jueces, de los cuales once eran varones y tres mujeres.

se considera aceptable, civilizado y respetable (traje, representantes de la justicia, piel de cordero).

Ya Julio Caro Baroja nos advertía que las distinciones teóricas entre cuento y mito no reflejan las frecuentes recategorizaciones, y la posibilidad de que un relato que recibimos como cuento participe también del mito (Caro Baroja—Temprano, 1985: 114). La misma Caperucita que aleccionó —deleitándolas— a las jóvenes cortesanas de la Francia del siglo XVII, adquirió un sesgo antifrancés en Tieck o los hermanos Grimm, y fue más tarde vehículo de ideas nazis y también antinazis. Si ha podido hacerlo es en virtud de una asombrosa capacidad para resemantizarse sin perder lo que hace el cuento reconocible. Ni siquiera es necesario que todos los elementos de las versiones más conocidas estén presentes: alguno de ellos es, por sí mismo, suficiente, funcionando en ese sentido como un mitema. El autor puede actuar movido por el deseo de establecer un juego artístico de decodificación y complicidad con el lector, pero el fenómeno va más allá de la mera intertextualidad. Pues cuando incluso en medios populares, de gran circulación y escasa canonicidad, el cuento se carga de nuevos significados a fin de expresar preocupaciones que en un determinado momento resultan apremiantes, es porque estamos ante un relato esencial, etiológico, cuyos mitemas persisten, irreductibles, listos para responder a nuevas zozobras.

En los ejemplos que hemos podido ver a lo largo de este trabajo, Caperucita puede aparecer como motivo erótico (en virtud de una sexualización de su indumentaria, de su edad púber y de su encuentro con el lobo) o como emblema de la lucha feminista (interpretando dicho encuentro como una violación); incluso, como ha habido ocasión de observar, ambos mensajes pueden darse en la misma obra. Otro conjunto lo conforman las alusiones en clave política, en su mayoría motivadas por la polisemia del adjetivo *rojo*, y que, en función de la actualidad del momento puede explotar humorísticamente otros elementos del relato, como la cestita o la abuela. Mucho menos frecuente es que la atención se centre en la figura del lobo (el ejemplo que hemos podido ver lo hace al hilo de la proliferación del sintagma “lobo solitario”). Finalmente, un conjunto sumamente interesante es el de viñetas y memes surgidos a partir del suceso conocido como “Caso de la Manada”: el desarrollo de la investigación y el procedimiento judicial dio pie a que se focalizase no solamente —como ya es habitual— la violencia del ataque del lobo (en este caso, los cinco lobos), sino también un mitema presente en el cuento pero generalmente menos atendido, como es la oposición entre lo salvaje y lo civilizado, que aquí sirvió para que se plantease la tolerancia de la ley —o de su aplicación— con los criminales.

Bibliografía

- AA.VV. (2011): *Extravío* 6. Monográfico “El cuento de nunca acabar. Escrituras y reescrituras de cuentos tradicionales”.
- BACCHILEGA, Cristina (1997): *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812200638>
- (2013): *Fairytales transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of wonder*. Detroit (MI), Wayne State University Press.

- BECKETT, Sandra L. (2002): *Recycling Red Riding Hood*. New York—London, Routledge / Detroit (MI), Wayne State University Press. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203951330>
- (2008): *Red Riding Hood for All Ages. A Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit (MI): Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- BUXTON, Richard (1994): *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*. Cambridge, CUP.
- CARO BAROJA, Julio—TEMPRANO, Emilio (1985): *Disquisiciones antropológicas*. Madrid, Istmo.
- CHEVALIER, Jean—GHEERBRANT, Alain (1986) [1982]: *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder.
- DUNDES, Alan (ed.) (1989): *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- ELIADE, Mircea (1991): *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, Labor.
- ESPAÑA. MINISTERIO DE JUSTICIA (2019): Código Penal y legislación complementaria. Última modificación: 4 de marzo de 2019. Disponible en: https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=038_Codigo_Penal_y_legislacion_complementaria&modo=1.
- ESPAÑA. TRIBUNAL SUPREMO (Sala de lo Penal) (2019): Recurso de Casación núm. 396/2019 de 21 de junio de 2019.
- FISCALÍA DE LA COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA (2019): Memoria 2019 (Ejercicio 2018). Disponible en: <https://www.fiscal.es/documents/20142/144437/Memoria+2019+del+Fiscal+Superior+de+Navarra.pdf/00d0326e-f834-5f8f-ec96-e41a74d1e46b?version=1.1&previewFileIndex=>.
- GARCÍA PUENTE, María (2014): *Érase de nuevo una princesa: las reescrituras feministas de cuentos de hadas de la España del Tercer Milenio*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Kansas, 2014. Disponible en: https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/23948/GarcaPuente_ku_0099D13655_DATA_1.pdf?sequence=1.
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana (2005): *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?* Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ DEYROS, María (2019): “«¿Perdona?! Con el cuento a otra...»: disrupciones y continuidades del cuento tradicional en la microficción hispánica”. En María Martínez Deyros—Carmen Morán Rodríguez (eds.): *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlin, Peter Lang: 83-98.
- MORALES, Jesús—CONDE, Enrique (2016): “Los aullidos de la manada: «Este viaje es la prueba de fuego para ser un lobo»”. *Noticias de Gipuzkoa* (16 de octubre de 2016). Disponible en: <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/2016/10/16/sociedad/los-aullidos-de-la-manada-este-viaje-es-la-prueba-de-fuego-para-ser-un-lobo> [Consulta: 9/11/2019].

- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018): “Reescrituras actuales de cuentos tradicionales”. En Eva Álvarez Ramos—Carmen Morán Rodríguez (eds.): *Cuento actual y cultura popular. La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0*. Valladolid—Nueva York, Cátedra Miguel Delibes—Universidad de Valladolid: 45-69.
- [En prensa]: “En el bosque hay palabras / que no dejan de oírse / para quien sabe oír: sobre bosques y lobos, con Luis Díaz Viana”. En Javier Dámaso Blanco (ed.): “*Salvajes*” de acá y de allá: memoria y relato de nos-otros. En torno a los trabajos de Luis Díaz Viana. Madrid: C.S.I.C.
- NAVARRA. AUDIENCIA PROVINCIAL (Sección 2ª) (2018): Sentencia núm. 000038/2018 de 20 de marzo. Disponible en: <https://cdn.20m.es/adj/2018/04/26/3934.pdf>.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2000): “Para leer con los brazos en alto: Ana M.^a Shua y sus versiones de los cuentos de hadas”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 13.4: 142-58.
- (2001): “La metamorfosis de Caperucita”. En Sonia Mattalía (ed.): *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas, Escultura: 113-22.
- ORENSTEIN, Catherine (2003): *Caperucita al desnudo*. Trad. Luis Noriega. Barcelona, Ares y Mares.
- RITZ, Hans (2000): *Die Geschichte vom Rotkappchen*. Gottingen: Muriverlag.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. (1992): “A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège’s «De puella a lupellis seruata» and the Medieval Background of «Little Red Riding Hood»”. *Speculum* 67: 549-75. DOI: <https://doi.org/10.2307/2863656>
- ZIPES, Jack (1983): *Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York—London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203700433>
- (1984): *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203825792>

© Carmen Morán Rodríguez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

ANEXO



FIGURA 1

Anónimo. Meme de amplia circulación en la Web. Disponible, entre otros muchos lugares, en: <https://me.me/i/no-matter-how-stupid-you-feel-remember-little-red-riding-cde8f32fe5294d99b9d0fbadb85f90e0>



Stick to the story funny adult
little red riding hood meme |
PMSLweb

FIGURA 2

Anónimo. Meme en la Web. Disponible en: <http://www.pmslweb.com/the-blog/nsfw-adult-humor-you-have-a-dirty-mind/28-stick-to-the-story-funny-adult-little-red-riding-hood-meme/>

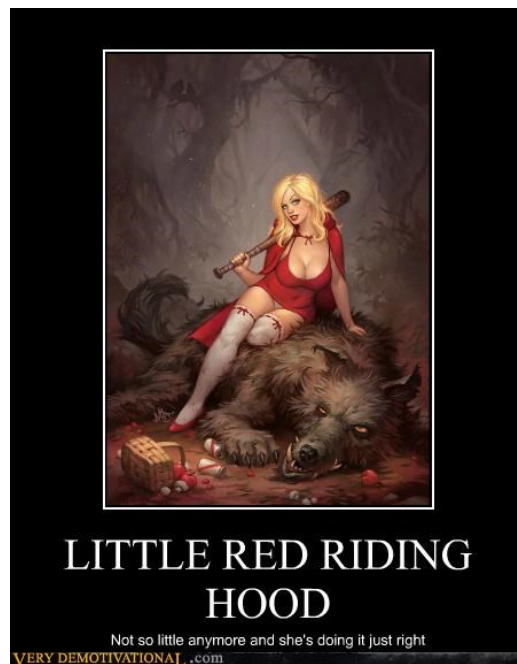


FIGURA 3

Anónimo. Meme en circulación en la Web. Disponible en: <https://me.me/i/little-red-riding-hood-not-so-little-anymore-and-shes-17098653>



FIGURA 4

Meme en circulación en la Web. Existen variantes con diferente dibujo y tipografía Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/767371223985936538/>



What do you think?

FIGURA 5

Meme o cartel anónimo para NationalGunRights.org. Disponible en: <https://me.me/i/national-association-for-gun-rights-like-share-if-vou-agree-17829639>

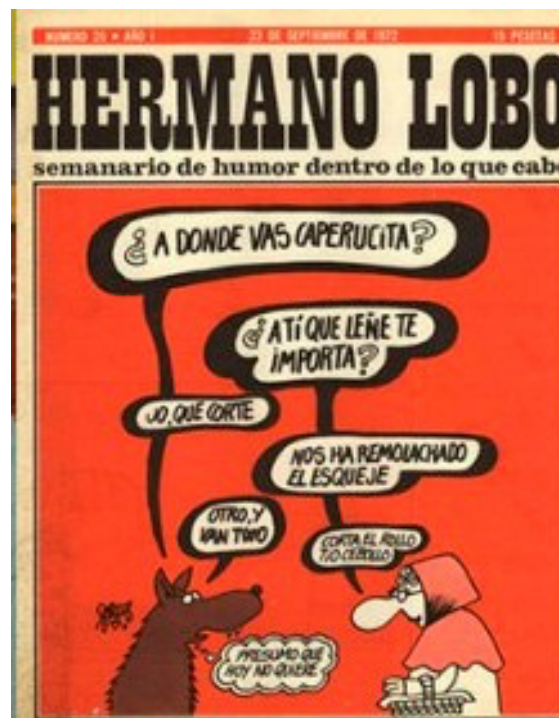


FIGURA 6

Antonio Fraguas, "Forges". Portada para *Hermano Lobo*, nº 20 (20 septiembre, 1072).



FIGURA 7

Antonio Fraguas, “Forges”. “Proceloso bosque laboral”, *El País* 2 julio 2008. Disponible en: <http://cajondesastremisterioso.blogspot.com/2014/07/forges-proceloso-bosque-laboral-en-el.html>



FIGURA 8.

J. M. Nieto, “En defensa del lobo”. *ABC* 21 julio 2016. Disponible en: <https://abcblogs.abc.es/fe-de-ratas/vinetas/jueves-21-de-julio.html>



FIGURA 9.

Padylla, “Caperucita muy roja”. 11 mayo 2016. Disponible en: <http://blog.padylla.com/2016/05/caperucita-muy-roja.html>

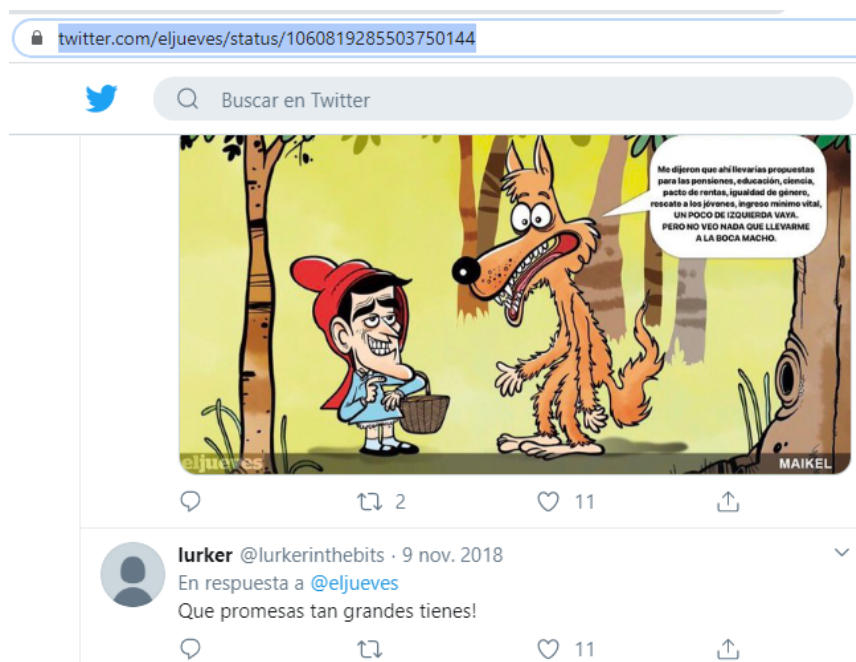


FIGURA 10

Maikel, Twitter de *El Jueves*, con texto de Marc LM (@mmaclopez), 9 noviembre 2018. Disponible en: <https://twitter.com/eljueves/status/1060819285503750144>



FIGURA 11

Tomás Serrano, viñeta para la columna de Alberto D. Prieto, “Y la abuelita se comió al lobo: Carmena se queda con la izquierda madrileña”. *El Español* 18 enero, 2019 Disponible en:

https://www.elspanol.com/espana/politica/20190118/abuelita-comio-lobo-carmena-queda-izquierda-madrilena/369214454_0.html



FIGURA 12

Meme de Santi Gutiérrez, fechado en 2018. Disponible en:

<https://www.scoopnest.com/es/s/Santy%20Gutierrez> También reproducido como post en el perfil “Caperucita Roja” de Facebook, en un post del 20 de noviembre de 2019.



FIGURA 13

Ilustración de Alberto Montt, tuiteada por él (@albertomontt), 8 marzo de 2019. Disponible en:

<https://www.trendsmat.com/twitter/tweet/11039797955383301>



FIGURA 14

Cartel o meme sin autoría (27 abril 2018). Disponible en: <https://little-revolutions.com/no-era-1-lobo-era-una-manada-de-5/>



FIGURA 15

Fotografía de la convocatoria a la manifestación de protesta por la sentencia del Caso Manada. *El Confidencial* (26 abril 2018). Disponible en: https://www.elconfidencial.com/espana/2018-04-26/manifestacion-manada-juicio-sentencia-abuso-sexual-violacion_155537/



FIGURA 16

Imagen publicada en *BBC News* (28 junio 2019). Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48806905>



FIGURA 17

Ferrán Martín, viñeta publicada en Tumblr (16 noviembre 2017). Disponible en:

<https://ferranhumor.tumblr.com/post/167550475244/manadas/amp>



FIGURA 18

Tomás Serrano, viñeta publicada en *El Español*, 27 de abril de 2018. Ilustra el artículo de opinión

“Una ley, cuatro juristas y tres posturas”, firmado por Cruz Sánchez de Lara. Disponible en:

https://www.elespanol.com/espana/20180429/ley-juristas-posturas/303589639_12.html



FIGURA 19

Javi Salado, “La manada anda suelta”, *The Huffington Post*, 22 junio 2018. Disponible en:

https://www.huffingtonpost.es/javi-salado/la-manada-anda-suelta_a_23465457/



FIGURA 20

Manuel Fontdevila, “Eran violadores”. *El Diario*, 21 junio 2019. Disponible en:

https://www.eldiario.es/vinetas/violadores_10_912458746.html

AUGUSTO MONTERROSO Y LA MINIFICCIÓN, DE LA RUPTURA A LA BANALIZACIÓN

Alejandro Lámbarry

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

alejandro.lambarry@correo.buap.mx

Resumen: Este artículo expone el contexto de creación de “El dinosaurio”, cuento de Augusto Monterroso. A mediados del siglo XX el desafío del autor guatemalteco se situaba en la vanguardia formal, de ahí que su búsqueda lo llevara a experimentar con fábulas, géneros misceláneos y la minificción. A finales de su vida, la minificción se convirtió en un género popular y de moda, y él, en uno de sus precursores principales. Analizamos este cambio en la minificción desde la teoría de Bourdieu, específicamente mediante sus conceptos de “desgaste del efecto de ruptura” y “banalización de la obra consagrada”.

Palabras clave: minificción, “El dinosaurio”, Bourdieu, Monterroso, archivo.

AUGUSTO MONTERROSO AND THE FLASH FICTION, FROM RUPTURE TO BANALIZATION

Abstract: This article analyzes the creative context of Augusto Monterroso’s flash fiction “El dinosaurio”. Living in the middle of the 20th century, a time of great formal and technical experimentation, Monterroso was drawn to new genres as flash fiction, hybrid genres and a new type of fable. It was then he wrote “El dinosaurio”. At the end of his life, however, flash fiction became a trendy and popular literary genre, and Monterroso one of its founders. We study this change—flash fiction as an avant-garde practice to a popular one—, specifically by Pierre Bourdieu’s concepts of “erosion of the effect of rupture” and the “banalization” of the acclaimed literary work.

Keywords: flash fiction, “El dinosaurio”, Bourdieu, Monterroso, personal papers.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2516>

Recibido: el 13 de septiembre de 2021

Aceptado: el 18 de enero de 2022

Publicado: el 25 de febrero de 2022

El cuento “El dinosaurio” de Augusto Monterroso está presente en casi todas las discusiones sobre el género de la literatura breve o minificción.¹ En este trabajo nos interesa relatar el recorrido literario de Monterroso desde sus primeras obras en verso hasta la creación de sus primeros tres libros y, en especial, de su cuento “El dinosaurio”. Con lo anterior intentamos comprobar que la minificción era, a mediados del siglo XX, una práctica de vanguardia formal y de élites culturales que se convirtió, en el transcurso de ese siglo, en un elemento de gran difusión, producción y consumo. En palabras de Pierre Bourdieu, la minificción aprovechó a mediados del siglo pasado el “desgaste del efecto de ruptura” y la “banalización de las obras consagradas” para convertirse, a finales de ese mismo siglo, en un género con gran capital literario. Bourdieu introduce estos conceptos al tratar en *Las reglas del arte* de los posicionamientos de “los recién llegados heréticos” (Bourdieu, 2015: 376) en el campo literario.² Para que sus obras y sus posicionamientos obtengan capital literario es necesario, según Bourdieu, que sucedan cambios internos y externos. La revolución en Europa en 1848 es un cambio externo. Al hablar de los cambios internos, refiere lo siguiente:

la divulgación de las normas de percepción y de valoración que esas obras innovadoras tendían a imponer va acompañada de una *banalización* de esas obras, o, con mayor precisión, de una banalización del efecto de desbanalización que habían podido ejercer. Esta especie de *desgaste del efecto de ruptura* varía sin duda según los receptores, y particularmente según la antigüedad de su exposición a la obra innovadora y, al mismo tiempo, según su proximidad al crisol de los valores de vanguardia, ya que los consumidores más enterados [...] son naturalmente los más inclinados a experimentar un sentimiento de hastío y a identificar los procedimientos, los trucos, incluso los tics que hicieron la originalidad inicial del movimiento. (2015: 377)

El público selecto, elitista o de vanguardia, reconoce y premia las obras que se distinguen del resto. Este mismo público castiga con la indiferencia a las obras que se convierten en un bien común, en uno accesible y popular. Los llamados por Bourdieu “heréticos” tienen mucho que ganar al presentar su obra como distinta, alejada de la norma y la convención de la “ortodoxia estética”.³ No obstante, si logran posicionarse en el campo, si obtienen capital, se vuelven blanco de futuros ataques: un ciclo interminable que mantiene los dos polos del campo activos. La minificción, ejemplificada en este caso con la obra de Augusto Monterroso, se presentó en un inicio como obra de vanguardia, de “recién llegados heréticos”. Pero llevaba consigo el “desgaste del efecto de

¹ En el presente estudio seguimos la denominación “cuento” a la hora de referirnos a “El dinosaurio”, porque en su momento de escritura no existía el término “minificción”, tal como hoy denominaríamos el texto en cuestión. Cabe subrayar que, en otras ocasiones, Monterroso incluso le llamó “novela”.

² Para Bourdieu, el campo social es un “espacio de juegos históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes y funcionamiento propias” (Bourdieu, 2010: 11). En cuanto al campo literario, su libro *Las reglas del arte* relata la génesis de dicho campo en Francia del siglo XIX y su desarrollo y consolidación en ese siglo. Podríamos resumir la particularidad de este campo en el hecho de que busca ante todo capital literario.

³ Bourdieu utiliza en constantes ocasiones conceptos religiosos para aclarar sus ideas, como por ejemplo al hablar de las luchas al interior del campo: “los envites de la lucha entre los dominantes y los pretendientes, entre los ortodoxos y los herejes [...] dependen del espacio de las tomas de posición ya efectuadas” (1998: 347), o “La definición más estricta y más restringida del escritor (etc.) [...] es fruto de un larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia como escritores dignos de este nombre” (331). En este caso, podemos entender el concepto de “heréticos” y de “herejes” relacionado con el de escritores de “vanguardia”. Esto mismo es lo que hace Bourdieu en los párrafos que aborda el efecto de ruptura.

ruptura” que lo convertiría a finales del siglo XX en un género consagrado, de gran capital literario, de la “ortodoxia estética” que espera el siguiente movimiento literario que acuse a sus autores de parecer “superados, trasnochados” (Bourdieu, 2015: 376). En el caso de Monterroso este ciclo se ve reflejado —desde la década de los ochenta— con el gran interés del gran público por su cuento “El dinosaurio”, y el interés del público selecto y elitista —en este caso sus críticos— por otras facetas de su literatura.

Empecemos con la vida y el contexto social de Augusto Monterroso que nos permitirá, a su vez, entender su inserción gradual en el campo literario latinoamericano. Monterroso fue originario de Honduras, vivió su adolescencia en Guatemala. Después de largas horas de trabajo como contador en una carnicería, al mismo tiempo que gozaba de una educación y cierta distinción familiar, solía acudir a la sala de lectura de la Biblioteca Nacional. La Biblioteca tenía solo clásicos de la literatura occidental. Con el tiempo, Monterroso escribió de manera abiertamente irónica: “La Biblioteca era tan pobre que sólo contaba con libros buenos” (Monterroso, 1998: 115). No es extraño pues que sus primeras publicaciones, a los veinte años, en el periódico *El Imparcial* y la revista *Acento*, llevaran como títulos “El hombre de la sonrisa radiante (Escena infernal)”, “Los Duques del Recato (Tragedia)” y “El Iluso Genaro”, y tuvieran una clara relación intertextual con la novela de Victor Hugo *El hombre que ríe*, el *Otelo* de Shakespeare y *El Quijote* cervantino. Sus lecturas habían sido en su gran mayoría de los autores europeos canónicos y de siglos anteriores al suyo. Su temporalidad estaba lejos de la vanguardia formal. En cuanto al género literario, se trata de pequeños dramas humorísticos y de cuentos breves. Un hecho poco conocido y de nada común en la época es que Monterroso escribía verso rimado (sonetos y silva), inspirado seguramente en los autores del Siglo de Oro español. Instalado ya en la Ciudad de México —a consecuencia de su exilio después de la dictadura de Jorge Ubico— publicó en la revista *América* una silva: “Busco sin afán la palabra y la palabra / es antigüedad, / Infiltrándose, corroyendo, abrazando / sutilmente, cruelmente, / Amorosamente inclinando el nombre / de las cosas / Que gimen bajo su peso como un lirio/ bajo el sol” (Poetry).⁴ Si bien este poema pudo haber interesado a algunos, es claro que Monterroso pronto lo olvidó o ignoró de manera consciente, ya que nunca volvió a publicarse.

Cuando Monterroso llegó a la Ciudad de México, descubrió un centro cultural fuerte y actualizado, con instituciones literarias sólidas como la legendaria Facultad de Filosofía y Letras de Mascarones —a la que Monterroso visitó regularmente y donde conoció a Juan Rulfo, Juan José Arreola y Rosario Castellanos, entre otros—, las librerías Cristal y la de Porrúa,⁵ editoriales de renombre —trabajó en la Editorial Séneca, de los exiliados españoles José Bergamín y José María Gallegos Rocaful— y varias publicaciones periódicas, como la revista *América*. Esta nueva temporalidad literaria se convirtió a la vez en un anhelo y en un desafío. En una entrevista concedida en 2001, Monterroso comentó al evocar esos años: “Yo estaba aprendiendo a escribir en

⁴ De aquí en adelante, seguimos el modo de citar que se indica en la página de internet del archivo de Princeton con el subtítulo: Credit this Material. La página de internet se encuentra bajo el nombre de Augusto Monterroso Papers, 1921-2003, catalog/C1109.

⁵ Salvador Novo escribe lo siguiente sobre la librería Porrúa: “Y veamos cómo entran y salen los jóvenes estudiantes que vienen a buscar un libro de texto, o a informarse de si ya llegaron más ejemplares de la traducción del *Ulises* al español” (Novo, 1996: 195).

poetas de trescientos años antes. Entonces me inhibí de la idea de ponerme al día [...]. Me di cuenta también de que si quería expresar cosas poéticas, podría hacerlo también por medio de mi prosa. Terminé como algunos otros, por no hacer distingo entre prosa y verso, cosa que viene, si no de Baudelaire, de Mallarmé” (Polo García).⁶

Es necesario revisar un hecho importante para entender de manera clara el cambio o, en palabras de Pascale Casanova, la aceleración temporal que vivió Monterroso en la década de los cuarenta en México.⁷ El medio literario mexicano tenía acceso a publicaciones de vanguardia como fue, por ejemplo, la revista *Sur*. En la biblioteca personal de Monterroso —conservada en su archivo de la Universidad de Oviedo— se cuenta con casi toda la colección de esta revista. Podemos suponer que el autor leyó en su momento las fábulas de James Thurber, y también a Jorge Luis Borges, figuras clave en su obra literaria y, en específico, en el uso de la brevedad. Monterroso fue, de hecho, el primero en publicar un texto sobre Borges en México, lo hizo en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* en 1954. Cuando alabó al argentino, se interesó en gran medida en su estilo: Borges renovó el idioma español al usarlo con “claridad y precisión y belleza” (Monterroso, 1991: 54). Para seguir su ejemplo, Monterroso se impuso una escritura pausada y, como veremos después, un proceso de reescritura sumamente laborioso que implicaba una constante edición de sus textos.

En estas mismas fechas en las que leyó a Borges, Monterroso escribió un texto que podríamos ubicar como el pasaje o el puente entre el escritor que imitaba a poetas del Siglo de Oro y el autor de “El dinosaurio”. Se trata de un texto inédito, y se titula “Ni escribir un poema”:

Ni pensar de algún acto: ‘es idiota’, porque la humanidad está dividida en sólo dos porciones, a saber: los idiotas y los que no lo son* (* Que son los imbéciles) / Ni gritar, / ni exclamar, / ni proferir, / con gesto de pueril intolerancia: / ‘¡Dios no existe, sólo es una patraña!’ / pues bien podría ser / que Dios realmente no existiera, / o que estuviera muerto / en un bosque, comido por hormigas / y por escarabajos; / o tan sólo dormido como Gulliver / en un país de enanos / en el que la palabra ‘patraña’ significara ‘Dios’ / y lo hiciera despertar sobresaltado. (“Ni escribir un poema”)

El texto está escrito en verso libre y se encuentra en el pasaje entre un poema y una prosa poética. Monterroso utiliza por primera vez el paratexto de manera creativa: plantea con el título la introducción del poema y sorprende al lector de manera humorística con la cita. A diferencia de sus primeros textos, en los que la referencia se mantenía parcialmente velada, en este nombra de manera explícita la relación intertextual con el *Gulliver* de Jonathan Swift; como en el caso de Borges, el texto se construye de manera abierta, con los otros textos, en lugar de realizar con ellos

⁶ Es muy posible que Juan José Arreola, quien pocos años antes había vuelto de una estancia en París, donde trabajó en la *Comédie Française*, le presentara a estos autores franceses a Monterroso. En todo caso, Monterroso publicó sus primeras *plaquettes* en las colecciones Los Epígrafes y Los Presentes, dirigidas por el autor jalisciense. Los cuentos de esas publicaciones (“El concierto” y “El eclipse”, “Uno de cada tres” y “El centenario”) forman parte ya del Monterroso maduro: un autor que conjunta la brevedad con la prosa y un estilo paródico.

⁷ Pascale Casanova entiende a la vanguardia como el acto de innovación formal en relación con una temporalidad impuesta desde un centro cultural. A este centro cultural lo definirá en *The world republic of letters* como: “what might be called the Greenwich meridian of literature makes it possible to estimate the relative aesthetic distance from the center of the world of letters of all those who belong to it. This aesthetic distance is also measured in temporal terms, since the prime meridian determines the present of literary creation, which is to say modernity” (Casanova, 2007: 88).

un guiño intelectual. Y, por último, utiliza dos estilos literarios en clara oposición paródica: el coloquial (los idiotas y los que no lo son [...] Que son los imbéciles) y el lírico (Ni gritar, / ni exclamar, / ni proferir, / con gesto de pueril intolerancia). Monterroso adquiere, de esta manera, distancia con el escritor que fue mediante una concepción más compleja con respecto a lo que rodea y da estructura al texto (paratexto), con las relaciones intertextuales y con el registro complejo y diverso del lenguaje. Es justamente en esta distancia o separación entre uno y otro autor donde ocurre la parodia y el efecto humorístico. Es en esta distancia donde se desarrollará eventualmente su literatura de madurez.

Monterroso tenía treinta y ocho años cuando publicó *Obras completas (y otros cuentos)*. Para entonces ya había publicado buena parte de sus cuentos en revistas especializadas como la *Revista de Guatemala*, que dirigía Cardoza y Aragón; *El Siglo*, donde colaboraba Pablo Neruda; e incluso había ganado un premio, el Premio Nacional de Cuento Saker-Ti en 1952. Aun así, tardó dos años —desde que recibió la propuesta de publicación en la editorial de la UNAM— en revisar los cuentos para la versión final de su libro. Tal era la demora que a manera de broma el catedrático español Carlos Bosch, desde la Imprenta Universitaria, le envió una carta en la que se quejaba de que *Obras completas (y otros cuentos)* había quedado varado en su proceso de publicación por una estrategia de sabotaje de su autor: “Creo que se trata aquí de un nuevo intento de desacreditar a la Universidad y su sistema de distribución por elementos refugiados centroamericanos comunistas e indeseables” (General). Monterroso se preocupó sobremanera por su estilo. La brevedad equivalía, en su aprendizaje, a la poesía y a la literatura de vanguardia, cuyo modelo era Borges.

Las reseñas que se publicaron sobre *Obras completas (y otros cuentos)* destacaron en un punto central: se trataba de un libro de la vanguardia literaria. De esta manera, en el suplemento *La Cultura en México* y en la revista *Cuadernos de París* se le comparó directamente con Borges. Alí Chumacero alabó en *Vida Universitaria* que Monterroso fuera de los autores “que mayormente se preocupan por deslucir el lugar común” (Chumacero, 1960: XI).⁸ José Emilio Pacheco lo trató como “el primer filósofo realmente original que haya producido América hispánica” (Pacheco, 1959: 5), y, por último, en *The New York Times Book Review* escribieron: “Central America can also celebrate the emergence of an accomplished short-story writer in Augusto Monterroso, whose *Complete Works and Other Stories* is a welcome departure from the indigenous manner” (“Complete Works and Other Stories”, 1960). Se trata de una literatura compleja, intelectual incluso; alejada de los temas y estereotipos de la región. Ningún reseñista hizo una mención especial al cuento “El dinosaurio”, que se entendió entonces como una parte orgánica del todo, un cuento que no se distinguía en complejidad temática y precisión de estilo del resto. Este hecho es significativo, porque la recepción de la crítica evitó usar etiquetas o motes alusivos a la brevedad. No se habló de una minificción, tampoco de un autor de brevedades. Se destacó, repito, el hecho de que fuera un autor original y a la vez complejo en su búsqueda formal y temática. La suya era, en palabras de Bourdieu, “La acción subversiva de la vanguardia, que desacredita las convenciones vigentes” (Bourdieu, 2015: 376).

⁸ De aquí en adelante, seguimos el modo de citar anteriormente implantado del archivo de Princeton para las entradas de la colección Augusto Monterroso de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

Esta búsqueda de la vanguardia formal, que, como hemos visto, pudo iniciarse con su llegada a México, se volvió en el transcurso de los años más intensa. Diez años separan la publicación de *Obras completas* (1959) de *La oveja negra y demás fábulas* (1969), su segundo libro. En este tiempo Monterroso se preocupó sobre todo por no repetirse, por evitar escribir un nuevo libro de cuentos; quería ser original, mantener un estilo de escritura único por su precisión. Dos años antes de la publicación de *La oveja negra y demás fábulas* realizó un viaje a Londres. En dicho viaje escribió en un diario lo siguiente:

Siento que no puedo encontrar la forma de expresión adecuada. En mi interior bulle una cantidad de ideas y sentimientos para expresar con cuales no encuentro una forma. Todas me parecen gastadas, anquilosadas, ridículas o cursis. Pensar que un cuento debe tener nudo y desenlace me horroriza. Las formas demasiado modernas no puedo usarlas puesto que todo el mundo las usa. Decididamente, no encuentro mis expresiones. Soy demasiado perezoso para buscar nuevas, mías. No sé que voy a hacer. Por otra parte, no puedo seguir sin escribir lo que llevo dentro, bueno o malo, poco o mucho, no sé. Quizá la costumbre de escribir todos los días sin forma, como con este cuaderno pienso hacer, ayude algo. (Notebook 1967)

Monterroso cuenta con el tema, pero desea escribir algo nuevo, evitar las formas gastadas y anquilosadas. Para entonces había escrito “El dinosaurio” y escribía fábulas a manera de divertimento. Pero era tanta su obsesión que al final sentimos una suerte de desahogo cuando dice que escribirá en su diario lo que lleva dentro, “bueno o malo”. De regreso de ese viaje, el editor Joaquín Díez-Canedo Manteca invitó a Monterroso a publicar en la editorial Joaquín Mortiz. Víctima de la misma inseguridad vivida diez años atrás, Monterroso le envió *Obras completas...* El editor insistió en que le enviara un texto original, y fue hasta entonces cuando Monterroso puso en consideración el manuscrito que se convertiría en *La oveja negra y demás fábulas*. La recepción de *La oveja negra* fue igual o incluso más positiva que la de *Obras completas*. Elogiaron el texto Isaac Asimov y García Márquez. Ángel Rama escribió en *La Opinión Cultural* de Buenos Aires que Monterroso se había alejado de “tropicalismo literario” (Rama, 1995: 25), significando con ello que era un autor interesado en la vanguardia literaria más que en los temas que fueron afines e importantes para la época, como la identidad hispanoamericana y el realismo mágico.

En 1972 Monterroso recuperó textos que ya había escrito o publicado a manera de reseñas y ensayos, con otros nuevos, en este caso cuentos, cuentos breves, y textos autobiográficos, en su tercer libro: *Movimiento perpetuo*. En lugar de publicar un texto misceláneo decidió, sin embargo, darle una estructura sólida utilizando para ello el paratexto y las relaciones intertextuales. Escribió en la introducción: “Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas” (Monterroso, 1991: 11). Luego colocó en todo el libro referencias intertextuales (Luciano, Jaime Sabines, Wittgenstein, Marcial, *Chilam Balam*, entre muchas otras) alusivas a las moscas que alternan con sus propios textos. También agregó las ilustraciones de moscas que realizó Vicente Gandía. La mosca se convirtió así en la herramienta para convocar a la tradición literaria y, en una suerte de armazón que nos muestra la unión y la correspondencia de todas sus partes, un andamio volátil; y la mosca puede ser también, como dice

Monterroso en la introducción, el símbolo del Mal, entendido este como personaje o inspiración literaria del libro.

En el epígrafe de *Movimiento perpetuo*, Monterroso escribe: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (1991: 8). Su interés se enfoca en la posibilidad de un libro híbrido con diversos géneros literarios; no se refiere a la brevedad o a la minificción como un nuevo género. Esto a pesar de que en el libro hay un texto de una sola frase, “Fecundidad”; otro de dos frases y diez textos con la extensión de un párrafo. La crítica tampoco destacó en ese momento la minificción como un nuevo género literario, más bien lo entendió como la muestra de un estilo depurado. Así lo afirma, por ejemplo, Efraín Huerta: “Una vez más este buen caballero don Augusto Monterroso me ha deslumbrado con su prosa suave, gentil, criolla” (Huerta, 1985: 11).

De esta manera, para Monterroso, la brevedad era un medio, no un fin, que le permitía lograr un estilo con “claridad y precisión y belleza” (Monterroso, 1991: 54). Además, mencionó en varias presentaciones del libro que no escribía, sino que editaba. Esto, que se entendió como una *boutade*, no lo era del todo. Ya hemos visto el tiempo que le tomó corregir cuentos que ya había publicado en revistas especializadas, con el fin de publicar su primer libro. Diez años pasaron para que publicara *La oveja negra*, que no alcanzaba las cien páginas. Es posible que hayan transcurrido treinta años desde los primeros borradores de su novela *Lo demás es silencio*, hasta su publicación final.⁹ El estilo era para él sumamente importante, de manera similar a lo que —según Bourdieu— representaba para Baudelaire y Flaubert:

Convertir la escritura en una investigación inseparablemente formal y material dedicada a tratar de inscribir en las palabras más eficaces para evocarla, por su forma misma, la experiencia intensificada de lo real que han contribuido a producir en la mente misma del escritor, es obligar al lector a detenerse en la forma sensible del texto, material visible y sonoro, lleno de correspondencias con lo real que se sitúan a la vez en el orden del sentido y en el orden de lo sensible. (Bourdieu, 2015: 169)

Bourdieu ubica la génesis del campo literario francés en el momento en que estos dos autores, Baudelaire y Flaubert, dedicaron su vida a la búsqueda de un lenguaje artístico en vez de la búsqueda de una trama sorpresiva o de crítica social. Su escritura privilegia el arte por el arte; y es consumida por algunos pocos, aquellos que conocen la tradición literaria y la manera en que Baudelaire y Flaubert la renuevan. De igual manera, a Monterroso no le interesaban las modas y las etiquetas de su época, no escribía una literatura con una agenda política o social; tampoco escribía novelas, que era el género más popular del momento. Ángel Rama escribió en una reseña sobre Monterroso, de 1974, que “Por ese humor y ese laconismo, inusuales en la selva retórica latinoamericana, por varios cuentos perspicaces acerca de la vida intelectual, por una reposada manera de desinflar el alborozo colonialista, Augusto Monterroso conquistó al más diminuto club

⁹ En 1952 escribió borradores de una novela biográfica sobre un contador humanista, Evaristo, de un gran parecido con Eduardo Torres. Si el libro finalmente se publicó en 1978, entonces pasaron casi treinta años desde los primeros borradores hasta la versión final.

de *fans* del continente” (Rama, 1995: 24). Aquí la mención a un club “diminuto de *fans*” se entiende como un elogio. Monterroso tiene un compromiso con la tradición literaria y no con la fama, la popularidad o el éxito comercial. Por tal motivo llevará a cabo una de sus mayores revoluciones: renovará dicha tradición como autor guatemalteco, es decir, de la periferia.¹⁰

Retomando a Bourdieu, el público selecto es aquel que identifica la originalidad de una obra y le otorga por eso un gran valor inicial, que, al transcurrir del tiempo, si esa originalidad se populariza, se pierde.¹¹ Cuando todos escriben como Borges, el “efecto de ruptura” irá para el autor o la autora que revienten este estilo. Cuando la literatura de la brevedad se convierte en moda, habrá caído en el “desgaste del efecto de ruptura” o en la “banalización de la obra consagrada”. En el momento en que Rama escribe su reseña, Monterroso es un autor selecto, difícil por la complejidad de su estructura y sus propuestas de literatura breve. Al igual que Baudelaire y Flaubert, es un escritor que busca ante todo innovar y lograr la precisión, la claridad y la belleza en el lenguaje que siempre apreció. Esto cambiará a principios de la década de los setenta.

En 1973 Monterroso decide contratar a Carmen Balcells como su agente literaria. A pesar de que su relación de trabajo dura apenas algunos años, toda la obra de Monterroso se publicará en España en esa década. En la terminología de Rama, Monterroso dejó las pequeñas empresas culturales (la editorial universitaria, Joaquín Mortiz) y dio el salto a los grandes consorcios (Alianza o Seix Barral). Otro hecho significativo —y que está relacionado con el primero— es que sus tiempos de publicación cambiaron. A diferencia de sus primeros tres libros (*Obras completas*, *La oveja negra* y *Movimiento perpetuo*), publicados entre 1959 y 1972, publicó cuatro libros en el transcurso de seis años. Inició entonces la divulgación masiva y la popularización de su obra. En 1982 la revista española *Quimera* responde a este fenómeno con la publicación de un artículo que propone un *boom* alternativo. Además de los autores que han obtenido renombre internacional, y cuya obra no necesita mayor publicidad, la revista propone otro grupo a cuyos miembros describe como de “estructura aparentemente cerrada” (“La gran narrativa americana”). En este grupo se encuentran Borges, Clarice Lispector, Guimarães Rosa y Monterroso. Si para Borges la definición de estructura aparentemente cerrada podría hacer alusión a sus prácticas metaficcionales, en Guimarães Rosa aludiría al uso libre indirecto y el monólogo interior. Pero con Monterroso la

¹⁰ Es esto mismo lo que afirma Gloria González Zenteno: “Numerosos escritores latinoamericanos han emprendido una aventura de liberación ideológica respecto de hegemonías culturales. Las metrópolis con que se enfrentan son imposibles de situar con precisión, porque no se limitan a una simple exterioridad geográfica, como se pensaría de Estados Unidos, París o Madrid. Esos centros culturales ciñen las culturas latinoamericanas en forma ideológica, cultural, económica o política con determinados cánones formales, temáticos y de perspectiva a través de ciertas expectativas de lectura. Es ante esto que la voz del escritor monterrosiano aprovecha la oportunidad de pronunciarse. La sensación de impotencia e inseguridad que sus textos provocan en la lectura es un saludable efecto de este cuestionamiento, a la vez que condición inicial para la transformación de la realidad discursiva” (Zenteno, 2004: 61).

¹¹ Bourdieu explica este mismo fenómeno fuera del campo literario con el ejemplo de los perfumes: “Del mismo modo que las grandes marcas de perfumes que han dejado que su clientela se extendiera demasiado han ido perdiendo una parte de sus primeros clientes a medida que iban conquistando públicos nuevos... del mismo modo, debido a que las diferencias en materia de capital económico y cultural se retraducen en desfases temporales en el acceso a los bienes excepcionales, un producto hasta entonces altamente distintivo que se divulga, por lo tanto se desclasa” (Bourdieu, 2015: 379).

etiqueta estaría ligada a la inestabilidad genérica de sus textos, en específico, a la creación de la minificción.

En 1969, *El Cuento. Revista de Imaginación* creó el concurso de Cuento Brevísimos, con un gran éxito y una primera consolidación institucional, ya que se dio con una revista de gran trayectoria e importancia en México. En la década de los setenta surgieron las primeras antologías de cuentos en los que se incluyó “El dinosaurio”. La primera, editada por Mario Rodríguez Fernández y publicada en Santiago de Chile (1972), incluyó de Monterroso “El dinosaurio” y “Mister Taylor”. Después, en 1973 y 1974, tenemos las antologías *Zoo en cuarta dimensión* y *El libro de la imaginación*, donde el interés se enfoca en la literatura breve con temática ya sea animal o fantástica.¹² Por último, el año clave de este proceso de consolidación de Monterroso como el creador de algo nuevo y sumamente importante fue 1993, cuando Italo Calvino mencionó en sus famosas cátedras en la Universidad de Harvard a “El dinosaurio” como el cuento del futuro: “Me gustaría preparar una colección de relatos que consistieran en una única oración o incluso de una sola línea. Pero hasta ahora no he encontrado ninguna comparable a la del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»” (Calvino, 1993: 51).

Después de Calvino, la popularidad fue tanta que, en 2000, el *Diccionario Larousse* compró el derecho de publicación de “El dinosaurio” para el cuaderno de ejercicios de su libro de español, de nivel secundaria. En ese mismo año, la antología *Relatos vertiginosos*, compilada por Lauro Zavala, fue de las primeras que se interesaron únicamente en el género de la minificción. Y en el centro de ese nuevo canon estaba, claro, Monterroso. Desde entonces su importancia y reconocimiento crecieron en dimensiones jurásicas. Dos años después de esa antología, Lauro Zavala dedicó una edición crítica de 135 páginas a un cuento que tiene siete palabras. Al morir Monterroso, en la sección de Cultura del periódico *Reforma* (México) apareció la caricatura de un dinosaurio llorando y Monterroso con paraguas y libro debajo. El artículo de *La Jornada* llevaba como título: “Despiden al maestro del relato corto”. Al mes siguiente, en un número de *Babelia*, suplemento cultural del diario *El País* (España), varios escritores, entre ellos, Juan Villoro, Marcos Giralt Torrente e Ignacio Padilla, reescribieron distintas versiones de “El dinosaurio”.

La minificción se convirtió a finales del siglo XX en una marca o etiqueta con la que pudo popularizarse a un autor que décadas atrás, según Ángel Rama, tenía “al más diminuto club de *fans* del continente” (Rama, 1995: 24). Una obra que se calificó de filosófica, de estructura cerrada y de vanguardia (en relación con Borges) se resumió, al final de la vida de su autor, en un cuento de una sola frase y un nuevo género de gran difusión. Tenemos aquí —según Bourdieu— el ascenso de “los recién llegados heréticos” a la “ortodoxia estética”. “El dinosaurio” tuvo primero a un público especializado y hasta esnob, que pudo haberlo leído con una sonrisa cómplice, similar a la respuesta de un espectador ante la obra de Marcel Duchamp. Juan Villoro resumió esta postura cuando escribió sobre “El dinosaurio”: “la creación deriva de la crítica, de la insumisa relectura” (Villoro, 2001: 28). A finales de la vida de Monterroso, su público lector se amplió a otro que conocía y hasta podía recitar y reescribir el cuento en cualquier contexto (es famoso el contexto político

¹² Quiero agradecer por su ayuda en la investigación de la minificción en las décadas de los sesenta y setenta a Fernando Sánchez Clelo.

mexicano, donde el dinosaurio hace referencia a los políticos priistas, sobre todo de la vieja guardia). Monterroso tuvo una lista interminable de seguidores que adoptaron la nueva forma que a la crítica de su momento le pareció simplemente una forma más de lo que ya escribía. Cuando recibió el premio Príncipe de Asturias en 2000 supo identificar los motivos por los cuales se le premiaba; en sus notas personales para redactar su discurso escribió: “Seguramente no quiero, ni me (vendría) bien, convertirme, o presentarme como un propagandista de ultranza del cuento. Pero mucho he oído o leído en estos días en el sentido de que, en mí, en cierta forma, se ha premiado este género. Y de ser así, ¿qué cosa mejor? ¡Que se premie el cuento, el ensayo y la brevedad!” (Notebook).

Frente a la “ortodoxia estética” surgió, no obstante, el “desgaste del efecto de ruptura”. A la consagración de Monterroso como un pionero del nuevo género de la minificción se contraponen la lectura selecta y elitista —en términos de Bourdieu— de sus críticos, quienes dejaron de lado este cuento y se dedicaron, en cambio, al estudio de otras obras. El primer estudio ambicioso sobre Monterroso fue el de Wilfrido Corral: *Lector, sociedad y género en Augusto Monterroso*. Corral abordó en su libro *Obras completas, La oveja negra y Movimiento perpetuo* a partir de la teoría de la recepción y la noción de género literario de Todorov. Francisca Noguerol en *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* realizó, por su parte, un estudio minucioso del uso del humor, la sátira y la parodia en sus cuentos completos y, en especial, en la novela *Lo demás es silencio*. En *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* An Van Hecke se enfocó en el tema del espacio y el intertexto. Con ellos en mente, descubrió 2 652 referencias intertextuales a 1 167 autores en la obra completa de Monterroso. Los espacios en los que se desarrolló su obra fueron literarios —la capilla Alfonsina, la UNAM, congresos literarios, librerías— y selváticos. Ninguno de estos académicos dedicó un capítulo ni mención especial a “El dinosaurio”, ninguno estudió el género de la minificción. La única académica que ha abordado hasta ahora el cuento de “El dinosaurio” es Gloria González Zenteno en su libro *El dinosaurio sigue allí: arte y política en Monterroso*. Pero Zenteno estudió el cuento desde su subversión formal y su impacto político-cultural, más que como minificción.

Es decir que, ante el aluvión mediático y la subsiguiente fama de Monterroso, como uno de los pioneros de un nuevo género literario que cuenta ahora con gran difusión y reconocimiento, los lectores críticos y académicos optaron por enfocar su atención en otros aspectos de una obra compleja y diversa (Monterroso escribió novela, diario, autobiografía, ensayo, cuento, fábula). Ante el “desgaste del efecto de ruptura” y la “banalización de la obra consagrada”, estos lectores especializados destacaron otros textos que preservan todavía un aire de vanguardia, de únicos, de especiales. El genio de Monterroso es que su literatura da para ambos grupos; sigue siendo un “hereje” para sus lectores especializados y un autor ubicado en la “ortodoxia estética” para sus lectores hedonistas.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México, Siglo XXI Editores.
- (2015): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- CALVINO, Italo (1993): *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Vintage International.
- CASANOVA, Pascale (2007): *The World Republic of Letters*. Cambridge, Harvard University Press.
- CORRAL, Wilfrido (1985): *Lector, sociedad y género en Augusto Monterroso*. México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana.
- GONZÁLEZ ZENTENO, Gloria Estela (2004): *Arte y política en Monterroso. El dinosaurio sigue allí*. México, Editorial Taurus—Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- MONTERROSO, Augusto (1971): *Obras completas (y otros cuentos)*. México, Joaquín Mortiz.
- (1991): *Movimiento perpetuo*. México, ERA.
- (1998): *La vaca*. México, Alfaguara.
- (2012): *La oveja negra y demás fábulas*. México, ERA.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- NOVO, Salvador (1996): *Viajes y ensayos I*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ CLELO, Fernando (2020): *La composición de la minificción contemporánea*. Tesis doctoral. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RAMA, Ángel (1995): “Un fabulista para nuestro tiempo”. En Wilfrido H. Corral (ed.): *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 24-29.
- (2005): “El boom en perspectiva”. *Signos Literarios*, 1: 161-208.
- VAN HECKE, An (2010): *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*. Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- VILLORO, Juan (2001): “El jardín razonado”. En *Efectos personales*. México, ERA: 28-37.
- ZAVALA, Lauro (2002): *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara.

Augusto Monterroso Papers, 1921-2003. Archivo de la Universidad de Princeton

- GENERAL BO-BU, 1959-2002, Augusto Monterroso Papers, Box 22, Folder 2; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- NI ESCRIBIR UN POEMA; Augusto Monterroso Papers, Box 17, Folder 34; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

NOTEBOOK, 1967, Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

NOTEBOOK, undated, Augusto Monterroso Papers, Box 2; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

POETRY; Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

POLO GARCÍA, Victorino; Augusto Monterroso Papers, C1109, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

Colección Augusto Monterroso, Biblioteca de la Universidad de Oviedo

COMPLETE WORKS AND OTHER STORIES; Colección Augusto Monterroso, *The New York Times Book Review*, 1960, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

CHUMACERO, Alí; Colección Augusto Monterroso, *Vida Universitaria*, 1960, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

HUERTA, Efraín; Colección Augusto Monterroso, “Libros y antilibros”, *El Gallo Ilustrado*, 1985, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

LA GRAN NARRATIVA AMERICANA; Colección Augusto Monterroso, *Quimera. Revista de Literatura* 1982/15, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

PACHECO, José Emilio; Colección Augusto Monterroso, “Obras completas (y otros cuentos)”, reseña, *México en la Cultura*, 1959, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

© Alejandro Lámbarry



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

DECÁLOGOS DEL MICRORRELATO: HÍBRIDOS, LÚDICOS, IRÓNICOS Y SEDICIOSOS

Javier Perucho

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

jperucho@hotmail.com

Resumen: En este estudio se procura un inventario de los decálogos del microrrelato que han sido publicados en las últimas décadas en México. A partir de sus elementos formales, se define, caracteriza y ejemplifica las modalidades de su expresión, función cultural y saberes literarios compartidos, además de ubicarlos en el contexto del libro microficcionalista.

Palabras clave: decálogos, poéticas, microrrelato, literatura mexicana, siglo XX.

DECALOQUES OF THE MICRO-STORY: HYBRIDS, PLAYFUL, IRONIC, AND SEDITIOUS

Abstract: In this paper an inventory is made of the microficcionalist decalogues that have been published in the last decades in Mexico. Based on their formal elements, it defines, characterizes and exemplifies the modalities of their expression, cultural function and shared literary knowledge, in addition to placing them in the context of the microficcionalist book.

Keywords: decalogues, poetics, microficcionalism, Mexican literature, 20th century.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3554>

Recibido: el 25 de septiembre de 2021

Aceptado: el 25 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

Un saber delegado

Por el mandato de la tradición y sus fines didácticos, el decálogo literario es conciso y lacónico, a veces lúdico, otras didáctico, en ocasiones mnemotécnico, siempre imperativo, dogmático y predicativo, por cuya sintaxis recurre a oraciones simples o compuestas para delegar las modalidades de su arte; en otras ocasiones, se vale de oraciones subordinantes. Habitualmente su tiempo verbal se rige por el presente de indicativo. Como especie literaria, suele romper con los hábitos establecidos y no ajustarse a las diez prescripciones que ordena tanto su nombre sustantivo como el que dispone el canon, así, por la destreza y malicia del escritor practicante de esta especie, endémica de la narrativa, se logran las denominaciones siguientes: “isodecálogo”, “micrododecálogo”, “nodecálogo”, entre otras invenciones bautismales. A este tipo de consejerías suele llamarse también caja de herramientas, consejos, poética, *ars combinatoria*, mandamientos. Siempre heterogéneo, desclasado, ignorado por el canon, relegado por la academia, el decálogo no encuentra un espacio en el reino de la historia y la crítica de los géneros.

En sus mandamientos el escritor vierte un saber literario acumulado, ordenado y sistematizado por su praxis con el fin de legarlo a otras generaciones. En principio apela al lector inmediato. En el aprendiz que intenta domeñar la trama de una historia se enfoca, en él tiene a su primer lector. La transmisión de ese saber es su función principal. Dicho saber incluye conductas, llamados a la disciplina, una ética del trabajo, métodos de composición, entre otras acciones literarias, ideológicas y morales. Asimismo puede o no ser sistemático en su didáctica. En ciertas ocasiones incluye un llamado a rebelarse contra el padre: hacer caso omiso de los postulados expresados —con sus modos la llama de la sedición enciende—. La ironía es un recurso muy usual en su composición. Sostiene Fabián Vique en su “Decálogo del perfecto microficcionalista”: “VIII. No pienses en los lectores. Que tu historia sólo tenga valor para el pequeño ambiente en el que se mueven tú, Dios y uno o dos colegas” (Perucho, 2019: 165).

Al elemento lúdico también recurre en sus postulados, desde el título, como puede constatarse en el de Solange Rodríguez Pappé, “Decálogo regresivo para escribir microrrelatos” (Perucho, 2019: 143). El juego es una característica que podría restarle seriedad, pero le concede amenidad y apoya en la mnemotécnica del lector virtual en su faceta de aprendiz. Suele presentarse numerado en orden ascendente, aunque puede subvertirse este ordenamiento y plasmar sus predicados en una disposición ascendente. La combinatoria de elementos típicos del precepto, el recetario, el simple inventario y la parodia de los mandamientos cristianos le conceden un carácter híbrido, en ocasiones blasfemo o inmoral por los postulados donde la herejía apela a desafiar una creencia religiosa o desacatar un orden ético. En fin, se trata plenamente de un degenerado textual. Quizá por esta circunstancia no tenga lugar en los estudios universitarios; acaso por que su consumo sea más usual en los espacios didácticos que ofrecen los talleres literarios; tal vez por su enunciación breve; quizá por estas razones, entre otras que se desglosarán aquí, sus más fecundos artesanos pertenecen a la República Literaria.

Los decálogos, afirmé en otro lugar, deben ser “contemplados también por una sencilla consideración literaria: ya que cifran poéticas, tratan sobre los actos de creación realizados exclusivamente por los narradores, en los que han vertido su experiencia y

sabiduría literarias. Este saber delegado no conforma una acción crítica, sino una inventiva, ya que su forma habitualmente es lúdica, transmite una experiencia literaria, prodiga unos mandatos de composición, sanciona un impulso creativo y se legitima por su intención estética” (Perucho, 2019: 165). Asumo que forman parte de un legado artístico que debe ser transmitido, conservado y asumido: las finalidades de un taller literario. Pertenece al patrimonio inmaterial de un escritor.

Ahora bien, es justo acotar aquí que los narradores no solo han dado a conocer sus decálogos en libros, o a publicarlos en periódicos y a difundirlos en revistas culturales, que fueron las prácticas más habituales antes del surgimiento de las redes sociales. Desde su aparición y avasallamiento de la difusión literaria han recurrido a los blogs y las redes sociales (Facebook, sobre todo) para exponerlos. Los soportes físicos y digitales los conservan, aunque al cabo del tiempo quedan relegados al polvo y al sótano de las hemerotecas, además de gastarse en el olvido de la línea de tiempo a que los condenan dichas plataformas.

El decálogo es un texto de arquitectura abierta, de naturaleza libérrima que admite en su composición los más diversos géneros —aforismo, poema en prosa, consejos, normas, máximas, procesos mnemotécnicos, entre otras formas de la escritura miniada— para encapsular y divulgar una pluralidad de enseñanzas, ya sean literarias, morales o artísticas, etc. Para fundirlos a su expresión recurre a la ironía, la parodia, la intertextualidad, el juego y demás procedimientos para plasmar, conservar y transmitir un saber destilado de su experiencia literaria. Puede tener dos interlocutores, el lector y el aprendiz de literato. Habitualmente lo acuña un escritor de añeja trayectoria cuya praxis en el género del cuento — los más habituales— o en la factura de microrrelatos —de práctica más reciente— le permite elaborar una retrospectiva de su ejercicio en la narración, recapitularla y proyectarla para su transmisión a otras generaciones. Dichos mandamientos quedan amparados por su estilo, creatividad e invención. Como visión de mundo, el decalogista impregna de ideología su normativa.

En el nombre del predicado

En este apartado conviene emprender un recuento de los mandamientos dedicados a la exposición de las poéticas del microrrelato mexicano hasta ahora conocidos. Todos ellos suman una treintena, quedaron agrupados en el “Archivo del microrrelato mexicano. Fuentes para su estudio (1917-2020)” (Perucho, 2020: 129-171), que transcribo en su larga extensión con una salvedad, suprimo los libros de referencia sobre el estudio de los decálogos en general, y, en particular, dos dedicados a la pergeñación de una novela, ya que no son útiles para los propósitos de esta exposición. Además, agregó en el listado siguiente dos más que no aparecen en la publicación original, el de Dina Grijalva y el de Javier Zúñiga Monroy, microficcionalistas de Sinaloa y Puebla, respectivamente, que los dieron a conocer hace poco tiempo:

ALANÍS, Armando: “Decálogo de la minificción”, *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, núm. 24, otoño, 2011.

- ASTORGA, Sergio, “Monstruario de la brevedad”, en *Ritmo. Revista de Crítica y Creación*, “Asedios a la microficción mexicana”, vol. I, núm. 27, noviembre, 2015, pp. 109-110.
- CAMPOS, Marco Antonio, “Decálogo de la minificción”, en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 81.
- CHÁVEZ FÓCIL, Luis Alberto, “Decálogo. Diez cosas de cuento”, en *Ritmo. Revista de Crítica y Creación*, “Asedios a la microficción mexicana”, vol. I, núm. 27, noviembre, 2015, p. 108.
- _____, “Decálogo zombi (ritual)”, [L] [SEP] en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 91.
- CHAVEZMAYA, Marco Aurelio, “Decálogo”, en *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, núm. 28, otoño, 2013.
- CHIMAL, Alberto, “Decálogo del escritor de minicuentos” [L] [SEP] en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 93.
- COLINA, José de la, “Decálogo del escritor de minicuentos”, en Marcial Fernández, *Andy Watson, contador de historias*, Ciudad de México, Ficticia, 2005, pp. 10-11.
- FERNÁNDEZ, Marcial, “Decálogo”, en *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, estudio preliminar, selección, epílogo y cuentalia de Javier Perucho, Ciudad de México, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 128.
- GRIJALVA, Dina, “Decálogo de la y del minifccionista”, compartida en su cuenta de Facebook, 2021, inédita en libro.
- GUEDEA, Rogelio, “Precisión, enigma e intensidad. Decálogo del microrrelato” [L] [SEP] en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 111-112.
- GONZÁLEZ CUEVAS, Enrique Ángel, “Metafísica de las costumbres. Decálogo”, en *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, Ciudad de México, núm. 29, verano, 2014.
- LAVÍN, Mónica, “Decálogo del escritor súbito (De utilidad para el escritor de minificciones)”, en *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, estudio preliminar, selección, epílogo y cuentalia de Javier Perucho, México, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 127.
- LELIS, Martí, “Decálogo de un cuento (o minicuento)”, en “La novela que no. Libro de los fragmentos”, inédito.
- MONSREAL, Agustín, “Decálogo (a escoger) del perfecto cuentista”, en *La banda de los enanos calvos*, México, Laberinto Ediciones, 2008, pp. 175-178.
- _____, “Decálogo (indispensable) del perfecto cuentista”, en *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, núm. 23, primavera, 2011.
- MONTERROSO, Augusto, “Breve antología de Eduardo Torres. Decálogo del escritor”, en *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, núm. 404, 5 de noviembre, 1969, p. VIII.
- _____, “Decálogo del escritor”, en *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*, Ciudad de México, Alfaguara, 1996, pp. 296-298.
- ORTIZ SOTO, José Manuel, “Apuntes de minificción”, en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 133.
- _____, “Decálogo sirenoide para minifccionistas”, inédito. [Publicado en su página de Facebook, 19 de noviembre, 2020.]

- PERUCHO, Javier, “Manutención de principios (Dodecálogo)”, en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 137-138.
- _____, “Decálogo para la nanoliteratura”, en *Patrañas. Antología personal*, Lima, Quarks Ediciones Digitales, 2020, pp. 73-74.
- RENÁN, Raúl, “Minidecálogo de la ley del minirrelato”, en *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, estudio preliminar, selección, epílogo y cuentalia de Javier Perucho, Ciudad de México, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 121.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena, “Cuentos mínimos a grandes rasgos (nodecálogo)”, en *El Cuento en Red. Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, núm. 23, primavera, 2011.
- SANDÍN, José Luis, “El rayo jíbaro. Decálogo”, en *Miretario*, <http://cuatario.blogspot.mx/2013/05/sexalogo-de-la-jibaria.html>
- TENA, Paola, “Cómo cocinar una microficción”^[L]_[SEP], en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, pp. 155-158.
- VALADÉS, Edmundo, “Ronda por el cuento brevísimo”, en *Puro Cuento* (Buenos Aires), año IV, núm. 21, marzo-abril, 1990, pp. 28-30; 2a ed., en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA-Universidad Autónoma de Puebla, 1990, pp. 191-197. (Serie Destino Arbitrario, 1)
- _____, “El buen cuento”, en *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, estudio preliminar, selección, epílogo y cuentalia de Javier Perucho, Ciudad de México, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 119.
- VILLORO, Juan, “Decálogo monterrosiano”, en *La Jornada*, sección Cultura, 21 de diciembre, 2001, p. 5A.
- VIZCAÍNO, Laura Elisa, “Decálogo”, en Javier Perucho, *Decálogos y poéticas del microrrelato*, Lima, Micrópolis, 2019, p. 167.
- ZÚÑIGA MONROY, Javier, “Decálogo infernal”, inédito. [Solicitado por este coleccionista y entregado el 30 de junio, 2020.]
- (Perucho, 2020: 129-171)

Estos decálogos mayoritariamente fueron dados a conocer en revistas, diarios, redes sociales, o en libros personales, colocados en la apertura o la clausura de los microrrelatos que sus respectivos autores compilaron en el volumen. En su mayoría lo designan con el sustantivo “decálogo” y disponen sus consejos en orden ascendente. Para su ordenación unos decalogistas se valen de la numeración romana; el resto de la arábica; ninguno, hasta ahora, ha recurrido a la ordenación alfabética. Algunos rompen con la tradición bíblica que establece concluir en el número décimo; deshacer la norma como acto de enseñanza y rebelión literarias. La sedición inicia con la palabra. Sumariamente conservan el imperativo y la segunda persona del singular. En general están enfocados a la didáctica del microrrelato, aunque cada escritor lo denomina con su particular taxonomía o nomenclatura, como se comprobará al leer sus postulados. La ciudad de su difusión fue la Ciudad de México y solo un par fueron publicados en el extranjero, el de Edmundo Valadés (Argentina) y el de Javier Perucho (Lima).

Ahora bien, el decálogo más antiguo data de 1969, cuya autoría recae en Augusto Monterroso, quien estableció el paradigma de la escritura para esta modalidad textual. Y solventó las características generales de esta entidad literaria, entre ellas la parodia, el juego,

la ironía, la contradicción y la ruptura de las reglas, así como la interpelación al lector, la encomienda imperativa, la intertextualidad y un listado de autores y obras ejemplares. Asimismo, evita toda regla de composición literaria, ya que sus doce imperativos solo engloban conductas, posturas e interacciones sociales que debe asumir el escritor ante su lector —la figura del aprendiz llegará con otra generación—, pero no ofrece o enseña ninguna técnica o herramienta literaria para la confección de un cuento, una novela o un microrrelato. En suma, en el “Decálogo del escritor” (Monterroso, 1969: VIII) Monterroso aglutina consejos morales o actitudinales que el literato debe asumir ante la escritura y su público. También plantea y ejerce la ruptura de un molde, pues a los diez predicados que deben plantearse en un decálogo le suma otros dos. Una ruptura silente y sediciosa ante la estética, la semántica y la ética.

Para el mencionado año en que se hizo público el decálogo monterrosiano (1969), se publicaron en México los siguientes libros, reconocidos plena y canónicamente como pertenecientes al microrrelato:

AUB, Max, *Crímenes ejemplares*, Ciudad de México, Finisterre, 1969, 76 pp.

AVILÉS FABILA, René, *Hacia el fin del mundo*, Ciudad de México, FCE, 1969, 120 pp. (Letras Mexicanas)

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Dibujos de ciego*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1969, 168 pp. (La Creación Literaria)

GOLWARZ, Sergio, *Infundios ejemplares*, Ciudad de México, FCE, 1969, 91 pp. (Tezontle).

(Perucho, 2020: 129-171)

Los respectivos autores sobrellevaron el sino del exilio, la persecución y la cárcel. Y solo hay un mexicano entre ellos, René Avilés Fabila, quien compartía los mismos anhelos ideológicos de ellos y que predicaba en el aula, sus narrativas y el espacio público. Avilés Fabila también fue un pionero en la difusión del microrrelato al publicar la primera antología del género que se conozca en México, dada a conocer justamente un año después del decálogo de Monterroso, “Antología del cuento breve del siglo XX en México” (Avilés Fabila, 1970: 1-22).

Las editoriales que publicaron a dichos autores fueron fundadas, a su vez, por exiliados venidos del Sur latinoamericano o pertenecían a la diáspora republicana. Todas y cada una de ellas se convirtieron en sellos editoriales que consagraron a los autores durante las décadas siguientes. Para entonces el centro difusor era la metrópoli. Sin embargo, su influencia cultural se ha desvanecido. En el presente su espacio en el mundo del libro lo han tomado las revistas electrónicas, las editoriales independientes, los sellos universitarios y los dominios del ciberespacio.

La difusión editorial del género transitó del núcleo canónico a la marginalidad de las editoriales de bajo presupuesto, atalaya que siguen ocupando para predicar sus dichos, mandamientos y sostener innumerables historias microscópicas en sus acervos. Con esta avalancha de sellos editoriales, se germinarán otras dos subversiones que el crecimiento del género ha impulsado: el desplazamiento de dos centros. Por un lado, la Ciudad de México es declinada como epicentro cultural y cuyo indicio se planteó arriba, aunque la respectiva evidencia se plasmará más adelante. Por la abundancia de editoriales independientes, la

marginalidad que suponía el género —ya admitido en sus colecciones alternativas— ocupará uno de los centros de la expresión literaria.

Asimilado el saber, pleno de experiencia y transcurridas unas décadas, Juan Villoro —asistente al taller literario que impartía Monterroso en la Torre de Rectoría— daría a conocer su afamado decálogo, que replica al del maestro, aunque mantiene el imperativo y la declinación en segunda persona, también sugiere lecturas ejemplares, hábitos de escritura y exalta la extensión corta: “No elogies la brevedad: práctica” (Villoro, 2001: 5). Uno de sus mandamientos también predica la desconfianza ante todo decálogo, aunque el suyo se centra en la enseñanza plena de saberes estrictamente literarios. Al igual que el planteamiento de su maestro, el “Decálogo monterrosiano” puede interesar al escritor que se aplica en los aspectos del cuento, que su autor llama “historias”. Villoro dosifica una lección magistral, derivada de su dominio y conocimiento de la materia: “Las historias avanzan del final al principio” (Villoro, 2001: 5). Una cápsula aforística que cifra uno de los secretos de la escritura cuentística, compartido por un iniciado. Una nutrida cuentalia bajo su nombre respalda su aserto. Los mandamientos villoroanos abarcan aspectos tan importantes para el contador de historias como el estilo, la corrección, los símbolos, la emoción, los diálogos y, sobre todo, comparte un sólido *dictum* que debe ponderarse después de su lectura: “El cuento no es una preparación para otro género” (Villoro, 2001: 5).

Por su valor literario e importancia histórica para el microrrelato, es imprescindible detenerse en las enseñanzas legadas que Edmundo Valadés concentró en su “Ronda por el cuento brevísimo”, las lecciones del maestro dosificadas en una poética (Valadés, 1990: 28-30). Una semblanza concentrada en sus realizaciones en el género debe especificar que fue el director fundador de *El Cuento. Revista de Imaginación* (1964-1999), cuentista él mismo, microrrelatista sin libro compilatorio, aunque sus brevedades quedaron desperdigadas en múltiples revistas y libros; el animador más fervoroso de talleres literarios, el primero en establecer un premio al “cuento brevísimo”, como él mismo lo bautizó, autor de un florilegio capital para la escritura miniada, *El libro de la imaginación* (Valadés, 1976: 257), donde implícitamente estableció los parámetros de la edición y la espiga literaria del género, emulando a Jorge Luis Borges, del que replicó los procedimientos utilizados para conformar la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (Valadés, 1990: 194). En suma, un experto en la materia que comparte sus saberes de escritura, la exacta naturaleza y propósito de un decálogo, vertida en una poética.

Previo a su escolio, conviene trazar la cartografía de los libros aparecidos en el año de publicación del decálogo valadesiano (1990), pues de su contexto se infieren otros desplazamientos, otras inclusiones, más sediciones. En México se imprimieron los siguientes libros:

- CERDA, Martha, *La señora Rodríguez y otros mundos*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1990, 181 pp.
- COSTA, Horacio, *El libro de los fracta*, México, Fundación E. Gutman-El Tucán de Virginia, 1990, 71 pp. (La Vita Nuova)
- CROSTHWAITE, Luis Humberto, *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1990, 35 pp. (Cuadernos del Acordeón, 3)^[1]_[2]

PACHECO, José Emilio, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, 2a ed., Ciudad de México, Era, 1990, 136 pp. (Biblioteca Era)

REYES, Alfonso, *Animalia*, prólogo de Ramón Xirau, selección de textos de José Luis Martínez, dibujos de Juan Soriano, Ciudad de México, El Colegio Nacional, 1990, 98 pp. (Homenaje a Alfonso Reyes, 1888-1988)

ZÁRATE HERRERA, José Luis *et al.*, *Crucigrama. Premio Jomar 1988. Permanencia Voluntaria. Premio Jomar 1989*, Ciudad de México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, 145 pp.

(Perucho, 2020: 129-171)

En esta lista destacan la escritura femenina, un escritor brasileño afincado en la metrópoli, dos escritores del norte y un poblano. Las regiones del país hacen su aparición, por ende, se presenta el desplazamiento del epicentro de la metrópoli cultural. Inusitadamente, en un libro póstumo se recogen los textos breves alfonsinos relativos a la fauna que pulula a lo largo y ancho de la obra prosística del regiomontano. Asimismo, la intervención de dos universidades (UPN e IPN) que los publican legitiman al género, así como la intervención del Colegio Nacional en la edición del libro alfonsino. A su vez, la generación de los años sesenta se hace presente en dos escritores estatales, uno de Puebla (Zárate Herrera) y el otro de Baja California (Crosthwaite), autores consagrados al cultivo del género en la actualidad.

Trazada la relación en el listado y enmarcada de manera la producción literaria, regreso al decálogo de Valadés, en el presente desconocido, olvidado y desperdiciados tanto sus preceptos como los autores y obras que considera cumbres del género.

En “Ronda por el cuento brevísimo”, Valadés inicia elaborando un recuento de las revistas culturales que, hermanadas a *El Cuento. Revista de Imaginación*, auspiciaron en el siglo pasado en Colombia y Argentina la publicación de minicuentos. Resaltan las colombianas *Ekuóreo* y *Zona*; la bonaerense *Puro Cuento* y el suplemento literario dirigido por José de la Colina *El Semanario Cultural*, encartado en el diario *Novedades* de la Ciudad de México. Nichos del género en su momento. Alude también a los primeros críticos y antologadores latinoamericanos, el chileno Juan Armando Epple y al argentino Enrique Anderson Imbert, aunque no menciona sus respectivos florilegios.

El inventario nominal para aludir al género no podría faltar, pues enlista las denominaciones que entonces se usaban para referirlo, que hoy conservamos y a las que se ha añadido una lista aún mayor de nombres. No ha merecido, apunta, un nombre específico reconocido mundialmente, que sigue manteniéndose como aserto válido.

En sucesivas páginas menciona a los autores que meritoriamente han pergeñado universos mínimos, tanto a franceses, suizos, belgas, argentinos, españoles, como a mexicanos y centroamericanos, entre otros, a quienes distingue resaltando obras suyas con su respectiva valoración literaria.

Luego de este recuento de obras y autores ejemplares, desgrana una poética del género, que los integrantes de *El Cuento* bautizaron con los nombres simultáneos, sinónimos de *minicuento* y *minificción*. Considerado por él como una “perdurable creación literaria” que “exige inventiva, ingenio e impecable oficio prosístico, y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal” (Valadés, 1990: 193). La extensión ideal del texto no debe rebasar los tres cuartos de cuartilla, aproximadamente quince o diecisiete

renglones a doble espacio. Naturalmente que, siendo una historia, debe desembocar en un golpe sorpresivo de ingenio. Comparte asimismo que la clausura del relato debe distinguirse, “[...] lo que opera en las minificciones certeras o afortunadas es un final inesperado de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo” (Valadés, 1990: 194). Menciona los recursos de que se vale para su confección: el absurdo, la alteración de la realidad, el sueño, la invención de animales, seres fabulosos, ciudades o países. El desenlace de sucesos reales, la contraposición de historias verídicas, el reverso de los hechos verídicos o imaginarios, así como el orientalismo del sueño y la vigilia, o las interacciones entre el mundo onírico y la realidad. Recursos y temáticas muy extendidas en las narrativas brevísimas contemporáneas de Hispanoamérica.

En la parte medular de su poética, Valadés sostiene que el cuento brevísimo es un invento de patente china, aunque especifica que las culturas antiguas fueron susceptibles a estas modalidades de escritura, en sus libros sagrados pueden localizarse múltiples ejemplos. Valora en sus conclusiones, segmentada por países, a los escritores y las obras que mayormente han impactado o influido en su poética de la lectura, muchos de ellos incluidos en la revista, pero hoy desconocidos para críticos y cultivadores vivos del género.

Hasta aquí Valadés y su paseo por la narrativa brevísima. Me queda la ilusión de volver a su ronda para conservar y aplicar sus postulados, retomar sus criterios para comprobar la vigencia de sus juicios.

La sedición cultural, fase superior de la crítica

La excentricidad de los decálogos, su hibridez, carácter lúdico, plena y rozagante ironía, descastados por su degeneración nominal, ha quedado evidenciado en el inventario, que fue expuesto en folios anteriores, de los conocidos y se tienen registro público.

La ronda de las generaciones los seguirán, apegada o subvirtiendo sus parámetros. Con una diferencia: los sucesivos escritores se concentrarán específicamente en la enseñanza y la didáctica del microrrelato, ya considerado por ellos como un género legitimado por la tradición, legalizado por la República Literaria y sancionado por una historia secular que consagró el bautizo de la tinta con el primer libro de Julio Torri, *Ensayos y poemas*, cuyo año y mes de publicación sus editores dejaron constancia en el colofón: agosto de 1917 (Torri, 1917: colofón). Cuenta un siglo de historia. Y unos años más.

Sin embargo, acoto que en un ensayo donde se espiga la microficción mexicana en clave femenina, puede localizarse un apartado dedicado a las prescriptivas ordenadas por las escritoras nacionales, las cuales fueron publicadas entre 2006 y 2019, incluidas sobre todo en libros y una minoría en las redes sociales. Para su confronta, véase “En tinta negra: libros de microrrelatos de escritoras mexicanas (1931-2020)” (Perucho, 2021: 40-42). Ahí quedó asentado que un decálogo se trata de un texto híbrido que ha sido relegado de la historia y crítica literarias por los conservadurismos que sostienen al canon, razón por la cual la academia no lo juzga digno de sus ponderaciones críticas, en consecuencia, su historiografía ha quedado como un conjunto vacío, en espera de que se ponga en boga una teoría que lo admita como uno de sus postulados, lo arranque del cajón de los paratextos y le conceda su condición de artificio plenamente creativo, donde el aforismo, la prosa poética, el consejo y la

experiencia cuentística, entre otras modalidades del texto literario se entrecruzan para predicar unas normativas de construcción. El decálogo es una poética de la conseja que resume saberes literarios.

Finalmente, Xaquín Núñez Sabarís agrega, a los rasgos apuntados anteriormente, otros elementos distintivos: “Si un decálogo se caracteriza por su condición normativa, e incluso prescriptiva, nada más irónico que aplicarlo a un género (o sub-género) que nació y creció como una expresión de contraculturalidad y ruptura de las convenciones literarias” (Núñez Sabarís, 2021: 4). La subversión de esa otra cultura —la sedición que aquí se ha procurado bocetar— dicta presente en el sitio periférico que ocupan tanto el género como sus poéticas, así como en la ruptura y la continuidad que la tradición literaria mandata no solo en México, sino también en Hispanoamérica.

En la actualidad, los decálogos dosifican poéticas dirigidas a los nuevos contadores de historias. Tanto la prescripción como la normativa que encierran puede ser omitida —acaso debe, como acto de sedición cultural y artística—. La desobediencia inducida se convierte en un rasgo que distingue a las propedéuticas literarias que aquí se comentan. De hecho, el decalogista alienta la rebelión al solicitar en uno de los mandamientos la desconfianza ante esta práctica de enseñanza. Por ejemplo, Nana Rodríguez apunta en el doble enunciado de su “Caja de herramientas”: “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” (Perucho, 2019: 146. *Cursivas mías*). Otra iniciativa propone Orlando Romano en “Consejos para microrrelatistas”: “12. Cortar, reducir, abreviar, sintetizar. Máximas fundamentales del microrrelato. De ahí que estos 13 consejos queden en 12” (Perucho, 2019: 148).

Por las palabras leídas y los actos sugeridos, además de híbridos, lúdicos, irónicos y degenerados, los decálogos subvierten los estamentos, agrietan la tradición, desplazan a los centros culturales, incorporan las voces regionales, rompen con el nombre del padre, admiten el imaginario femenino e inciden en el crecimiento de los sellos editoriales que les garantizan un soporte al género y sus mandatos.

El microrrelato y sus decálogos al desplazar a la metrópoli, ampliar el canon, ampliar los espacios culturales y romper con la tradición, profesan su disidencia.

Bibliografía

- AVILÉS FABILA, René (ed.) (1970): “Antología del cuento breve del siglo XX en México”. *CLE. Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores* 7: 1-22.
- MONTERROSO, Augusto (1969): “Breve antología de Eduardo Torres. Decálogo del escritor”. *La Cultura en México*, suplemento cultural de *¡Siempre!*, 404, 5 de noviembre: VIII.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2021): “Poética y fragmento en la minificción. Los decálogos de la revista *El cuento en red*”. *Revista Letral* 27: 1-20. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i27.21266>
- PERUCHO, Javier (2019): *Decálogos y poéticas del microrrelato*. Lima, Micrópolis.
- (2020): “Archivo del microrrelato mexicano. Fuentes para su estudio (1917-2020)”. *Conceptos* 1: 129-171.

- (2021): “En tinta negra: libros de microrrelatos de escritoras mexicanas (1931-2020)”. *Revista Letral* 26: 21-50. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i27.21183>
- TORRI, Julio (1917): *Ensayos y poemas*. México, Porrúa.
- VALADÉS, Edmundo (sel.) (1976): *El libro de la imaginación*. México, FCE.
- (1990): “Ronda por el cuento brevisimo”. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala—INBA—Centro de Ciencias del Lenguaje: 191-197.
- VILLORO, Juan (2001): “Decálogo monterrosiano”. *La Jornada*, sección Cultura, 21 de diciembre: 5A.

© Javier Perucho



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

FORMAS DE INTITULAR MINIFICIONES

Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México

lauravizcaino@filos.unam.mx

Resumen: El presente artículo estudia cuatro formas de titular relatos breves o minificciones: títulos con una mención genérica, títulos apócrifos, títulos que abarcan la totalidad del texto sin relato aparente, y títulos narrativos. Esta revisión permite afirmar que ese primer paratexto puede ser medular o imprescindible en el desarrollo del discurso. Aunque toda obra literaria otorga importancia a su título, en la brevedad se intensifica la relación, los títulos no son recursos externos o mera formalidad, sino que inciden en el mensaje de todo el texto. Dentro del marco conceptual, se entiende minificción como texto literario cuya narración puede ser explícita o implícita, por lo tanto, los ejemplos que serán empleados varían entre las historias convencionales y la extrema brevedad que solo deja huellas mínimas de la tradición del contar.

Palabras clave: minificción, títulos, géneros, convenciones literarias, paratexto.

WAYS TO TITLE SHORT FICTIONS

Abstract: This article studies four forms of titling short stories or minifictions: titles with a generic mention, apocryphal titles, titles that cover the entire text without an apparent story, and narrative titles. This review shows that this first paratext can be core or essential in the development of the discourse. Although every literary work attaches importance to its title, in short fictions this relationship intensifies, the titles are not external resources or mere formality, but instead they affect the message of the entire text. Within the conceptual framework, short fiction is understood as a literary text whose narration can be explicit or implicit, therefore, the examples that will be used vary between conventional stories and extreme brevity that only leaves minimal traces of the storytelling tradition.

Keywords: short fiction, titles, genres, literary conventions, paratext.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3555>

Recibido: el 4 de octubre de 2021

Aceptado: el 18 de enero de 2022

Publicado: el 25 de febrero de 2022

La intención de revisar los títulos en la minificción surge al reflexionar sobre los géneros literarios, y cómo algunas de sus marcas se suelen anunciar en los títulos para influir en el modo de leer y ordenar bibliotecas. Esto después de la pregunta que me hizo un colega bibliotecólogo, ¿cómo clasificar un libro que anunciaba el título de “poesía”, pero sin poemas en su contenido? Comprendí que los títulos, más allá de su carga semántica, son guías, ¿pero hacia dónde nos llevan? Cualquier tipo de lector, incluido un bibliotecario o un librero, necesita de los paratextos de los libros, entre ellos los títulos, para la recepción y disposición de las obras. Asimismo, en el estudio de los paratextos más comunes como las portadas, puede haber indeterminación sobre el contenido, pues no es su obligación señalar el género al que la obra se inscribe. Indeterminación que es llevada al extremo cuando se trata de títulos de literatura hiperbreve, los cuales pueden engañar sobre su contenido y replantear las convenciones lectoras.

En la disciplina bibliotecológica existen diversos rubros para estudiar el acceso a la información, un eje principal es la catalogación: ¿cómo clasificar? ¿Cómo ordenar el universo de la comunicación escrita? Por su parte, en los estudios literarios y en la práctica creativa, nadie piensa en los aprietos a los que se enfrentan los bibliotecólogos cuando una obra es híbrida en su contenido y en sus géneros de escritura. A pesar de la creación de etiquetas temáticas, muchos textos se escapan de las convenciones y proponen nuevas mezclas genéricas o bien nuevos géneros.

Desde la época de Aristóteles, ha existido la idea de delimitar a la literatura en géneros. Sin embargo y por suerte, muchas obras literarias se escapan de los cajones impuestos, y es esa misma libertad la que obliga a construir nuevas etiquetas, más allá de la épica y la dramática de la edad antigua. La teoría literaria, por su parte, se basa en el contenido de la obra para afirmar la inclusión en cierto género establecido por el canon y la tradición. Sin embargo, una biblioteca, por más moderna que sea, o una librería, por más experta que sea, al trabajar con cuantiosas cantidades de volúmenes, necesitan de los paratextos, sobre todo de los títulos, para ordenar y en consecuencia acercar al receptor, usuario o cliente a la lectura.

Cuando Gérard Genette define a la architextualidad se refiere a esta como el tipo de relación intertextual más abstracta de todas: “una relación completamente muda que como máximo articula una mención paratextual (títulos como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica” (1989: 13). Aunque el especialista los ubica entre paréntesis, los títulos serían de gran ayuda para distinguir un género. Sin embargo, para perjuicio de aquellos quienes se dedican a la clasificación, Genette también advierte que “el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema” (1989: 13).

Ahora bien, aumentando los obstáculos para los bibliotecólogos, ¿qué tan confiables son los paratextos de la literatura? Genette solo señala que la mención paratextual puede acontecer de manera explícita o ausente dentro de los títulos de una obra. Mientras que en la literatura ese tipo de recursos funcionan como fenómenos lúdicos de los que no siempre es posible fiarse. Tanto en novelas, cuentos y en la narrativa hiperbreve, hay casos donde los títulos clarifican, pero también esconden, juegan y engañan.

Aunado a lo anterior, hay una distinción entre el título de un libro compilatorio, como una antología, y aquellos títulos de textos contenidos en la misma. Lo cual recuerda que cada cuento, ensayo, relato, minificción son una obra en sí, aunque pueda estar contenida en un recipiente mayor.¹ Estos casos no requieren de clasificación para ingresar a las bibliotecas, están resguardados dentro de una obra que los engloba, sin embargo, requieren otros cuestionamientos y observaciones en los que me detendré, pues tienen su propia autonomía.

En el caso de los títulos de minificciones, hay una relación más estrecha con el encabezado y el cuerpo del texto, en ocasiones inciden en el contenido, se diluyen sus límites, dejando de ser paratextos para convertirse en parte del texto. Mientras mayor es la brevedad, se hace imperante aprovechar cada recurso; cada elemento tiene su carga semántica y los títulos no se quedan atrás e incluso pueden llegar a ser parte del discurso completo.

A continuación, revisaré ciertas formas de intitular minificciones. Parto de la hipótesis de que en la literatura breve acontecen correspondencias o reciprocidades más cercanas entre título y cuerpo, en el sentido de que hay una conexión más inmediata entre paratexto y texto. No quiere decir que los géneros más extensos, como la novela o el teatro, no pongan atención a sus títulos, en la literatura cada elemento tiene su razón de ser. Sin embargo, la minificción adquiere la posibilidad de aprovechar la inmediatez y la brevedad a favor de textos lúdicos: que jueguen con los significados y transgredan los límites paratextuales. Por lo cual, dejaré de lado los títulos descriptivos comunes en cualquier narración y me centraré en cuatro tipos que considero tienen una mayor participación en el significado del discurso: los que mencionan un género, los apócrifos, los que son todo el relato y los narrativos.

Respecto a la literatura hiperbreve, utilizaré el término minificción por ser el que engloba a otras formas de la ficción breve. Se trata de una “supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo” (Andres-Suárez, 2010: 30), que puede contener desde prosa poética, microcuentos, hasta literatura corta con rasgos narrativos sugeridos. Sobre el carácter narrativo, que autores como David Roas o David Lagmanovich han señalado como características de estos tipos de escritura, conviene recordar la procedencia histórica del término “minificción” dentro de la revista *El cuento* y cómo evolucionó. Esta publicación periódica de larga tradición, convocaba a un concurso titulado “Concurso de cuentos de El cuento”. Durante 1964 y 1965 se otorgaba como premio un automóvil y el reto constaba de escribir un cuento de 25 cuartillas. Para 1969, las dimensiones se modificaron drásticamente: el nombre cambió a “Concurso de cuento brevísimo”, el premio consistía en mil pesos, la extensión mínima era de una línea y máxima de una cuartilla. Mientras que el ejemplo utilizado en cada convocatoria era “El Dinosaurio” de Augusto Monterroso. A su vez, cuando se comienzan a publicar los primeros textos ganadores, es que la revista de Edmundo Valadés abre la sección que lleva por nombre “Minificciones” y así comienza a utilizarse el término.

¹ También existen libros de narraciones breves que, a pesar de la autonomía de cada una, forman parte de un libro con un tema o personajes en común que los une. Por ejemplo, *Caza de Conejos* (1986) de Mario Levrero puede leerse como relatos autónomos o dependientes. Al respecto, Pablo Brescia y Evelia Romano se preguntan: “¿Cuáles son las operaciones de lectura que nos permiten (autorizan, indican, sugieren) leer un texto determinado como algo autónomo y, a la vez, leerlo como pieza integrante de otro texto, otro algo que lo contiene?” (Brescia—Romano, 2006: 7). Proponen el concepto “colección de textos integrados” para entender a aquellos que están unidos por un eje en particular e incluso, podrían considerarse novelas compuestas de fragmentos.

Tomar en cuenta esta consideración histórica afina el marco conceptual de este trabajo pues por un lado precisa que las dimensiones no van más allá de una cuartilla, pero sobre todo nos recuerda una tradición que no sólo viene del género del cuento sino también de una historia de la lectura de la brevedad. Los intereses de escritura y consumo de ese cuento brevísimo se afinaron gracias a Edmundo Valadés y a la participación de autores de distintos países que publicaron en *El cuento*; actualmente, algunos de ellos son representativos para el género, como Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Raúl Brasca, Agustín Monsreal, Pía Barros.

La relación de la minificción con el cuento no significa que sea un subgénero del mismo, su extrema brevedad lo lleva a tener sus propios mecanismos que lo distinguen; uno de ellos, aprovechar la posibilidad semántica de los títulos. Es decir, los aspectos que vemos en narrativas convencionales se intensifican en la minificción. Como menciona Lauro Zavala, “su naturaleza estética consiste en sintetizar, de manera alusiva, lo mejor de la tradición popular y lo más complejo de la sofisticación literaria” (2003: 14). Si bien, en la mayoría de las antologías de minificción se observa una mayor producción de textos con narrativas convencionales, también hay casos donde la narración queda mínimamente sugerida. Para esas posibilidades y por su cualidad abarcadora es que conviene el término minificción.

Ahora bien, ¿qué se entiende por paratexto y por qué prestarle atención? La metáfora utilizada por Gérard Genette, “umbrales”, para referirse a las partes que rodean a la obra resulta ilustrativa. Pensar en el umbral de una casa como el equivalente a la portada de un libro, o el patio trasero como la contraportada o contratapa, le otorga la justa importancia al circuito literario, más allá del texto en sí. Concretamente, el paratexto es definido por Gérard Genette como “el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos ni debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo” (2001: 7).

Existen varias vetas de la teoría literaria con tendencias a analizar el texto y no siempre ha habido una costumbre por precisar los datos bibliográficos o paratextuales, a menos que se busque una historiografía o sociología de la literatura; considero que un análisis de los títulos no deja de señalar las tradiciones y contextos literarios. En el caso de la minificción, el trato con los títulos es lúdico, lo que replantea el modo de mirar la tradición de intitular y el modo de leer los encabezados. Los estudios de Genette aportan desde la teoría para que tratemos a los títulos con mayor atención, mientras que algunas minificciones, desde la práctica, permiten que el foco resida en ellos de manera más intensificada. Por ejemplo, es posible leer *Simbad el Marino* sin saber que pertenece a *Las mil y una noches*; pero en los textos hiperbreves, el título no solo acota nuestra mirada en un tema, sino que contribuye a la totalidad del discurso y el acercamiento con el lector resulta inmediato.

1. Títulos con denominaciones genéricas

Independientemente del género, el empleo de los títulos en la literatura ha evolucionado con el paso del tiempo y junto con la historia del libro. En la época antigua, los rollos de pergamino

incluían el título al final y ni siquiera se trataba de títulos tan poéticos como *La divina comedia*, sino que únicamente hacían alguna referencia sobre su contenido. En *El infinito en un junco*, Irene Vallejo recuerda que “las listas de libros de las primeras bibliotecas de la historia, en el Oriente antiguo, mencionan las obras por su tema” (2021: 357). O bien eran títulos que copiaban la frase inicial del texto, pero no aportaban más información al respecto, se trataba más bien de encabezar y ordenar. Gracias al nacimiento de la imprenta, y la necesidad de controlar el comercio del libro es que muchos paratextos como el nombre del autor y el título de la obra requirieron mayor atención, tanto por sus creadores como distribuidores. Después del nacimiento y proliferación de la imprenta, la Santa Inquisición se enfrentó al problema de controlar la lectura y comercio del libro, pero ¿cómo prohibir cierta obra sin conocer su título? Por esta razón, con el fin de tener un mejor orden, impusieron una mayor exigencia de los elementos que debía contener la primera página, es decir, la portada, y fue entonces cuando el modo de intitular evolucionó.

Por su parte, mencionar el género de la obra en el mismo título es una práctica que comenzó con las piezas de teatro y después se replicó en otras literaturas; la precisión de comedias o sátiras fue una necesidad para ese ámbito. Mientras que “los otros géneros, y particularmente la novela, evitaban exhibir un status desconocido para los aristotélicos, y se las arreglaban para sugerir de una manera más indirecta, por medio de títulos paragenéricos de los que las palabras *historia*, *vida*, *memorias*, *aventuras*, *viajes*, y algunas otras más, formaban parte” (Genette, 2001: 84). Aunque esto no quiere decir que los autores no las reconocieran como novelas, más bien, esa etiqueta genérica se señalaba en otros paratextos como el prefacio.

Sobre esa tradición o necesidad de dar nombres a las obras con su marca de clasificación se inscriben las minificciones que señalan un género. Pero ¿cómo puede ser esto posible en textos tan breves? Y ¿cuál es su objetivo? Todas las razones apuntan a la cualidad lúdica de la brevedad: a decir, esconder y después desviar el sentido y silenciar.

Por un lado, están aquellas minificciones que anuncian otros géneros literarios distintos a los que realmente son. Tan solo en la antología mexicana *Ficción atómica*, publicada en el 2020 por la editorial Palíndroma, se aprecia un breve relato con el título “Cuento de hadas” (102), de Ricardo Sigala, cuyo contenido de cinco líneas desvirtúa el género mencionado, pues utiliza elementos comunes a los cuentos de hadas: una rana que debe ser besada por una princesa, pero el final acostumbrado se revierte cuando el narrador muerde las ancas del animal. Como consecuencia, el tipo de literatura tradicional anunciada al inicio se desvaloriza al tiempo que se homenajea con esta nueva versión.

De igual forma, en esta misma antología se encuentra “Final de novela” (137) de Dina Grijalva. Los finales de géneros extensos pueden ser tan breves como la misma minificción, y es lo que ocurre en este caso al rescatar o más bien reescribir el final de *Madame Bovary*, revirtiendo el suicidio del personaje y ubicando a la protagonista como una librería seductora. En el caso de Sigala y Grijalva, la mención de otro género nos ubica en cierto modo de lectura, mientras que el resultado no solo se opone a un cuento de hadas o a una novela, sino que también nos trae a la memoria esos géneros para desmitificarlos, los acerca para fracturarlos.

Por supuesto, existe el caso en que el título menciona al género al que sí corresponde. En la misma antología, *Ficción atómica*, se observa “Minicuento en su jugo” (73) de Amélie Olaiz, que

recupera el formato de receta de cocina, pero no deja de ser un minicuento como se anuncia, aunque se acerca a los instructivos de preparación culinaria. De igual forma, cabe recordar una de las obras del argentino David Lagmanovich, *Memorias de un microrrelato* (2010): compendio de microrrelatos donde el género mismo es un personaje que cuenta su vida, desde su nacimiento hasta su muerte. Tanto en “minicuento” como en “memorias” se da la apariencia de cumplir con lo anunciado en el título, aunque su contenido resulte más bien una apropiación de las características comunes de esos tipos de escritura, como la autobiografía, que a su vez se mezclan con otros discursos para presentar nuevas versiones de los mismos.

Sobre los géneros y los juegos que realiza la minificción con ellos, no pueden faltar las menciones a lo extraliterario. No significa que no sean literatura, sino que su fuente proviene de tradiciones discursivas comunes. La antología *Cortocircuito*, publicada por la BUAP en 2017, está dedicada a este tipo de ejemplares. El objetivo del libro fue reunir minificciones o microrrelatos que se mezclaran con géneros extraliterarios, a lo que su compilador, Fernando Sánchez Clelo, le llamó “cortocircuito” para referirse a la unión de elementos antagónicos. Por esta razón, aunque no en su totalidad, muchos títulos anuncian el género discursivo al que pertenecen. Así contamos con “Entrevista” (24) de Adriana Azucena Rodríguez, “Recetas de la casa” (27) de Agustín Monsreal, “Anuncios clasificados” (32) de Alberto Sánchez Argüello, “Carta a mi cáncer” (35) de Alejandro Gómez, “Recado en el refrigerador” (155) de Samantha Vaquero, entre muchos más.

La mayoría de estos textos requieren anunciar el género al que se inscriben para justificar el molde que ocupan en el cuerpo del texto; es decir, hacer coincidir el título con el formato, aunque el discurso sea polisémico: sí una receta, pero también un texto literario. Los anuncios y avisos, por mencionar casos específicos, son alrededor de once en toda la antología, y para cumplir su cometido requieren de las frases comunes “Se busca” o “Se solicita”. Y por supuesto, los finales rompen con la convención de anuncio común para entregarnos un híbrido lúdico. Por ejemplo, “Clasificados” de María de Lourdes Carbajal: “Se solicita espectro con uñas largas y aguzadas para rascar desquiciante comezón fantasma en mano amputada” (2017: 129). El título simula ser parte de una sección del periódico, ser parte de un género no literario, pero su carga semántica comunica en más de un sentido.

Si los textos carecieran de sus títulos, se perdería el modo de juego, pues no se sabría con qué otro género están dialogando. Por lo tanto, no solamente anuncian el molde en el que se inscriben, sino también responden a las convenciones marcadas por lo que comúnmente entendemos como anuncio clasificado.

Hasta aquí han salido a relucir los títulos de géneros que no corresponden con el texto, los que sí cumplen con el género anunciado, y la mención a los que están fuera de la literatura. En cada caso, cumplen con su función de enmarcar, como todo paratexto, pero también se convierten en imprescindibles del discurso en su totalidad, pues aportan al diálogo con el tratamiento genérico para anunciar nuevas versiones.

2. Títulos apócrifos

Los textos apócrifos conservan una tradición que se remonta a tiempos antiguos, como los documentos apócrifos de la Biblia o, dentro del mundo de la literatura, son notables las alusiones apócrifas en relación al *Quijote*. Se trata de elementos u obras completas que simulan ser parte de documentos verídicos o históricos, que juegan o aparentan ser piezas de archivo. En la ficción, el carácter apócrifo rompe los pactos de veracidad para retar sus propios límites. Como señala José María Merino respecto a este fenómeno, “el intento de invadir la realidad desde la ficción se hace aquí de forma opuesta, invadiendo la ficción desde la realidad” (2005: 86).

Uno de los elementos necesarios para construir un texto apócrifo es el paratexto: una nota al pie, un prefacio o por supuesto un título que pretendan enmarcar o resguardar un discurso fehaciente. Para señalar títulos apócrifos es importante que sea notoria la fractura de la veracidad. Si la minificción es lúdica y tiende a la ironía, es natural que los títulos escondan más información que la que solo se señala al inicio, pero en los apócrifos, además, se requieren elementos que demuestren la fractura de la veracidad.

El escritor mexicano Alberto Chimal tiende a jugar con los paratextos apócrifos para presentar textos que simulan ser documentos reales, esto sobre todo a partir de notas al pie que refieren a una supuesta definición enciclopédica. En su libro *Gente del mundo* (2014), se construyen referencias a comunidades y toda la obra en su totalidad, compuesta de textos breves, juega con la representación apócrifa.

Como ejemplos de títulos apócrifos en minificciones, conviene señalar los contenidos en dos libros de Agustín Monsreal: *Los hermanos menores de los pigmeos* (2004) y *Los pigmeos vuelven a casa* (2016), donde la mayoría de los textos están intitolados con los nombres de otros paratextos, por lo que se conforma la apariencia de veracidad. En el índice del ejemplar del 2004 se encuentran: “Primera dedicatoria”, “Agradecimiento”, “Prólogo inmediato”, “Prólogo para después”, “Prólogo final”, “Aclaración no pedida”, “Apunte autobiográfico” y “Segunda dedicatoria”, entre otros más.

En la primera revisión de estos títulos se hace notorio un juego, casi burlón, respecto a ese tipo de textos umbrales que parecerían ser los primeros y únicos dentro de la obra, pero Monsreal demuestra que puede haber un “prólogo para después”, o al inicio del inicio. Además de la mención paratextual que reta nuestras convenciones de lectores, pues ese tipo de elementos los solemos obviar e incluso esquivar por parecer menos importantes, se trata de títulos apócrifos que desacreditan su propia veracidad. Por ejemplo, en el título “Introducción a la séptima biografía autorizada, arbitraria e inconclusa de Agustín Monsreal” se hace referencia a un supuesto documento biográfico, rescatando el nombre del autor real, otro rasgo derivado del mismo apócrifo es el heterónimo: el apócrifo del yo o el nombre falso, el cual provoca una relación architextual entre el nombre anunciado como real y su misma fractura; fractura porque concretamente no se trata de la persona real, sino de su personaje homónimo.

Sin profundizar en la trama de los microrrelatos que componen los dos libros de Monsreal, tan solo prestando atención al índice, es notoria la influencia de *Museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández, pues la estructura es similar: los paratextos comunes son tantos que el texto en sí parece que no va a comenzar nunca. En *Los Pigmeos vuelven a casa*, “Prefacio” aparece hasta la página 36 porque anteriormente hay diversos “prólogos”, “dedicatorias” y demás

introducciones. Dado que un índice es la guía de la obra, el que presentan los libros de Monsreal son un conjunto de títulos apócrifos que simulan ser esos elementos formales que rodean a la obra y se apegan a la verdad, para fracturar esa veracidad y en su lugar dejar mera ficción.

Como ocurre en el caso de la mención genérica, con los títulos apócrifos también hay un diálogo con las convenciones. Aunque un prólogo debería encontrarse en primer lugar, puede ocurrir que, con tantas formalidades en la disposición de un libro, los umbrales, detectados por Genette, estén postergados entre las dedicatorias y los prefacios. En conjunto, los dos libros de Monsreal exageran esas formalidades para burlarse de las mismas, pero a la vez, esto genera unidad. Si se tomara alguno de esos prólogos y se incluyera individualmente en una antología de varios autores, no perdería su significado, pero hay otro valor cuando lo leemos dentro del conjunto de los *Pigmeos*. Cada texto es autónomo, pero el orden y disposición en conjunto construye lo que convencionalmente promete un libro; el peso de los títulos (por ejemplo, “Segunda dedicatoria”) es por el acomodo que se les da dentro de toda la obra.

3. Títulos de relatos fantasmas

El concepto de “relato fantasma” es acuñado por Aldo Flores, quien en el estudio introductorio de su antología *Microfilmes en prosa* (2021) distingue aquellos textos que tan solo constan de un título. La mención de un único elemento forma parte de las seis vertientes que Flores identifica en los microrrelatos. La primera de ellas consta de seis unidades: título, personaje, inicio, desarrollo, clímax y desenlace. A partir de estas, las combinaciones pueden irse reduciendo, hasta llegar a los casos donde solo el título es suficiente.

La idea se desprende del caso más citado: “El fantasma” de Guillermo Samperio, que enmarca un espacio en blanco. Este ni si quiera contiene una estructura sintáctica de sujeto, verbo y complemento, en su lugar está el silencio. De cualquier forma, el lector se encuentra frente a una composición discursiva y coherente, pues dentro del campo semántico de “fantasmas” la ausencia es un elemento clave.

La falta de texto narrativo se sostiene en las formas convencionales de narrar, estas están latentes en la mente del lector, incluso forman parte de su horizonte de expectativas, pero cuando la narración esperada se suspende, por una razón lógica como la no visibilización de un fantasma, lo esperado se fractura, pero se comprende. Esto no quiere decir que cualquier texto que tan solo conste de un título pueda funcionar de igual manera. En “El fantasma”, si bien no hay narratividad, el recuerdo y quizás la nostalgia a la misma está presente. En “El fantasma”, el título y el texto en blanco tienen una carga semántica capaz de anclarse en los relatos convencionales de fantasmas, además de que estos forman parte de una gran tradición literaria: están presentes en cuentos, novelas, leyendas y narraciones orales, por esta razón, la pequeña obra de Samperio puede resistir y sostenerse, aunque únicamente conste de dos palabras.

Asimismo, está el ejemplo de “Alzheimer” de Marcial Fernández, o como los destaca Aldo Flores: “Vampiro en el espejo” de Esteban Dublín, y “Lo que hallaron dentro de un cráneo de un policía después de la autopsia”, de Elías D’Alva. Ninguno de estos casos requiere de mayores

explicaciones, se trata de mínimas unidades que así como encabezan también expresan con el silencio. El espacio en blanco es una ilustración que responde a los títulos.

Por supuesto que también existen casos donde lo que está ausente es el título y no el texto. En *Permanente fugacidad*, Adriana Azucena Rodríguez presenta un capítulo sobre los títulos y subtítulos en la minificción, donde destaca un aspecto posible de los géneros breves que es la ausencia del encabezado, “lo que resulta casi inaceptable en otros géneros” (2020: 52). Dentro de la minificción, la ausencia puede deberse a que el título del volumen basta para los textos incluidos: “En un recuento de volúmenes de minificciones sin título, se incluirían *Crímenes ejemplares* de Max Aub, *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna y, en proyectos creativos más recientes *Cuentos malvados* de Espido Freire o la serie *Alfileres* de Armando Alanís” (Rodríguez, 2020: 55).

A esta interesante lista agrego *La sueñera* (1984) de Ana María Shua, cuya ausencia de títulos por cada texto se suple con la enumeración. Sin embargo, cuando estos textos se insertan en antologías, los compiladores dan una propuesta de títulos: en la antología *Relatos vertiginosos* (2003), Lauro Zavala reúne ocho ejemplos del libro de Shua, a los cuales agrega el número original y el título que él considera para identificarlo. Mientras que en *Por favor sea breve* (2001), Clara Obligado omite el número y solo inserta un título derivado de la primera frase.

Aunado a estos casos, Javier Perucho nos recuerda que la anécdota es una de las formas breves provenientes de la tradición oral y antecedente directo del microrrelato y la minificción. “Importa resaltar que toda anécdota carece de título, rasgo de indistinción debido a su procedencia oral”, anónima y de uso público (2009: 19). Sin embargo, he dejado de lado los casos de ausencia de títulos porque se deben a que no hay necesidad de nombrar. En cuanto a los relatos fantasmas, la ausencia del texto y la importancia del título convierten a este último en discurso central, en discurso completo, así como en una parodia a la narrativa convencional. Nuevamente hay un desequilibrio en nuestras costumbres de lectores que nos alejan del “Había una vez” tradicional, pero nos obligan a poner el foco de atención en el espacio de los títulos e incluso en la tipografía, pues la hoja en blanco es necesaria para que estos títulos funcionen como tales y generen una expectativa que se completa con la ausencia.

4. Títulos narrativos

Los títulos narrativos son destacados por Genette en *Umbrales*. Un ejemplo ampliamente conocido, empleado por él es *La muerte Iván Ilich*, de la novela corta de León Tolstói, que en sí mismo ya está contando algo. Pero además de aquellos que insertan un verbo para accionar al sujeto, resultan curiosos los que son ampliamente extensos. Su curiosidad radica nuevamente en el diálogo con la tradición. Los títulos novohispanos y decimonónicos se caracterizan por una estructura sumamente larga. Tan es así que las primeras bibliografías resumían los títulos, práctica que actualmente es muy criticada y vetada de la disciplina bibliográfica. En los primeros libros impresos, las portadas estaban ocupadas por el gran espacio que requerían los títulos y, si acaso, el nombre del impresor. Pero debemos ser considerados con aquellos bibliógrafos que se enfrentaban a *Doctrina cristiana breve y compendiosa por vía de diálogo entre un maestro y un discípulo*, por mencionar un ejemplo (breve); no les quedaba más que resumir esos encabezados en sus catálogos.

Dentro de la minificción contemporánea, resulta ya conocido el ejemplo de Luisa Valenzuela:

EL SABOR DE UNA MEDIALUNA A LAS NUEVE DE LA MAÑANA EN UN VIEJO CAFÉ DE BARRIO DONDE A LOS 97 AÑOS RODOLFO MANDOLFO TODAVÍA SE REÚNE CON SUS AMIGOS LOS MIÉRCOLES A LA TARDE

Qué bueno. (Valenzuela, 2008: 26)

A pesar de que el supuesto relato consta de dos palabras, considero conveniente citarlo como párrafo independiente, pues solo así podemos apreciar el juego de los silencios y el manejo de las convenciones lectoras, en las que nuestras costumbres parecen exigirnos un título de menor proporción en comparación con el contenido del relato. Esa tradición se invierte y nos exige mirar el título con mayor atención para conocer la narración de un personaje con nombre, edad y gustos culinarios. Dentro de este primer relieve que salta a la vista, también hay una problemática temporal que indica la hora en la que el protagonista come la medialuna (croissant) y el horario vespertino cuando visita el café de manera rutinaria, y todo esto acontece en el mismo espacio del encabezado.

Mientras tanto, el cuerpo del texto, en apariencia simple, no nos deja dudas del delicioso momento al probar bocado. Cada aspecto del texto de Valenzuela requiere un análisis detallado, pero el discurso en conjunto no solo pone el foco en lo narrado, sino también en la forma, en la disposición de recursos formales que manifiestan un cuestionamiento al modo de emplear comúnmente los títulos con sus respectivos relatos. Y este fenómeno es constante en la minificción y en la extrema brevedad: los elementos formales se hacen centrales; más que el deleite de Rodolfo Mandolfo, el texto nos habla del juego paratextual, de la posibilidad de invertir los roles entre título y contenido.

Un ejemplo más, aunque refiere al siglo XX, pertenece a Augusto Monterroso, que al cumplirse 100 años de su nacimiento en el 2021, me parece debe ser releído:

MANUSCRITO ENCONTRADO JUNTO A UN CRÁNEO EN LAS AFUERAS DE SAN BLAS, S.B., DURANTE LAS EXCAVACIONES REALIZADAS EN LOS AÑOS SETENTA EN BUSCA DEL LLAMADO COFRE, O FILÓN

Algunas noches, agitado, sueño la pesadilla de que Cervantes es mejor escritor que yo; pero llega la mañana y despierto. (Monterroso, 1998: 187)

Este microrrelato está compilado en el libro *La letra e* (1987) junto con otros textos de títulos similares, como “Epitafio encontrado en el cementerio Monte Parnaso de San Blas, S.B.”; donde vuelve a aparecer Cervantes y algunos otros escritores que, a diferencia de este, sí están sepultados efectivamente en el cementerio de Montparnasse. Ahora bien, la mención a San Blas y al autor del Quijote se debe a que en 1979, ocho años antes de la publicación de *La letra e*, Augusto Monterroso publicó la novela *Lo demás es silencio*, con Eduardo Torres como protagonista-escritor, quien habitó en San Blas y era experto en Shakespeare y Cervantes. Por lo tanto, toda la información contenida en el título crea un vínculo intertextual con ese protagonista representativo en la obra de Tito. Mientras que el juego irónico también se plantea en la alusión a Cervantes, cuyos restos no se han podido encontrar de manera certera. Por lo que el manuscrito aludido junto a un cráneo refiere sutilmente a la dudosa ubicación.

Aunque no contáramos con esa información sobre las demás obras de Monterroso, este ejemplo también podría considerarse muestra de los títulos apócrifos vistos más arriba, que con elementos de la realidad pretenden ser veraces para después contradecir esa misma posibilidad. El espacio geográfico de una ciudad y la fórmula o molde del relato histórico que consiste en un título extenso, la alusión a un manuscrito antiguo e incluso la ambigüedad entre cofre o filón, delimitan la dudosa autenticidad histórica que se suma al contenido lúdico donde el protagonista presenta su propia crítica.

Ahora bien, no todos los títulos deben ser extensos para considerarse narrativos. Dado que la narración puede estar sugerida, los nombres propios que pertenecen a obras representativas encapsulan la historia. Tal es el caso de “Penélope”, “Medusa”, “Aracne”, “Afrodita” o “María Antonieta”; todos títulos contenidos en el libro *Bellas de sangre contraria* (2009) de Lilian Elphick, volumen que reescribe la historia de estos personajes con relatos breves y empleando esos encabezados nominales. La simple mención onomástica ya remite a narrativas míticas y beneficia la brevedad, pues exime la explicación de protagonistas y contextos.²

Aunque la novela *Ulises* de James Joyce comprende un extenso contenido, el título por sí solo comprime gran cantidad de información. En el espacio hiperbreve, la posibilidad de encapsular un hipotexto no solo beneficia a la brevedad, también demuestra que la relación intertextual requiere de un nombre para que la historia se despliegue en nuestra memoria de lectores. La onomástica puede narrar cuando refiere a otras historias y, si se ubica en el título, funciona para acotar la situación y para contar por sí misma. Este modo requiere de la intertextualidad y de competencias lectoras que reconozcan a los personajes de otras historias para comprender su reescritura. Un nombre propio basta para contarnos un relato cuando proviene de una tradición de historias, adquiere el poder de encapsular, resumir y por lo tanto le conviene a la minificación por su brevedad. Entonces, los títulos narrativos pueden ser tan extensos y detallados como los de Valenzuela y Monterroso, pero también breves como “Don Quijote” de Rogelio Guedea, cuyo nombre detona la evocación de toda una historia.³

Conclusiones

Como indica Adriana Rodríguez, “difícilmente se podría afirmar que el microrrelato se caracteriza por un particular empleo del título” (2020: 57). En efecto, existen muchos textos breves que no enfatizan ese elemento inicial y no es una cualidad intrínseca del género. Mientras que cada obra, sin importar su extensión, tiene su propia forma de concebir su encabezado. Los cuatro casos aquí estudiados se salen del tratamiento convencional de intitular; además, cada uno de ellos puede estar entrelazado: los títulos de relatos fantasmas no dejan de ser narrativos, y los que son narrativos pueden contener alusiones a textos apócrifos y estos a su vez pueden necesitar menciones genéricas. Como sea, indican un peso más grande que lo comúnmente identificable en un título

² Sobre los nombres propios en la minificación puede consultarse: Laura Elisa Vizcaino (2015): “El nombre como economía de sentido”. *Ritmo. Imaginación y crítica* (Colegio de Ciencias y Humanidades), 27: 48-62.

³ En Juan Armando Epple (comp.) (2005): *Microquijotes*. Barcelona, Thule.

descriptivo, mientras que su cualidad contundente y de resumen los hace ser recursos útiles para abreviar en la minificción.

Es precisamente el uso convencional del título el que se pone sobre la mesa para cuestionarlo. Al ser un elemento cotidiano en la comunicación escrita, y a veces necesario para generar un orden en índices o catálogos, puede ser aprovechado en su totalidad para comunicar, pero también para replantear sus usos tradicionales. Lo que ocurre es que en la minificción no solo importa lo que se cuenta o la anécdota, sino también la evidencia de recursos formales, por esta razón, el modo de intitular expresa que nuestras costumbres lectoras pueden desafiarse con otras variaciones.

Mencionar el aspecto lúdico en el tratamiento de los títulos refiere a una situación pragmática que acontece en el lector. Por ello se ha insistido en el replanteamiento de nuestras costumbres lectoras. No quiere decir que estas formas de intitular sean novedosas o que marquen un precedente que anule a las anteriores, sino más bien hay una convivencia entre el homenaje y la crítica al pasado: una parodia a la tradición discursiva y a los títulos de una costumbre tácita.

Ahora bien, estos cuatro tipos de intitular también podrían encontrarse en otros géneros, pero lo que los distingue en la minificción es la inmediatez para relacionar título con cuerpo del texto: el espacio es tan corto que inmediatamente se genera la conexión entre ambas unidades. Además, forman parte de todo el relato, no como algo externo, sino interno; es decir, se convierten en indispensables para el entendimiento en conjunto. La minificción tiene la exigencia de aprovechar cada uno de los elementos textuales o discursivos para condensar información. Por esto, los títulos adquieren una responsabilidad mayor: se intensifica su utilidad expresiva y se aprovecha su cualidad de resumen que por sí mismos tienen. Mientras más se denote el modo de emplearlos —ya sea resaltándolos o revirtiendo su uso—, más se aprecia su cualidad imprescindible.

Imagino que quien se dedique a la clasificación de libros en una biblioteca o su ordenamiento en una librería se enfrenta a distintos obstáculos, pero en la práctica ya habrá podido conocer lo fascinante que son los títulos; mientras que quienes estudiamos a la minificción observamos la utilidad de intitular para comprimir significados y beneficiar la contundencia de la literatura breve, pues cada título, sin importar al género al que pertenezca, encierra un discurso dispuesto a desplegarse.

Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.
- BRESCIA, Pablo—Evelia ROMANO (coords.) (2006): *El ojo en el caleidoscopio*. México, UNAM.
- CHIMAL, Alberto (2014): *Gente del mundo*. México, Era.
- ELPHICK, Lilian (2009): *Bellas de sangre contraria*. Santiago, Mosquito.
- FLORES, Aldo (2021): “Prólogo. Las seis unidades de contenido y las seis vertientes en el microrrelato”. En --- (comp.): *Microfilmes en prosa. Cartelera de brevedades sobre cine*. Perú, Quarks: 11-26.

- GALLEGOS, Juan Carlos (comp.) (2020): *Ficción atómica*. México, Palíndroma.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- (2001): *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- LAGMANOVICH, David (2010): *Memorias de un microrrelato*. Buenos Aires, Macedonia.
- MERINO, José María (2005): “Los límites de la ficción”. *Revista Anthropos*, 208: 82-91.
- MONSREAL, Agustín (2004): *Los hermanos menores de los pigmeos*. México, Ficticia.
- (2016): *Los pigmeos vuelven a casa*. México, Ficticia.
- MONTERROSO, Augusto (1998): *La letra e. Fragmentos de un diario*. Madrid, Alfaguara.
- PERUCHO, Javier (2009): *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México, Ficticia.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena (2020): *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- SÁNCHEZ CLELO, Fernando (comp.) (2017): *Cortocircuito. Fusiones en la minificción*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- VALLEJO, Irene (2021): *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. México, Penguin Random House.
- VALENZUELA, Luisa (2008): *Juego de villanos*. Barcelona, Thule.
- ZAVALA, Lauro (2003): *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, Alfaguara.

© Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

“LA MINIFICCIÓN NO ES EL GÉNERO PARA AQUELLOS QUE DISFRUTAN CON CARACTERÍSTICAS DEFINIDAS NI NOMBRES ESPECÍFICOS”. ENTREVISTA A VIOLETA ROJO**“THE MICROFICTION IS NOT A GENRE FOR THOSE WHO ENJOY WITH DEFINED CHARACTERISTICS OR SPECIFIC NAMES” INTERVIEW TO VIOLETA ROJO****Paulo Antonio Gatica Cote**

Universidade de Santiago de Compostela

*paulo.gatica@usc.es*DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3556>

Recibido: el 8 de noviembre de 2021

Aceptado: el 25 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

El propio título del presente monográfico es un claro homenaje a Violeta Rojo (Caracas, 1959), una de las figuras más representativas dentro de los estudios de las formas breves.¹ La semblanza de la eminente especialista es de sobra conocida: profesora titular e investigadora del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Doctora en Letras por dicha universidad en 2000. Profesora visitante en varias instituciones internacionales y autora de iluminadores trabajos y ensayos sobre literatura venezolana contemporánea (*Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos*, El Estilete, 2018) y sobre el escurridizo campo de la microtextualidad. En esta línea, sobresalen las antologías *La minificción en Venezuela* (Universidad Pedagógica Nacional, 2004) y *Mínima Expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (Fundación para la Cultura Urbana, 2009), el ensayo *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción* (Micrópolis, 2015) y, en mi opinión, una de las principales monografías publicadas sobre minificción: *Breve manual para reconocer minicuentos* (Fundarte—Equinoccio, 1996; 2ª edición ampliada Equinoccio, 2009). En 2020 apareció su última incursión en esta materia: *La minificción ya no es lo que era* (El Taller Blanco Ediciones, 2020).

¹ Este trabajo fue realizado durante el período de disfrute de una Ayuda Juan de la Cierva Incorporación (IJC2020-044411-I) financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR. El artículo forma parte de las actividades del proyecto de investigación PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Paulo Antonio Gatica Cote: *Antes de empezar, he de agradecer su excelente disposición a responder cuestiones que, seguramente, ya le habrán planteado de un modo más lúcido o que se alejan de sus intereses. Quizá por esto creo que una buena manera de comenzar sería por el final: ¿qué fenómenos o aspectos del minicuento/minificción actual le llaman más la atención?*

Violeta Rojo: Me gusta mucho ver que cada vez hay más publicaciones académicas, más revistas especializadas, más investigadores y más teorías y líneas de investigación sobre el tema. Siento que cuando comenzamos era posible leer todo lo publicado sobre la minificción, mientras que ahora es totalmente imposible. No solo la magnitud de enfoques y de artículos, sino también los muchos idiomas en los que se analiza. Es muy emocionante ver crecer un tema de investigación, constatar nuevas teorías y acercamientos, comprobar cómo crece un campo intelectual.

Por supuesto, la cantidad también es un problema, específicamente en el corpus a analizar. Aunque hay excelentes textos y magníficos libros, la verdad es que, a veces, la repetición de fórmulas, la falta de densidad literaria, la superficialidad, el chistecito y demás tonterías me molestan mucho. Siento que ahora hay tanta cantidad que me cuesta mucho encontrar joyas (que por supuesto que hay) entre tanto follaje.

Por supuesto, eso es habitual en todas las artes, géneros y estudios, pero creo que extraño un poquito la época de descubrimiento.

P. A. G. C.: *La cuestión terminológica (minicuento, microrrelato, microficción, minificción...) ha protagonizado en muchos trabajos y encuentros buena parte de las discusiones. ¿Podría explicar por qué optó en aquel trabajo de 1996 por el término minicuento? ¿Sigue siendo un concepto operativo para el estudio de la microtextualidad literaria en el actual ecosistema cultural?*

V. R.: En aquel momento consideraba que era un cuento pequeño y mi teoría era para demostrar eso. Con tu pregunta me doy cuenta de que yo misma me contradije en el *Breve manual...* Si es cuento no puede ser des-generado y el des-género me sigue pareciendo válido. Debí llamarlo minificción desde el origen, pero no sé si en esa época se usaba el término.

Ahora no creo que sea un cuento, aunque puede serlo. Por los momentos lo considero una forma de literatura mínima y ficcional. Pero esa es mi opinión. Hay magníficos trabajos que demuestran que sí, que es un cuento; o que el relato es fundamental. Lo bueno de la teoría literaria es que, si está bien fundamentada se puede estar en desacuerdo, pero al mismo tiempo admirar, o no, el proceso argumentativo.

Dado que considero que la minificción no es posible de definir fácilmente (como todos los géneros literarios en el siglo XXI, por cierto) me parece que la cantidad de términos con que se la denota es parte de esa indeterminación; por tanto, me gusta que los nombres sean diferentes. La minificción no es el género para aquellos que disfrutaban con características definidas ni nombres específicos, sigo pensando que encasillarlo es imposible. Pero eso también tiene que ver con mi acercamiento intelectual. No me gustan los compartimientos; creo que no son posibles y que siempre se salen aspectos por los lados, o no cuadran, o se trata de forzar el

enfoque para que cuadre con la realidad, siempre terca, que insiste en ser lo que es y no plegarse al esquema que se le asigna.

P. A. G. C.: *En relación con la pregunta anterior, querría citar el primer párrafo de la introducción de su libro La minificción ya no es lo que era: “Mientras más estudio la minificción, menos certezas tengo sobre el género. Si alguna vez consideré que podía teorizar sobre sus características y orígenes, ahora tengo muchas dudas y solo estoy segura de que es una forma literaria muy breve”. ¿A qué se debe esta indeterminación? Si ha perdido sentido la discusión acerca de las posibles características y tipología del género, ¿cuáles serían o deberían ser las zonas oscuras que necesitan una mayor atención?*

V. R.: Esa es una confesión personal, no tiene necesariamente que ver con el género sino con mi abordaje. La verdad es que mientras más estudio de cualquier cosa, más dudas tengo, porque veo más matices, variantes y diferencias. En suma, mi acercamiento intelectual es desde la falta de certezas y, cuando analizo más, me doy cuenta de que son menos las características que se repiten y más las diferencias. Eso lo puedo aplicar a la minificción, las religiones, el gazpacho o la escultura. Nada es exactamente de una manera sino de muchas, y justamente esa variedad, esa imposibilidad de poner en un molde específico algo, es lo que me fascina. Me parece inane la alegría de la clasificación rígida, porque una vez que encasillas algo vivo no puedes ver cómo crece y cambia, lo conviertes en algo baldío. En cambio, el comprender que lo que produce el ser humano puede ser analizado y descrito, pero que la prescripción es vana, es una manera de dejar que esas producciones sigan vivas. Supongo que es como los bonsáis o los setos recortados: son bonitos, pero a mí no me gustan.

Por supuesto, me parece interesante que los demás tengan certidumbres donde yo no veo sino dudas, así que cualquier estudio que se haga me parece bien. Creo que también tiene que ver con que las teorías (literarias, filosóficas, sociológicas, políticas, etc.) en general me parecen constructos intelectuales. Siempre son interesantes; es toda una experiencia desarrollarlas, pero no son verdades absolutas.

Una vez escuché a dos biólogos hablando con gran emoción de que se había descubierto un insecto cuyas antenas tenían tres segmentos y no los dos que se conocían hasta el momento, lo que tumbaba muchas teorías sobre lo que sea que impliquen las antenas de los insectos. Si eso sucede con biología, imagínate lo que puede pasar con las expresiones de un género literario que cambia de acuerdo a quien lo desarrolle.

P. A. G. C.: *En torno a géneros como el aforismo o el cuento, se ha señalado en más de una ocasión la existencia de una especial relación entre propuestas teóricas y creativas. De hecho, no resulta extraña la coincidencia de ambos roles. ¿Qué puede aportar la teoría a la creación? ¿Hay una sobredosis teórica?*

V. R.: ¿Para qué ha de leer un narrador a un teórico? Es al contrario. Los narradores son creadores de mundos, y no deberían tener que circunscribirse a propuestas teóricas o académicas. Y eso se aplica a cualquiera de las ramas del arte. Imagínate si se siguiera pintando

de acuerdo a los parámetros de los academicistas o el arte debería ser como dijo Tristán Tzara, o se considerara que la música debe seguir siendo heterofónica porque así dijo Platón que debería ser. Hay quienes consideran que hay que conocer las teorías para romper los moldes, pero tampoco estoy muy segura.

En todo caso, las teorías siempre han existido y son fundamentales para el conocimiento en todas las ramas del saber, pero eso no quiere decir que sean inmutables. Si genios como Aristóteles, Freud o Giordano Bruno hicieron planteamientos que ahora sabemos que no eran totalmente correctos, imagínate lo que nos queda a los demás. Supongo que hay grandes narradores con conocimientos teóricos de la literatura, pero no sé si ese conocimiento es necesario para escribir ficción. La teoría es fundamental para el análisis literario y para la docencia, pero eso es otra cosa.

P. A. G. C.: *Sobre la base de las intuiciones de Italo Calvino y otros especialistas, se ha extendido con relativo éxito la opinión de que el microrrelato es el género por excelencia del siglo XXI. También he llegado a leer esta misma afirmación referida al aforismo. En este sentido, se menciona la influencia de las TIC en casi cualquier reflexión sobre un supuesto boom de las formas breves, ya sea para justificar la mayor difusión y cultivo o para valorar su impronta textual: hibridaciones discursivas, relaciones texto-imagen, paratextualidad, etc. ¿Comparte este diagnóstico o percibe una sobredimensión del fenómeno? Si efectivamente existe dicho boom, ¿qué factores intervienen y en qué se manifiesta?*

V. R.: La literatura breve existe, con formas diferentes, desde hace cientos de años. La forma, tal como la conocemos ahora, ha tenido diferentes auges: los experimentalistas de principios del siglo XX, luego en los años 50, más tarde en los 70, hubo un auge teórico en los años 90 del siglo pasado. Lo que pasa es que hay gente que lo descubre ahora y piensa que acaba de aparecer. Las redes sociales han divulgado mucho el género, lo han abaratado en algunos casos y, peor aún, han hecho pensar que cualquier tontería en un tuit es un texto literario. Pues no, la minificción es literatura y requiere talento y dedicación a la palabra.

No creo en los *booms*, ni creo que la minificción sea el género perfecto para las redes sociales, ni que ahora tenemos menos tiempo y la literatura debe ser breve. ¿Tenemos menos tiempo? No sé, a mí me sigue encantando leer libros larguísimos. Lo que veo en cultura popular (películas, series de TV, libros, videojuegos) son más bien sagas, epopeyas y series narrativas, no minificiones. Tampoco es que vea las librerías cundidas de libros de minificción porque sea el género del milenio.

Hace décadas, un periódico venezolano publicó una antología de minificiones muy buena que se llamaba *Para leer en la cola*. Se referían al tráfico venezolano, la idea era que mientras esperabas el semáforo podías leer una minificción. No puedo imaginarme algo más espantoso que leer rapidito mientras cambia la luz, sin atención ni profundidad. Trata de hacer eso con los aforismos de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche a ver qué tal.

En fin, ni creo que todo este milenio (casi nada, mil años) tendrá literatura parecida, ni me parece que las características de Calvino sean aplicables a todo, pero sobre todo no creo que ningún género sea el adecuado para ningún siglo.

Me preocupa un poco que se considere que las RRSS determinan tanto. Quizás dentro de 20 años no habrá redes sociales, sino otra cosa totalmente distinta. Siempre hay cosas nuevas que se supone que van a acabar con las antiguas: el cine iba a acabar con el teatro, la televisión con el cine, las redes sociales con la literatura, el eBook con el libro en papel, internet con la vida social, pero apartando eventos terribles como la pandemia, se siguen vendiendo más libros de papel; el teatro, el cine, la TV y las plataformas conviven y pocas cosas desaparecen.

P. A. G. C.: *En su opinión, ¿cuál es el estado del minicuento en Venezuela? Como antóloga, ¿cuáles fueron los principales desafíos a los que se enfrentó durante su confección? Supongo que desde su publicación habrán surgido voces inéditas. ¿Publicará una nueva edición de la antología? ¿Podría recomendarnos algunos creadores?*

V. R.: Ay.

Venezuela sufre una dictadura terrible desde hace ya muchos años. Además de los habituales horrores (censura, torturas, asesinatos, represión, diáspora) tenemos hiperinflación y una crisis humanitaria compleja. Eso ha dificultado la vida cultural venezolana, aunque consideramos que es un acto de resistencia continuar escribiendo y publicando, pero no es nada fácil.

No sé por qué, la minificción ha sufrido una merma importante en estos años. Supongo que es porque no es un género comercial y a las editoriales se les dificulta mucho decidir invertir en publicarlo.

Minima expresión fue una experiencia muy interesante, pero ya tiene más de diez años. Mi idea no era hacer una antología sino una muestra, o sea, dar a conocer las diferentes voces de la literatura brevísima venezolana. Como suele suceder, no incluí a gente que descubrí después, revistas que no conocía y muy buenos escritores en los que no había reparado. Creo que me gustó mucho descubrir al Fraile Navarrete, que en el siglo XIX ya escribía literatura breve.

Me encantaría poder hacer una nueva edición en la que agregara autores, pero con lo que te comenté antes no lo veo fácil.

Prefiero no recomendar a nadie, porque mañana recordaré a una docena que no nombré, pero sí creo que la minificción venezolana debería ser más leída y reconocida.

P. A. G. C.: *Sin duda, una de las expresiones más evidentes del auge de la minificción en el ámbito hispánico es la consolidación de un mercado literario propio (editoriales especializadas, amplia oferta y demanda de títulos, numerosos premios, presencia destacada en revistas, etc.). Me gustaría compartir con usted una inquietud creciente, que me han trasladado no pocas personas que se dedican a la brevedad: ¿se publican demasiadas antologías? ¿Goza de (tan) buena salud (como parece) la minificción o podría morir de éxito?*

V. R.: No sé si los géneros gozan de buena salud o mueren, pero espero que ese abaratamiento no le haga más daño aún. Aunque la poesía ha sufrido los mismos desmanes y sigue ahí, regia

y magnífica a pesar de los concursos de reconocidas editoriales en los que premian a “poetas” según su número de seguidores en las RRSS.

Quizás esa pregunta es aplicable a todo. ¿La fotografía morirá de éxito porque ahora todos tenemos una cámara en el celular? Para no repetirme, en el 2010 llevé una ponencia al Congreso Internacional de Minificción de Bogotá sobre el tema, se publicó como “Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima”, y ya en ese momento mostraba mi desconcierto por este asunto. Pero creo que lo fundamental es que no creo que sea un género de moda, ni que tenga tan buena salud, etc. Si nos vamos a las cifras (número de editoriales y revistas especializadas, tiraje y cantidad de títulos) la minificción sigue siendo marginal.

Tampoco creo que se publiquen demasiadas antologías en ningún género. El equilibrio entre dejar que la escritura se publique y difunda y los criterios de calidad es algo difícil. ¿Quién es el censor que decide que hay muchas publicaciones y que deberían eliminarse? Y, por supuesto, ¿de verdad sabemos qué tiene calidad y qué no? ¿Eso no varía con el tiempo? ¿Estamos seguros de que con el paso del tiempo no vamos a descubrir joyas que en su momento no leímos adecuadamente? Sí, tenemos una oferta impresionante, pero lo mismo sucede con todo y más o menos nos manejamos perdiendo los cientos de libros, películas, series, óperas, conciertos y eventos a los que no podemos acceder porque no hay tiempo.

P. A. G. C.: *Por otro lado, los talleres literarios y, sobre todo, la multiplicación de espacios y redes nacidos en la web juegan un papel protagonista en la aparición de un tipo de lector curioso que, además de iniciarse en la escritura, desea publicar sus primeros trabajos incluso al margen de filtros y agentes tradicionales. Ante este panorama, ¿cuál debería ser la función de la crítica?*

V. R. Creo que la crítica en el sentido de análisis es importante, pero la reseña que juzga no me interesa y ni siquiera la leo. Es imposible que quienes se dedican a la crítica puedan estar al tanto de todo lo que se publica por los canales regulares, mucho menos fuera de estos. En un mundo perfecto la gente sabría qué es mejor gracias a la educación, pero eso no funciona así en ningún país y en ninguna época. Es más, en los medios convencionales veo más reseñas sobre libros comerciales que sobre muy buenos libros que no reciben ni una mención.

P. A. G. C.: *Entre otras razones, se reivindica la utilidad del minicuento o de la minificción para el fomento de la lectura y para la enseñanza de la lengua y de la literatura porque conjugan una gran concentración de recursos y efectos con unas dimensiones “asumibles”. Desde su perspectiva como docente, ¿comparte esta apreciación? ¿Cuál es su experiencia en las aulas?*

V. R.: Las minificciones son difíciles de leer, ya sea porque tienen cantidad de elementos intertextuales o porque tienen juegos retóricos para conseguir la brevedad, todo lo cual hace que necesiten un lector atento e informado. En *La lectura de minificción* analizo “La discípula” de Herbert Allen Giles y tuve que leer mucho sobre sinología y mandarín para comprender

algunas de las muchas lecturas que se pueden hacer sobre ese texto, que son numerosas, complejas y yo simplemente las medio vislumbro.

Es verdad que pareciera que algo tan corto puede ser atractivo para los estudiantes, pero para mí es un género muy complejo, que requiere manejar la estética y en algunos casos la ironía, la parodia y la intertextualidad.

Ana María Shua dice que leer minificción es parecido a comer bombones: debe hacerse con moderación. Efectivamente, cada uno de esos pequeños textos es un mundo diferente, amplio y complejo. Sumergirse en cada uno necesita cultura, análisis y reflexión. Que sean cortos no significa que sean más fáciles, sino todo lo contrario. Y si son difíciles de comprender, más difíciles aún son de escribir.

Mi experiencia fue muy diferente. Solo di un curso de minificción para estudiantes no especializados y me fue difícilísimo. Pero ahí me rindo a la evidencia: mucha gente amiga estudia y utiliza la minificción para estimular la lectura, así que supongo que el problema es mío.

P. A. G. C.: *Aun a riesgo de abusar de su amabilidad y paciencia, me gustaría remontarme a un hipotético origen para cerrar la entrevista: ¿cuándo, cómo y por qué surgió el interés —o la necesidad— por el estudio del minicuento? ¿Recuerda cuáles fueron sus principales lecturas de creación y sus referentes teóricos en aquel momento?*

V. R.: Hace más de treinta años, cuando estudiaba la maestría, en un curso de teoría del cuento pregunté sobre la teoría de la minificción. El profesor me dijo que ese podría ser un interesante tema de investigación para mí. Efectivamente, fue un tema de investigación que no se agota, aunque yo sí me siento agotada. Tengo otros temas de investigación, ahora me dedico más a la narrativa venezolana del siglo XXI y a las escritoras, después de pasar por literatura autorreferencial, historia y ficción y biografías, entre otros temas. Sin embargo, sigo estando pendiente y participando en foros, encuentros y grupos.

En cuanto a los referentes, de antes y de ahora, los principales han sido también gente amiga: Pía Barros, Raúl Brasca, Guillermo Bustamante Zamudio, Stella Maris Colombo, Luis Armando Epple, Gabriela Espinosa, Agustín Monsreal, Francisca Noguerol, Javier Perucho, Laura Pollastri, Ana María Shua, Graciela Tomassini, Laura Elisa Vizcaíno, Lauro Zavala y, entre los que ya no están con nosotros, Henry González, David Lagmanovich y la queridísima Dolores Koch. Lolita no fue solo la abanderada de los estudios de minificción y una referencia teórica y analítica imprescindible, sino también una querida amiga que me enseñó muchas cosas y a la que sigo extrañando.

Quisiera terminar agradeciéndote tus preguntas, tan serias y rigurosas, que me han hecho reflexionar mucho, darme cuenta de mis errores conceptuales y abrirme panoramas que no había tenido en cuenta. Todavía queda mucho por hacer.

© Paulo Antonio Gatica Cote

© Violeta Rojo



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

DR. JEKYLL Y EL SEÑOR HYDE: DOS FORMAS DE ACERCARSE A LO FANTÁSTICO. ENTREVISTA A DAVID ROAS**DR JEKYLL AND MR HYDE: TWO FORMS OF APPROACHING TO THE FANTASTIC. INTERVIEW TO DAVID ROAS****Javier Ignacio Alarcón Bermejo**

Universidad de Alcalá

nachoalarcon2@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3557>

Recibido: el 12 de noviembre de 2021

Aceptado: el 25 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

Hay dos formas de presentar a David Roas. Primero, se puede hablar de él como escritor. Desde este punto de vista, cabría subrayar algunos de sus libros de ficción más importantes: el volumen de relatos *Distorsiones* (2010) o su más reciente, *Invasión* (2018), trabajos que demuestran un dominio del género breve, como se puede comprobar al considerar que el primero de estos fue merecedor del VII Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año. En esta línea, *Bienvenidos a Incalan* (2014), finalista de la VIII edición de este premio, es un texto híbrido que combina la autoficción, el libro de viaje y distintas modalidades del género no-mimético. Finalmente, no podemos dejar de mencionar su reciente novela, *La estrategia del koala* (2013). Esta mención de una pequeña parte de su bibliografía resalta su calidad de creador. Con esta, contrasta su labor como académico y teórico de la literatura. Es autor de *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011). Este estudio es uno de los más importantes en los estudios de los géneros no-miméticos y, específicamente, de la literatura fantástica en la cual se centra.

Es evidente que estas dos facetas dialogan. Es mucho lo que se puede decir al respecto, y será el centro de la entrevista que sigue. El centro de esta dialéctica entre creación y teoría es la literatura fantástica. Las ficciones de Roas suelen pertenecer al género al cual dedica buena parte de sus estudios académicos, o a otros cercanos. Sin embargo, los relatos y novelas no son una simple puesta en práctica de la teoría. Si bien es cierto que, en ocasiones, es claro el influjo de los estudios en la creación, en otros se evidencia cómo el creador necesita zafarse de los límites estrechos que impone el teórico. El lector de Roas, en consecuencia, se ve obligado a cuestionar constantemente sus prejuicios. Por un lado, puede contrastar la práctica con la teoría, ver sus posibilidades tanto como sus límites. Por otro, es capaz de entrever los trasfondos racionales que sostienen la creación artística. La pregunta que se puede hacer al autor, por tanto, apunta a este diálogo, a la forma en que ambos rostros del escritor se complementan o se distancian.

Javier Ignacio Alarcón Bermejo: *Me interesa indagar en torno al desarrollo de tus dos líneas de escritura, la investigación teórica y la ficción. Si no me equivoco, han sido caminos paralelos y cercanos en el tiempo. Es evidente, primero estuvo el lector. La pregunta apunta hacia este primer momento: ¿en qué dirección se desarrolló primero la lectura, en la analítica o en la creativa? Imagino que la respuesta es compleja y que ambas instancias tuvieron un mismo germen, es ese vínculo el que quisiera explicaras.*

David Roas: Toda lectura es analítica y creativa, toda lectura implica no solo entender sino también crear. El lector es parte esencial del proceso literario: no es un simple consumidor silencioso del texto, sino que él es quien lo activa y después lo “termina”. No hago más que repetir ideas ya planteadas hace casi sesenta años por la estética de la recepción. Incluso un niño lector —y aquí trato de responder lo que preguntas— no solo está tratando de entender lo que lee, sino que —dentro de sus posibilidades— colabora, estableciendo hipótesis, relacionando el texto con otros leídos/vistos, vinculándolo a sus propias emociones, miedos, experiencias... Aunque no puedo retrotraerme a mis inicios como lector, debo reconocer que tuve mucha suerte: mi abuelo me enseñó a leer cuando yo no tenía más que cuatro años y en mi casa —familia proletaria— siempre hubo libros y siempre se alimentaron mis ansias lectoras. De esos años iniciales, más allá de posiciones analíticas y/o creativas, lo que guardo y continúo experimentando es la necesidad constante de leer, así como el nacimiento de mi atracción por lo fantástico e insólito.

J. I. A. B.: *Más allá del punto germinal, es innegable que existe un diálogo, hoy por hoy, entre tus teorías y tus ficciones. Para comprobar esto, basta considerar que eres experto en literatura fantástica y que buena parte de tu producción literaria se puede enmarcar dentro de este género. Ahora, la pregunta necesaria (contraparte de la cuestión inicial): ¿dejas que tus teorías influyan tu creación? ¿Tus relatos y novelas son, de alguna manera, experimentos en los cuales poner a prueba propuestas teóricas o, por el contrario, intentas que el área analítica no contamine la creativa?*

D. R.: Hace ya varios años, respondiendo a una pregunta parecida, se me ocurrió compararme con Jekyll y Hyde: el primero encarnaría mi lado profesor-investigador y en el segundo se manifestaría mi lado escritor. Como dos seres en uno, trabajan y viven juntos de forma bastante armónica... Dedicarme a la Teoría de la Literatura y a investigar sobre lo fantástico me ha sido muy útil para, de un modo consciente, poner prueba en mis narraciones algunas ideas y juegos con convenciones y géneros, para experimentar con los propios límites de lo fantástico... pero sin caer en el simple producto de laboratorio, frío y sin vida. Al mismo tiempo, escribiendo ficciones se me han revelado cosas que no había sabido ver cuando las examinaba con ojos de teórico, o que incluso rechazaba: un buen ejemplo es la conjunción de fantástico y humor, pues durante mucho tiempo defendí —en mis trabajos académicos— que eran dos categorías que se contradecían y se anulaban... hasta que caí en la cuenta de que yo las mezclaba cómodamente en muchos de mis cuentos (como también lo estaban haciendo otros colegas de generación — Fernando Iwasaki, Patricia Esteban Erlés— o habían hecho maestros como Cortázar,

Monterroso, Sławomir Mrożek, Yasutaka Tsutsui, José María Merino o Cristina Fernández Cubas). Como decía, Jekyll y Hyde colaboran sin molestarse demasiado.

J. I. A. B.: *Quizá se ha podido entrever en la respuesta anterior, pero en este sentido me interesa conocer el proceso creativo de tu escritura. Tus libros, en general, e incluso los de relatos son propuestas estéticas y literarias completas o, por lo menos, así las he leído. En este sentido, parece que, a la manera de Edgar Allan Poe, eres un escritor racional o, por lo menos, cerebral, antes que intuitivo, por ejemplo. ¿Esto es cierto?*

D. R.: Sí, por supuesto, y eso es, además, lo que creo que justifica que suela apostar por lo fantástico y el humor en mis relatos. Dejo que hable Jekyll: el objetivo de lo fantástico es subvertir los códigos —las (supuestas) certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad, para elaborar un modelo de mundo y habitar en él. El humor, por su parte, como ya advirtiera Italo Calvino, es una forma de salir de la limitación y de la univocidad de toda representación y de todo juicio. El humor es un subversivo instrumento para enjuiciar la realidad, para ofrecer lecturas diferentes de lo social, para proponer transgresiones de esas supuestas verdades que nos rodean. Por eso empleo lo fantástico y el humor: no hay en mí ninguna creencia en lo trascendente, soy puramente racional y, sobre todo, escéptico ante el mundo y los seres humanos. Aunque resulte paradójico, lo fantástico es profundamente realista: es un modo de estar muy pendiente de lo real poniendo a prueba constantemente dicha (idea de) realidad. Así, en mis ficciones fantásticas exploro nuestra realidad más cotidiana imaginando situaciones que subvierten ese mundo más o menos estable en el que creemos vivir para demostrar que no tiene sentido, que vivimos en un mundo absurdo y que somos seres absurdos. Por eso, como decía, en muchos de mis cuentos lo fantástico y lo inquietante se dan la mano con el humor, la parodia y lo grotesco, otra excelente vía de cuestionar las supuestas “verdades” sobre las que construimos nuestro mundo y nuestra identidad.

J. I. A. B.: *Quisiera detenerme en la noción de “miedo metafísico”. Escribes, en Tras los límites de lo real (2011), que apunta a “la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (95-96). Es difícil extenderse más en una pregunta, pero cabe subrayar que es un concepto bastante claro, con unos parámetros específicos para caracterizar lo fantástico. Desde la teoría, yo he intentado expandir y flexibilizar la noción, es un concepto muy rico que se abre a diversas interpretaciones. Al hacer ficción, ¿escribes desde esta noción de forma específica y, si lo haces, eres fiel a su definición concreta o intentas buscar nuevas perspectivas que lo amplíen a través de la creación?*

D. R.: Conecto esta respuesta con la anterior... En nuestro vivir diario establecemos unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tácitamente aceptada y compartida por todos. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo

desconocido, de lo amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos... aunque no comprendamos qué es la realidad. El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Nuestras convicciones —arbitrarias, conjeturales (que diría Borges) pero compartidas— sobre lo real dejan de funcionar, y ello se traduce en ese miedo metafísico.

J. I. A. B.: *Algo que se ha debatido recientemente es la relación entre la autoficción, como forma autorreflexiva de la literatura, y el género fantástico. Incluso se ha llegado decir que es prácticamente imposible compaginar ambos modos ficcionales. Me atrevería a decir que en algunos de tus trabajos se conjugan formas autoficcionales con elementos que, si bien no necesariamente hace que el texto sea fantástico, sí provienen de este género. Pienso en La estrategia del koala (2013), por ejemplo, o en “La casa vacía”, parte de Invasión (2018), donde es posible rastrear señas autobiográficas (quizá autoficticias) en ese (y otros) relatos que juegan con situaciones imposibles.*

D. R.: Nunca he estado muy de acuerdo con el término “autoficción fantástica” propuesto por Colonna, puesto que el centro de toda narración fantástica es una situación imposible y, por ello mismo, puramente inventada, imaginada. Jugar como hace, por ejemplo, Borges en “El Aleph” a introducir datos reales/autobiográficos no añade nada al funcionamiento fantástico del texto, pues es evidente que nadie se va a plantear —y no rebajo la autoficción a ser un simple juego de cazar conexiones reales (como a veces se cree) — que dicho cuento narra una experiencia real del propio Borges. Dicho de otro modo, que el protagonista se llame “Borges” no afecta a la dimensión fantástica, al efecto inquietante de la historia. Proyectar a uno mismo en el texto no es más que un juego retórico, un guiño al lector y un potenciador de verosimilitud... que, por otra parte, ningún lector cree, por supuesto, porque tampoco se busca eso. Eso es lo que hago yo cuando uso mi nombre o relato experiencias reales en mis cuentos... pero nunca trato de hacer pasar lo que narro por posible porque es fantástico, es decir, imposible. La evolución de lo fantástico ha sido una constante intensificación de la cotidianidad, del realismo, con el fin de “convencer” al lector de la posibilidad *ficcional* de lo imposible.

En *La estrategia del koala*, que no es una novela fantástica, aunque se cuelen varias situaciones vinculables a esa categoría, sí que trabajé mucho con lo autobiográfico y la reflexión autoficcional, pues me nutrí de mi propia historia personal y familiar. El protagonista se encuentra inmerso en un viaje recorriendo los faros que hay en la costa gallega entre Estaca de Bares y Fisterra (le han encargado escribir un libro sobre ellos), un viaje que le llevará hasta el pueblo de su madre (Ares), donde se instala para escribir dicho libro. Mientras trabajaba en la novela, enseguida me di cuenta de que el viaje de Marcos (el protagonista) no implicaba solo moverse en el espacio sino también en el tiempo. Su viaje por la costa gallega no solo le va a permitir reflexionar sobre lo que ve y la nula adecuación del mapa y el territorio, pues también le va a propulsar en el tiempo (sin abandonar físicamente el presente), moviéndose por el tiempo propio, el tiempo familiar y el tiempo histórico (el pasado más o menos reciente, desde la Guerra Civil —su abuelo gallego fue marino franquista— hasta los desmanes de los gobiernos del PP). Pero en mi novela no quise construir el típico juego que obliga al lector a plantearse cuánto hay

de verdad y cuánto de ficción en la historia que Marcos nos cuenta. Es cierto que, como digo, me he nutrido de mis propias aventuras en Galicia y de la historia de mi propia familia, pero no con intención autobiográfica sino para ofrecer al lector una reflexión mucho más general sobre la pertenencia a un lugar, sobre la relación con la familia y sobre el peso del pasado (familiar y nacional).

Si me dejas incluir otro ejemplo, mi libro de cuentos *Bienvenidos a Incaland*® nace de un viaje real que hice por Perú en agosto de 2008 (que se completó con una estancia de dos meses en Lima en 2011). Mientras lo escribía me di cuenta de que lo que en verdad me interesaba —y de ahí el haber escrito un libro de cuentos y no un libro de viajes (o, peor, una guía turística)— no era tanto ser fiel al itinerario real del viaje que yo hice sino (re)construir ante los ojos del lector la delirante experiencia que me deparó dicho viaje. Si, como decía antes, por tendencia natural me gusta moverme en lo fantástico (como subversión de los límites de lo real) y el humor (como disolvente de dogmas y verdades), enseguida tuve claro que la única forma de comunicar al lector mi experiencia —no tanto lo que veía como lo que sentía— era escapando de los estrechos márgenes del realismo, contradiciendo con ello —paradójicamente— una de las citas que abre el libro (que enfatiza irónicamente la “normalidad” de la realidad peruana): “Si Kafka hubiera nacido en Perú, habría sido un escritor costumbrista”. Así, para alejarme de una visión demasiado trivial o tópico-pintoresca de los espacios que recorría y de las experiencias vividas en ellos, aun sabiéndolos reales, acudí a lo fantástico y al humor como vía para reflejar mi mirada sorprendida y fascinada ante una realidad que no acababa de entender. Una mirada que también se vuelve crítica, sobre todo ante los desastres provocados por el turismo masificado y lobotomizado: ello justifica el título del libro, pues paseando por el centro de Cusco y después por las ruinas de Machu Picchu me sentí en medio de un parque temático. Disneyland. O, mejor, Incaland.

Esa mirada supone también una inversión de la tradicional perspectiva del libro de viajes (o de la guía turística): aquí no se mira al Otro, sino que es el Otro (Yo) el que mira. El extraterrestre (como el protagonista de *Sin noticias de Gurb*, de Eduardo Mendoza) que un día aterriza en Perú y trata de contar sus vivencias y emociones... sin refrenar su inventiva, claro está, pues si bien todos los cuentos parten de experiencias reales, la ficción campa a sus anchas por las páginas del libro.

J. I. A. B.: *Tienes una amplia carrera, tanto en la creación como en la teoría. En ambas sigues caminos que, aunque coherentes (es posible ver los puntos de conexión entre los distintos trabajos), no dejan de ser heterogéneos. Pensando en lo escrito hasta ahora, y en futuros proyectos, surge la duda: ¿hay relación entre ambas líneas a la hora de escoger el desarrollo que seguirán? Dicho de otro modo, al plantear un tema para tus próximas investigaciones, ¿estás pensando también en lo que quieres explorar en la ficción?*

D. R.: Pues confieso que no lo sé, ya veremos qué ocurre... Aunque sí que es cierto que desde que investigo sobre la subversión fantástica del tiempo (en 2022 publicaré un ensayo sobre dicho asunto), se ha agudizado la presencia de dicha subversión en mis cuentos.

J. I. A. B.: *Como investigador estás al tanto de las novedades literarias. Esto es algo normal en cualquier escritor. Sin embargo, no todos las analizan desde un aparataje teórico concreto, y con el propósito de producir conocimiento concreto (artículos, monográficos, etc.). Esto implica, imagino, el descubrimiento de formas literarias nuevas, que te podrán resultar de interés. ¿En qué nivel esto afecta la producción de tu escritura creativa?*

D. R.: Toda influencia es buena, si es eso, influencia. Lo peor es cuando se trata de imitar algo que nos fascina, o, peor, que está de moda, impostando un estilo o una temática que no son los propios. Yo leo (y veo, algo también esencial) de todo, lo que me permite no solo descubrir nuevas cosas sino explorar caminos por los que no se me habría ocurrido transitar. Para mí, han sido esenciales para formarme como creador (y también han afectado decisivamente a mi identidad, a mi personalidad) las obras de Borges, Kafka, Woody Allen, Shirley Jackson, The Monty Python, Cristina Fernández Cubas, Charles Bukowski, Sławomir Mrożek, Yasutaka Tsutsui, The Simpsons, Patricia Highsmith, David Foster Wallace... pero jamás se me ocurriría imitar su estilo. Cuanta más ficción leo y veo, más se abre mi mente a nuevas posibilidades.

© Javier Ignacio Alarcón Bermejo

© David Roas



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

LA BREVEDAD “TRANSFRONTERIZA”. ENTREVISTA A JULIA OTXOA
THE “CROSS-BORDER” BREVITY. INTERVIEW TO JULIA OTXOA

Javier Helgueta Manso

Universidad Nacional Autónoma de México

javierhelgueta@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3558>

Recibido: el 29 de septiembre de 2021

Aceptado: el 25 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

Es Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) una incansable buscadora de las posibilidades de los lenguajes artísticos.¹ En su exploración constante, no ha rehusado indagar en la palabra y la plástica, en sus vinculaciones, con una conciencia “transfronteriza”. Hipersensible al caleidoscopio de la naturaleza y de la cultura, tras más de treinta obras publicadas, ha abordado multitud de temas y perspectivas, pero existen, no obstante, algunos patrones comunes, sea en verso, en prosa o en imagen, como el minimalismo expresivo.

Se trata, en esencia, de una poeta, pero a partir de los años 90 (*Kiskili-Káskala*, Editorial Vosa, 1994) y hasta fecha reciente (*Confesiones de una mosca*, Editorial Menoscuarto, 2018) ha explorado el camino del relato breve y la minificción, línea que le ha granjeado gran reconocimiento en el campo de las formas breves, conforme se demuestra por el número y la calidad de antologías en las que ha aparecido: entre ellas, destacan *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (Tusquets, 2002); *La otra mirada. Antología de microficciones hispanas* (Editorial Menoscuarto, 2005); *Más por menos. Antología de microrrelatos* (Sial, 2011); *Antología del microrrelato español (1906-2011)*; *El cuarto género narrativo* (Cátedra, 2012).

¹ Esta investigación se ha realizado como becario del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la Dra. Margarita León Vega como asesora, bajo el disfrute de una beca del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (Coordinación de Humanidades), Periodo 2021-I.

Javier Helgueta Manso: *En tanto usted es una defensora del sentido lúdico de la literatura, permítame que juegue con blancas y comience la partida: ¿es el entrevistador un creador de formas breves? ¿Y la pregunta una fórmula susceptible de convertirse en género literario?*

Julia Otxoa: Creo sinceramente que un buen entrevistador ha de poseer, primero, conocimiento de la obra del entrevistado/a para poder realizar sus preguntas a través de la inteligencia y la sensibilidad, de tal modo, que sus preguntas puedan llegar a ser creación, en el sentido de acercar a un conocimiento más profundo e inédito el pensamiento, la obra del entrevistado/a a los posibles lectores. En una palabra, las buenas preguntas, las interrogaciones como creación, serían aquellas que aportan un punto de vista nuevo, enriquecedor, poco transitado por la costumbre hacia el entrevistado/a.

Toda acción, actitud en la existencia es susceptible, si hay la suficiente sensibilidad e imaginación en la percepción de la circunstancia, de creación. La cuestión de si esa acción o actitud sea profesional o no, pueda convertirse en género literario, etc., es algo posterior que pertenece al campo de las etiquetas académicas. Lo esencial es el acto creativo independientemente que pueda convertirse en un género o no.

J. H. M.: *En ese caso, podría englobarse en el marco de los “degenerados”... ¿Siente que este concepto, acuñado por Violeta Rojo para el minicuento, puede emplearse por extensión a otras formas breves? ¿Identificaría parte de su propia obra con ese término?*

J. O.: Únicamente puedo responder por mí misma: sobre la concepción de narrativa breve, el microrrelato, entiendo el término degenerado en cuanto a libertad en las formas expresivas, me gusta la interacción del lector, que la actitud de este no sea pasiva. Por ello, en algunos de mis relatos he dado la posibilidad de tres finales diferentes, o incluso he suprimido el final dejando abierta la narración. Todo esto tiene mucho que ver con mi concepción lúdica, conceptual, de la narración. El espacio narrativo también como taller de experimentación de las formas de expresión, campo no acotado de creación, que en mi caso permite, entre otros, el juego con obras de arte; por ejemplo, mi relato dentro de mi libro *Confesiones de una mosca*, titulado “Palacio Real de Nápoles” (basado en el cuadro de José Ribera, *La mujer barbuda*). El diálogo lúdico con otras disciplinas o materias me parece muy atractivo y enriquecedor. Los tratados científicos, los diccionarios son para mí fuente inagotable de ficciones.

Concluyendo, mi obra entraría de lleno dentro del concepto acuñado por Violeta Rojo como degenerado en el sentido de no acotado, de híbrido.

Por otro lado, no me atrevería a responder sobre si el término puede ser extensivo a otras formas breves. Únicamente lo más honrado es responder sobre la mía propia.

J. H. M.: *Usted, de hecho, ha referido una “identidad literaria transfronteriza”, propia de las manifestaciones artísticas de la “hiperbrevidad” que practica, y ha empleado términos — “extranjería”, “nomadismo”, “transitoriedad”— en esa línea: ¿es más dinámica, marginal, la brevedad literaria? ¿una escritura del exilio?*

J. O.: Bueno, no me gusta dogmatizar sobre la esencia o el sentido de las cosas, pero desde una posible interpretación de la hiperbrevedad, tal y como yo la siento como autora, sí tiene que ver con mi sentimiento de extranjería, nomadismo y transitoriedad, porque ese es el paisaje desde el que siento mi ser en el mundo: transitorio, nómada y extranjero. El sentimiento de ser y mi creación son algo indisoluble en mí. Todo ello unido también a esa sensación de marginalidad en el sentido de percibirme lejos del centro como pensamiento único y cobijo de verdades inmutables. La identidad para mí es también metamorfosis, un modo dinámico y ágil de entender la escritura y la percepción de las cosas. En mi caso, no me atrevería a decir que mis formas breves sean escritura del exilio, por el gran respeto que esa palabra tiene para mí en la memoria de todos los represaliados y perseguidos que tuvieron que huir de España por el golpe militar del 36. Es decir, no hablaría tanto de exilio en las formas breves como de marginalidad y búsqueda de experimentación en la expresión, hacia nuevos modos de traducción del tiempo.

J. H. M.: *Desde la óptica de una estética de la escritura, ¿novelar parece un oficio que requiere un calendario mientras que el aforista o el narrador breve depende de “la inspiración”, un concepto denostado, pero que usted reivindica?*

J. O.: Cada escritora o escritor es un universo diferente; por ejemplo, hay magníficas obras escritas en soledad sobre el volante del coche en escapadas nocturnas (Raymond Carver) y, por otro lado, excelentes resultados literarios desde la habitación, el estudio, un bar, etc. Está el tema de la inspiración, motor de toda mi obra poética y narrativa. Es este un enigma, conformado por toda mi existencia, mis vivencias, mi equipaje cultural, lecturas, exposiciones y mi especial percepción de la literatura y el mundo.

La inspiración no tiene por qué ir unida a un no hábito de trabajo; por ejemplo, en mi caso, todos los días escribo, leo, pero también indirectamente cultivo la inspiración con mis lecturas y, sobre todo, con mis ojos abiertos desde la sensibilidad no solo ante lecturas o manifestaciones culturales sino ante todos los fenómenos de la existencia, sea un árbol, el aprendizaje de los fenómenos de la Naturaleza, los conflictos del mundo, de la sociedad, cercanos o lejanos, etc., etc. El taller de mi mente está siempre abierto y con la luz encendida percibiendo, cosechando sensaciones que luego se convertirán en relatos, poemas y poemas visuales, etc. La raíz de toda mi obra está alimentada por una actitud poética, trascendente ante las cosas, y esto tiene mucho que ver con la creación, con ese raptó que todo poema o relato en mí suscita.

J. H. M.: *En cuanto parecen las formas breves más conscientes de sí que las extensas, ¿predisponen las primeras a pensarlas mientras se escriben, incluso con humor o sarcasmo contra el propio género y el autor que lo formula?*

J. O.: Tal vez sí sea en las formas breves donde más se encuentre el cuestionamiento del autor u autora, de todos los dogmas que levantan el teatrillo del mundo, y sean estas más

partidarias del humor y el juego conceptual. Pero hay también novelas extraordinarias que participan de todo esto; en un pasado y por poner tan solo algunos ejemplos: *El Quijote* de Cervantes o *La vida de Tristram Shandy* de Laurence Sterne y actualmente casi todas las de Enrique Vila-Matas, etc.

J. H. M.: *Por este y otros motivos que pueda aducir, ¿considera que la brevedad, bien entendida, resulta más innovadora y necesaria en nuestros días?*

J. O.: Considero que no tiene por qué ser la brevedad la única que garantice la vanguardia, la innovación en las formas expresivas, sino que será finalmente la calidad literaria e intelectual del resultado. Sea extenso o breve, será este el que responderá mejor a las preguntas del siglo XXI en literatura.

J. H. M.: *Cerrando —sin cerrar— esta odiosa comparación: ¿la forma breve delata la no clausura de cualquier forma literaria? Pienso que su brillante microrrelato “Fábulas”, de Un león en la cocina (1999), resulta un buen ejemplo para demostrar la doble naturaleza abierta y cerrada de los géneros breves —por no decir de toda la literatura—.*

J. O.: De algún modo, con toda creación me refiero no solo a la escrita o a otra cualquiera dada en las manifestaciones estéticas, sino también a todo acto de creación en la práctica del vivir cotidiano, sea amando al otro, consolando al que sufre, cuidando el medio ambiente, imaginando salidas vitales para la oscuridad... Es un acto de vuelo contra la muerte la creación, toda creación vence a la muerte, somos hijos de Sherezade. Por otro lado, la vida, las horas, los días no son lineales, hay miles de instantes inacabados, abiertos no solo a la interpretación, sino también a otras posibles salidas, comienzos, etc. La vida es constantemente algo dinámico, cambio constante, metamorfosis... si la vida es para mí todo eso, ¿cómo no concebir mis textos breves como instantes que arden en el tiempo, no estáticos?

J. H. M.: *En esa línea, usted ha aludido a la multiplicidad de interpretaciones y en la minificción y la micropoesía trata de motivarlas con una pátina de imprecisión —que en realidad no lo es—: una suerte de escena poética lograda por el comienzo in media res, la descripción impresionista, la presencia inesperada de lo fantástico, el final abierto...*

J. O.: Creo que toda esa concepción abierta y cambiante, a la que me refería en la respuesta anterior, queda reflejada en toda mi obra poética y narrativa, pero también existencial. No es imprecisión sino pensamiento abierto, pensamiento en humildad que huye de las certezas y sabe que el ser es interrogación y por lo tanto el motor de la percepción es dinámico a menudo desde la fragilidad del ser. “Duda el pájaro y dudando más asciende” (digo en uno de mis poemas breves).

J. H. M.: *Hemos apelado a la potencia sugestiva de lo no dicho en sus microhistorias; esta parece una marca derivada de su inicial vocación poética —que considera la piedra angular de toda su literatura, en un sentido amplio de lo poético—. ¿Quedan imbuidas las palabras por la naturaleza silente? ¿Callan de manera distinta los versos, e incluso los aforismos, que los párrafos de la minificción?*

J. O.: Efectivamente los silencios, lo sugerido sutilmente, indirectamente, por medio de la ironía, del juego narrativo, etc. forman parte de su sentido narrativo, de la expresión abierta a múltiples interpretaciones. Lo no dicho como intensificación de significado. El vacío como representación de la forma.

J. H. M.: *Escuché su conferencia en el congreso de la Universidad de St. Gallen (2018), palabras ahora publicadas en la editorial Iberoamericana—Vervuert,² y me pareció entender que empleaba un concepto, “microvisualidades”, no ya solo para la narración visual y experimental, sino como término “transfronterizo” que podría explicar su proceso creativo de minificciones, poemas breves u obra plástica, por igual.*

J. O.: Sí, eso es, “microvisual” es un término abierto en mi caso no solo a mis poemas visuales, sino también a ese rico universo de escribir un microrrelato a partir de una fotografía, un cuadro. Me interesa mucho la interrelación de las artes, encuentro ese diálogo creativo muy rico y lúdico.

J. H. M.: *Resulta un tópico afirmar que los creadores interdisciplinarios hibridan elementos entre disciplinas; en su caso, se sobreentiende el sentido poético que ha heredado su mirada fotográfica o la capacidad de imaginar potenciada por esta última. No obstante, a la inversa, ¿considera que esta transversalidad también puede perjudicar la creación? Transmitir clichés, forzar la trasplatación de procedimientos, bloquear la diferencia entre un medio de comunicación y otro...*

J. O.: Ninguna creación basada en esa interrelación estética de la que hablaba antes si es de calidad puede perjudicar al hecho creativo. Toda experimentación enraizada en una seria base intelectual es positiva. Cuando la creación no es artificio, no es herramienta para medrar y por lo tanto vacía cáscara de sentido; cuando la creación es auténtica, es decir, laboratorio constante para la investigación estética, ese diálogo entre distintas disciplinas es positivo y enriquecedor.

² Otmar Ette e Yvette Sánchez (eds.) (2020): *Vivir lo breve: nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid—Frankfurt: Iberoamericana—Vervuert.

J. H. M.: *Su obra plástica se basa en una ecología de medios que me recuerda al arte povera... y en el que se presiente un sentido ecologista como ciudadana. Si la cultura es “un paisaje”, como también ha afirmado, ¿contaminan menos los poemas visuales y los géneros breves?*

J. O.: No necesariamente; hay formas breves de mala calidad, es decir, contaminantes. No es la extensión lo que determina la contaminación sino la calidad estética del resultado.

J. H. M.: *En algunas conferencias y piezas literarias, como el microrrelato “Oto en Aquisgrán” (1999),³ ha expresado la necesidad de otro tipo de ritmo de vida, no sé si en la línea del Slow Movement. ¿Educan la poesía y la hiperbrevedad en la percepción y la sensibilidad pausada? ¿Escuchar el hermoso título paronomástico Lentitud de la luz (2008) invita a leer más lento los poemas?*

J. O.: Sobre todo es la actitud poética ante la existencia, la mirada filial con las otras especies que nos acompañan en este pequeño planeta llamado tierra, la que debiera encaminar nuestros pasos a vivir menos inmersos en esta vorágine de prisas dentro de la cual, a menudo bárbaros tecnológicos, no vivimos con intensidad el tiempo, no sabemos leer ese libro de prodigios que es el universo de lo cotidiano, los mil y un elementos orgánicos, por ejemplo, que hacen posible que nuestra mano coja un vaso, que nuestros ojos vean. Inmersos en la prisa, la vida pasa junto a nosotros sin enterarnos. Lentitud en la mirada significa profundidad en la percepción, mimbres de trascendencia en el respirar el tiempo. La lentitud de la luz tiene mucho que ver con todo eso, la Luz que despacio ilumina ante nuestros ojos las cosas y sus mil y un significados. Es urgente reflexionar sobre esa idea de loco y deshumanizado progreso que nos ha llevado a un peligroso analfabetismo espiritual, a una destrucción de valores esenciales para nuestra supervivencia física y espiritual. No se trata de leer más despacio los poemas sino de leer y vivir más lentamente y, por lo tanto, más profunda e intensamente el tiempo.

© Javier Helgueta Manso

© Julia Otxoa



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

³ Julia Otxoa (1999): *Un león en la cocina*. Zaragoza: Prames.

BENITO PÉREZ GALDÓS Y VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ: SU VÍNCULO A PARTIR DE DOS RELATOS CORTOS

Diego Mejía Estévez

Universidad Nacional Autónoma de México

diego.mejia.estevez@gmail.com

Resumen: Este artículo aborda las relaciones entre Benito Pérez Galdós y Victoriano Salado Álvarez mediante el comentario de dos cuentos aparecidos en prensa. Ambos relatos breves se vinculan con las preocupaciones estéticas que circulan en las últimas décadas del siglo XIX, precisamente en el conflictivo entrecruce de la práctica realista con otras corrientes como el modernismo, el naturalismo, el folletín y, significativamente, las mutaciones que se producen debido al auge del periódico como medio masivo de difusión de la literatura. Asimismo, se reflexiona sobre los matices de la representación del artista en el marco de dichas poéticas y movimientos.

Palabras clave: realismo, relato corto, bohemia, Victoriano Salado Álvarez, Benito Pérez Galdós.

BENITO PÉREZ GALDÓS AND VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ: THEIR CONNECTION BASED ON TWO SHORT STORIES

Abstract: This paper deals with the texts of Benito Pérez Galdós and Victoriano Salado Álvarez by means of a commentary on two stories printed in press. Both short stories are connected by the aesthetic concerns that appeared in the last part of the 19th century. It was precisely in the conflict between the realism and the modernism, naturalism, the *feuilleton*, and mainly, the changes that were produced by the boom of press as massive media. In addition, it reflects on the many representations of the artist on the frame of the poetics and diverse cultural movements.

Keywords: realism, short story, bohemianism, Victoriano Salado Álvarez, Benito Pérez Galdós.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3559>

Recibido: el 15 de septiembre de 2021

Aceptado: el 15 de diciembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

Con este artículo deseo explorar los vínculos que existen entre dos grandes escritores que las historias literarias consideran adscritos al realismo. Quizá la divergencia que salta primero a la vista es la honda discordancia entre sus fortunas editoriales. Benito Pérez Galdós es la figura tutelar de la poética realista de las letras hispánicas, y se ha intentado llevarlo —me parece que con acierto y justicia— al restricto círculo del canon europeo decimonónico, como es perceptible en trabajos como el de Germán Gullón, *Galdós, maestro de las letras modernas* (2020). Por otra parte, aunque Victoriano Salado Álvarez fue un escritor muy respetado en su tiempo, con textos encomiados por figuras como Amado Nervo, terminó por caer en un profundo olvido —interrumpido, acaso, por las valoraciones que José Emilio Pacheco le dedica en su compilación *La novela histórica y de folletín* (1985), así como en diversas intervenciones en prensa— hasta que el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la mano de Alberto Vital y Alejandro Shuttera, emprendió su rescate editorial.

Con este marco, puede intuirse que las relaciones entre ambos escritores realistas poseen un orden jerárquico en que el autor español lleva la mejor parte, en especial cuando se piensa que el mexicano rindió tributo a Galdós al construir sus *Episodios nacionales mexicanos* (1902-1906) a semejanza del casi homónimo ciclo de novelas históricas galdosianas. Buena parte de la convergencia entre Galdós y Salado ha sido comentada por Vital y Shuttera, en especial por el último en el estudio preliminar a *Obras III. Episodios nacionales mexicanos, I. De Santa Anna a la Reforma, I* (2018), así como por María Guadalupe Sánchez Robles, aunque casi siempre a propósito del nexo entre los monumentales ciclos de novelas que cada quien realizó. En cambio aquí me concentro, fundamentalmente, en dos relatos mucho menos atendidos por la crítica: “Un tribunal literario” (1873), de Galdós, y “De la vida de bohemia” (1922), de Salado, una elección que permite ver la ligazón desde otras aristas. Al asociar este par de relatos breves, también discurro sobre algunos aspectos de la mixtura que ejercen estos autores de distintos géneros y formatos, a saber, la novelística, la narrativa y el periodismo.

Pérez Galdós admirado por Salado Álvarez

Como sugiero líneas atrás, hay una evidente impronta galdosiana en el autor mexicano, que inicia con la génesis del ciclo novelístico *Episodios nacionales mexicanos*, escrito por encargo del editor catalán Santiago Ballescá, “a quien la literatura y, en general, la cultura mexicana le deben mucho más de lo que han querido agradecerle” (Vital, 2002: 134), ya que a él se debe no solo la encomienda y publicación de las series de Salado sino la edición de obras insoslayables como *El Zarco* (1901) de Ignacio Manuel Altamirano, o la enciclopedia *México a través de los siglos* (1884), dirigida por Vicente Riva Palacio.

Es, hasta cierto punto, curioso que Ballescá encargue al autor mexicano —originario de Jalisco— este proyecto, pues no cuenta con novela alguna en su haber. Lo que sí tiene es un libro de cuentos, *De autos* (1901), y un profundo interés por la historia de México basado en un humanismo de raíz comtiana. Vital sintetiza del siguiente modo las importantes particularidades que hay en la lectura saladiana del filósofo francés: “Y es que puede deducirse que, desde la

perspectiva de Comte, quien además menciona como lectura altamente deseable nueve novelas del progenitor reconocido de la novela histórica, Walter Scott, este género podía ser la síntesis perfecta de tres disciplinas que, en su convergencia, daban curso a un peculiar humanismo práctico” (2002: 133). Es entonces que Salado, bajo este esquema, puede trenzar sus intereses históricos y estéticos. Asimismo, puede verse que su concepción de la novela histórica se asocia al modelo de Scott que Balzac adopta, refina y populariza en su propio ciclo. Como explica Guido Mazzoni: “En torno a 1830, las reflexiones de Balzac sobre Scott se transforman en un principio de poética [...]. Desde ese momento en adelante, para Balzac, Walter Scott se vuelve el modelo técnico que todos los novelistas contemporáneos deberían seguir y la forma teatral se torna el elemento arquitectónico decisivo de la *Comédie humaine*” (Mazzoni, 2011: 254-255).¹ Entre esos novelistas contemporáneos puede contarse, al menos, a los practicantes del realismo. Empero, además del influjo de Scott y Balzac, Galdós se vuelve modelo directo para Salado no solo por practicar ese mismo método, sino a causa de una voluntad de filiación con la tradición hispánica que encarna el narrador canario, y que obedece a tensiones que más tarde comentaré.

En todo caso, “Salado Álvarez se propone reproducir el modelo galdosiano porque le parece la herramienta más efectiva para dar lugar a un efecto semejante al que cree ver en el intertexto enfocado: es decir, el recuento histórico preciso y objetivo, y además, la oportunidad de que su narración se consolide como un documento de promoción de la información recabada, esto es, lo histórico” (Sánchez Robles, 2021: 35-36). La pretensión de un efecto de realidad y una objetividad de la narración que intenta emular la figura del historiador son, en este caso, un sello del estilo saladiano provocado por Galdós, por lo demás visible en los *Episodios*.

Bastante tiempo después de esta aventura novelística, Salado tuvo la oportunidad de conocer a su modelo e ídolo literario, y deja testimonio de ello en una crónica que publica en *La Prensa* de San Antonio:

Le hablé luego de su aparición como periodista, de su “Audaz”, de “La Fontana de Oro”, de las Porreñas de Vozmediano, de aquella pintura del Madrid viejo que vence a la del “Curioso Parlante” aunque esté en ella inspirada, de las portentosas series de los “Episodios Nacionales” en que hay figuras dignas de un Balzac y de un Dickens a un tiempo: el Príncipe de la Paz, el Tío Cura, Amaranta, la Monja Apóstata de “Un Voluntario Realista”, Cordero, don Felicísimo Carnicero. Y sobre todo los dos personajes principales que cada uno a su manera simbolizan la España heroica del tiempo del Emperador y de Álvarez de Castro, la España cazurra y levítica de la Restauración: Gabrielillo Araceli y Juan de Pipaón. (Salado Álvarez, 1922: 10)

Resalta allí la asociación con los maestros del realismo, además de que asienta constancia sobre el conocimiento profundo que Salado tiene de la obra galdosiana y los méritos que le reconoce, sobre todo en cuanto a su capacidad de retratar un tiempo histórico.

¹ En el original en italiano, cuya traducción al español es mía: “Intorno al 1830, le riflessioni di Balzac su Scott si trasformano in un principio di poetica [...]. Da quel momento in poi, per Balzac, Walter Scott diviene il modello tecnico che tutti i romanzieri contemporanei dovrebbero seguire e la forma teatrale diviene l'elemento architettonico decisivo della *Comédie humaine*”.

El Galdós de “Un tribunal literario”

Tanto Galdós como Salado fueron incansables escritores de prensa, y a sus monumentales novelas, series y ciclos se añade una interesante y paralela producción cuentística que hace, a veces, espejo y correlato a sus otros proyectos; en otras ocasiones, el cuento se vuelve un espacio en que les fue posible experimentar mecanismos e intereses sumamente distintos, como es el caso del registro fantástico, con cuentos como “La conjuración de las palabras” (1868) o “Rompecabezas” 1897, en el caso del autor canario. Acerca de la faceta del cuento, debe tenerse en cuenta la opinión de Yolanda Arencibia:

Al abordar la producción breve de Galdós era habitual, casi hasta ahora mismo, lanzar a modo de queja la afirmación de que “se han estudiado poco los cuentos de Galdós”. Eso ya no es cierto; aunque es obvio, sin embargo que, tratándose de Galdós, cualquier vertiente de su genio (el dramaturgo, el narrador de cuentos, el periodista...) está menos estudiada que sus creaciones novelísticas. (2015: 110)

Lleva mucha razón Arencibia. Y con todo, el mismo nexo entre Galdós y Salado ha sido comentado únicamente a propósito de su faceta novelística. En el marco de ese laboratorio que fueron muchas veces los cuentos para ambos escritores, es posible rastrear otras convergencias, como fue por ejemplo la jerarquía que tanto los medios como los autores designaron a su práctica de los distintos géneros:

Así como fue costumbre entre los escritores a caballo entre los siglos XIX y XX, también la producción galdosiana de narrativa breve acompaña de manera constante la publicación de las novelas, las de la Primera época y buena parte de las Españolas contemporáneas, como vehículo paralelo al gran “empeño” de la escritura realista/naturalista, con su propio canal editorial representado por la prensa periódica, a su vez con su variado y amplio público de lectores. Sin embargo, para Galdós, a menudo el espacio contraído del relato, su ritmo en la narración marcando con rigor los necesarios movimientos en la aparición de los personajes, así como de cada elemento informativo que luego cobrará sentido, ofrecen un adecuado cobijo a sus reflexiones metaliterarias. Esta praxis fictivo-ensayística, si se me permite el término en cierto sentido oximórico, se realiza proficuamente en el cuento gracias al tono decididamente más irónico que Galdós elige, además de la dimensión fantástica en la cual a menudo los sumerge. (Polizzi, 2019: 202)

En el caso del cuento “Un tribunal literario” no opera ese ámbito fantástico que menciona Polizzi, pero sí el tono irónico y, especialmente, la reflexión metaliteraria a propósito de la eclosión de poéticas varias que proliferan en el arte narrativo de la segunda mitad del siglo XIX.

Dicho cuento, publicado en *Revista de España* en 1872, se abre con un diálogo entre el duque de Cantarranas —un autor ficticio que encarna una suerte de romanticismo sentimental— y un joven que trabaja en la confección de una novela, y que ha congregado a doctas autoridades de la crítica literaria para que juzguen su trabajo y esclarezcan cuál puede ser el mejor rumbo para su obra, precisamente en ese agitado cruce de corrientes literarias que pauta las prácticas narrativas de la época.

Sin duda, se trata esta de una preocupación que atañe al mismo Galdós, quien habita más o menos el mismo escenario que su personaje y está luchando por consolidar un arte literario propio entre tantos *ismos*. Además de las distintas poéticas, el escritor está en el vaivén de al menos dos intereses ligados a su primera y a su segunda manera, implícitos cuando Gullón menciona:

Hay, al menos, dos Galdoses. El que desde la juventud se interesa por los problemas de la sociedad en que habita, reflejándola en sus páginas, revisando su historia, los problemas causados por las diferencias económicas, de educación, de físico, de inteligencia, y el escritor maduro. Este hombre se preocupará por la persona concreta, por entender lo que la mueve por dentro. Volveremos luego sobre el asunto, de momento digamos que la madurez personal le llevó a fijarse mejor en los sentimientos concretos de quienes vivían a su alrededor. (2014: sp)

El Galdós, pues, del cuento en cuestión está inclinado hacia los conflictos de su contemporaneidad, que son aquí de índole estética. En cambio, está aún muy lejos de ese estudio de la interioridad y la mentalidad de los individuos que se ensaya, por ejemplo, en *La desheredada* (1881). La narración concede un relevante espacio a la descripción física de los personajes que constituyen el tribunal y a los recursos que consideran más eficaces al oficio narrativo. Empero, salvo algunas manías, esa otra dimensión de su ser es del todo desconocida. Con respecto al narrador, y presunto protagonista, se conoce aún menos, y resulta una figura sin personalidad a la manera de la creatura novelesca balzaquiana de Lucien de Rubempré, como detallaré líneas abajo.

Por otro lado, en cuanto al diálogo entre el personaje narrador en ciernes y el duque romántico, a quien considera su benefactor, pone sobre la mesa importantes temas, pues el duque habla sobre la importancia de que el arte narrativo exalte los sentimientos y que conmueva por su fuerza. Asimismo, se traza una antinomia entre este modo de hacer literatura y otro que estaría apegado a la “pasión política”. Con esto, se intenta contraponer la poética romántica, o cuando menos una de sus vertientes, con el realismo y sus derivados que miran con mayor acento las tensiones de la vida cotidiana y del presente, como puede ser la dimensión política.

El capítulo segundo se centra en la descripción de una poetisa que es retratada bajo la estructura del tipo, esto con el fin de mostrar una galería de literatos cuyas estampas y opiniones son, en mayor o menor medida, caricaturas de los individuos reales que desfilaban en el mundillo literario de la época. Mientras tanto, la tercera parte presenta a Don Marcos, un novelista devenido crítico a causa de las cuitas económicas que encuentra en la labor artística. Su forma de comprender la literatura se describe así:

D. Marcos huía de las sencillas y puras escenas de la naturaleza; y así como el pez no puede vivir fuera del agua, la Musa susodicha no se encontraba en su centro fuera de las infectas bohardillas, de los húmedos sótanos, de todos los sitios desapacibles y repugnantes. Sus pinturas eran descarnados cuadros, y sus tipos predilectos los más extraños y deformes seres. Un curioso aficionado a la estadística, hizo constar que en una de sus novelas salían veintiocho jorobados, ochenta tuertos, sesenta mujeres *de estas que llaman del partido*, hasta dos docenas y media de viejos verdes, y otras tantas viejas embaucadoras. Su teatro era la alcantarilla, y un fango espeso y mal oliente cubría todos sus personajes. Y tal era el temperamento de aquel hombre insigne, que cuanto Dios crió lo veía feo, repugnante y asqueroso. Estos epítetos los encajaba en cada página, ensartados como cuentas de rosario. Era prolijo en las descripciones, deteniéndose más cuando el objeto reproducido estaba lleno de telarañas, habitado por las chinches o colonizado por la ilustre familia de las ratas; y su estilo tenía un desaliño sublime, remedo fiel del desorden de la tempestad. (Pérez Galdós, 2006: 180-181)

Se advierte entonces la representación de un artífice de cuño naturalista, tanto por los personajes que utiliza como por su deleite en la descripción de los más sórdidos estadios, y en cuyos *colpi di scena* el protagonista parece hallar los resortes y giros que quiere imprimir a su pretendida obra.

Lo cierto es que la poética que ostenta Marcos parece la más contrapuesta a la concepción hasta ahora referida en el cuento, la del duque y la poetisa de filiaciones románticas y que, incluso, el narrador tilda de cursi. La galería se completa con Severiano Carranza, conocido también como Flavonio Mastodontiano, un erudito que entiende la literatura como una suerte de reconstrucción filológica y evoca además un poco a los neoclásicos.

Sin embargo, Galdós no legitima nunca modelo alguno de poética, aunque quizá fustiga con mayor dureza la visión romántica, como también lo haría en *El doctor Centeno* (1883) con la narración de los ridículos y febriles proyectos del dramaturgo Alejandro Miquis, y su desastrada bohemia en la que se concentran diversos tópicos de esta como la tuberculosis, la vida galante y la generosidad desmedida incluso en la pobreza.

Más atrás hablé del enigmático protagonista de “Un tribunal literario”, quien tendría el punto de vista privilegiado y resulta el único sujeto autónomo de la narración. Sobre el primer asunto, me ciño a la definición de Cesare Segre: “El punto de vista considera el modo de presentar los hechos, en definitiva el ángulo desde el cual se revela cada uno de los eventos que constituyen la trama (2018: 135). En cuanto a lo segundo, coincido en lo siguiente: “Cuando un actante posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo, será un sujeto autónomo” (Bal, 1990: 40). Sin embargo, a pesar de que el personaje narrador, en sentido doble, posea su programa, este es del todo maleable. Por esa razón, lo asocié al personaje escritor Lucien de Rubempré de *Illusions perdues* (1837-1843) de Balzac.

El poeta que protagoniza la novela de Balzac es un artífice con talento y sensibilidad, pero sumamente ambicioso y, sobre todo, voluble, y que transita de una poética a otra, de un medio, género literario o bando al siguiente según le convenga. A pesar de su lugar como héroe de la narración, es claro que casi cualquier personaje o moda pueden influenciarlo. Franco Moretti va a describir su naturaleza de la siguiente forma:

Esa misma ductilidad que le permite estar constantemente “al paso de los tiempos” le impide también constituirse como individualidad permanente: lo condena a no poder ser nunca “sí mismo”. Tarde o temprano, todos los personajes que le son cercanos descubren que, de Lucien, no pueden fiarse. ¿Por qué es egoísta? Pero sobre todo ya que, en el fondo, Lucien no existe —no existe como persona. Es un ser puramente social, un “hijo de su siglo”—. (Moretti, 1999: 148)²

El personaje del cuento galdosiano, tras recabar todos los consejos y propuestas de las autoridades que congrega para escuchar y comentar su relato, no puede decidir qué camino tomar y pasa de una postura poética a otra con la misma ductilidad que el poeta de Balzac.

Asimismo, el texto cierra con una acalorada y cómica discusión entre los escritores del tribunal y con la publicación de la novela, que es definida como “análoga a esas capas tan llenas de remiendos y pegotes, que no se puede saber cuál es el color y la tela primitivos” (Pérez Galdós, 2006: 205), a causa de que el joven novelista mezcla aquí y allá un poco de todas las

² En el original en italiano, cuya traducción el español es mía: “Ciertamente. Quella stessa duttilità che gli permette di essere costantemente «al passo coi tempi» gli impedisce anche di costituirsi come individualità permanente: lo condanna a non poter essere mai «se stesso». Prima o poi, tutti i personaggi che gli sono vicini scoprono che, di Lucien, non ci si può fidare. Perché è egoista? Certo. Ma ancor più perché, al fondo, Lucien non esiste – non esiste come persona. È un essere puramente sociale, un «figlio del secolo» –”.

recomendaciones recibidas. Tales características derivan en que la obra sea vendida, poco después de impresa, como mero papel por peso para satisfacer las necesidades del dueño de una tienda de ultramarinos, utilizando en clave irónica el motivo dominante de las *Illusions perdues* que es el papel, el cual Balzac presenta en todas sus fases ligadas a la industria de la imprenta, hasta su función más sublime en tanto vehículo de la creación artística de su personaje.

Victoriano Salado y “De la vida de bohemia”

Como sucedió a Galdós, Salado se formó con la escritura periodística de artículos y cuentos, también mucho menos conocidos y estudiados que el mencionado ciclo. Para comprender mejor tales prácticas deben apuntarse las circunstancias que Vital detalla:

Victoriano tuvo mucho que ver con las condiciones del mercado y del incipiente sistema literario mexicano, sujetos ambos (mercado y sistema) a la fuerte y benéfica influencia del periodismo diario y semanal, quincenal y mensual. A una vocación narrativa natural se aunó en Salado la apertura de espacios editoriales y de ofertas de publicación para las nuevas generaciones de prosistas y poetas tanto románticos como realistas, tanto naturalistas como modernistas. (2012: XXIII)

Esto en lo que respecta a la primera fase del trabajo literario y periodístico del jalisciense, sin embargo, “De la vida bohemia” es publicado ya en 1922 (en *El Informador*),³ es decir, dos décadas después de comenzada la aparición de los *Episodios*.

En ese cuento, a modo de resumen mínimo, se relatan las cuitas de Rubén Darío y Amado Nervo en su estadía parisina, en particular la noche de Navidad, y las extravagancias de Darío derivadas de sus escarceos báquicos:

No era precisamente trufas lo que se comía ni champaña lo que se cataba hace veinte años en el aposento de dos poetas hispanoamericanos que vivían en París, *rue* de la Parchéminerie, número 57. De ellos el más joven, Amado Nervo, acababa de llegar a París hacía unos cuantos meses, mientras el otro, Rubén Darío, llevaba ya algún tiempo en la capital de Francia. (Salado Álvarez, 2019: 43)

El asunto del relato tiene que ver con preocupaciones añejas en su autor, asimismo vinculadas a la famosa polémica que sostuvo con los modernistas en 1898, a raíz de su reseña al libro *Oro y negro* (1897) de Francisco Olaguíbel. Allí, la mayor crítica de Salado es porque considera que muchas de las estrategias modernistas son tan solo un remedo de los postulados —en su opinión mal comprendidos— simbolistas y decadentistas de Francia. La postura del jalisciense tiene que ver con la consolidación del campo de la literatura patria, para cuya concreción considera mucho más benéfica la cercanía con las letras hispánicas. Se entiende así la elección del realismo galdosiano como modelo. Y del mismo modo, como explica Shuttera, “el cultivo de la novela histórica en México no obedece a una «moda literaria» [...]. Es más bien la *consecuencia* directa de la pregunta por la identidad nacional” (Shuttera, 2018: XXVIII).

³ El cuento se publica originalmente en dicho diario. Aquí cito la versión que se recoge, luego de su actualización ortográfica y de puntuación, en *Diálogos de otros tiempos. Narraciones y sucesos mexicanos* por Alejandro Sacbé Shuttera, y que se publica por Penguin en 2020.

Debido a la naturaleza y estilo de este escritor, también filólogo, crítico e historiador acucioso, puede postularse que considere la poética realista una manera escritural que ya ha sido verdaderamente asimilada, a más de medio siglo de publicadas las obras maestras de Balzac y Stendhal, en el contexto de una tradición literaria mexicana apenas en consolidación. En cambio, la recepción y práctica del decadentismo debieron carecer a sus ojos de una distancia crítica, además de responder a tensiones que considera ajenas al entorno estético y social del país. Y, sobre todo, el tipo de narrador omnisciente propio del realismo, con su pretendida cercanía respecto a la figura del historiador por su objetividad, es más deseable para Salado que los narradores volcados en su experiencia íntima y tantas veces despreocupados de su marco social e histórico, cuando no en franca oposición a él.

A esto se añade la estrecha colaboración de Salado con Rafael Reyes Spíndola, fundador del periódico *El Universal*, cuyas prácticas fueron, en general, consideradas por los modernistas típicas de un “periodismo industrial” que debía combatirse. Por otro lado, está la férrea defensa de una práctica antiutilitarista del arte por parte de los modernistas mexicanos, bajo la devisa de *l’art pour l’art*, que se atribuye a Théophile Gautier, y que intentaran practicar por esa época autores como Oscar Wilde y Gabriele D’Annunzio, por cierto, admirados por Salado, como se constata en los textos y traducciones que les dedica en los periódicos.⁴

Además de este contexto de pugna contra los modernistas, que comenzó con la reseña y tuvo otras repercusiones que aquí es imposible abordar, lo cierto es que Salado no tenía en el mejor de los conceptos al poeta de Nicaragua, como se revela en una crónica que publica dos años después de su cuento en el mismo periódico y que discurre sobre la misma línea: “En ese tiempo Darío estaba entregado al vicio de la bebida y ejecutaba las cosas más extrañas y asombrosas. Una tarde, en la terraza del «Lion d’Or», empezó a quejarse de que estaba envenenado y a pedir por Dios un confesor como el don Juan de Tirso” (Salado, 1924: 3).

Salado cumple con varios objetivos a través de su relato, a saber, la continuación de su ejercicio narrativo ya lejos de la trayectoria novelística; censurar una imagen del artista que se contrapone a su visión de mundo y que se había vuelto ya un mito literario a partir del *poète maudit* simbolista que encarnaron Charles Baudelaire o Paul Verlaine —el ídolo de Darío—; y, por último, mofarse de la práctica del género que el vate modernista llamara “cuento parisiense” a propósito de “La ninfa” del célebre volumen *Azul* (1888). Esto último constituye un ataque directo a la narrativa modernista, por no hablar del embate particular a la figura del máximo representante del movimiento. Por otro lado, el jalisciense, en el marco de la narrativa breve, se ejercita en otro género que les es caro y que viene tan bien al medio de la prensa en que se mueve: el retrato. Como explica Vital:

Y, sin duda, la fascinación de muchos autores y lectores por los personajes públicos está en la base misma de la existencia de la novela histórica y de la novela en clave, ya que la cantidad de energía social acaparada y consumida por esos personajes es tan grande que la comunidad va a buscar las huellas de tal energía histórica en esos y en otros géneros [...].

⁴ Por ejemplo, Salado Álvarez traduce desde una versión francesa, para el diario *Flor de Lis* de Guadalajara, *Le vergini delle rocce* (1895) apenas un año después de su publicación. Asimismo, en 1929 le dedica una semblanza, bastante laudatoria, al artista italiano en *La Prensa*.

Tal vez por todo lo precedente se explica que el autor de los *Episodios nacionales* se sintiera siempre tan seguro al hacer un retrato de personas vivas o recién muertas e incluirlo en su texto: porque a la vez era realista, era positivista y era escritor [...]. El retrato fue entonces un punto de confluencia de poderosas corrientes ideológicas y estéticas. (2002: 167)

Se trata este de un procedimiento que Salado ya había practicado en *Su Alteza Serenísima* (1902), al mostrar los primeros pasos de su héroe, Juan Pérez de la Llana, que se vinculaba al grupo *real* de La Falange y a escritores como el poeta Juan Covarrubias. En todo caso, la imagen del poeta primero apurado por la mala administración de su pecunio, y luego que dilapida cualquier moneda que llegue a sus manos para procurarse la algarabía del goce dionisiaco, es la base de una historia apasionante que recurre a casi todos los *topoi* de la bohemia, ya representada literariamente por diversas obras, entre las más famosas *Scènes de la vie de bohème* (1851) de Henry Murger. La distancia clara con las estampas de Murger es que los personajes, más que jóvenes simpáticos que se diviertan a expensas de la sociedad burguesa, encuadran más, en el caso de Darío durante el cuento saladiano, con una imagen trágica y casi patológica: “empezó a trasegar desde temprano todos los licores de diferente sabor, densidad y coloración que tanía a la vista, y antes de que fuera ‘media noche, cuando Dios quiso nacer’, ya se encontraba en ese estado de embriaguez trágica, villana y pendenciera que tienen algunos que debieran observar siempre la ley de Volstead” (Salado Álvarez, 2019: 45). El gesto del poeta se muestra, asimismo, como estrafalario y producto de un romanticismo trasnochado, herencia visible en los modernistas y decadentistas bajo la óptica del jalisciense.

Por lo demás, la estadía parisina del personaje Rubén Darío no podría entenderse sin su ejercicio periodístico para *La Nación* de Argentina. Entonces, ese héroe artista del relato es también un personaje periodista como lo fuera el comentado Lucien de Rubempré, y con esta marca se continúa la reflexión acerca del estrecho nexo entre el ejercicio literario y el periodístico, pero también sobre la imperiosa necesidad que tenían la mayoría de los artistas por desarrollar otras actividades mejor, o más asiduamente, remuneradas. Se trata este de un drama que vivió el mismo Salado, quien debió hacer del periodismo su fuente primaria de sustento —especialmente durante su exilio en Estados Unidos— en detrimento de otras actividades y proyectos creativos.

Conclusiones

El paso de Salado por la prensa, además de ser producto de las condiciones de mercado que comenta Vital, y de sus necesidades personales, tiene una función similar a la de Galdós en sus consabidos esfuerzos por triunfar en el arte de Molière y Shakespeare. Más que la novela, “en cambio, el cuento, el sucedido, el diálogo y la escena son cuatro géneros que avinieron bien a su triple urgencia de 1) escribir, 2) mantener a una familia y 3) comunicar sus ideas, sus inquietudes y sus historias a un público más o menos amplio” (Vital, 2021: 158). Hablo en particular de esa voluntad de establecer un diálogo con la gente lectora a un nivel masificado. Esto puede parecer, hasta cierto punto, paradójico, pues, aunque la novela era un género de enorme hegemonía y difusión, la prensa, merced a las transformaciones mencionadas, incluso rebasa la penetración de la novelística. Salado tiene cierta aversión por la mixtura de novela y periódico que en otros

novelistas funciona tan bien, y al contrario considera las formas breves como una simbiosis perfecta con el médium de la prensa. Además de que mezclar el trabajo periodístico, relativo a los diversos artículos de orden histórico, filológico, lingüístico y político que escribe, con la confección de cuentos sea pertinente para el mexicano, cabe decir también que esta ocupación de periodista y su carrera política no le conceden las fuerzas necesarias, o el tiempo, para acometer de nuevo un ejercicio en la forma novela, y en especial de las magnitudes que practicara con sus *Episodios nacionales mexicanos*. Del mismo modo, “en camino de animarse a escribir sus memorias Victoriano había vislumbrado las anécdotas del medio literario como un rico filón que podía resultar atractivo para el público. La rememoración del campo literario del Porfiriato fue uno de los tópicos más atendidos” (Viveros, 2021: 166).

Pero, más allá de la convergencia que hay en abordar los asuntos actuales, en este caso estéticos, por parte de ambos autores realistas, es de gran relieve que en estos cuentos se concentren en desacralizar la figura del artista literario mediante el humor y la ironía que le falta a Balzac para trazar a su poeta romántico en *Illusions perdues*, aun cuando este tenga tantas coincidencias con los personajes a caballo entre ficción y realidad de Galdós y Salado.

Entonces, se trata de una situación compleja y llena de matices, pues el escritor jalisciense no desestima ni desconoce la poética decadentista, pero desconfía de la asimilación y utilización de los escritores mexicanos. Además, ciertamente, el enfrentamiento de los modernistas con Salado va en sintonía con los ataques de Ramón María del Valle-Inclán, autoridad del decadentismo español, con el consabido mote de “garbancero” que da a Galdós. En suma, hay también una desconfianza sistemática de los modernistas o decadentistas hacia una poética que consideran rebasada, y de ahí el repudio a sus autores representativos en España y México.

No hay, en realidad, una exhibición vistosa de las estrategias típicas del realismo en ninguno de los relatos aquí abordados; no abren con una descripción detallada del marco histórico y social a la manera de inicios paradigmáticos como los de *I promessi sposi* (1827) de Alessandro Manzoni o *Le Père Goriot* (1834) de Balzac. Además de que un uso de la diégesis para una construcción minuciosa de las “dos teletas teatrales: una compuesta de entidades invisibles, de fuerzas históricas, sociales, psicológicas, económicas; otra compuesta de entidades visibles, de objetos, de ambientes” (Mazzoni, 2011: 258)⁵ es más o menos incompatible con el formato cuento, tampoco se utiliza un registro melodramático propicio a los giros y reconocimientos balzaquianos.

Más bien, opera una adhesión indirecta al realismo mediante una reflexión metaliteraria y una toma de postura que es, esencialmente, crítica. En el caso de “Un tribunal literario” es ostensible en el rechazo, y hasta ridiculización, de los tópicos del Romanticismo, y en menor medida a los excesos del naturalismo. No hay, pues, una declaración de un método narrativo ideal para confeccionar la novela del protagonista sino por omisión; la preocupación característica de la poética realista por las fuerzas históricas que ejercen una influencia directa en los destinos de los personajes no solo no afectan a los escritores ficcionales del relato, sino que tampoco les importan como materia narrable a añadirse en la novela en ciernes en que el cuento se centra.

⁵ En el original en italiano, cuya traducción al español es mía: “due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche, sociali, psicologiche, economiche; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambienti”.

Ocurre algo parecido con “De la vida de bohemia”, que tampoco hace gala particular de elementos realistas, pero su crítica a aquellos modernistas se entiende perfectamente al ser interpretada en relación al corpus general del autor; con sus novelas realistas de carácter histórico y fuerte impronta galdosiana, además de sus diálogos con Nervo y compañía en la prensa. La confluencia e influencia es más bien visible en las intenciones de ambos autores que buscan defender la práctica del realismo en la segunda mitad del siglo XIX e, incluso, en los albores del siglo XX.

Bibliografía

- ARENCIBIA, Yolanda (2015): “Fundamentos de Galdós. Los cuentos”. *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2015): 110-118.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- GULLÓN, Germán (2014): “Introducción. Tristana, la mujer de la triste figura”. En Benito Pérez Galdós: *Tristana*. Barcelona, Austral: sp.
- MAZZONI, Guido (2011): *Teoría del romanzo*. Bolonia, Il Mulino.
- MORETTI, Franco (1999): *Il romanzo di formazione*. Turín, Einaudi.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006): “Un tribunal literario”. *La princesa y el granuja. Relatos breves*. Artemisa, Tenerife: 153-207.
- POLIZZI, Assunta (2019): “Galdós, el periodismo y la escritura. Reflexiones a partir del cuento «El artículo de fondo»”. En *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2019): 201-217.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano (1920): “Galdós”. *La Prensa* VI/810, 25 de enero de 1920: 10.
- (1924): “Sobre Rubén Darío”. *La Prensa* XII/183, 13 de agosto de 1924: 3.
- (2019): “De la vida de bohemia”. *Diálogos de otros tiempos. Narraciones y sucesos mexicanos*. Ed. Alejandro Sacbé Shuttera Pérez. México, Penguin: 43-48.
- SÁNCHEZ ROBLES, María Guadalupe (2021): “La movilidad como re-escritura identitaria en *De Santa Anna a la Reforma*, de Victoriano Salado Álvarez”. En Alejandro Shuttera (coord.): *Tiempo viejo (1867)—Tiempo nuevo (2017). Presencia(s) de Victoriano Salado Álvarez en el siglo XXI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 35-53.
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- SHUTTERA, Alejandro (2018): “Estudio preliminar”. En Victoriano Salado Álvarez: *Episodios nacionales, 1. De Santa Anna a la Reforma, 1. Su Alteza Serenísima*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: XVII-XLVIII.
- VITAL, Alberto (2002): *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez, 1867-1931*. México, Universidad Nacional Autónoma de México—Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- (2012): “Introducción”. En Victoriano Salado Álvarez: *Narrativa breve*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: XIX-XCVII.

--- (2021): “Cuatro géneros en la vida de Victoriano”. En Alejandro Shuttera (coord.): *Tiempo viejo (1867)—Tiempo nuevo (2017). Presencia(s) de Victoriano Salado Álvarez en el siglo XXI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 153-162.

VIVEROS, Luz América (2021): “«Traía del terruño tantos planes»: La incursión periodística de Victoriano Salado en la Ciudad de México”. En Alejandro Shuttera (coord.): *Tiempo viejo (1867)—Tiempo nuevo (2017). Presencia(s) de Victoriano Salado Álvarez en el siglo XXI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 163-182.

© Diego Mejía Estévez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

“AMIGO ENEMIGO”, DE ANTONIO DI BENEDETTO: UNA RELECTURA DE “EL FLAUTISTA DE HAMELÍN”

Rocío Colman Serra

Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET

rocio.colmanserra@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza el cuento “Amigo enemigo”, de Antonio Di Benedetto y su puesta en su diálogo con la fábula alemana “El flautista de Hamelín”. Mediante un recorrido que atiende al rastreo de los vínculos intertextuales —el poema homónimo de Robert Browning, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, el prólogo a *Artificios* de Jorge Luis Borges y *El concepto de lo político* de Carl Schmitt— y al contraste entre las modificaciones de las ediciones del 1953 y del 1971, se puntualizan los aspectos del texto que tematizan el proceso mismo de creación y el vínculo conflictivo entre el artista y su obra. Dichos aspectos parten de una sintaxis estrechamente vinculada a lo fónico y al diálogo intertextual que propone lazos hacia otros autores y otras obras centrales dentro de la configuración artística del autor.

Palabras clave: intertextualidad, invención, Di Benedetto, fábula, “El flautista de Hamelín”

“AMIGO ENEMIGO”, BY ANTONIO DI BENEDETTO OR THE REREADING OF “PIED PIPER OF HAMELIN”

Abstract: This paper analyses the short story “Amigo enemigo”, by Antonio Di Benedetto and its setting its dialogue with the German fable “Pied Piper of Hamelin”. Through an itinerary that attends to the tracing of intertextual links—the homonymous poem by Robert Browning, *La cruzada de los niños* by Marcel Schwob, the prologue to *Artifices* by Jorge Luis Borges and *Concept of the political* by Carl Schmitt—and the contrast between the modifications of the 1953 and 1971 editions, this article reviews the aspects of the text that thematize the process of creation and the conflictive link between the artist and his work. These aspects are based on a syntax closely linked to the phonic and to the intertextual dialogue that proposes links to other authors and other central works within the artistic configuration of the author.

Keywords: intertextuality, imagination, Di Benedetto, fable, “Pied Piper of Hamelin”

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2421>

Recibido: el 9 de junio de 2021

Aceptado: el 18 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

En 1953, Antonio Di Benedetto publica *Mundo animal*, libro que reúne una serie de cuentos escritos entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. Se trata de un volumen de relatos fantásticos que presenta, temática y formalmente, los lineamientos de una poética que se verá perfeccionada con los años y los sucesivos libros. “Amigo enemigo”, el segundo cuento del libro, puede ser leído como una alegoría del nacimiento del proceso creativo o, mejor aún, del artista. Un narrador protagonista cuenta cómo ha perdido la voz en el mismo momento en que observó a su padre colgando de la ducha, luego de haberse suicidado. Su progenitor lo ha dejado huérfano y mudo, es decir, falto de padre y de voz. Sin embargo, le ha quedado como herencia, o como lastre, su biblioteca. A pesar de no desearla, debe acarrearla consigo en su deambular por diferentes pensiones. Si bien se trata de textos escritos y, por lo tanto, factibles de ser asociados a la creación literaria, están alejados de la “alta cultura” y de la literatura en general, pues son “dos cajones de libros de química antigua que alternan con cabalísticos, astrológicos y quirománticos” (Di Benedetto, 1953: 14). En una de las pensiones, un pericote que ingresa del exterior se esconde entre los cajones de libros y al poco tiempo comienza a comérselos. Para evitar que los destruya, el narrador junta la miga del pan y lo alimenta con ella generando así la transformación del pericote en un ser monstruoso que lo ataca. Se defiende con una lapicera y se desmaya, de modo que cuando despierta, solo queda el rastro de sangre que ha dejado el monstruo en su huida.

El texto está estructurado en seis secciones separadas entre sí por tres asteriscos. Este método de división es común en otros cuentos del autor e incluso en sus novelas. Se trata de marcas que denotan ausencias temporales, es decir, lo no narrado y, en consecuencia, el silencio. A la vez que cada segmento es parte de la estructura del relato y posee una cierta independencia del resto. Las secciones contienen núcleos narrativos propios que podrían agruparse de la siguiente manera: 1) los libros, el padre muerto, la mudez; 2) el pericote, los niños, el sueño; 3) el sonido, la leyenda, la imaginación; 4) herencia, guerra; 5) proceso creativo y florecimiento del genio poético; 6) escritor, creación, escritura. Al aislar los núcleos se observa que la estructura responde a una suerte de recorrido iniciático en el que el personaje atraviesa diferentes etapas para, finalmente, superar la última prueba que será el enfrentamiento con el pericote y con todo lo que se ha dotado simbólicamente a este roedor a lo largo del relato.

Primer apartado: los libros, el padre muerto, la mudez

La oración con la que inicia el cuento contiene una elipsis nominal: el sujeto tácito de este comienzo obliga a buscar el referente más adelante, dos oraciones después. Se destaca, de esta manera, más que el interés por el objeto en sí, lo que este objeto representa para el narrador: el legado paterno que quizá nunca tocará. Al referirse a él, el narrador afirma que los libros: “Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo nada tengo de él excepto esto. //Excepto esto y la mudez. No era mudo él, no. Pero fue por él” (Di Benedetto, 1953: 14). El sentido de estas cuatro oraciones está a la vista: explica que nada ha heredado de su padre excepto los libros y que, paradójicamente, son los libros los que “tienen algo” de su progenitor, no el narrador, a quien aparentemente no lo han alcanzado ni el carácter ni los rasgos físicos que denoten su abolengo. Sin embargo, al analizar en detalle la estructura del

fragmento es posible advertir que la línea de razonamiento no está únicamente organizada a partir de las vinculaciones de causalidad, sino que principalmente se mantiene por una conexión rítmica y sintáctica. En la primera oración, la elipsis del sustantivo “libros”, sostenida a partir del verbo, del pronombre personal “ellos” y del demostrativo “esto” es la línea que traza el recorrido y que une, como un hilo de Ariadna, la figura del padre y del narrador. Pero, además, genera un movimiento de vaivén entre los diferentes extremos: el verbo y el pronombre final hacen referencia al mismo objeto. Efecto de vaivén ligado al ritmo, que se acentúa en las tres oraciones siguientes a partir de las repeticiones del pronombre demostrativo (que hace referencia a los libros), del sustantivo “mudez” —y del adjetivo “mudo”— y del pronombre personal “él”. Los libros eran del padre y ahora son de él, tienen características del padre y él no tiene ninguna, el padre no era mudo y el narrador sí, la causa de su mudéz es la muerte violenta del padre. Se traza una suerte de recursividad de la que es imposible salir: el narrador está estancado en un lugar, fijado temporalmente en un estado sin poder superarlo.

Segundo apartado: el pericote, los niños, el sueño

En este segundo cuento, como en todos los del libro, aparece un animal: un pericote “que de tan joven podía confundirse con un ratón” (Di Benedetto, 1953: 14). El pericote entra en la habitación de la pensión buscando asilo: los niños que se bañan “en el canal, bajo el sauce” y “pasan las horas desnudos, alborotando” (1953: 15) hacen puntería sobre él, por lo que necesita refugio. Se genera una ambigüedad, ya que el discurso del narrador confunde los atributos de los niños y los del pericote: el roedor es el ser indefenso, que busca escapar de esos pequeños, que, en cambio, “escarban las cuevas” y juegan a cazarlos y de vez en cuando “muere alguno, de los chicos, se entiende, que muere ahogado” (Di Benedetto, 1953: 15). El verbo “escarbar” está atribuido a la actividad de los infantes y, por lo tanto, los acerca a una tarea común a los roedores. Nuevamente, el sintagma —mediante el uso del hipérbaton— está dispuesto de manera tal que no queda claro quién es el agente que realiza la acción, ya que la oración deja tácito al sujeto. Toda la secuencia de citas anteriores manifiesta una intencional ambivalencia entre pericotes y niños desde la cual se vuelve difícil distinguir en un primer momento cuándo se refiere a cada criatura. La identificación entre el pericote y los niños toma consistencia en las propias palabras del narrador-protagonista cuando, en su conversación con una muchacha, se refiere al pericote como su “hijo”. Se propone al animal (y a la relación del narrador con este) como una nueva forma de indagar en la problemática de los vínculos filiales. La relación padre-hijo está asociada en este texto a los sustantivos “creación” y “criatura”.

El pericote se oculta entre los libros, busca refugio allí y el narrador no se preocupa, ya que “se iría, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábala de mi padre” (Di Benedetto, 1953: 15). Ya el verbo “digerir” anticipa la acción de deglución que culminará en la transformación de un pequeño pericote en un monstruo enorme y violento. El ingreso lo hace en un momento de ensoñación del narrador, ubicado en la ambigua línea que enlaza la vigilia con el sueño. Se detectan aquí los primeros indicios de una conexión de este relato con la estética romántica. En las jaculatorias órficas de Jean Paul sobre la naturaleza del genio, expresados por su *Vorschule der Ästhetik* [Lecciones preliminares de estética]: “el

genio es una armonía de todos los poderes del hombre, e incluye dos aspectos, uno de reflexión consciente [*Besonnenheit*] y el otro de lo inconsciente [*das Unbewusste*] el elemento más vigoroso del poeta” (Abrams, 1975: 307).

La posición del narrador es indefinida: no se sitúa ni en la realidad ni en el sueño, al que sin embargo invoca. En la primera edición de *Mundo animal*, la última oración de este segundo apartado se lee de la siguiente manera: “Continué invocando al sueño, que, despreocupado de mí, hacía las cosas a medias: No me tomaba del todo” (Di Benedetto, 1953: 15). En la edición de 1971, cambia el verbo compuesto “continué invocando” por “proseguí convocando”. La primera opción se acerca aún más a la concepción romántica del genio creador que busca en el inconsciente los elementos necesarios para alcanzar su producción. Se “invoca” al sueño como se invoca a las musas, ya que la inspiración poética y el genio poético están allí, en los terrenos del inconsciente.

Tercer apartado: el sonido, la leyenda, la imaginación

La ambigüedad entre niños y ratas se resignifica en el tercer apartado con la alusión al cuento tradicional alemán “Der Rattenfänger von Hameln”, que se conoce en el ámbito hispánico como “El flautista de Hamelín”. Se trata de la leyenda alemana que cuenta que la ciudad de Hamelín estaba invadida por ratones y ratas, mientras sus ciudadanos no sabían qué hacer. Un día llegó un hombre que se presentó como cazador de ratas y ofreció sus servicios a cambio de una retribución. Los ciudadanos aceptaron y el hombre, utilizando una flauta, logró hacer que todas las ratas salgan de las casas y lo sigan, conduciéndolas al río, donde se ahogaron. Los habitantes de Hamelín, libres ya de la plaga, decidieron no pagarle al flautista, incumpliendo su promesa. Tiempo después, el flautista volvió para vengarse: esta vez en lugar de los roedores, fueron los niños y niñas mayores de cuatro años los que acudieron a su llamada musical y lo siguieron fuera de la ciudad. Solo dos niños regresaron: uno era ciego y por tanto no vio nada, otro era mudo y nada pudo contar. Algunas versiones relatan que los niños fueron llevados a Transilvania, o a un mundo feliz en el interior de la tierra donde permanecieron ajenos a la maldad y crueldad del mundo de los adultos; otras, más crueles, que el destino de los niños fue igual que el de las ratas y murieron ahogados bajo el encanto de la flauta.

La vinculación con la leyenda alemana se propone inicialmente a partir del sonido: el narrador, luego de escuchar su mención por parte de un periodista llamado Rovira, no retiene nada de la historia más que el nombre, ya que, aclara, le “interesó nada más que por el sonido” (Di Benedetto, 1953: 15). El sonido juega un papel esencial en el cuento, en primer lugar, porque se relaciona directamente con la incapacidad del narrador para producirlo y, a la vez, porque conecta con la literatura y la cultura en general. En este tercer apartado se destaca la repetición del verbo “contar”: Rovira refiere una historia para un auditorio que lo escucha. Sin embargo, aquel que se encuentra imposibilitado de “participar en la conversación” también se “exime de atender” (Di Benedetto, 1953:15) aunque retiene ciertas palabras sueltas que le resuenan de manera especial.¹ En la primera publicación, al referirse a aquello a lo que

¹La repetición del verbo “contar” se observa en la siguiente cita: “Rovira, un periodista que acostumbra contar cosas y que me contó esta historia, decía algo para todos” (Di Benedetto, 1953: 15).

prestó atención, el narrador dice que percibió “nítidamente sólo la palabra «Hamelín» y las demás no, como si se mira la tela y se descuida el marco” (Di Benedetto, 1953: 15). La referencia a la pintura y a la observación de ella como desprovista de marco está en la línea del apartado anterior y la posición ambigua entre sueño y vigilia, representación y referente. El marco de un cuadro es lo que delimita las fronteras de lo representado, por lo que, descuidarlo o no atender a este implicaría no concebir ningún tipo de coto a la imaginación.

En la segunda edición, Di Benedetto realiza dos cambios en la oración anterior. En primer lugar, reemplaza el adverbio “nítidamente” por “distintamente”, y agrega un paréntesis esencial para su vinculación con la leyenda alemana y también con la importancia del sonido. La nueva oración se lee de la siguiente manera: “Yo percibí distintamente sólo la palabra «Hamelín» (o «Hameln», no memoro bien)” (2009: 46). En ese paréntesis, el nombre alemán se combina con el verbo “memoro” proponiendo una nueva repetición, ya no de un mismo término, sino de la resonancia que generan los fonemas bilabiales generados por las “m”. En este interés por la aliteración, más específicamente por el sonido, incorpora con el paréntesis el nombre original de la ciudad alemana y de la historia. “Der Rattenfänger von Hameln”, que se traduciría como “El cazador de ratas de Hamelín”, recopilada por los hermanos Grimm.

El narrador introduce dos intertextos a partir de un fragmento que, a su vez, se construye sobre el paralelismo sintáctico: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar. «El tesoro de la juventud» y «El flautista de Hamelín»” (Di Benedetto, 1953: 15). En su memoria aparece la imagen de “un viejito de melena larga y blanca que toca un cornetín” y “con el dibujo una poesía —«del escritor inglés...»— que habla de flauta, no de cornetín” (Di Benedetto, 1953: 16). Conviene detenerse en este pasaje para subrayar el uso del verbo “recordar” dentro de estructuras sintácticas que reordenan elementos similares y juegan con la repetición a partir de la variación: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar”. Esta estructura sintáctica, en la que el verbo “poder” está asociado a una facultad como la de “recordar”, introduce una serie de intertextos que están señalados mediante el uso del entrecomillado: “El tesoro de la juventud”, una enciclopedia infantil, originalmente inglesa, que fue traducida al castellano en 1920 y que era común encontrar en las casas argentinas de clase media. En segundo lugar, el nombre de la fábula, recogida en esa enciclopedia junto con la descripción en detalle de la forma en que esta fábula aparece: el dibujo y el poema “del escritor inglés”. El poema al que se hace referencia es el de Robert Browning, que reescribe la versión alemana y lleva su nombre. Además, la referencia a la historia conecta la narración (el cuento tradicional) y la poesía (el poema de Browning): dos géneros que se entrelazan en el relato.

Existe otro texto importante que a su vez retomaba el *Märchen* alemán y el hecho histórico con el cual se relaciona: *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob. Si bien el libro es de 1896, en 1949 la editorial *La perdiz* publica una traducción a cargo de Ricardo Baeza, con prólogo de Jorge Luis Borges y cinco ilustraciones de Norah Borges. En el archivo que la Biblioteca Nacional posee de la revista *Sur*, con fecha de octubre de 1950, figura un boletín de promoción y publicidades de libros, encabezado justamente por la anterior traducción del de Schwob. Se trata de un libro que se ubica temporalmente dentro del contexto situacional de la enunciación de *Mundo animal* (que fue escrito por Di Benedetto hacia principios de los cincuenta).

Es esperable que el prólogo de Borges se encontrara dentro del horizonte ideológico en el que se ubicaba Di Benedetto, más aún porque en el prefacio al libro reconoce su figura tutelar al escribir que fue él quien lo “animó con su ejemplo, en «La muerte y la brújula»” (Di Benedetto, 1953: 8). Si bien Di Benedetto alude directamente al cuento “En rojo de culpa”, se pueden extraer algunas hipótesis que van más allá de ese relato. De hecho, Jimena Néspolo, con respecto a esta mención, se pregunta a qué se refiere el escritor con la palabra “ejemplo”. Considera que existen tres posibles respuestas: buscar si existen conexiones entre ambos cuentos, pensar la palabra “ejemplo” en relación al modo en que Borges “ejerció” la literatura varias décadas antes, o proponer que Di Benedetto invoca a Borges más que para el relato “En rojo de culpa”, para justificar su “Página introductoria” donde él, igual que Borges en el “Prólogo” del año 1944, da una breve explicación de los modos y móviles del relato (Néspolo, 2004: 40). Allí, además, Di Benedetto lo ubica en la categoría de “culpable”, en la que primero se había puesto a sí mismo y podría decirse a todos los hombres, pero que principalmente funcionaría en esas palabras introductorias como sinónimo de escritor. Se puede leer en todo este recorrido un diálogo entre los diferentes prólogos: el de *Mundo animal* con el de *Artificios* (en el que aparece “La muerte y la brújula”) y a su vez con el que Borges redacta para la edición traducida al español del libro de Schwob en 1949. Más aún, cuando en ese prólogo se observa que Borges hace referencia al mismo poeta que aparece mencionado en este cuento de Di Benedetto, y no solo eso, sino que lo relaciona directamente con el procedimiento de “invención”:

En ciertos libros del Indostán se lee que el universo no es otra cosa que un sueño de la inmóvil divinidad que está indivisa en cada hombre; a fines del siglo XIX, Marcel Schwob —creador, actor y espectador de este sueño— trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos, en soledades africanas y asiáticas: la historia de los niños que anhelaron rescatar el sepulcro. No ensayó, estoy seguro, la ansiosa arqueología de Flaubert; prefirió saturarse de viejas páginas de Jacques de Vitry o de Ernoul y entregarse después a los ejercicios de imaginar y de elegir. Soñó así ser el papa, ser el goliardo, ser los tres niños, ser el clérigo. Aplicó a la tarea el método analítico de Robert Browning, cuyo largo poema narrativo *The Ring and the Book [sic]* (1868) nos revela a través de doce monólogos la intrincada historia de un crimen, desde el punto de vista del asesino, de su víctima, de los testigos, del abogado defensor, del fiscal, del juez, del mismo Robert Browning... Lalou (*Littérature française contemporaine*, 282) ha ponderado la “sobria precisión” con que Schwob refirió la “ingenua leyenda”; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas? (Borges, 1949: 5-6)

En la cita anterior aparece una idea recurrente dentro de la literatura de Borges y que Di Benedetto retoma y reelabora: el universo entendido como un sueño que por medio de la imaginación es vuelto a soñar por un escritor que es simultáneamente “creador, actor y espectador”.

El escueto resumen que el narrador de “Amigo enemigo” realiza basado en sus recuerdos de la historia del flautista contempla la venganza como elemento final, aunque sin recordar de quién: “si de las ratas sobre el flautista o del flautista sobre la gente del pueblo, porque no le pagaron” (Di Benedetto, 1953: 16). Este final difuso lo lleva a imaginar, a “inventar” a su vez su propia venganza, que implica lanzar una plaga de pericotes sobre la ciudad. En su imaginación se configura a sí mismo como el personaje de la fábula, es decir,

como “actor”, capaz de encantar a los roedores para que procedan según lo que él mismo disponga.

Cuarto apartado: herencia, guerra

El final del apartado anterior da cuenta de que, a partir de la imaginación del narrador, el pericote se convierte en disparador de la invención literaria y en arma de dominio: en la cabeza del protagonista, que “pensaba nomás”, se concibe una invasión de una plaga de pericotes sobre la ciudad, invasión que a su vez puede leerse en relación con *La peste* de Camus. Esta temática aparece desarrollada aún más en otros dos cuentos de *Mundo animal*: “Pero uno pudo” y “En rojo de culpa”, en donde piojos de las plantas y ratones respectivamente invaden hogares humanos y se instauran enfrentamientos entre las especies. Asimismo ese dispositivo se retomará varias veces en su producción posterior, tanto en sus cuentos como en algunas de sus novelas.²

A su vez, en el inicio del cuarto segmento es el pericote, desde la deglución de los libros del padre, el que incide directamente en la literatura y en los recuerdos del protagonista, al invadirlo por medio de ingestión (la metáfora de la deglución aparece de diferentes formas en la mayoría de los cuentos de *Mundo animal*, asociada a la asimilación —siempre violenta— de lo “otro”): “Esos libros me resisten, pero quiero conservarlos. No quería que el pericote se los comiera” (Di Benedetto, 1953: 16). El momento y la manera en que el narrador advierte que el pericote está comiendo los libros vuelve a tender lazos hacia elementos clave de los apartados anteriores: por un lado, sucede de noche, a la hora del sueño —según se señaló anteriormente— y de la imaginación creadora; por otro, lo advierte a partir del sonido, de la misma forma que había retenido la fábula relatada por Rovira. Todos estos elementos se condensan en el primer párrafo de este apartado: “Esa noche el pericote estaba allí, adentro de un cajón. Tarde, en mi desvelo, pensando otras cosas de la infancia, lo escuchaba roer su alimento nuevo: los libros de mi padre” (Di Benedetto, 1953: 16). La solución que encuentra para impedir, momentáneamente, que los libros de su padre desaparezcan en las fauces del pericote es atiborrarlo con miga de pan; sustituye un alimento —los libros, su papel— por otro, la miga del pan que es, según relata, nunca ha sido de su agrado, más aún cuando escuchó a una mujer decirle a su hijo que era el “alimento de los tontos y de los mudos” (Di Benedetto, 1953: 17). El enunciado anterior equipara la falta o escasez de entendimiento con la incapacidad de hablar y reúne la concepción que los demás tienen acerca del narrador-protagonista.

La relación entre sintaxis y fonética marca la dinámica del texto. Donde primero se detecta esto es en el título: el sintagma “Amigo enemigo” elegido para este paratexto pone en nivel de igualdad (no existen conectores entre ambos términos) dos palabras que en principio son antitéticas. Su conexión, que no deja de lado la antítesis, se alcanza tanto por la ausencia de conector como por la repetición del sonido. El referente de este sintagma, se puede suponer, es el pericote, pero también el mismo protagonista e incluso su padre. El narrador, que acoge en primera instancia al roedor en su supuesta huida de los niños que le quieren dar

² En su narrativa posterior se pueden destacar, por ejemplo, el cuento “Hombre invadido” y la novela *El silenciero*.

caza, luego debe encontrar la manera de que su huésped no devore el legado paterno. Tal vez por este motivo es amigo enemigo: lo recibe en su “hogar” y este, en vez de agradecerle, le destruye los libros de su padre. De hecho, cuando una muchacha le pregunta para quién juntaba migas, él responde que para su hijo, que se llama Guerra y que “tiene los años de la humanidad y todavía más” (Di Benedetto, 1953: 17). En la introducción que aparece en la primera edición, Di Benedetto escribe: “El pericote que el hombre alimenta en «Amigo enemigo» es la guerra, justamente la guerra” (Di Benedetto, 1953: 8). Jimena Néspolo se refiere a esa aclaración de la siguiente manera: “esta explicación nos dice menos de lo que el texto, con sus múltiples proyecciones, podría insinuar. El gesto explicativo corre a destiempo con la intención de narraciones abiertas, polisémicas, que en rigor se distancian radicalmente del concepto tradicional de fábula” (2004: 48). Si bien es cierto que el cuento habilita múltiples proyecciones (de entre las cuales, mediante el presente análisis se rescatan aquellas que predisponen a una reflexión acerca del sujeto creador y sus creaciones), se puede suponer que esas líneas de la introducción se relacionan con algo más. La oposición “amigo enemigo” había sido esencial dentro de un texto de 1932, en el que el pensador alemán Carl Schmitt reflexionaba acerca lo político. Concepción Delgado Parra analiza el sintagma “amigo enemigo” propuesto por el alemán en su libro *El concepto de lo político* y encuentra que

la esencia de la oposición amigo-enemigo la explica a partir de la intensidad máxima de su relación, la esencia de la lucha, no es la competencia, ni la discusión, sino la posibilidad de la muerte física. La guerra procede de la enemistad y tiene que existir como posibilidad efectiva para que se pueda distinguir al enemigo. (2001: 180)

No resulta imposible conjeturar que Di Benedetto, hacia principios de los años 50, podía estar al tanto del concepto “amigo enemigo” propuesto por Schmitt, fundamentalmente porque además de haber sido uno de los más destacados pensadores alemanes en la teoría del Estado y de las ciencias políticas (e incluso sobre las ciencias jurídicas, ámbito que el escritor frecuentó durante sus años en el estudio del derecho), también fue conocido por ser uno de los ideólogos de los primeros tiempos del nazismo. De este modo, el concepto de “amigo enemigo” elaborado por Carl Schmitt se sumaría así a los tres intertextos mencionados (es decir, a la enciclopedia, a la fábula alemana y al poema inglés).

Quinto apartado: escritura, bestia cebada, lapicera/puñal

En el comienzo de esta sección, la situación del narrador ha cambiado. Se encuentra escribiendo una carta para su hermana que después de mucho tiempo se ha contactado con él, dándole la esperanza de que no está solo en el mundo. Sin embargo, mientras se halla absorto en esta tarea, escucha crujir uno de los cajones de libros del que aparece repentinamente el pericote convertido en una monstruosa y abyecta criatura. El pericote, al que solo ha visto el narrador y que, por lo tanto, bien podría ser producto exclusivo de su imaginación, ha crecido de forma descomunal. La escritura (en este caso, la de la carta a su hermana) de alguna manera promovió la actividad creadora y con ella, el desarrollo del aspecto ominoso del inconsciente. M. H. Abrams relaciona el “inconsciente colectivo” de Jung con esta problemática y detalla que es un “abismo primordial de donde emergen los monstruos de nuestros sueños y nuestros terrores nocturnos, y también las visiones de nuestros hacedores de

mitos, poetas y videntes” (1975: 308). Los núcleos narrativos del quinto apartado desarrollan, desde una vinculación con la teoría psicoanalítica, el proceso creativo y el florecimiento del genio poético. En una entrevista con Ricardo Zelarayán, en 1975, Di Benedetto reflexionaba acerca de la escritura y decía que el origen siempre estaba relacionado con un problema propio, “un meollo que me salió de adentro, porque es mi falla” (Zelarayán, 2016: 501). Y explicaba que esta falla a su vez era de la humanidad, por lo que escribir una ficción era el modo ideal de corregirla: “A veces se cree que eso va a ser decisivo para la humanidad, para la literatura, pero más a menudo se piensa que eso será decisivo para sacarlo a uno, aunque sea fugazmente, de su mediocridad. Para darle presencia, siquiera eso, ante la mirada de otro ser humano” (Zelarayán, 2016: 502).

Justamente, en el mismo momento en que el narrador se da cuenta de que ya no está solo porque ha recuperado a su hermana, descubre la transformación que ha sufrido el roedor. El pericote puede ser leído como símbolo de la imaginación del narrador, quien, en este punto del cuento lo nombra de diferentes maneras: “bestia cebada”, “monstruo asqueroso” (en la primera edición) y “engendro asqueroso” (en la segunda). Las formas de denominarlo, la actitud del roedor para con el narrador, “me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza” (Di Benedetto, 1953: 18), y la independencia respecto de su creador, recuerdan la novela de Mary Shelley y el vínculo entre el doctor Frankenstein y su criatura. Es en este punto cuando su “creación” ha crecido tanto que desborda los límites a los que primeramente la recluyó, que debe luchar contra ella.

El objeto que usa para defenderse es una lapicera, que lanza utilizándola “como un puñal” (Di Benedetto, 1953: 18). El arma que lo salva es precisamente el instrumento de escritura. Aquí se retoman, además, los temas sugeridos por la intertextualidad con el flautista de Hamelín y se unen directamente a cuestiones que hacen referencia a la producción literaria, ya que antes de desfallecer en su lecho (luego de haber herido gravemente al animal con la lapicera), “el miedo y el asco” le “forzaron un aliento de voz” que “dese[ó] que fuese una flauta”. Emergen las características del fantástico para proponer, nuevamente, una conexión directa con el acto de escritura y con la literatura: “Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta” (Di Benedetto, 1953: 19). El narrador logra domar su creación de manera similar a como el flautista de Hamelín lo hace con las ratas y lo hace en el punto máximo en el que resulta imposible determinar las fronteras entre lo racional y lo irracional, cuando el “más allá” de lo fantástico está más próximo. Al respecto, Louis Vox asimila el elemento fantástico a un monstruo y dice que existe un momento en el que “El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia” (1965: 11).

La fábula alemana se reescribe magistralmente en este final fantástico en el que los mundos (el fantástico y el realista) se interconectan: desde la interpretación realista se lee que el narrador, ante esta situación, recupera la voz. Pero el texto no afirma en ningún momento que lo que realmente vuelva sea su voz. De hecho, se cuida de ser ambiguo en la mención de este sustantivo y de utilizar, como sinónimo, el sustantivo flauta. En todo caso, es una voz con características singulares: es una voz de arroyo, terror y música de flauta. El narrador desea que sea una flauta, que, de ser como la de la historia alemana, su virtud no es repeler a las ratas (pericote, en este caso) sino atraerlas hacia sí.

Último apartado: escritor, creación, escritura

El segmento final del cuento es el más breve de todos, y está compuesto de cuatro oraciones de las que se destacan el rastro de sangre asociado a la tinta, el narrador y la criatura: “Ha quedado el rastro de sangre hasta el canal. Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo. Lo veo desplazándose como una bola lustrosamente inmunda con un lapicero hundido en un hoyo de tinta roja” (Di Benedetto, 1953: 19).

Si bien no queda explícito, leer el fragmento anterior en consonancia con el *Märchen* del flautista de Hamelín y atender a la elección de los términos y la repetición del verbo “ver”, habilita a una interpretación más que interesante. Vuelve a utilizar, en este final, el recurso de la elipsis: la segunda oración (“Yo no pude verlo”) evita, mediante el uso del pronombre demostrativo, enunciar el sustantivo y no queda claro si funciona como anáfora del rastro de sangre o catáfora del pericote. Al no quedar determinado su referente, es decir, al no vincularse exclusivamente con uno de ellos, refiere simultáneamente a los dos.

Su “arroyito de voz” que es “el terror afinándose en música al paso por una flauta”, conecta a su vez, por esta característica de curso de agua, con el sustantivo “canal”, hacia donde fue el rastro de sangre. La oración “ha quedado el rastro de sangre hasta el canal” bien podría referirse directamente al canal que ya ha sido mencionado (aquel de donde supone que provino el pericote). Sin embargo, y sin que esta opción quede descartada, el cuento también habilita a una segunda opción en la que el canal por donde pasa el arroyo sea su boca y su sonar, de flauta y agua. Por otra parte, la equiparación de los términos “sangre” y “tinta” no solo vincula la muerte del pericote con la emergencia de la escritura en el sujeto, sino que, a partir de la repetición del verbo “ver” asociado a los adverbios de negación, colocan al roedor como objeto principal de la creación, al que, es imposible detectar por los sentidos pero al que, sin embargo, se ve: “Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo”. Curiosamente, en la citada entrevista que dio a Zelarayán, Di Benedetto utiliza metáforas similares a las empleadas en este cuento para referirse a su imaginación, sus creaciones y el proceso creativo:

Yo procedí así con los *engendros de sueños* llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplaba con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me sentí solicitado por estos episodios tan diminutos en los que por ahí descubría *gotas de mi sangre* esparcidas durante el día y acumuladas como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante *el sueño*. (Zelarayán, 2016: 506, subrayado mío)

Sus palabras proponen indirectamente una nueva similitud con Borges, quien dijo que soñó el cuento “El sur”. De manera similar, Di Benedetto afirma que sus relatos fueron primeramente sueños. En la misma entrevista utiliza la metáfora del tubo para explicar cómo se concibe a sí mismo: “Yo me concibo como un tubo, como un aparato lleno de tubos, una cantidad de tubos, pero no metálicos. [...] Es cuestión de saber hacerlo sonar” (Zelarayán, 2016: 507). Más allá de esta figura, que por forma y función se asemeja a la flauta, el sonido nuevamente aparece como elemento central para el autor y se observa en este texto de manera ejemplar. La importancia de la metáfora de la flauta, su relevancia, se detecta al leerla dentro

de las alusiones al proceso creador que propone el cuento. “Amigo enemigo” funcionaría como metatexto en tanto que el tema estructurante versa sobre elementos centrales de la literatura: el genio creador y la creación.

Según Rosemary Jackson existe en la narrativa fantástica una “zona paraxial” que “sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (objeto), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (Jackson, 1986:17). Siguiendo la definición de Jackson, en estos cuentos es posible observar que la coincidencia entre el mundo imaginario “real” y el “irreal” se da a partir del encuentro entre el artista y su obra, ya que el personaje que deviene en artista podría ubicarse en el primer mundo y el producto artístico, es decir, lo imaginario (o lo que nace de la invención) en el segundo. La “zona paraxial”, el momento mismo en el que se observan con mayor fuerza los trazos fantásticos, es cuando estos dos mundos discontinuos coinciden. De hecho, como se señaló al comienzo, el cuento en su totalidad puede ser interpretado como un recorrido iniciático en el que el narrador-protagonista, según avanzan los diferentes apartados, va siguiendo un camino que lo convertirá finalmente en artista.

Esta interpretación, según la cual el principal hilo conductor del cuento es el nacimiento del poeta como tal, se ve reforzada al revisar las modificaciones que Di Benedetto realizó en la segunda edición de *Mundo animal*. Si bien los cambios entre una edición y otra no son muchos, se observa que fundamentalmente se trata de palabras sueltas cuyo principal objetivo pareciera ser pulir el estilo. Al momento de su segunda edición, en 1971, el autor ya ha publicado varios libros de cuentos y cuatro de sus cinco novelas, lo que hace pensar que las modificaciones en la segunda edición de su primer libro de cuentos tengan que ver, en principio, con una búsqueda de que esa escritura se asemeje más a la del escritor ya consagrado.

Algunos de los cambios de la segunda edición son modificaciones de los verbos: en la de 1953, por ejemplo, utiliza los verbos “hubiera” y “continué”, que luego reemplaza por “habría” y “proseguí”. Al leerlos en contexto, es decir, en su interacción con las otras palabras de los fragmentos que integran, se observa que los nuevos trabajan, además, desde lo fónico. El párrafo donde coloca el verbo “habría” en lugar de “hubiera” es uno en el que los fonemas “-ría”, “-bría” y “-dría” unen las tres oraciones que lo componen y conecta, además, a los tres personajes, es decir, al pericote, al padre y al narrador: “El pericote se *iría*, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábalas de mi padre. Mi padre *habría* dicho: “Pobreza; anuncia la pobreza”. Yo, de pensarlo, *tendría* que haber preguntado: “¿Aún más?” (Di Benedetto, 2009: 45, subrayado mío).

Así, el texto reelabora la temática romántica propuesta por Keats según la cual, frente a un mundo donde la humanidad se encuentra resignada a un destino intrascendente y sin perspectivas de lograr elevadas metas, tan solo el hombre que es capaz de enfrentar al dolor de la Belleza revela un rasgo de suprema autoconciencia y de capacidad para crear su propia alma y para descubrir su identidad (González Oliver, 2004: 7).

En conclusión, y retomando la antítesis propuesta por el título, el cuento “Amigo enemigo” trabaja sobre el florecimiento del genio creador y a su vez sobre el vínculo conflictivo entre el artista y su obra, a partir de una sintaxis estrechamente vinculada a lo fónico y al diálogo intertextual que propone lazos hacia autores y otras obras centrales dentro de la configuración artística de Di Benedetto.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer. Howard (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires, Nova.
- BORGES, Jorge Luis (1949): “Prólogo”. En Marcel Schwob: *La cruzada de los niños*. Buenos Aires, La perdiz: 4-6.
- (2011): “Prólogo”. *Artificios. Obras completas. Tomo 5*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 99-100.
- DELGADO PARRA, María Concepción (2001): “El concepto de lo político en Carl Schmidt”. *Cuadernos de Materiales*, 14: filosofia.net/materiales/num/num14/n14d.htm (última consulta: 05/01/2022).
- DI BENEDETTO, Antonio (1953): *Mundo animal*. Mendoza, D’Accurzio.
- (2009): *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GONZÁLEZ OLIVER, Adelaida (2004): “El Romanticismo. La creación artística y el artista”. Recuperado de: <https://hum.unne.edu.ar/academica/departamentos/filosofia/digitales/02.pdf> (última consulta: 05/01/2022).
- JACKSON, Rosemary (1986): “El modo fantástico”. En *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires, Editorial Catálogos: 11-23
- NÉSPOLO, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- ZELARAYÁN, Ricardo (2016): “El escritor Antonio Di Benedetto. Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra”. En Antonio Di Benedetto: *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 500-510.

© Rocío Colman Serra



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Adriana Azucena Rodríguez: *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.

Permanente fugacidad, de la autoría de la doctora Adriana Azucena Rodríguez, es una publicación pertinente y que avanza en los estudios de la minificción, al retomar y cuestionar temas que se podían considerar como materia ya sólida. Así, examina muy detenidamente y, cabe decir, revalora ciertos conceptos inherentes al género, como ya se explicará párrafos abajo. En la contraportada del libro se lee: “aún son escasos los volúmenes especializados en el tema, al menos en México, uno de los países que inauguraron la reflexión de las formas breves”. Por su temática, *Permanente fugacidad* subsana esta necesidad de teorizar, sobre todo al tomar en cuenta que no se detiene en obras particulares, sino que, por el contrario, aborda temas generales y constantes del género, analiza sus características, y con una amplia bibliografía y textos minificcionales a manera de ejemplo de lo argumentado, profundiza y clarifica la configuración formal de la minificción. Así, elementos señalados en anteriores ocasiones como definitorios del género, tales como la ironía, o el humor mismo, la intertextualidad, el hecho de que el título sea de capital importancia, la tendencia a la máxima brevedad, así como la frecuente recurrencia a temas sobrenaturales en las tramas, son estudiados de manera rigurosa, para obtener notables conclusiones. Vayamos por partes.

La autora es doctora en Literatura Hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y actualmente es profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, a la par que se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado otro par de obras teóricas y de análisis literario, así como seis de cuento y minificción. El libro, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana, se divide en una introducción a su cargo, ocho ensayos, una “coda” (se trata de una minificción que define al género como si fuera un animal), un epílogo, que integra seis entrevistas con minificcionistas, y la correspondiente bibliografía. En la breve introducción, la autora habla de su doble faceta de investigadora y creadora, por lo cual menciona que “la creación ha sido también una investigación sobre esta forma literaria” (2020: 9), y explica cómo ha abordado la escritura en sus diversos libros. Además, hace un rápido recorrido histórico del género, y aprovecha para mencionar las características principales de este, las cuales integran el tema de estudio de estos ensayos.

En “Género, nomenclatura y brevedad”, Rodríguez hace hincapié en el aspecto comunal: “los responsables de su nominación y caracterización [de la minificción] son los diferentes grupos que conforman su comunidad: escritores, editores y lectores” (2020: 13), además de críticos y teóricos. Cada grupo es examinado en cuanto a sus contribuciones e interacciones, para dejar en claro que todos aportan algo. Muy probablemente entre las contribuciones consignadas más remarcables se encuentra lo relativo a las secciones de revistas que contribuyeron a definir el género, en términos de extensión, así como a proponer nomenclaturas, en décadas pasadas (el primero de estos casos es la ya mencionada *El cuento*, de la cual se refiere que en el número 41 [1969] “la revista agregó lo que Edmundo Valadés llamó «Minificciones»” [2020: 15]), así como

la puesta de relieve del papel de los antologadores, importante en la consolidación del género, al seleccionar y difundir materiales relevantes, lo cual se ejemplifica por medio de la evolución de las antologías, desde *Cuentos breves y extraordinarios*, de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, de 1955, hasta las actuales. Este primer ensayo condensa datos, características, títulos y nombres que sin duda resultan familiares para los lectores asiduos a la minificción y quienes profundizan en su estudio, sin embargo, compilar toda esa información en un solo texto convierte a este en una necesaria y puntual introducción, de elevado valor referencial y bibliográfico para los lectores neófitos en el tema, y aún para quienes ya se han sumergido en él con anterioridad.

El siguiente par de ensayos, “Mínimos personajes” y “Dónde y cuándo”, abordan elementos generales de la narrativa, desde la perspectiva minificcional. En el primero, la autora menciona que el género “ha dado lugar a pocos personajes memorables” (2020: 27) y a partir de Algirdas Julien Greimas y la teoría relativa a la noción de actante, delimita el concepto (de personaje) en lo referente a la minificción, además de mencionar que este se ve configurado por “una serie de vacíos de información que caracterizan al género” (2020: 30), lo cual genera un conjunto de personajes posibles, mismos que pueden clasificarse y describirse por los recursos empleados en su constitución. Así, propone una tipología “adecuada, por su particularidad de soportar la brevedad del género” (2020: 34), ejemplificada con textos: genéricos, arquetipos, estereotipos, tipos, individuos (difíciles de hallar debido a la falta de espacio para desarrollarlos, a no ser “en libros con un mismo personaje presente en cada minificción” [2020: 33]), sobrenaturales tradicionales, intertextuales, irracionales y objetos inanimados, así como el individuo cotidiano. Después, enumera una serie de recursos de creación e incorporación de personajes en la minificción (como titular al texto con el nombre del personaje), hasta llegar al punto de hablar del personaje inexistente, concepto relacionado con formas experimentales de la minificción (estructuras ajenas a la narrativa: epitafios, recetas, anuncios de ocasión, etc.).

Por su lado, “Dónde y cuándo” aborda los elementos de tiempo y espacio, los cuales, como el personaje, solo se desarrollan de acuerdo a la intención que se quiera lograr con cada texto. Ambos elementos son examinados a profundidad: el tiempo es desglosado en los conceptos de duración, orden y fecha, se integra un listado de las “clases de escenarios” a partir de lo propuesto por Enrique Anderson Imbert, entendido escenario como la suma de espacio y tiempo, se analizan el espacio abstracto, el textualizado, metalingüístico y, a partir de Roland Barthes, se señala la construcción del ambiente por medio de la intertextualidad. También son mencionadas otras formas de representar el ambiente: los escenarios simbólicos, relacionados con una entidad abstracta representada, un símbolo o arquetipo, y por otro lado, por asociaciones, es decir que, gracias a “las formas de hablar y la alusión a los objetos, también es posible reconocer el tiempo y el lugar donde ocurren los acontecimientos” (2020: 46), así como casos de espacios más complejos, tales como el diegético iso-tópico o el bi-isotópico imposible, entre otros.

“Títulos y subtítulos” inicia con la mención de la variabilidad de posibilidades del título, desde su importancia capital, su ausencia o su rasgo como único elemento del texto, tal como en “Fantasma”, de Guillermo Samperio. La autora recurre a varios autores para tratar diversas funciones: previas, simultáneas y posteriores a la lectura, las cuales son citadas y comentadas a partir de la jerarquización propuesta por Miguel Ángel de la Fuente González. La parte final del

capítulo se dedica a los títulos de sección que aparecen en diversas antologías del género, dado su carácter organizacional y clasificatorio de grupos de textos.

“Intertextualidad y minificción” inicia con el argumento de que “resulta tentador suponer que [la intertextualidad] define al género”, y cómo “hay inconvenientes en ese recurso que deberían plantearse” (2020: 59). La introducción al tema refiere los trabajos de Gérard Genette, a propósito de las diversas posibilidades de relación entre textos. Posteriormente, se apunta que si bien la intertextualidad no es exclusiva de la minificción, es indiscutible que funciona “como mecanismo para economizar palabras” (2020: 61), y se señala como procedimiento de la narrativa posmoderna, algo ya mencionado en estudios teóricos tempranos de la minificción, entre ellos, los de Dolores Koch y Francisca Noguero. La autora vuelve a Genette para hablar de intertextualidad, o transtextualidad, así como el extenso listado de sus diversos niveles, los cuales aborda, como es protocolo en el libro, con ejemplos minificcionales. A estas categorías se agrega la “intratextualidad” o “intertextualidad interna”, característica que José Enrique Martínez Fernández señala como frecuente en la narrativa posmoderna, y que se advierte “cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor”, además, “la relación entre textos de un mismo autor ha llegado a establecer modos particulares de estructuración de «series» de textos que [...] interactúan al interior del volumen unitario, en formas genéricas novedosas: novela de fragmentos, minificciones integradas y ciclos de minificción” (2020: 74). Rodríguez cierra este ensayo con algunos listados, como uno sobre las “posibilidades de reconocimiento e interrelación con la reescritura del original y que determinarán la experiencia estética” (2020: 75).

En “¿Reiteración o economía verbal?”, la autora explica que los procedimientos relacionados con estos conceptos resultan opuestos a los de la intertextualidad, entendida esta, como ya se mencionó, como “mecanismo para economizar palabras”. Comenta que la repetición de elementos resulta, a pesar de esa búsqueda constante de la brevedad en el género, frecuente en la minificción, “sobre todo en autores con cierta tendencia hacia la reflexión sobre la lengua, los efectos fónicos en combinación con los semánticos o el vínculo entre la poesía y la prosa narrativa breve” (2020: 77). Posteriormente, aborda el caso de las figuras retóricas como recurso frecuente en los textos minificcionales, en especial los más breves. Se destacan las figuras fonéticas basadas en la repetición y que afectan el sonido, entre ellas, la aliteración. Por otra parte, comenta de la anáfora que “en prosa narrativa breve deriva en el paralelismo [...] El uso de la repetición en la serie de enunciados favorece diversos efectos, principalmente, la fuerza expresiva y la cohesión del texto. Por eso es que el paralelismo es un recurso frecuente en minificción” (2020: 80). El paralelismo, además, “es un recurso natural de los listados”, recurrentes en el género, y “resulta también un recurso para las profecías, las ceremonias, las leyes” (2020: 80). La autora también aborda otras figuras, como la anadiplosis y la onomatopeya, así como los recursos de la anáfora, la similitud, la paranomasia, el palíndromo, el pleonismo, el epíteto, el polisíndeton o la interrogación retórica. Con respecto a la elipsis, inherente a la minificción, y que al omitir palabras opera de maneras opuestas a los procedimientos de reiteración abordados en este ensayo, la autora comenta que “[n]o obstante, no se debe soslayar que la repetición en la narrativa breve constituye otra herramienta de gran potencial expresivo empleada por muchos escritores que han encontrado un equilibrio entre una y otra [la elipsis] para sus fines artísticos [...]. Los recursos de la repetición

no son, como podría pensarse, opuestos a la minificción, sino que son comunes y [...] aportan valores estéticos” (2020: 87).

“¿Chiste o minificción?” aborda una selección de procedimientos o recursos tomados como casi definitorios del género, los cuales se manifiestan en diversas estructuras lúdicas que la autora recopila y describe, por medio de un análisis que va de los mecanismos básicos a los más elaborados. De esta manera, aborda estructuras como la del chiste, la anécdota cómica, para luego tratar motivos risibles, la ironía, el absurdo, el humor negro, la parodia y la sátira. De este listado destaca lo referente a la ironía y su intensificación, el sarcasmo, pues se hace la necesaria explicación de que no todo tipo de humor es ironía, ni que el humor es constante en la minificción: al profundizar en el tema algunas definiciones genéricas resultan por tanto inexactas.

En “La aparición de lo sobrenatural”, la autora remite a las antologías primigenias del género (*Cuentos breves y extraordinarios*, *Manual de zoología fantástica*, *El libro de la imaginación*), y refiere el contenido de las mismas, para señalar que tales obras “evidencian la predilección de esta forma narrativa por motivos relacionados con lo sobrenatural” (2020: 103), los cuales resultan aún frecuentes. Cabe resaltar en este ensayo el subapartado “El microrrelato vs. Todorov”, en el cual se aborda la clasificación de este teórico sobre la literatura fantástica (las categorías ‘fantástico’, ‘extraño’, ‘maravilloso’, ‘fantástico-extraño’, ‘fantástico-maravilloso’) y explica, además de ejemplificar, claro está, cómo esta “llega a resultar insuficiente en relatos en los que la respuesta al hecho sobrenatural se ve interrumpida y desconocemos si se produce tal vacilación en el personaje” (2020: 108). Dicha vacilación refiere a la experimentada por el lector, relativa a las leyes de la realidad que rigen en el texto: se eligen leyes naturales conocidas, o bien otras desconocidas, para terminar por definir al texto como extraño o maravilloso, respectivamente. Así pues, se cuestionan esas fronteras clasificatorias, de manera que la minificción “tiene la posibilidad de reducir información al máximo, lo que permite evadir la clasificación por su manejo de la reacción y lo sobrenatural”, y se agrega, “este rasgo merece ser analizado como una posibilidad específica del microrrelato: la elisión consciente de elementos tradicionalmente considerados constitutivos de los géneros relativos a lo sobrenatural, con intención de producir efectos particulares y específicos de esta forma narrativa” (2020: 109). La minificción, “al disponer de una amplia tolerancia a los vacíos de información, puede llevar el tratamiento de lo sobrenatural al extremo de la ambigüedad” (2020: 113).

En el “Epílogo”, la autora, de acuerdo con lo expuesto en su investigación, comenta que “las características atribuidas a la minificción en estudios previos —humor, intertextualidad, uso de los títulos, tendencia hacia lo fantástico— resultaron, más bien, recursos que se privilegian en cada época, autor, proyecto, etcétera” (2020: 117). El libro cierra con una serie de entrevistas (listado que, comenta Rodríguez, planea ampliarlo en un futuro) con minificcionistas que también escriben crítica o ensayo: Agustín Cadena, Armando Alanís, José Juan Aboytia, Dina Grijalva, Édgar Omar Avilés y Fernando Sánchez Clelo, para abordar temas desarrollados en el libro, aunque también otros puntos, por ejemplo, qué consideran los entrevistados como necesario para la calidad en la escritura del género, las características y aportaciones de este, cómo se acercaron al mismo, o a cuáles autores consideran sus maestros.

Permanente fugacidad es un libro que profundiza en el análisis de las características y elementos recurrentes de la minificción, al grado de concluir que estos no resultan definitorios sino de aparición parcial, con matices y finalidades muy variables, además de profundizar en el estudio teórico de temas estrechamente relacionados. El libro además señala derroteros interesantes en el estudio del género, como es el caso de lo ya planteado en el subapartado “El microrrelato vs. Todorov”, así como también clarifica situaciones que en un primer momento parecerían no evidentes: los mecanismos de reiteración están presentes en el género, resultan necesarios, frecuentes y enriquecen la escritura, todo lo cual señala que no deben ser desechados en favor de la constante búsqueda de la brevedad, que en ocasiones pareciera tornarse en exceso. Obra analítica, de abundante bibliografía teórica y poblada de ejemplos, *Permanente fugacidad* actualiza el estudio de la minificción, clarifica situaciones que podrían hacer caer en el prejuicio y da voz y señala a los participantes de la comunidad minificcional en México.

Juan Carlos Gallegos

Universidad Autónoma Metropolitana—Unidad Iztapalapa
jcgallegos.email@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3560>

Recibido: el 2 de septiembre de 2021

Aceptado: el 16 de diciembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

© Juan Carlos Gallegos



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Emilia Pardo Bazán: *Cuentos fantásticos*. Edición y prólogo de Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares. León: Eolas Ediciones, 2020.

La colección “Las puertas de lo posible” (Eolas Ediciones), especializada en la literatura de lo insólito, cuenta ahora entre sus producciones con una edición de los cuentos de Emilia Pardo Bazán, canónica del realismo decimonónico, presentada y editada de la mano de Raquel de la Varga Llamazares y Ana Abello Verano, investigadoras de la Universidad de León en el Grupo de Estudios Literarios y Comparados de lo Insólito y Perspectivas de Género (GEIG). En *Cuentos fantásticos* han venido recopilando una valiosísima producción cuentística de la autora gallega que entronca con la vertiente de lo fantástico y enlaza con el carácter analítico y de denuncia propio del naturalismo. No obstante, este volumen nos revela una Pardo Bazán pionera y aventajada respecto a sus compañeros realistas de la época, sabiendo combinar con suma habilidad y corrección todos los elementos que forman su obra, mostrándonos otra cara de lo que entendemos por realismo; un realismo en el que cada lector conforma su propia realidad a través del cauce genérico del cuento.

Así, hablar de cuento fuera del ámbito literario nos hace remontarnos a una de las formas más ancestrales de la narración humana; sin embargo, hablar del género cuentístico dentro de la tradición literaria reciente supone indagar en la devaluación que el relato breve ha sufrido en los siglos anteriores de nuestra historia. Con ello, si para más inri se quiere indagar en la producción cuentística puesta en boca de una mujer en plena época decimonónica, se observará la relegación que los cuentos de Emilia Pardo Bazán sufrieron en vida y posterior muerte de la autora hasta su revalorización en la actualidad.

Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851—Madrid, 1921) comienza su andadura literaria en la órbita del realismo del siglo XIX buscando el calco fiel del mundo en su literatura; pero la misma autora acabará por superar esta tendencia inscribiéndose como naturalista, exacerbando la realidad en sus obras e indagando en los aspectos más sórdidos de su sociedad circundante. Relegada entre sus coetáneos varones, Pardo Bazán fue una pionera de su tiempo y entendía sus novelas como un estudio social, más que como un mero entretenimiento. Este cariz analítico y, en buena medida, didáctico lo imprimió también en el grueso de su producción cuentística, como se muestra a la perfección en la antología que es objeto de esta reseña, y cuya selección de cuentos permite ver desde la representación del folklore gallego hasta la denuncia de la discriminación femenina, entre otros asuntos.

Emilia Pardo Bazán sabía que la libertad creativa del género cuentístico le otorgaría la holgura y brevedad necesarias para hacer llegar el mensaje de sus relatos al lector. Baquero Goyanes, uno de los especialistas en este género, expresa convencido que el cuento pretende transmitir algo similar a lo que haría la poesía, pero en forma narrativa. Esto es así si se tienen en cuenta los rasgos fundamentales y esenciales de ambos géneros: brevedad, concisión y tensión. De esta manera, al igual que un poema, el cuento exige una lectura unitaria en la que el lector esté siguiendo el hilo conductor de los hechos y su intriga se prolongue hasta el fin del relato. Una vez acabado, el lector comprende, bien el mensaje del poema, bien la moraleja del cuento, gracias a sus diferentes recursos y técnicas. De esta forma, no es disparatado pensar que el resurgimiento del interés a nivel general por el cuento y el relato breve haya ido parejo, en muchos casos, del reflote por el gusto de la poesía en nuestros días. La literatura de

consumo rápido, preferiblemente con un suceso único y que genere un verdadero efecto en el lector hasta el final, está en la cúspide de los gustos literarios (superando poco a poco la predominancia que había obtenido la novela en los últimos tiempos). Este resurgir por lo breve ha beneficiado a autoras como Emilia Pardo Bazán, que se han visto rescatadas de un injusto olvido histórico.

También el empleo de lo fantástico sirvió para acentuar la subestimación hacia los cuentos de la autora, pues fue visto, hasta la aparición de estudios relativamente recientes, como una categoría de segunda, relacionada con el escapismo. Sin embargo, lejos de servir para devaluar su escritura, Pardo Bazán supo emplear el territorio que le proporcionaba el mundo de lo onírico y sobrenatural para completar su retrato de los aspectos más bajos de la realidad del momento e incluso para retratar a sus personajes. No se debe pasar por alto que uno de los puntos fuertes de la narrativa de Pardo Bazán son las descripciones que hace de los personajes, llegando a incidir de una manera certera en sus personalidades y haciendo un retrato psicológico de ellos. Así, refleja cómo el elemento fantástico influye en las actitudes de los hombres y mujeres que transitan sus relatos. Se me ocurre, a modo de ejemplo, la enajenación que siente el protagonista del relato “El rizo del Nazareno” ante su incapacidad de discernir entre lo real y lo sobrenatural que lo asalta llegando casi a la locura; o, también, el trastorno mental que la autora esboza en el hombre del relato “La calavera”, cuando el protagonista no puede librarse de las voces que oye en su cabeza.

Las editoras del presente volumen citan en su prólogo una frase de Tzvetan Todorov que me parece muy aguda para explicar esta cuestión; parafraseando al autor, el rasgo de lo fantástico no deja de ser la vacilación entre aceptar la explicación real o natural de los hechos o aceptar la sobrenatural que se presenta. Y en esa duda, en esa incredulidad es donde debe mantenerse el lector a lo largo del relato e interpretar a través de ella el mensaje que recibe. Sin embargo, esta cooperación de lo fantástico con el territorio realista-naturalista en el que se inscribía Emilia Pardo Bazán a la hora de retratar sus cuentos no siempre ha sido aceptada, pues había quien le achacaba una falta de realismo pleno en sus relatos por la utilización del componente fantástico (irreal en contraposición con la realidad). Pienso aquí en las palabras de Roger Garaudy cuando dice que “un realismo es insuficiente si no reconoce como real más que lo que los sentidos pueden percibir y lo que la razón puede ya explicar”.¹ Y constato con ellas la maestría de Pardo Bazán como realista y ferviente naturalista, ya que gracias a su componente insólito es el lector quien interviene en la historia y en el devenir de los personajes crea su propia realidad, ya que, en palabras de Maupassant, “cada uno de nosotros lleva su propia realidad”.²

En añadido al empleo de lo fantástico, también se encuentra la preocupación feminista de Emilia Pardo Bazán en sus relatos. La autora se vale de nuevo del uso de lo insólito para mostrar aspectos como la sexualidad femenina, la abstinencia forzosa o el deseo, que, de no ser por el componente sobrenatural, no habrían sido permitidos de redactar. Así, el lector se encuentra ante un relato con doble sentido que deja un terreno de exploración a su imaginación. Cabe destacar que el traspase del componente religioso a uno de cariz sexual que Pardo Bazán emplea en algunos de sus cuentos ya había sido dilucidado por especialistas

¹ AMORÓS, Andrés (1979): *Introducción a la literatura*. Madrid, Castalia: 56.

² *Ibid.*, 59.

en autoras como Santa Teresa de Jesús, de la que algunos estudios dicen que en sus *Éxtasis* se puede hacer una trasposición del ámbito sacro al profano. Algo así ocurre con “Las espinas”, que, como señalan Raquel de la Varga y Ana Abello, requiere una lectura entre líneas, pues es el lector quien debe decidir si hacer un cambio de planos para entender el verdadero contenido del relato.

Otro rasgo primordial en la producción cuentística de la autora gallega es la ambientación de sus relatos en su Galicia natal, concretamente en las dimensiones rurales, mostrando los aspectos más ásperos de la sociedad rural del momento. Pardo Bazán sabe aprovechar el misticismo de los bosques frondosos de Galicia y se vale de una rica tradición sobrenatural. Además de esto, considero que lo primordial en lo que el lector debe fijarse a la hora de interpretar el enclave gallego que retrata la autora es que pretende, *grosso modo*, un efecto catártico, además de una crítica, en quien la lee, pues denuncia las muchas veces duras condiciones y robusteces de las tradiciones populares para emprender una mejora en la vida de las gentes de su tierra.

En síntesis, podría decirse que Emilia Pardo Bazán combinó en sus relatos todas las preocupaciones que volcó en sus novelas, con la salvedad de que sus cuentos breves canalizaron más la denuncia que pretendía expresar por la prestación a ello de dicho género. Sus personajes están perfectamente adecuados a la trama única que circunda el relato y en ellos se vuelca el peso de la acción, ya que son los mismos individuos quienes portan la moraleja de la historia. Los ambientes gallegos ayudan a la introducción en el territorio sobrenatural presentado por la sensación que de ellos extrae el lector, y el empleo de lo fantástico permite la visualización y puesta en escena de las vicisitudes y denigraciones que aún sufrían las mujeres coetáneas a Pardo Bazán; la autora es una feminista de su tiempo y no solo en el plano literario plasmó sus reivindicaciones, sino que fue una mujer de acción que intervino también en el plano real.

Finalmente, y enlazando de manera circular con la introducción, quiero resaltar la suma importancia que tiene, en mi opinión, el giro conceptual que Emilia Pardo Bazán dio a la definición del realismo imperante, de la que se ha hablado a lo largo de estas líneas, y que ha quedado patente y dilucidada en cuentos como los que recoge el presente volumen. La importancia del lector, su intervención y la visión de que no solo existe una realidad (incluso cayendo en el posterior escepticismo de autores del *nouveau roman* francés que niegan el arte realista) será un tema arduamente trabajado por la tradición literaria posterior y no sería excéntrico afirmar que Emilia Pardo Bazán es una de las autoras que abren el camino en este nuevo realismo de explorar varias realidades partiendo de “lo otro” o lo desconocido.

La edición preparada por Eolas invita a adentrarse en todo este mundo que he ido desmenuzando poco a poco gracias al copioso y esmerado trabajo de Raquel de la Varga y Ana Abello de homenajear y revalorizar, como sus títulos merecen, a una autora del talante y prestigio de Emilia Pardo Bazán.

Paula Barba del Pozo
Universidad de Salamanca
paulabarba@usal.es

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3561>

Recibido: el 21 de noviembre de 2021

Aceptado: el 16 de diciembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

© Paula Barba del Pozo



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

José Luis Nogales Baena (ed. y coord.) y Mónica Braun (coord.): *Obras completas de Juan Manuel Torres, Tomo 1. Cuentos y relatos*. México: Nieve de Chamoy—Instituto Veracruzano de la Cultura—Universidad Veracruzana, 2020.

El narrador-protagonista del cuento “El viaje” —relato emblemático de Juan Manuel Torres recopilado en el primer tomo de sus obras completas—, tras pillar a través de un agujero un escenario de sadomasoquismo en un lugar llamado LUGAR en el Berlín de la posguerra, desciende en unas escaleras de caracol y se halla solitario en una sala de espejos retorcidos de feria. Esta figura de una decadencia enfermiza, de soledad y desamor profundos, verbaliza la razón de su neurosis: “Andamos inútilmente en busca de un rostro” (164). Este viajero alegórico sometido a una búsqueda casi mítica, propia de los héroes andantes, se presenta como un hombre que ansia su salvación ante una carencia crónica. El hombre de los espejos no deja de preguntarse que, frente a tantos reflejos falsos y retorcidos, ¿dónde se vislumbra el rostro veraz de sí mismo y del Otro? La tematización de la búsqueda por la subjetividad perdida, careciente o quizás ni siquiera existente de este personaje —que por cierto se llama Juan Manuel Torres— ocasiona que José Luis Nogales Baena, editor y coordinador, junto a la coordinadora Mónica Braun, de esta edición crítica de los cuentos y relatos de Torres, establezca en su prólogo titulado “Introducción: Juan Manuel Torres amanece de nuevo” como primer postulado lo siguiente: se debe a Torres “una de las obras pioneras en explorar (y explotar) en México la hoy tan estudiada cuestión de la autoficcionalidad” (25).

¿Quién es este mexicano, pionero de un género que ni siquiera se conceptualizó hasta una década tras la creación de su obra y que la posterioridad etiquetaría como autoficcional? Juan Manuel Torres (1938, Minatitlán, Veracruz—1980, Ciudad de México) fue escritor, cineasta y ensayista que realizó el grueso de su obra literaria en los sesenta, de los cuales pasó seis años en Polonia. En esa época dedicó gran parte de su afán cuentista a eternizar el ambiente de la Europa Central y del Este de la posguerra, que le embrujó completamente. Este amor marcó su carrera artística y dejó un tinte extraordinario en sus cuentos polacos. El citado cuento es el texto clave de *El viaje* (1969), su único libro de cuentos, que ambicionaba encapsular las vivencias de un mexicano en el extranjero. La breve obra literaria de Torres abarca también cuentos misceláneos, que se publican en la presente edición, bajo el título “Diez cuentos sueltos”. El autor compuso además una novela, *Didascalias* (1970), y un ensayo titulado *Las divas*, que tematiza el arte, el cine y el amor, motivos constantes de su narrativa.

Fuera de la propuesta de investigar con más profundidad la obra del veracruzano dentro del marco teórico de la autoficción, otra proposición que se enuncia en la “Introducción” es que “la obra escrita de Torres, en su conjunto, queda imprescindible para reconstruir el panorama literario de los años sesenta en México y, en particular, para interpretar y la sensibilidad estética del grupo del medio siglo” (23). A este conjunto de escritores pertenecían, entre otros, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco, pero también fue influido por Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Torres, quizás el menos divulgado entre ellos, según sostiene el editor, resulta compartir con su generación el interés por la metaescritura, el motivo del viaje interior como hilo conductor, tópico en la exploración psicológica de los personajes, la vocación cosmopolita, el experimentalismo y el alejamiento manifiesto del código realista (24). La estética literaria tan entrelazada con la de los

representantes del *boom* latinoamericano, en el caso de Torres, se rodea en particular alrededor de lo femenino, lo decadente y lo sensual-fenomenológico, exaltando lo comunicativo y lo constitutivo que pueden ser un rasgo, un gesto, una postura del cuerpo o la mirada del Otro. De acuerdo a la técnica narrativa imitativa ecléctica de Pitol (55), descrita en “El mono mimético”, el veracruzano igualmente interpreta la creación artística como la reproducción imitativa selectiva de los maestros. Las dos décadas de aprecio mutuo con sus maestros ejercieron un impacto enorme en el rumbo de sus intereses artísticos. Fuera de la intertextualidad constitutiva que guarda con ellos, como destaca Nogales Baena, su valioso conjunto epistolario con Pitol, Pacheco y Gombrowitz nos impulsa a sumergirse en los puntos de vista propuestos de la crítica literaria de su época, explorados en el segundo apartado de esta edición de sus obras completas.

Juan Manuel Torres, y con él, indirectamente sus maestros incorporados en su prosa, protagonizan la presente edición crítica de sus cuentos y relatos, una bellísima colección tanto para el intelecto como para los ojos. La primera impresión apreciable que la edición causa se debe al diseño admirablemente espectacular, sobre todo su tamaño compacto, la presencia no meramente textual, sino también visual de Torres en fotos personales e históricas, infografías, mapas, líneas de tiempo, escaneos de manuscritos y correspondencias, e igualmente son llamativas las letras capitulares figurativas que marcan el inicio de cada nuevo apartado. Así que, el tomo arranca con la “Introducción” apasionada y sumamente divulgativa de Nogales Baena que, fuera de los dos postulados arriba descritos, incluye la biografía detallada (“Una vida, un proyecto”) y la bibliografía cronológica de Torres, en las que parecen combinarse la forma de la infografía y la línea de tiempo. El editor desde los inicios establece como propósito devolver el valor y la dignidad literaria que guardan los textos de Torres, ubicar las obras ante una perspectiva cultural más amplia y, más que nada, complementar e impulsar la lectura crítica de los textos poco atendidos hasta hoy día.

El primer apartado, “Los textos”, contiene los relatos del veracruzano, repartidos en dos secciones: “El viaje” y “Diez cuentos sueltos”, respaldados por una guía práctica por parte del editor, donde propone una lectura de los textos. En la presentación de los relatos, los coordinadores de la edición desisten del orden cronológico para introducir deliberadamente al lector en la más lograda y madura prosa corta de Torres. Según reitera el editor, su libro *El viaje*, publicado en 1969, merece ser revalorado, ya que puede considerarse como un texto pionero en la literatura autoficcional mexicana, un género que ni siquiera había sido teorizado antes de 1977. El tomo se compone de cinco cuentos: “No te olvides de nosotros”, “En el verano”, “El mar”, “Para no despertar” y “El viaje”. En efecto, el tono íntimamente autorreferencial, las alusiones biográficas, las frecuentes metalepsis y la dominante voz autoral que se desenvuelven en los relatos “Para no despertar” y “El viaje” no permiten la menor duda de que se trata de un texto con rasgos autofccionales. En su prólogo, Nogales Baena llama la atención en una gradación múltiple ascendente que proporciona la dinámica esencial del conjunto, es decir, se identifica una evolución en la voz narrativa, partiendo de la modalidad impersonal de la tercera persona singular, siguiendo con el apelativo ‘tú’ y terminando con un ‘yo’ íntimamente vinculado a la persona de Torres (43). De la modalidad impersonal del primer relato, se avanza hacia lo autobiográfico y lo autoficcional, que se culmina en el último cuento: “El viaje”.

Como ya hemos precisado, esta primera colección del autor consta de cinco relatos: la abre el microcuento “No te olvides de nosotros”, seguido por “En el verano”, protagonizado

por una mexicana de antepasados polacos y que descubre por primera vez la tierra de sus padres como para poder explorar y, de inmediato, negar sus raíces, y con, ello su identidad. El tercer relato, “El mar”, es el primero entre los cuentos en explorar la subjetividad como fenómeno mutante y mimético, con una voz ya marcadamente autobiográfica y en ocasiones autoficcional, rasgo que se acentuará sobre todo en los últimos dos relatos. El narrador-protagonista de Torres, en el cuarto cuento “Para no despertar”, hace entender que su “héroe no es un ser vivo, sino uno de mis reflejos en el cristal de la ventana por la que medroso espío el mundo. [...] Pero tratar de precisarlo sería un error” (119).

En lo que sigue, el tomo exhibe “Diez cuentos sueltos”. Este apartado, dedicado a la ficción tentativa de Torres, abarca los cuentos mexicanos “Él estaba de espaldas” (1961), “¡Donde tú estás!” (1961), “Desde la tierra” (1962), “Esta misma noche” (1962), “¿Ha practicado usted la licantropía?” (1962), “Invitación al crimen” (1962), “Los primeros días” (1963), y otros ya compuestos en Polonia, como “El muchacho que mató a la luna” (1963), “El hombre que enloqueció de amor” (1964-1967) y “Al principio de primavera” (1969). En los textos de esta sección, partiendo del mundo machista-viril de Hemingway y llegando a la bella difunta de Poe, el veracruzano tematiza diversas caras del amor y la muerte como motores de la vida apasionada, pero al mismo tiempo desgarradora. Los relatos insisten en las manías íntimas y las obsesiones que el sujeto padece por un rostro, un gesto o incluso con un rasgo del Otro. Además, aparecen otras preocupaciones suyas, como la falta de la comunicación interpersonal, la cara bestial de cada uno de nosotros, la índole obscena y enloquecedora del amor, pero estos textos primeros claramente carecen de las estrategias narrativas que singularizan los últimos dos textos de *El viaje*.

En el segundo apartado del tomo, “La crítica”, se recogen algunas críticas coetáneas al autor, así como lecturas contemporáneas de nuestro tiempo. El primer texto, escrito poco después de la publicación de “El mar”, resalta lo enigmático que le parecía a Rubén Salazar Mallén este autor, entonces desconocido: “Juan Manuel Torres, quien quiera que sea, es un cuentista que sabe su oficio y tiene una sensibilidad muy delicada y pura”, y cuya “actitud de madurez, de dominio y contención parecen indicar al mejor Pitol” (418). Julio Ortega, por falta de un concepto que hoy se denominaría *autoficción*, detalla que la particularidad de *El viaje* radica en el reconocimiento de las relaciones entre las experiencias verbales y las experiencias vitales personales (420). Además, caracteriza la prosa de Torres como un campo singular de conocimientos múltiples, o sea, argumenta que su escritura aparece como una herramienta epistémica que debe enfrentarse en cada momento con la ambigüedad del lenguaje y con las realidades múltiples. En su reseña “Pequeños infiernos”, Julieta Campos se refiere a “El viaje” como una novela que no teme expresar con la estructura “una experiencia caótica e imprecisa” (277) para transferirle al lector la intranquilidad e inseguridad que persiguen al narrador-protagonista. Según opina la investigadora sobre la esencia de la prosa del veracruzano, en todo lo vivido se halla un pequeño infierno y esperanza de salvación. En “La literatura como vivencia inmediata”, Agustín del Rosario caracteriza “El viaje”, de nuevo en falta del término *autoficción*, como “una prosa de sentido intimista” (281), escrita en forma de “monólogo intimista. Cerrado en sí mismo. Dentro de la limpieza de las propias imágenes” (282). Según la interpretación del investigador, las historias de Torres son bosquejos de una emoción, de la soledad, el abandono o el amor, evocadas por cosas cotidianas, por unos verdaderos momentos vitales que, por culpa de tenerlas demasiado cerca, se tiende a ignorar. De esta manera se lleva

a cabo el redescubrimiento de sí mismo, que se lo convierte en el objeto y el sujeto del transcurrir. A raíz de esto, el lector se enfrenta con una ficción donde el autor no se pierde en su propio texto. Miguel Donoso Pareja resalta en su reseña que los cuentos del veracruzano son piezas literarias autónomas, en cada una de las cuales Torres entabla un enfrentamiento consigo mismo y con el dilema de “vivir hoy y sin más”, o bien con el de vivir siempre para más aun en plena conciencia de que quizás no se vivirá mañana (286).

En el apartado “Lecturas contemporáneas” se reproducen, además de un estudio de Héctor Perea de 1998, tres ensayos escritos expresamente para la presente edición crítica. Al principio, Perea es más divulgativo que crítico: proporciona una síntesis de los hitos de la biografía de Torres, sus contribuciones literarias y cinematográficas y los entornos culturales que condicionaron su obra, tales como las revistas *S.NOB*, editada por Salvador Elizondo y Juan García Ponce, y *Nuevo Cine*, que recopilan textos de jóvenes escritores críticos de la época. En la segunda parte de su estudio, Perea detalla su visión acerca de *El viaje* en que, como señala, el autor articula expresamente su gusto por ciertos autores, como Robert Musil, Bruno Schulz, Machado de Assis, Sergio Pitol y, de forma indirecta, Pacheco, Elizondo y García Ponce, con los que “compartió intereses literarios, artísticos y vivenciales” (302). Por su parte, José Luis Martínez Suárez caracteriza la obra narrativa del veracruzano como una “cartografía de un naufragio”, trazada por un melancólico hombre arquetípico, hundido en sus frustraciones, fracasos y desastres personales: un viajero sin rumbo alguno, pero que nos enseña seguir adelante, aunque sea nuestro destino el fracaso o la pérdida. El investigador establece, además, analogías entre la producción literaria de Torres y las técnicas cinematográficas y fotográficas a las que tan a menudo se recurría para captar y evocar sensaciones. Contrariamente a los estudios anteriores, Martínez Suárez también involucra en su análisis los demás cuentos sueltos del autor. Por su parte, en su sugestivo estudio “Lo visto y lo no visto: Juan Manuel Torres y la antimirada”, Yliana Rodríguez González abarca una de las preocupaciones más inquietantes de la prosa torresiana: “la tematización de lo visto como experiencia legitimadora del recuerdo” y el dilema epistémico de si los sentidos, y en particular, la mirada, la experiencia visual, son capaces de percibir, captar y hacer entender la realidad en su totalidad. La investigadora sugiere que el emparejamiento entre imagen y recuerdo es un elemento muy habitual en la cuentística del veracruzano, que identifica la legitimidad y fiabilidad de la memoria a través de lo visto y lo no visto como motivos recurrentes. Siendo la conjunción de los dos, los conceptos de “antimirada” y “antimemoria” son temas constituyentes sobre todo de “Los primeros días”, “Al principio de primavera”, “Los primeros días”, “En el verano” y “Para no despertar”. En “Juan Manuel Torres: el viaje por la escritura”, Laura Cázares H. reflexiona sobre la dificultad de definir los relatos del autor dentro de un solo género literario, ya que, mientras que para algunos, *El viaje* es un libro de cuentos, para otros es una novela corta. Según opina José Emilio Pacheco, solo “En el verano” y “El mar” podrían considerarse como cuentos en el sentido tradicional de la palabra, en cambio, “Para no despertar” y “El viaje” se designarían como anticuentos por el rechazo explícito de los elementos formales del género. Por su parte, Cázares propone una lectura de *El viaje* como una colección de relatos integrados, tema del que desarrolla un análisis en profundidad.

Por último, el tercer apartado, que lleva por título “La persona”, presenta con un tinte íntimamente personal —de nostalgia, melancolía y afecto— los datos biográficos de Torres, evocados por las reminiscencias personales de Irma, su hermana, en una entrevista realizada

por Mónica Braun en 2018. Claudia, su hija nacida en Polonia, también comparte con el lector sus mejores recuerdos vinculados con su padre, al que debe su afán por la lectura, sobre todo de literatura norteamericana, inglesa y latinoamericana. El tomo se cierra con un breve recuerdo personal de Julio Ortega sobre un encuentro que tuvo lugar entre él y Torres. Se halla en las páginas finales una vistosa línea de tiempo diseñada por Mónica Braun que demuestra los datos biográficos y bibliográficos del autor puestos en relación con los acontecimientos históricos mundiales más significativos de su época.

Además de divulgar y hacer entender en su profundidad la obra cuentística de Juan Manuel Torres, este tomo demuestra un equilibrio esencial entre lo personal, lo literario y lo cultural, que es quizás uno de los logros más significativos de la edición. José Luis Nogales Baena y Mónica Braun tienen como propósito reeditar la obra completa de Torres, incluyendo no solo sus cuentos, su novela y sus ensayos, sino también piensan realizar ediciones críticas de sus traducciones del polaco, de su conjunto epistolar e incluso de los guiones de cine que han sobrevivido. El editor afirma que, en cierto sentido, este proyecto pretende ser una “edición de rescate”, un “acto de justicia” (28) y homenaje a una creación relegada injustamente al olvido. Esta intención reivindicativa y divulgativa va de la mano con una diligencia filológica, con un cuidado y respeto extraordinarios por los textos de Torres para poder conservar y presentarlos en su mejor versión posible. Reivindicar los escritos olvidados del veracruzano es imprescindible, puesto que “no han sido suficientemente atendidos, reconocidos y disfrutados”, por lo que se anhela dar fuerza y sentido “a la cosmovisión artística de su autor” (15). “Ardiendo en su propio fuego” —a decir de Pacheco—, eclipsado y olvidado por décadas, Torres “amanece de nuevo” (13) en este proyecto, que le otorga su debido lugar en la literatura mexicana.

Judit Spisák

Universidad Eötvös Loránd

judit@spisak.me

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3562>

Recibido: el 15 de enero de 2022

Aceptado: el 22 de febrero de 2022

Publicado: el 25 de febrero de 2022

© Judit Spisák



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Margherita Cannavacciuolo: *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Visor Libros, 2020.

En las últimas décadas se ha experimentado un crecimiento considerable en el estudio de la representación del cuerpo en diferentes manifestaciones artísticas y culturales, y de forma paralela se ha creado —y para hoy se ha consolidado— un ámbito interdisciplinario cada vez más amplio que no solo permite estudiar obras y fenómenos contemporáneos, sino también revisar y visitar autores y artistas canónicos. A partir de perspectivas teóricas tan diversas como los estudios estéticos, culturales, psicológicos, intermediales, filosóficos o antropológicos se aspira lograr una reestructuración de nuestros conocimientos fundamentales sobre el cuerpo —seguido por la revisión de otros términos afines, como sujeto e identidad—, postura también aplicada por la crítica literaria que examina diacrónicamente escritores sobre quienes, se suele decir, ya se ha escrito todo. Así es el caso del monográfico de Margherita Cannavacciuolo, docente de literaturas hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, quien en *El cuerpo cómplice* pretende ofrecer una nueva aproximación a la cuentística cortazariana, centrándose en las representaciones del cuerpo de sus personajes, “punto de arranque de los mecanismos narrativos en los que la transgresión fantástica se articula” (19).

La pregunta clave que plantea la investigadora es cómo participa el cuerpo en la lógica fantástica. Para responder a la interrogativa, no solo estudia los relatos del autor, sino también rastrea sus ensayos, entrevistas y discursos, buscando referencias a la corporalidad, que no solo es un tema presente ya antes de su exilio parisino, sino también una cuestión prontamente planteada por la crítica que se dedica a estudiar su obra. La autora del monográfico logra demostrar que el cuerpo cobra valor narratológico y simbólico desde la cuentística temprana de Cortázar, abriéndose hacia una dialéctica enraizada en la carne como lugar de experiencias y situaciones reales o realistas en las que irrumpe lo fantástico: “la dialéctica envuelve el personaje a partir de su propio cuerpo. Este se convierte, por lo tanto, en el punto de arraigo de un doble conflicto, que se juega tanto entre el personaje y su entorno como dentro del mismo personaje” (39). Como también plantea Rafael Olea Franco en su prólogo al libro, Cannavacciuolo propone la hipótesis novedosa de que el cuerpo es el eje nodal para la construcción de lo fantástico cortazariano.

Vale la pena detenernos por un momento, para reunir las diferentes propiedades que adopta el cuerpo en los relatos de Cortázar. Según la autora, se trata de un elemento intermedio que “se sitúa *entre* los dos órdenes ontológicos inconciliables que conforman la estructura del relato fantástico, a la vez que se convierte en *instancia de mediación* entre el paradigma de realidad a partir del cual el texto se construye y el elemento fantástico que lo subvierte” (20). Como el cuerpo es el punto de fricción a través del cual se deja entrever la ambigüedad fantástica, el personaje siempre se concibe como sujeto fronterizo, capaz de tomar parte tanto en el paradigma realista como en el fantástico, de modo que su cuerpo viene a ser el lugar del intercambio simbólico entre los distintos niveles de la realidad: “se convierte en la frontera donde se soslaya y se anuncia el mecanismo fantástico, donde la otredad aflora en la oscuridad desentrañable de la realidad para manifestarse como indecible” (21). El sujeto, privado su cuerpo por el elemento fantástico, experimenta una fractura o disyunción, ya que la carne se convierte en “infralengua que traduce un código (realista) en otro (fantástico)” (44). De ahí se

cristaliza el significado del título del presente tomo: “cómplice” no solo es una palabra que la autora toma prestada del propio Cortázar (de su idea del lector cómplice), sino también refleja la escisión que sufren sus personajes tras la “apertura” de su cuerpo, “frontera *permeable* entre el personaje y su entorno, [...] [que] se hace *penetrable* por la otredad fantástica” (43).

Para arrojar nueva luz sobre los cuentos del autor argentino, Cannavacciuolo no deja de lado las teorías de lo fantástico y la crítica cortazariana al respecto, sino las logra conjugar con las teorías sobre el sujeto y el cuerpo, de la percepción y la fenomenología husserliana y merleau-pontiana. Presta la metodología de análisis de la última: la investigadora aborda el cuerpo desde una perspectiva claramente fenomenológica cuando lo entiende no solo como algo indiferenciable del sujeto sino también como su vínculo principal con la realidad. Logra demostrar que el cuerpo mantiene una relación dialéctica con la alteración de su realidad: lo sufre y, a la vez, participa en ella. Por eso es que, en vez de “ambigüedad”, la autora prefiere —siguiendo al pie la reflexión de Umberto Galimberti— hablar de “ambivalencia”, en tanto “apertura de sentido que el cuerpo recobra y que sustituye la metafísica de la equivalencia” (45). Aplicando el concepto al cuerpo de los personajes cortazarianos, demuestra que “esta divide en dos la identidad, pero no para reconstruirla [...], sino para dejar vivir y subrayar la relación de tensión” (45). Es en este punto donde se encuentra la fenomenología con lo fantástico: en su tensión dialéctica, el cuerpo se sitúa entre lo conocido y lo desconocido, entre el paradigma real y el fantástico, y así, el sujeto queda desposeído de su cuerpo para abandonarse a una identidad múltiple y cambiante.

Según la investigadora, en esta ambivalencia se arraiga uno de los motivos mejor estudiados por la crítica: el del doble, tema principal del segundo capítulo que lleva como título “De máscaras y palimpsestos”, donde se demuestra cómo el cuerpo será el puente o lugar de encuentro entre lo real y lo fantástico. Estudiando minuciosamente “Lejana”, Cannavacciuolo logra evidenciar que el palíndromo y el anagrama son lingüísticamente lo que el abrazo es corporalmente: al fin y al cabo, el tacto físico es una metáfora en la cual se ficcionaliza y se realiza el juego verbal practicado por la protagonista. Analizando los relatos “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Cambio de luces”, igualmente se argumenta que el cuerpo sirve como una suerte de hilo de Ariadna entre los dos planos de realidad. Y si el cuerpo es lengua, serán significativos sus gestos, que bien pueden constituir un sistema expresivo propio que se abre a la posibilidad de expresar *otro* relato. En este sentido, el tema del doble no solo se trabaja a nivel somático, sino la corporalidad también atribuye a realizar el doble sentido: la gestualidad corpórea (analizada principalmente en “La salud de los enfermos”, “Instrucciones para John Howell”, “Silvia” y “Pesadilla”) arroja luz sobre la ineficacia del lenguaje verbal, y así, del quiebre entre lo comunicado por las palabras y lo somáticamente sugerido.

El tercer capítulo, “Conflictos y alianzas”, explora el papel que desempeñan los ojos (la mirada), las manos y los orificios del cuerpo (la oreja y la boca) en la narrativa breve de Cortázar. La investigadora italiana examina el papel hermenéutico pero también subversivo de la mirada y las manos —obsesión temática bien conocida del autor— en la constitución de lo fantástico, subrayando su importancia en vehicular la ambigüedad fantástica. El análisis minucioso de “Silvia”, “Ómnibus”, “Axolotl” y “Las babas del diablo” nos lleva a entender que, en estos relatos, la mirada no solo posibilita la transfusión identitaria —es decir, no solo es puente entre los diferentes niveles de la realidad textual—, sino también se propone como otra vía de conocer “la inabarcabilidad cognoscitiva” (168) que supone lo fantástico. Los

estudios igualmente revelan el potencial simbólico de la mano desprendida de la voluntad del sujeto, que a menudo entra en relación dialéctica con la mirada. Para citar un solo ejemplo, el relato “Cuello de gato negro” presenta el involucramiento de las manos autónomas, a raíz de lo cual la mirada otorga su papel hermenéutico a la mano. En lo que se refiere a los cuentos donde se subraya la importancia de las orejas y la boca (“Cefalea”, “La puerta condenada”, “Las armas secretas” y “Las ménades”), Cannavacciuolo destaca la fragilidad ontológica de los límites del cuerpo: los orificios son aperturas hacia el mundo, lugares donde el adentro se enfrenta y se encuentra con el elemento fantástico que al mismo tiempo irrumpe en su realidad cotidiana.

El cuarto y último capítulo, “Vacíos”, examina las diversas formas del silencio no resuelto, considerando este como base de la narrativa breve de Cortázar. El estado de desconocimiento y la ausencia de ciertos personajes alimentan la inquietud fantástica (también en el lector), y así, la *ausencia* viene a ser *presencia* marcada. En el primer apartado del capítulo, la investigadora ofrece un análisis bien fundamentado de “Cartas de mamá”, “La salud de los enfermos” y “La autopista del sur”, revelando que la ausencia material del cuerpo y el vacío creado por la muerte de los personajes de ninguna manera significa que estos dejen de existir: al contrario, siguen siendo actantes que mantienen relaciones con los demás. Con otras palabras, son *presencias* justo debido a su propia ausencia y el ocultamiento forzado de parte de los demás personajes. El segundo apartado del capítulo es la otra cara del anterior: Cannavacciuolo analiza relatos (sobre todo se enfoca en “Las babas del diablo” y “Graffiti”) donde la ausencia del cuerpo se compensa con la voz narrativa del sujeto. Es decir, se trata de cuentos donde la palabra cubre la *ausencia* del cuerpo, de manera que la voz “descorporeizada” se convierte en una *presencia*: una donde el sujeto —la otredad fantástica en sí— es capaz de manifestarse.

El cuerpo cómplice es una monografía lógicamente estructurada, cuya autora logra arrojar nueva luz sobre la lógica de construcción de los relatos cortazarianos. Gracias a los tres apartados temáticos que exploran, respectivamente, el tema del doble, la percepción y la ausencia como motivos recurrentes en las obras de Julio Cortázar, el lector tiene la posibilidad de estudiar la cuentística del autor desde ángulos diversos y hasta ahora no o solo parcialmente planteados por la crítica. Es más, la introducción teórica sobre el cuerpo entendido como cómplice en la constitución de lo fantástico cortazariano reviste de gran interés por la posibilidad de aplicarlo como metodología para estudiar la obra de otros autores que se dedican al género.

Petra Báder

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

bader.petra@btk.elte.hu

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3563>

Recibido: el 15 de enero de 2022

Aceptado: el 15 de febrero de 2022

Publicado: el 25 de febrero de 2022

© Petra Báder



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C