

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

**UNA VISIÓN DE LO TRANSNACIONAL
EN LA NUEVA NARRATIVA
LATINOAMERICANA: EL MICRORRELATO
COLOMBIANO, ARGENTINO Y CHILENO**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y CHILENA

Alumna:

July Andrea Leyton Beltrán

Profesor Guía: Manuel Jofré

- 2008-

Dedicatoria . . .	4
PALABRAS CLAVES . . .	5
RESUMEN . . .	6
INTRODUCCIÓN . . .	7
CAPÍTULO 1. EL MICRORRELATO . . .	11
1.1. Planteamientos teóricos precursores del microrrelato . . .	13
1.2. Categorías y propuestas teóricas sobre el microrrelato . . .	18
1.2.1. La brevedad. . .	22
1.2.2. El carácter proteico del microrrelato . . .	25
CAPÍTULO 2. LOS INTERTEXTOS URBANOS EN EL MICRORRELATO DE LUIS FAYAD . . .	31
2.1. El microgénero . . .	33
2.2. La ciudad . . .	35
2.3. El espejo como intertexto. . .	37
2.4. Lo onírico como intertexto. . .	41
2.5. El arte como intertexto y como convergencia entre lo culto y lo popular . . .	44
2.6. Otros artefactos lingüísticos como intertextos . . .	48
CAPÍTULO 3. EL METALENGUAJE LITERARIO Y LAS MÁSCARAS INTERTEXTUALES URBANAS EN EL MICRORRELATO DE LUISA VALENZUELA . . .	52
3.1. La escritura como autorreferencia ⁹⁸ . . .	54
3.2. La otredad y la máscara como intertextos urbanos . . .	62
3.3. La escritura y la otredad . . .	65
CAPÍTULO 4. LA ESCRITURA, LA INTERTEXTUALIDAD Y LA PARODIA: ELEMENTOS CENTRALES EN <i>OJO TRAVIESO</i> DE LILIAN ELPHICK . . .	68
4.1. La escritura . . .	68
4.2. La intertextualidad literaria . . .	71
4.3. La parodia . . .	75
4.4. La experimentación formal . . .	77
5. CONCLUSIONES GENERALES . . .	82
BIBLIOGRAFÍA . . .	85
FUENTES PRIMARIAS . . .	85
FUENTES SECUNDARIAS . . .	85
Fuentes teóricas generales . . .	85
Fuentes teórica sobre el cuento y el microrrelato . . .	85
FUENTES DEL MICROCUENTO EN LA RED . . .	87
Anexo 1 . . .	88

Dedicatoria

“A mi esposo Oscar por su apoyo y admiración; a mi familia colombiana; a Chile, querido país que nos acogió con lo más bello de sí, país de brazos abiertos y vino perdurable; a la Universidad de Chile por todo lo que me brindó; a la vida por este pequeño e inmenso paso. Definitivamente a Latinoamérica por su literatura y por sus descomunales microrrelatos.” Andrea Leyton

PALABRAS CLAVES

Relato. Microrrelato. Cuento. Multinominalismo. Literatura transnacional. Posmodernidad. Intertextos. Hibridez. Carácter protéico. Metatextual. Ciudad. Culto. Popular. Reificación. Parodia.

RESUMEN

El microrrelato aparece en un momento de reconocimiento del carácter transnacional de las literaturas latinoamericanas, surgiendo como apertura a una noción epistemológica posmoderna, que en Latinoamérica es el resultado de la globalización cultural, trayendo consigo la descomposición de los grandes relatos, ambientada desde la ciudad como cronotopo y desde el metalenguaje de la literatura misma, junto con la relectura reificante y paródica de las monumentales obras de tipo moderno.

El microgénero literario obedece -e ironiza- a requerimientos mercantiles, a la brevedad y a la inmediatez de un mundo globalizado, que como el género cuentístico es parodiado. El microrrelato deriva de una proyección genérica que junto con el trasfondo social de la ciudad latinoamericana en estado de tránsito, intenta asimilar la convergencia de estratificaciones culturales, medios de comunicación tecnológicos y producciones artísticas eclécticas.

El microgénero resulta de una necesidad comunicativa coherente con el estado de los medios de comunicación masivos, que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, siendo de igual forma una respuesta que ironiza la tendencia del sujeto contemporáneo a consumir innumerable información en corto tiempo.

El hecho de que este género literario sea de carácter multinominal, evidencia la crisis en la que nace y se desenvuelve, en medio de una ilusoria y radical distancia entre lo culto y lo popular, proponiendo una manera de resolver la pugna entre la escritura y la imagen inmediata. Elementos como la brevedad, la fragmentariedad, la intertextualidad, la inmediatez, propia de los medios electrónicos, modelan este nuevo género microliterario, llevado a su más mínima expresión en relación a su extensión, que paradójicamente conlleva a su más amplia significación.

INTRODUCCIÓN

“Escribir corto, para concluir antes de hastiar”.

“La prolijidad no es exceso de palabras, sino escasez de ideas”

Nicolás Gómez Dávila (1913-1994) Escolios a un texto implícito¹

A lo largo del presente trabajo se hará una relación de la configuración, del microrrelato en Sudamérica, que en la década del noventa se comienza a instaurar, como nuevo género narrativo, secuencia del género cuento, del que resulta ser una parodia, - al igual que de la inmediatez de los medios masivos de comunicación-, obedeciendo a requerimientos mercantiles, a la brevedad, a la inmediatez y al efecto de extrañamiento, elementos que comienza a necesitar el arte literario en un ambiente ecléctico de despliegue cibernético.

Los microrrelatos sobre los que se desarrollará el presente trabajo, corresponden a tres autores sudamericanos de tres países: Argentina, Chile y Colombia. Dichos autores son Luisa Valenzuela, Lilian Elphick y Luis Fayad, respectivamente.

Los textos de la escritora argentina fueron seleccionados del libro *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*, editado en Córdoba, Argentina, por Editorial Alción en el año 2004.² Los microrrelatos escogidos de la escritora chilena corresponden al libro *Ojo travieso*, editado por Mosquito Editores el año 2007, en Chile.³ Los microcuentos elegidos del escritor colombiano pertenecen al libro *Un espejo después y otros relatos*, editado en Bogotá por El Áncora Editores el año 1995.⁴

No existen estudios sobre la cuentística de Luis Fayad ni de Lilian Elphick, tampoco del Libro de Luisa Valenzuela ni una aproximación crítica comparativa de tres autores sudamericanos que están realizando sus producciones microcuentísticas actualmente, en distintas latitudes, y que pertenecen a la tradición literaria del sur del continente latinoamericano.

La intención principal, es realizar un trabajo de literatura comparada en el que se visualice y profundice en la creación del microrrelato contemporáneo en tres países de América del sur, pasando por alto cualquier enfoque feminista o de género, teniendo en cuenta que dos de las escritoras elegidas para el fin, son mujeres.

Dicha elección ha sido realizada bajo la influencia de la novedad de los microrrelatos de estos autores, por estar formalmente inscritos dentro de la ficción breve contemporánea, y por corresponder a las tendencias narrativas actuales.

El trayecto a seguir, es el de observar e interpretar comparativamente los textos y su contexto, la razón de su creación, de su lectura y de su importancia en la cultura literaria, que en proceso de construcción, así como el continente de habla hispana al que pertenecen, ha desarrollado en primacía el género breve en los dos últimas décadas.

¹ Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito*. Bogotá: Villegas Editores, 2001.

² Véase Valenzuela, Luisa. *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba, Argentina. Editorial Alción, 2004.

³ Véase Elphick, Lilian. *Ojo travieso*. Chile: Mosquito Editores. 2007.

⁴ Véase Fayad, Luis. *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora Editores. 1995.

La falta de estudios sobre los autores elegidos y sus textos, puede suceder gracias a la novedad de la instauración como género de estas piezas en micro y a la reciente producción de cada autor en la incursión del microrrelato. Es interesante entonces observar el entorno en el que la manifestación literaria se produce, y por lo mismo se revisará particularmente cada caso, dando cuenta de las relaciones literarias análogas o no, en el tratamiento de temas y formas de abordaje del microgénero en cada autor.

Los textos elegidos de los autores enunciados y que se encuentran en las publicaciones ya anotadas son:

Luis Fayad: Un personaje en apuros (9); En una galería de exposiciones (10); Música privada (12); Ruidos en vano (14); El día extraviado (19); La mujer en el espejo (20); Un espejo después (37); El otro camino (33); El centro del universo (51); Mensaje de media noche (56).

Luisa Valenzuela: Lopo (13); Un otro (16); M'apretjan (29); Los que buscan (44); Escribir (78); Las sustituciones (79); Teoría de la Chasse á coure (83); Manuscrito encontrado dentro de una botella (104); y Escrito con el cuerpo (210), Abecedario (18)

Lilian Elphick: Ángulos del amor imposible (9); Ángulos del amor posible (10); La respuesta (23); El significado del zen (24); Sueño del pájaro (50); Píramo y Tisbe (59); Por el ojo de la aguja (60); Gajes del oficio (61); Doble personalidad (62); Ausencia de lobo (66), La Eme (81).

El objetivo general del presente trabajo, será analizar la producción estética del microrrelato de dichos autores, que paralelamente tiene lugar, en el desarrollo de nuevas visiones de mundo, en este caso la postmoderna. De la misma forma se establecerá una perspectiva de la producción del microrrelato en América del Sur y se realizará un recorrido a través del proceso de instauración del género microrrelato, al igual que un panorama de las distintas teorías del cuento en Latinoamérica, con el fin de observar la continuidad del género narrativo.

Para llevar a cabo lo anterior será necesario relacionar el desarrollo literario y la concepción fragmentaria y tecnológica del mundo latinoamericano, así como presentar las diferencias y similitudes de las construcciones literarias en el microrrelato contemporáneo de Argentina, Chile y Colombia.

De esta forma, se realizará un diálogo crítico de varios estudiosos, que se han dedicado a teorizar el microrrelato en América Latina para llegar finalmente a la comparación de las producciones literarias del microrrelato de los tres autores sudamericanos, ya mencionados.

La metodología empleada en el presente trabajo será comparativa y contrastiva. Es importante señalar en este trabajo la influencia de Sophia McClennen, en su texto "Comparative Literature and Latin Americans Studies: From Disarticulation to Dialogue"⁵, en el que asevera que el estudio de la literatura latinoamericana es inseparable del contexto social y que a partir de una perspectiva multicultural comparatista, se puede llegar a una explicación del fenómeno literario. A partir de series artísticas dentro del marco activo de una cultura, se observa América Latina como noción continental, de pluralismos idiomáticos y culturales, a estudiar como una cartografía no geográfica.

Es por eso que el fenómeno del microrrelato, se estudia en este trabajo bajo parámetros comparativos, con los que no se identificará un movimiento nacional sino una concurrencia

⁵ Véase McClennen, Sophia A. "Comparative Literature and Latin Americans Studies: From Disarticulation to Dialogue", 2002. En <http://clcwwebjournal.lib.purdue.edu/clcwweb02-2/mcclennen02.html>.

de acontecimientos culturales, que darán como resultado una producción contemporánea y común a la cartografía, de una Latinoamérica multicultural y multilingüe.

Así mismo es importante observar las propuestas de Ana Pizarro en el trabajo “La literatura latinoamericana como proceso”⁶, en el que se estudian los problemas metodológicos del proyecto de una historiografía literaria y en el que se propone como solución un estudio de la literatura latinoamericana, a partir de una metodología que ponga en funcionamiento el concepto de “comparativismo contrastivo”, acuñado por Jaques Leenhardt.

Dicha noción, se detiene en el estudio de la pluralidad de unidades culturales del continente latinoamericano, así como en el despliegue cultural y lingüístico, identificando la problemática de lo multicultural en los nacionalismos, como impedimentos para desarrollar estudios culturales. Es así como se lleva a cabo una superación de los marcos estructuralistas y la propuesta apunta hacia lo transnacional, reconociendo que la literatura Latinoamericana desborda a América Latina por la discontinuidad de su tiempo histórico.

Es así que el presente estudio, se desarrollará en el marco de lo transnacional sudamericano, para observar la evolución del concepto genérico de lo microliterario, realizando un trabajo comparativista y contrastivo de tres autores contemporáneos, que a pesar de pertenecer a diversas nacionalidades, incursionan en el microgénero como propuesta y cuestionamiento a su contexto geocultural.

Dentro de las técnicas narrativas analíticas que se utilizarán en el desarrollo del presente estudio comparativo, se tendrán en cuenta diversos modelos aproximativos y narratológicos como el de Gerard Genette, en *Figuras III*⁷ y en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*⁸; *Ensayos críticos*⁹ y *La aventura semiológica*¹⁰ de Roland Barthes. También se tendrá en cuenta el enfoque sociológico de la literatura con algunos artículos de Mijail Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*.¹¹

Se observarán de la misma manera, teorías cuentísticas de diversos autores latinoamericanos, como Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Bosch y Luisa Valenzuela entre otros.

En la primera etapa del presente estudio se ofrecerá un panorama general de distintas teorías del cuento en Latinoamérica, con el fin de, posteriormente, hacer un recorrido a través del proceso de instauración del género micro.

En una segunda etapa del desarrollo del trabajo, se analizará la producción estética del microrrelato, que paralelamente tiene lugar, al desarrollo de la visión de mundo postmoderna en América Latina. Para esto se observarán algunas fuentes teóricas, con el fin de contextualizar la producción artística del género concerniente y su entorno social.

⁶ Véase Pizarro, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina, 1985. Este trabajo se realiza junto a varios estudiosos de la literatura y la cultura en América Latina de diferentes nacionalidades, tales como Antonio Cándido, Rafael Gutiérrez Girardot, Angel Rama, Beatriz Sarlo, José Luis Martínez, Jaques Leenhardt, Domingo Miliani, Roberto Schwarz, Carlos Pacheco, entre otros.

⁷ Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

⁸ Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989.

⁹ Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seis Barral, 1983.

¹⁰ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

¹¹ Bajtín, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997.

En una tercera instancia, se establecerá una perspectiva de la producción del microrrelato en Sudamérica, de forma más específica en los países de Argentina, Chile y Colombia, con el fin de observar y constituir relaciones dialógicas entre los discursos de cada autor.

De manera específica, en una cuarta etapa, el trabajo se ocupará de comparar contrastivamente el diálogo crítico de varios estudiosos, que se han dedicado a teorizar el microrrelato en América latina, y de relacionar el desarrollo literario y la concepción fragmentaria, y tecnológica del mundo latinoamericano.

Finalmente, en una quinta etapa, se presentará un diálogo entre los contrastes y aproximaciones de las construcciones literarias en el microrrelato contemporáneo de Argentina, Chile y Colombia, para realizar una interpretación comparativista y contrastiva de las producciones literarias del microrrelato de los tres autores sudamericanos ya mencionados.

CAPÍTULO 1. EL MICRORRELATO

“Lo bueno si bre, dos veces bue” alegó alguna vez el humorista argentino Landrú, exprimiendo la esencia de la célebre frase de Gracián y armando así un micromicro. Porque microrrelato, minitexto o minicuento, flash fiction, como quieran llamarlos, son para mí como pequeños mecanismos de hacer pensar, mínimo engranaje que prueba su eficacia cuando logran poner en movimiento una enorme maquinaria tácita”.

Luisa Valenzuela¹²

Matriculado en el ámbito literario bajo diferentes conceptos y delimitado en algunas ocasiones como “subgénero” del cuento, esta nueva manifestación de las letras recibe de la multiplicidad nominal, nombres como microcuento, minificción, minicuento, microrrelato, microquijotes, cuento súbito, ultra cuento, etc¹³. Esto pone en evidencia lo inestable que resulta la instauración del nuevo género dentro de la tradición letrada en la década del noventa y aun hoy.

Francisca Noguerol, en *Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*, donde afirma que el establecimiento del canon del microrrelato es paralelo a la instauración del concepto de la estética posmoderna, dice que:

“Los textos breves han recibido nombres tan diversos como “micro-relato”, “semicuento”, “ultracuento”, “ficción súbita”, “caso”, “cronica” (Brasil), “artefacto”, “varia invención”, “textículo”, y en Estados Unidos “short short story” o “tour minute fiction”.¹⁴

Para Dolores Koch¹⁵, al microrrelato “No es suficiente considerarlo como un género híbrido” y despliega una cantidad de intentos nominativos, producidos a lo largo de la historia de la canonización de los relatos breves, dentro de los diferentes intentos clasificatorios al acontecimiento literario en cuestión:

“Entre los muchos nombres, se han ensayado algunos pintorescos, como por ejemplo, en inglés, “cuento tarjeta postal”. En china se le llama “cuento de bolsillo”, “cuento de un minuto”, o “cuento del tamaño de la palma de la mano”. En España, donde se ha dado en llamarle “hiperbrevé”, imagino que el término “minificción”, no ha sido del todo aceptable por ser extranjerizante. Pero “hiperbrevé”, como nombre, tiende a rebajarle de categoría (...)

¹² Véase Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato” En *Al Sur de la Palabra*. IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura. Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letrasdechile.cl/>

¹³ Armando Epple, en el prólogo de la *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Chile: Editorial Mosquito comunicaciones: 1990; reconoce la multiplicidad de bautizos que se le ha dado al género: “mini-cuentos, micro-cuentos, minificciones, cuentos brevísimos, o cuentos en miniatura” P. 11.

¹⁴ Véase Noguerol, Francisca. “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996.

¹⁵ Véase Koch, Dolores. “Microrrelato o minicuento? Minificción o hiperbrevé?”. En Noguerol, Francisca. *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 51.

Microrrelato tiene la ventaja de ofrecer un significado mucho más amplio que “microcuento”...” (Koch: 2004, 51)

Koch, al igual que Luisa Valenzuela, considera que el concepto “microrrelato” se acopla más al género narrativo, teniendo en cuenta que la escritora argentina distingue al mismo, del cuento en su forma tradicional, ya que para ella son dos espacios literarios claramente distintos, con preceptos distantes e independientes:

“Microrrelato. Es éste un término que prefiero al de microcuento, porque el cuento -por el cual tengo un respeto casi sagrado- se arma atendiendo leyes secretas, múltiples y variables pero estrictas, que le confieren una identidad insustituible. En cambio la palabra relato me parece más laxa y permisiva, aunque podría tratarse de una connotación personal. Pero de eso está hecho el lenguaje, de connotaciones e interpretaciones: he aquí su riqueza y también su posibilidad de traición.”¹⁶

De la misma forma se puede observar esta distinción en la afirmación de David Lagmanovich citado por Raúl Brasca:

“Hoy podemos intentar la definición de los rasgos más relevantes del microrrelato, y también clasificarlos según una tipología que no sea exclusivamente temática. Todo ello indica la consolidación de un género que, surgido en la interioridad del género “cuento”, ha llegado a diferenciarse sustancialmente de él.”¹⁷

Este afán de nomenclatura y el evidente exceso de denominación, ponen en claro el problema de ausencia de definición o de falta de acuerdo en el momento de referirse al huidizo género, que puesto en boca de muchos, y haciendo alarde de su heterogeneidad, no ha logrado posesionarse de un nombre fijo en los estudios y congresos, pero sí de un amplio e inquieto terreno de investigación, creación y lectura.

A este punto Violeta Rojo afirma:

“Creo posible que esta forma, a la que no podemos dar nombre definido, sea una forma indefinida (des-generada, como ya hemos dicho), pero no sólo en el sentido de que sea un cuento que puede adoptar proteicamente formas de otros géneros. Más bien lo que planteo es que estos textos (a los que por el momento llamaré minis) pueden pertenecer a cualquier género pasado, presente y futuro. Es posible que sean o no cuentos, incluso que no sean relatos tampoco, sino simplemente textos escritos, en los que hay un enunciado, ya sea narrativo (no necesariamente ficcional), reflexivo o descriptivo, entre muchas otras variantes. Siempre que haya un texto muy breve que comunique algo (ya sea literal, irónica, intertextual o paródicamente) y que su sentido esté completo en sí mismo, estamos ante uno de estos ejemplos (...) Esto implicaría que los minis son un

¹⁶ Véase Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato” En *Al Sur de la Palabra* . IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura . Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letrasdechile.cl/>

¹⁷ Lagmánovich, David. Citado por Brasca, Raúl. “Criterio de selección y concepto de minificción”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 108.

tipo de texto en el que la adscripción genérica no está definida por la posición de autor, sino también por la del seleccionador y la del lector.” (Violeta: 133)

Para esta teórica venezolana, el género con nombres definidos en abundancia, resulta más del lado de lo indefinido, además de ser multinominal es multigenérico, y en muchos casos podría no responder a algunas reglas irremplazables de la narrativa cuentística tradicional, en el caso de no presentar por ejemplo, un relato de uno o varios acontecimientos, y más bien acercarse a la abstracción o a la representación.

Es común encontrarse con microtextos que parecieran corresponder al género cuentístico, y al mismo tiempo hacer uso confuso de su denominación -en el caso de nombres como microrrelato, microcuento, minicuento, microquijote, cuento súbito, ultra cuento, semicuento, cuento de bolsillo, caso, crónica (Brasil), artefacto, o short short story, etc.- al no narrar episodios, sino presentar algunos casos con ausencia de actantes, tiempos o espacios.

En estos casos hay una evidente cercanía del género en cuestión a la poesía¹⁸ y los escritores no la desmienten, sino que por el contrario en variadas ocasiones la usan deliberadamente como confiesa por ejemplo Luisa Valenzuela, al decir que los microrrelatos, en ocasiones no se diferencian mucho de la poesía: “Como la poesía, los microrrelatos se basan en el poder de evocación, valiéndose de elementos tales como la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria.” (Luisa Valenzuela: “Diez breves puntos sobre el microrrelato”, 2005.)¹⁹

Edmundo Valdés citado por Raúl Brasca afirma al respecto que “La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción. Y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. Valadés: 29”²⁰

Entonces, ¿cómo se compone, cómo se define, cómo se denomina, qué debe ser el microgénero narrativo, dentro de la máquina cultural que intenta desarrollar un concepto, en apariencia impalpable en el meollo contemporáneo, bajo la necesidad de homogeneidad y nomenclatura concreta? Parece ser una cuestión poética sin brújula y con muchas direcciones dentro de la geodesia literaria, que cada autor, cada estudioso y cada lector debe trazarse para el disfrute y la creación de la mininarrativa contemporánea.

Para ofrecer una posible ruta teórica al respecto, se analizarán las principales teorías cuentísticas que precedieron la vía de creación del microrrelato, y posteriormente se realizará un compendio comparativo de las variadas definiciones, categorías y planteamientos del acontecimiento literario al que se asiste.

1.1. Planteamientos teóricos precursores del microrrelato

¹⁸ Esta cercanía de la poesía y el microrrelato es desarrollada por David Lamánovich en el capítulo “Microrrelatos y poemas” de su libro *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006.

¹⁹ Véase Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato”, 2005.

²⁰ Véase Brasca, Raúl. “Criterio de selección y concepto de minificción”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 109.

“El microrrelato, grano de pimienta que morderemos con fruición y algo de resquemor, parecería ser la forma más actual de la prosa y sin embargo se puede decir que nació en los albores de la literatura, con los cuentos del Decameron de Boccaccio o con Las Mil y una noches .”

(Luisa Valenzuela. “Diez breves puntos sobre el microrrelato”, 2005.)²¹

Algunas teorías ya tradicionales sobre el cuento hispanoamericano, han proporcionado una ruta de navegación que rescata la línea cuentística a seguir por los diversos escritores que se han dedicado a teorizar y escribir cuentos. La concisión, la brevedad, la exactitud, la pureza, el cálculo en la dirección narrativa, etc., son elementos atribuibles al cuento y transportados a la atmósfera breve del microrrelato, donde tienen una funcionalidad plena en potencia, llevada a la práctica extrema.

Horacio Quiroga en “El manual del perfecto cuentista”²², rescata el elemento de la brevedad como eje de la narrativa cuentística: ““No cansar”. Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderselo de un modo más miserable aun.” Quiroga en su momento, previó la importancia de la brevedad como eje de las nociones de perfección narrativa, intensidad y pureza.

Evidentemente el escritor uruguayo, no participa activamente en los tiempos de la cibernética, la televisión, el videoclip, el Internet, etc.; sin embargo, advierte la importancia del tiempo prestado a la lectura y diferencia la cantidad, de la calidad narrativa. El género cuentístico entonces, comienza ya a perfilarse dentro de unos límites formales breves, dentro del cual tendrá cabida una década más tarde, el microrrelato.

La imitación literaria también es un punto desarrollado por Quiroga en “El Decálogo del perfecto cuentista”²³, en relación a la resistencia y al influjo de la misma: “Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte (...)”

En el microrrelato, una de las tendencias características suelen ser la de la imitación y transformación de motivos y fragmentos de la historia literaria clásica. Es así como aparecen relecturas semánticas de los mitos griegos, de la Biblia, de la literatura infantil, etc., que se podrán apreciar en los autores que hacen parte del presente estudio y en una nómina más amplia, que inscriben sus creaciones narrativas en el aclamado microgénero.

La brevedad, da pie a la exactitud narrativa y de esta manera, el engranaje narrativo de cada microcuento resulta sorprendente, elocuente, insinuativo o intertextual, entre otras características. Pero para cada tono literario es preciso un plan, más especialmente cuando existe un juego de palabras o una evidente dirección intertextual. A esto sugiere Quiroga: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.”²⁴ Punto importante para tener en cuenta, cuando en muchos casos, el microrrelato son esas tres primeras líneas, o alrededor de esa formalidad cuantitativa.

²¹ Véase Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato”, En *Al Sur de la Palabra . IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura . Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005.* En <http://www.letrasdechile.cl/>

²² Véase Quiroga, Horacio. “El manual del perfecto cuentista”. En <http://www.literatura.us/quiroga/manual.html>

²³ Véase Quiroga, Horacio. “El Decálogo del perfecto cuentista”. En <http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>

²⁴ Véase Quiroga, Horacio. “El manual del perfecto cuentista”. En <http://www.literatura.us/quiroga/manual.html>

O bien, se pueden observar las siguientes sentencias de Quiroga en su “Decálogo”, que arrojan diversos elementos narrativos para tener presente en la relación cuento-microrrelato:

“Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "Desde el río soplabla el viento frío" no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla., (...) No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo (...) No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.”

En esa línea sucesiva, un microrrelato sería un cuento depurado de ripios. En este caso, un adjetivo de más, pondría en peligro las condiciones de brevedad, concisión y pureza. El abuso y el respeto por el lector, tienen relación allí con el tiempo de lectura de una pieza cuentística que idealmente presente una calidad breve y libre de rellenos. Estos elementos trasladados a la realidad del microrrelato, funcionan a cabalidad, cuando de llevarlos a sus extremos se trata.

No existe una búsqueda de identidad nacional en la creación de microrrelatos en Latinoamérica, como la hubo en la primera mitad del siglo XX, sino una búsqueda de lectores que acepten el reto, disfrazado de brevedad, de una lectura intertextual y paratextual, una lectura que integre la aparente facilidad del relato corto con una tradición literaria en proceso (como la literatura misma) de renovación, relectura y adecuación a los medios de comunicación actuales.

Para Juan Bosch en *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*²⁵, escrito en 1958, existen dos reglas elementales en la creación de cuentos:

“La primera ley es la ley de la fluencia constante. La acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con libertad en el cauce que le haya fijado el cuentista (...) Por tanto, la acción debe producirse sin estorbos, sin que el cuentista se entrometa en su discurrir buscando impresionar al lector con palabras ajenas al hecho para convencerlo de que el autor ha captado bien la atmósfera del suceso.”

Es decir que para Bosch, al igual que para Quiroga, la acción relatada por el narrador debe realizarse sin ripios, sin excesos, sin adjetivos de más, y con concreción. Sigue afirmando Bosch: “La segunda ley se infiere de lo que acabamos de decir y puede expresarse así: el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para expresar la acción.”

El tema de la intensidad con relación al carácter breve del cuento con relación a otros géneros también preocupó al escritor Dominicano:

“Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe (...) La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso. (...) La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra (...) Hasta ahora se ha tenido la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma (...) El cuento puede

²⁵ Véase Bosch, Juan. Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. En <http://www.literatura.us/juanbosch/apuntes.html>

ser largo, y hasta muy largo, si se mantiene como relato de un solo hecho. No importa que un cuento esté escrito en cuarenta páginas, en sesenta, en ciento diez; siempre conservará sus características si es el relato de un solo acontecimiento, así como no las tendrá si se dedica a relatar más de uno, aunque lo haga en una sola página.”

En el caso del microrrelato, elementos como la brevedad y la intensidad son requisito de la forma, no son consecuencia de, sino que son mecanismos formales necesarios, depurados al extremo como causa característica de lo microrrelatable. Para Bosch, lo esencial en el cuento es el relato de un solo acontecimiento, no la cantidad en que el mismo sea desarrollado. Con respecto a esto Bosch sigue proponiendo:

“Es probable que el cuento largo se desarrolle en el porvenir como el tipo de obra literaria de más difusión, pues el cuento tiene la posibilidad de llegar al nivel épico sin correr el riesgo de meterse en el terreno de la epopeya, y alcanzar ese nivel con personajes y ambientes cotidianos, fuera de las fronteras de la historia y en prosa monda y lironda, es casi un milagro que confiere al cuento una categoría artística en verdad extraordinaria”.

Quizás la previsión de Bosch no resultó tan acertada, ya que por lo contrario, el cuento corto, incluso el cuento brevísimo, se tomó actualmente la atención de críticos, lectores, escritores y curiosos. Tan así, que lo que propone como cuento largo, en la actualidad podría inscribirse dentro de otros géneros como la novela corta o la *Nouvelle*, pero no como cuentos largos; y finalmente el género cuento, sin dejar de lado su esencia, ha concebido nuevas expectativas creativas en dirección a la brevedad, inmediatez, y premura de los últimos tiempos.

Para concebir plenamente la brevedad y la contundencia se requiere de un efecto de extrañamiento que según Julio Cortázar pudiese venir del carácter *autárquico*²⁶ de cada pieza cuentística, que presenta a su vez una economía retórica o de *medios*, de la que emerge un efecto único de apreciación y extrañamiento poético que impresiona al lector tal como a su vez le sucedió el escritor, en la fase primera de la concepción de la obra.

Muchos teóricos y escritores latinoamericanos encuentran en Edgar Allan Poe, un importante punto de partida para la elaboración de una disciplina creadora que delimite las fronteras del cuento con respecto a la amplia gama de géneros y subgéneros, entre estos últimos el microrrelato, que dialogan constantemente entre sí y que proporcionan una forma exclusiva de la cual derivan las definiciones generacionales.

Es así como Poe²⁷, comparando la brevedad del cuento con la del poema, afirma que dicha característica proporciona una “exaltación del alma” provocando necesaria e intencionalmente una “unidad de efecto o de impresión”, elementos imprescindibles dentro de la naturaleza de la obra, en géneros que presentan diferencias formales, pero que

²⁶ Julio Cortázar define al cuento como estructura independiente al autor, como un “producto neurótico” o una alucinación contrarrestada por el lenguaje expresivo “como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura”, quien atraparé con su delirio fundamental al lector. Este sistema independiente crea un espacio donde los personajes tendrán libertad de movimiento, así el cuento sugiere un profundo estudio de la psicología de los actantes, que proporcionará un efecto de verosimilitud al interior de la lógica narrativa. Véase Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores” (1969). En <http://www.literatura.us/cortazar/delcuento.html>

²⁷ Véase Mora, Gabriela. “Definición y caracterización del Cuento a Partir de Edgar Allan Poe”. En [En torno al cuento : de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica.](#) Buenos Aires : Editorial Danilo Albergo Vergara, 1993. Cita la reseña Twice Told Tale de Edgar Allan Poe. P. 19.

evidentemente asumen una similitud particular al nivel del carácter *cerrado* o *centrípeto* de la obra.

Para Cortázar, esta noción de “unidad de efecto o de impresión” adquiere el nombre de *esfericidad*, remitiendo a otros efectos narrativos que atañen comparativamente a la poesía y al jazz: “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable”²⁸; finalmente *intensidad* al decir de Poe, quién propone un diseño previo del efecto de exaltación en la recepción.

Con respecto a esta “unidad de efecto o de impresión” Cortázar habla de una suerte de extrañamiento en la génesis del cuento, o de una idea intuitiva del relato de manera inconciente y catártica, que alcanzará en igual intensidad el efecto causado al lector. Al respecto, Jorge Luis Borges, en su conocida conferencia “El cuento y yo”²⁹, afirma que el escritor es “simplemente un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo”, a la manera clásica de la musa o a la manera moderna de la inconciencia colectiva. Así, a partir de un momento elemental surge la palabra que desea contar y lo hace necesariamente a través de una forma, que sea comprendida por el que finalmente hace posible la existencia de la literatura, el lector: “Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector” (Borges en mismo texto), ya que como dice Gabriela Mora, “la noción de género le da marco de referencia al autor y al lector”³⁰.

De esta forma, el lector que dirige su lectura al espacio generacional del cuento, o en el caso presente, al microrrelato, acude también al encuentro con una unidad de efecto que será comprendida según sus competencias y su capacidad de síntesis. La habilidad para hallar en la pieza cuentística el extrañamiento poético, puede presentarse según la intensidad y la brevedad de la misma, en el principio, medio o fin. Sin embargo se debe tener en cuenta que debido a la brevedad en el caso del microrrelato, ese extrañamiento ocupará la totalidad de la pieza, pues como en poesía, ningún elemento es ornamental y casi podría decirse que está calculado de manera metódica bajo una necesidad formal y semántica.

Otros aspectos sobre la creación cuentística son hallados en los diferentes manifiestos de escritores latinoamericanos que intentan generar una forma lógica que defina de manera global su poética. Nos encontramos entonces con que muchos de ellos utilizan términos similares para definir características generales en lo que corresponde al género, unas bases teóricas esenciales e implícitas dentro de la libertad creativa que delimita y acuña la forma cuentística.

Por ejemplo, varios autores coinciden en describir al cuento como una estructura cerrada donde cada elemento utilizado es absolutamente necesario para el mundo creado y para la *economía* verbal que presupone el género, con respecto a lo cual Cortázar afirma que el cuento contemporáneo iniciado con Edgar Allan Poe, es una “máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios”; es decir, que el cuento es un artefacto, nacido de una impresión elemental del inconciente, pero concebido con cálculo como un dinamismo de perfecto e ideal engranaje, que gracias a su movimiento puede generar en diferentes lectores diversas interpretaciones.

²⁸ Véase Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores” (1969). En <http://www.literatura.us/cortazar/delcuento.html>

²⁹ Véase Borges, Jorge Luis. “El cuento y yo”. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y su alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: [Monte Ávila](#), 1997.

³⁰ Véase Mora, Gabriela. “Definición y caracterización del Cuento a Partir de Edgar Allan Poe”. En [En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica](#). Buenos Aires: Editorial Danilo Albergo Vergara, 1993.

Al respecto Juan Bosch hace sus anotaciones sobre la naturaleza única del cuento ya que es “un universo en sí mismo” que obedece a “leyes misteriosas, escritas para él por un senado sagrado que nadie conoce”, leyes que proporcionan a la obra su género y por otro lado gobiernan la materia con que se realiza el lenguaje. Es así como cada obra revela un estilo particular de creación, y a la vez puede generar tantas interpretaciones como hay obras, autores y lectores.

Las intenciones del narrar mediante la forma del cuento, pueden obedecer a reglas ligadas a la comunicación, no siendo este el caso de Cortázar por ejemplo, cuando dice, en el texto ya citado, que “el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni trasmite un conocimiento o un mensaje... nace de un repentino extrañamiento”.

Cabría la hipótesis de que el escritor como sujeto en el mundo latinoamericano, se siente desalentado ante el idealismo de un reconocimiento de sus raíces por medio de las letras, reconocimiento evanescente donde reina la “desconfianza en el papel redentor del escritor y las utopías” al decir de Mario Rodríguez Fernández³¹, quien afirma que por ejemplo en el caso de Borges, la figura del otro es inasible, presentando una apertura semántica con relación a la instancias de los actantes, ya que en general estos aparecen con múltiples naturalezas, pudiendo ser simultáneamente el narrador, el personaje y el mismo Borges. Esto se debe a una fractura irónica del canon narrativo y es una puerta abierta a una postmodernidad discursiva, que toma forma y vida en el relato breve o microrrelato en la actualidad.

En el caso de Luisa Valenzuela, muchos de sus microrrelatos surgen sin medida calculada y en ocasiones no necesariamente relatan un acontecimiento claro. Esto sucede en miles de ejemplos de catalogados *cuentos breves* en Latinoamérica, como en el caso de Lilian Elphick, donde el tono poético en algunos casos reina por sobre lo relatable. No es el caso así de Luis Fayad, en cuyos cuentos el lector puede hallar siempre una acción narrativa definida y de alguna manera calculada, sin dejar de presentar así en casos aislados, tonos poéticos que se entremezclan con el acontecimiento central.

Se quiere presentar así una muestra comparativa del microrrelato, producido por escritores latinoamericanos en el espacio de la máquina cultural contemporánea, que pertenece a diferentes categorías del que reestrena nombres múltiples en la historia de la creación literaria, en el sur del continente latinoamericano como nuevo género.

El presente trabajo se desarrolla bajo un corpus de lectura claro, que se dirige hacia la tendencia narrativa breve y que se instala en la categoría de los microrrelatos que se alejan del carácter lírico o del tono poético que los caracteriza en múltiples ocasiones.

Es así como se observarán una decena de microrrelatos de cada escritor bajo la lupa del comparativismo contrastivo, con el fin de dar cuenta del fenómeno narrativo que ocupa actualmente a escritores, estudiosos, críticos y lectores en Latinoamérica y más específicamente, en el cono sur del continente americano.

1.2. Categorías y propuestas teóricas sobre el microrrelato

³¹ Rodríguez Fernández, Mario. “Prólogo”. *Cuentos Hispanoamericanos*. Editorial Universitaria, Chile, 1995.

Los orígenes del microrrelato, en el ámbito latinoamericano, se remontan tanto a Vicente Huidobro como a César Vallejo y Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan José Arreola, por nombrar unos cuantos. La expansión del género ha sido particularmente prolífica junto con Anderson Imbert, Marco Denevi, Max Aub, Augusto Monterroso y tantos otros que se aventuraron ante el reto de intensidad expresiva en el microcosmos de unas pocas líneas.

Fuentes del microgénero pueden observarse a partir de encuentros de escritores, de revistas que por la necesidad espacial, publican textos cortos, de antologías y concursos que difunden la lectura y la creación del microgénero literario.

En Latinoamérica, el primero de estos Encuentros Internacionales de Minificción, se efectuó en México en 1998 por iniciativa de Lauro Zavala, profesor investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, uno de los principales estudiosos y antólogos del género.

El segundo congreso tuvo lugar en Salamanca en el año 2003 bajo la dirección de Francisca Noguerol, profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, encuentro del que resultó el libro *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*.³² El tercer encuentro internacional ocurrió en Chile, con la participación de la Universidad de Playa Ancha, bajo la coordinación del profesor chileno Eddie Morales en el año 2004, en Valparaíso.

En Chile, la editorial Mosquito se ha encargado de publicar los microcuentos de diferentes autores y las antologías de Armando Epple, donde aparecen algunos cuentos de los tres autores concernientes al presente estudio.

Algunos cuentos de la escritora chilena Liliana Elphick aparecen en antologías del cuento tales como *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, de Armando Epple, publicada en Chile por la Editorial Mosquito Comunicaciones, en el año 1990; en *Cuentos chilenos contemporáneos*, del año 2000 con el cuento "El otro afuera"; en *Cuento Hispanoamericano Actual*, selección de Reni Marchevska en Bulgaria, del año 2002, con el cuento "Felicidad en blanco y negro"; en *Después del 11 de septiembre-narrativa chilena actual*, selección del escritor chileno Poli Délano, en el año 2003, con el cuento "El viaje"; en *Microquijotes*, selección de Armando Epple en el año 2005, en Barcelona, con el cuento "Doble personalidad", que Elphick prepara por encargo especialmente para esta antología.

Por lo demás, en el año 1990 su cuento "La gran ola" fue finalista en el concurso de cuentos Juan Rulfo en París. Lilian Elphick es Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena, de la Universidad de Chile. Con el conjunto de microcuentos *Ojo Travieso*, la autora recibió la Beca de Creación Literaria del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2006. Actualmente, dirige talleres literarios, es directora de la Corporación Letras de Chile y editora de [Letras de Chile](#).

Con relación a los encuentros de escritores y estudiosos sobre el género microcuento, entre el 21 al 23 de Junio de 2006, se celebró el Primer Encuentro Nacional de Microficción en Buenos Aires, cuyos organizadores fueron los escritores Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y la profesora Sandra Bianchi. La actividad se llevó a cabo en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). El Encuentro contó con el auspicio del Fondo Nacional de las

³² Véase Noguerol, Francisca. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Artes (FNA) y la Sociedad de Escritoras y Escritores de Argentina (SEA), y el apoyo de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España.

Los concursos han venido creciendo de manera exponencial durante la década de los noventa; uno de los más antiguos es el Concurso del Cuento Brevísimo de la revista *El Cuento* de México, cuyo límite son las 250 palabras.

Algunos concursos, más recientemente, han ido surgiendo en América Latina, tales como el Concurso Anual de Minicuentos de la Dirección de Cultura del Estado de Araguá en Venezuela; el Concurso de Minificción de la revista *Maniático Textual* en Argentina; el Concurso de Minicuentos y Minipoesía de la revista *Casa Grande* de la Comunidad de Colombia en México, y el Concurso de la revista *Zona* de Colombia, donde se publicó en su momento un original Manifiesto del Minicuento.

El caso de Fayad, el único colombiano incluido en antologías del microgénero en Hispanoamérica, aparece siempre y curiosamente con el mismo microcuento, “Reencuentro con una mujer”, perteneciente al libro *Un espejo después y otros relatos*³³, único volumen del autor dedicado al microgénero, editado en el año 1995 por El Ancora Editores de Bogotá.

“Reencuentro con una mujer” es el cuento que Armando Epple reúne en su *Brevísima relación* en 1990, después de haber sido publicado en la revista *Puro cuento* de Argentina, en el No. 14 de enero y febrero de 1989 en la página 40. Ese mismo cuento, con algunas variaciones sintácticas, aparece también, con el nombre de “Reencuentro”, en la selección de Raúl Brasca y Luis Chitarroni *Antología del cuento breve y oculto*³⁴, del año 2001 por Editorial Sudamericana de Buenos Aires.

Los microcuentos publicados en *Un espejo después y otros relatos*, han sido elaborados desde la década del setenta, algunos de ellos publicados en revistas como *Puro Cuento* editada en Argentina por Mempo Giardinelli, y antologías como la *Brevísima relación* de Armando Epple en Chile. El último relato del volumen del colombiano, no pertenece al microgénero literario, debido a su extensión, y se ha publicado anteriormente en el libro de cuentos de Luis Fayad “Olor de Lluvia” en el año 1974.

En el caso colombiano, pueden encontrarse en Internet páginas especializadas en el microrrelato, tales como <http://www.cdarte.org/>, o como <http://cuentobreve.blogspot.com/2006/11/la-fundacin-comn-presencia-contina-su.html>; o estas dos siguientes que reúnen microcuentos de distintos autores y fragmentos críticos de diversos estudiosos del tema: <http://www.calarca.net/minificciones/index.html>, <http://www.calarca.net/minificciones/index21.html>, que reúnen microcuentos.

Además pueden encontrarse fuentes del microrrelato en Internet en páginas como: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>, y en www.ficticia.com.

Las investigaciones del género microcuento que se observan en el presente trabajo, apuntan al problema del origen híbrido del mismo. Es así como se ha señalado que lo popular y lo culto tienen un afortunado encuentro en el llamado microrrelato, como género multinominal.

³³ Véase Fayad, Luis. *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Ancora Editores. 1995. P. 63.

³⁴ Véase Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis (Compiladores). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001. P. 34.

Con relación a este tema, Enrique Yepes³⁵, reconoce en la producción artística de la cultura contemporánea rasgos de lo culto, lo popular y lo masivo, y cita a García Canclini, quien en *Culturas híbridas*³⁶, da razón de una intersección entre lo culto, lo popular, lo artesanal y la producción masiva.

Al respecto, Fredric Jameson, en *Teoría de la postmodernidad*, al explicar la desvinculación del significante del significado en la historia del signo, gracias a lo que él llama la reificación del arte, asevera que:

“Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos. Tal es la lógica de la postmodernidad en general, una de cuyas formas más intensas, originales y auténticas es el nuevo arte del vídeo experimental.”³⁷

Sarlo sostiene una postura nostálgica con relación a la pérdida de esas obras monumentales del tipo moderno, ya que esto conlleva también a un cambio en la percepción de la noción de arte que se proyecta a un “relativismo estético” y a un “relativismo valorativo”, que gracias a una democratización deviene en igualdades y pluralismos distantes de un conjunto de “reglas del arte” y la institución del mercado de bienes simbólicos “se despliega como un nuevo paradigma de libertades múltiples”. La industria cultural y los medios de comunicación de masa han llevado a cabo un proceso de “nivelamiento antijerárquico” (Beatriz Sarlo, P. 161), y “un *absolutismo de mercado*, especialmente en aquellas producciones artísticas vinculadas a las industrias audiovisuales, reemplaza la autoridad de viejo tipo” (Beatriz Sarlo, P. 163)

Esta marcada distancia que comienza a existir entre la comunicación masmediática y la vieja forma de hacer y recibir el arte, en aspectos como la extensión, la cantidad de información y la forma misma, es resuelta en el género del microrrelato, que proyecta el género del cuento hacia una nueva manera de realizarse y leerse, adaptándose a nuevos formatos de narrar aplicando rasgos de inmediatez, imágenes contundentes, fácil acceso, pérdida de linealidad y escasa verbalización.

Estas particularidades deslindan con la extensión e integración características de la novela, género que desaparece de las expectativas del consumidor del arte según la percepción de Fredric Jameson, quien ofrece un panorama que funciona en el caso norteamericano, pero que de igual manera comienza a manifestarse en los países en vía de desarrollo. Su visión del arte como consumidor es bastante clara y le da gran importancia a la transmisión del arte visual, por su efecto inmediato.

³⁵ Véase Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano en el próximo milenio”. En *Revista universidad de Antioquia*, Medellín, Colombia, 262 (Oct-Dic 2000).

³⁶ Véase García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

³⁷ Véase Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trota, 2001. P. 125. Es importante observar que la primera edición de este libro es en 1996 y desarrolla su temática alrededor de la década del noventa, así como lo hace Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida postmoderna* y Néstor García Canclini en *Cultural híbridas*.

De igual manera, la solución democratizante de la producción artística culta que desarrolla García Canclini, tendrá su respuesta en la sorprendente proliferación del género microrrelato como en el caso de los autores a estudiar.

Tomando en cuenta los estudios de Edmundo Valadés, Juan Armando Epple³⁸ cita uno de sus trabajos, afirmando que para el primero, la minificción centra su eje en la acción concisa que incluye al lector como sujeto activo de lectura. Aquí la narrativa breve, tendría su punto de partida y de llegada en las reglas del cuento, y sólo se diferenciaría de él en la extensión y su tensión vertiginosa en dirección de un final contundente. De la misma manera recalca algunos temas recurrentes en el minicuento, tales como:

“... el reverso, la contraposición a historias verídicas, estableciendo situaciones o desenlaces opuestos a incidentes famosos, reales o imaginarios, o las prolongaciones entre el antiguo juego entre sueño y realidad, o invención de seres o animales fabulosos o regiones ficticias...”³⁹

Varios de los temas enumerados, se pueden hallar en los microrrelatos del colombiano Luis Fayad, de la argentina Luisa Valenzuela o de la chilena Lilian Elphick. Sin embargo con respecto a la nomenclatura temática, David Lagmánovich afirma con razón, que “los temas de los microrrelatos –su afinidad o disparidad- tampoco proporcionan criterios de trabajo útiles, en términos generales”⁴⁰, refiriéndose también a las rigurosas pero absurdas categorías que clasifican los microrrelatos según su brevedad y número de palabras.

Francisca Noguero, en “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”⁴¹ ofrece seis rasgos característicos concernientes al microgénero, tales como el escepticismo radical, textos ex--céntricos, rechazo al principio de unidad, disposición de la obra como texto abierto, intertextualidad, y elementos como el humor y la ironía.

Para Noguero, existe una clara y verificable coincidencia temporal entre el desarrollo del pensamiento posmoderno y lo que ella llama “la aparición del microrrelato como categoría diferenciada del cuento tradicional”. Esta coincidencia espaciotemporal será el eje teórico en el desarrollo del presente trabajo, pues el tránsito formal literario que se lleva a cabo del cuento al microrrelato, tendrá de fondo no solamente el acontecimiento estético como tal, sino su analogía con la realidad social y comunicativa de la realidad contemporánea.

Es por eso que a continuación, se observarán diferentes elementos de carácter semántico y formal, que relacionados con la creación cuentística, son llevados al extremo del uso, gracias a unas características concretas del contexto de las sociedades latinoamericanas en cuestión.

1.2.1. La brevedad.

³⁸ Véase Epple, Juan Armando. “La minificción y la crítica”. En Noguero, Francisca. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 19.

³⁹ Véase E. Valadés citado en: Epple, Juan Armando. “La minificción y la crítica”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 19.

⁴⁰ Véase Lagmánovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006. P. 126.

⁴¹ Véase Noguero Francisca. “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. En *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-2. 1996.

Violeta Rojo, reconoce algunos rasgos predominantes en el desarrollo del minicuento, tales como la brevedad, que en sí misma ya es conflictiva, pues para los diferentes estudiosos de la misma, se define en términos cuantitativos diversos:

“Para Bustamente y Kremer, así como para Borges y Bioy puede llagar a 3 páginas; Epple, Zavala, Brasca, Gonzáles, Valadés y Gonzáles Irabia no pasan de las 2; Fernández Ferrer se mantienen en 1. Podemos coincidir en que para que sean considerados verdaderamente breves la longitud máxima deberá ser de no más de 3 páginas” (Rojo: 2004, 132)

Resulta más estricto aun, Lauro Zavala, quien realiza una clasificación por extensión, del concepto de brevedad en los minitextos literarios: “Así, distingue tres tipos de relatos: el cuento corto (de 1000 a 2000 palabras), el cuento muy corto (de 200 a 1000 palabras) y el cuento ultracorto (de 1 a 200 palabras)”⁴²

En otro artículo, Zavala afirma que:

“...desde mediados de los años ochenta se ha iniciado en varios países el estudio sistemático de la escritura brevísima a la que llamamos minificción, (cuya naturaleza puede ser híbrida y cuya extensión es menor a 200 palabras), la cual tiene características distintas de la escritura muy breve producida con anterioridad al siglo XX.”⁴³

A partir de esta tajante y cuantitativa diferenciación de textos cortos, Zavala realiza una clasificación mucho más vasta entre géneros canónicos, literarios y extraliterarios de extensión mínima, etc., y junto con Dolores Koch concuerda que independientemente de la extensión, el nombre más correcto para el género sería el de “minificción”.

Si de extensión se trata, Lagmanovich, rescata el concepto de *breve*, de los cálculos excesivos del número de palabras que componen un microrrelato, al estilo de Zavala, y afirma que “las nociones de extensión y brevedad son relativas, ello indica que no se pueden definir en función de número dado de palabras...”⁴⁴. Esta relatividad en la extensión y en la brevedad se define según el contexto sociocultural al que pertenezca el lector, quien discernirá sobre qué es breve dentro de su lógica y tradición narrativa.

Por su lado Laura Polastri, ofrece su lectura del acontecimiento literario bajo los conceptos de lo posmoderno, la parodia de las grandes obras de tipo moderno y el humor, afirmando que:

“...el microrrelato desdibuja los bordes de un canon armado sobre el etnocentrismo, el culto de la prepotencia de lo considerado magno (...) cuando el microrrelato se abastece de los monumentos literarios de Occidente, genera espacios de reflexión donde se problematiza la cultura como algo dado que es necesario conservar y transmitir intacto. Se sirve del canon no para formular un contracanon, sino para revisarlo desde un lugar otro: establece una continuidad en la desviación”⁴⁵

⁴² Véase Zavala, L. Citado por Epple. 2004. P. 22.

⁴³ Véase Zavala, Lauro. “Las fronteras de la minificción”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 89.

⁴⁴ Véase Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006. P. 126.

⁴⁵ Véase Polastri, Laura. “Los extravíos del inventario”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 62-63.

Categorías como la unidad de efecto, la ambigüedad, el humor y un final sorprendente, son infaltables dentro de la ficción breve para Guillermo Samperio⁴⁶. De la misma manera las características expuestas en el manifiesto de la revista *Zona* de Barranquilla, sugieren que el género breve es híbrido por presentar un cruce entre la poesía y el cuento, que presenta además una economía de lenguaje que se vale de un final de puñalada para sorprender al lector y que es un género de constante creación, sin reglas e indomable.

Miguel Gomes identifica el procedimiento recurrente del microcuento así:

“comprensión sinecdótica del argumento (historias más sugeridas que contadas: usualmente se presenta sólo el clímax) y condición elocutiva (lo que supone además de una economía extrema que raya en el silencio de la elipsis, la explotación del aporte interpretativo del lector mediante la manipulación de los estímulos que en este suscita el paratexto titular o intertextos culturales prestigiosos que desde el título se rememoran). (...) juegos de palabras, casi, convertidos en trama; metáforas, paranomasias, citas de diversa índole o simples clichés dramatizados...”

Al parecer, la brevedad sugiere un sin fin de planteamientos y problemáticas que cada autor y en suma, cada microrrelato, resuelve en su medida y rigor. Resulta casi imposible trazar unas reglas determinadas, que clasifiquen con rigidez la causalidad y naturaleza de cada cuento breve. Sería casi tan imposible como armar una ruta de lectura que identifique las reglas de cada poema escrito en la historia de la poesía y tratar de universalizarlas en un estudio esquemático.

Por eso, se deduce que el microrrelato, emana del cuento, en un tránsito narrativo hacia lo breve, respondiendo a condiciones y propuestas contemporáneas a su creación, lectura y estudio⁴⁷. Esto no implica que el género breve sea idéntico al cuento, sino que tiene sus raíces allí, las modifica y las utiliza según su conveniencia e intención, para parodiarlo, homenajearlo o transmutarlo en lo que la necesidad actual dictamina.

La brevedad, como categoría que ha ocupado amplios estudios y referentes, podría ser tratada de manera más radical a como lo hace Zavala, entonces habría que rescatar lo que dice Guillermo Samperio:

“una ficción breve puede ir desde cero palabras (como el texto “El fantasma” que bajo el título solo viene una página en blanco)⁴⁸ hasta cuartilla y media (...) En este sentido podemos hablar entonces de tamaños de menor a mayor: ficción breve, cuento corto, cuento largo y novela breve.”⁴⁹

⁴⁶ Véase Samperio, Guillermo. “La ficción breve”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 66.

⁴⁷ David Lagmanovich apunta con respecto a la proximidad en cuestiones de *brevedad* entre el microrrelato y la poesía que “El microrrelato y el poema son géneros vecinos pero no contiguos. Los acerca la predilección por la extensión reducida, así como cierta comunidad de procedimientos compositivos que refuerzan los contactos argumentales. Los aleja, en cambio, la valla de la narratividad, aplicable a los microrrelatos pero pocas veces a los poemas.” Véase Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006.

⁴⁸ **El caso de una pieza microcuentística de cero palabras se puede hallar también con el cuento “El significado del zen” de Lilian Elphic, cuyo único referente es el título, jugando así con el lenguaje y la brevedad de manera semántica.**

⁴⁹ Véase Samperio, Guillermo. “La ficción breve”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 68.

Así mismo Lagmanovich ofrece su clasificación de más, a menos breve: “de abajo a arriba, hiperbreve, microrrelato, cuento breve, cuento, novela breve o *nouvelle*, novela, ciclo novelístico...”⁵⁰

Del mismo modo, Armando José Sequera, desarrollando el tema de la brevedad, compara el tiempo de lectura del relato breve con el tiempo de duración de un relámpago:

“El minicuento como el relámpago es breve, intenso y conciso. Breve porque nuestra acción transcurre ante nuestros ojos en segundos. Intenso porque conjuga brevedad, belleza y energía. Conciso porque para desarrollarse apenas requiere de un minúsculo espacio, esto es, pocas líneas o palabras.”⁵¹

La brevedad es una virtud que, según Zavala, supera los límites de la extensión rompiendo cánones epistémicos, lingüísticos y genéricos, proponiendo diversas formas de intertextualidad posmodernas:

“... disolución de diversas formas canónicas: las fronteras de la extensión (ficción instantánea); las fronteras de la ficción (metaficción e intertextualidad); las fronteras del género (parodia genérica) y las fronteras de la escritura (palíndromos y juegos de palabras)”⁵²

1.2.2. El carácter proteico del microrrelato

La inestabilidad con que se instaura nominal y formalmente el género microrrelato, puede relacionarse con el sentido en que la nueva producción contemporánea parodia, respondiendo a la concepción de inmediatez del mundo actual, al género cuento en sus vertientes y teorías tradicionales.

El encuentro de géneros discursivos literarios y no literarios, la literatura clásica y moderna, la inmediatez del efecto poético instaurado en la prosa, son convergencias que resultan de la ausencia de distanciamiento entre lo popular y lo culto. El lenguaje coloquial y oral, junto con el humor, encuentra su asidero en la palabra literaria.

El carácter proteico de los microrrelatos ha sido tenido en cuenta por numerosos estudiosos, entre ellos David Lagmanovich quien afirma en su libro ya citado que “los microrrelatos pueden parecerse a composiciones poéticas, inspirarse en noticias periodísticas, jugar con las formas de la fábula, adoptar la modalidad de un diario íntimo y muchas cosas más...”⁵³

Con respecto a la heterogeneidad que presenta el género en cuestión, Armando Epple en la Brevísima relación, une este tipo de relato con la tradición oral y folclórica, y con una tradición logocéntrica: “algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, recogiendo sus temas del folklore o la leyenda”, y más adelante afirma que:

“Además de las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de

⁵⁰ Véase Lagmanovich, David. *El Microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuatro ediciones. 2006. P. 82.

⁵¹ Véase Sequera, Armando José. “La narrativa del relámpago (20 Microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 75.

⁵² Véase Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad pedagógica nacional, 2005. P. 129.

⁵³ Véase Lagmanovich, David. (2006, P. 122.)

discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada, como la alegoría, el apólogo o la parábola”⁵⁴.

A esto apunta Lagmanovich, que el microrrelato es un género “omnívoro” ya que se apropia de distintos géneros y formas, literarios o no literarios, en un juego de absorción y desarrollo que los vuelve esenciales en su procedimiento paródico:

“(…) el microrrelato, género omnívoro, asimila todos los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejos de general conocimiento, otras construcciones propias de la ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. No se subordina a ellos, sino que los incorpora a su estructura y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ellos tales elementos pierden su naturaleza” (Lagmanovich: 2006, 95)

La intertextualidad resulta ser entonces, una de las herramientas mejor desarrolladas por el microrrelato.

Es importante observar algunos de los planteamientos teóricos que han surgido alrededor de la problemática que sugiere el microrrelato en su auge de lectura, promoción y producción. No se puede desligar al microrrelato de su época de producción y difusión ni de los elementos de comunicación que se utilizan en dicho contexto. Es así como el concepto de posmodernidad aparece relacionado directamente con la producción micro de la literatura, así como de las demás artes, desde la música hasta la arquitectura, pasando por las artes plásticas y llegando a las letras.

El concepto de minimalismo literario parece pertinente en el caso del microrrelato, quien tiene sus análogos en la vida contemporánea, con elementos como la búsqueda de la brevedad extrema, la sencillez y el abandono del ornamento, tal como lo desarrolla David Lagmanovich, relacionando al microrrelato con la música de los nuevos compositores del siglo XX y la arquitectura del mismo. Así los compositores de la escuela de Viena de principios de siglo, tales como Arnold Schoenberg, Antón Webern y Alban Berg, coinciden en las siguientes características artísticas:

“Búsqueda de brevedad extrema (por ejemplo, de las “Seis piezas para orquesta” de Webern, cuatro no llegan a durar dos minutos cada una), junto con la eliminación total de la redundancia y el abandono igualmente drástico de la ornamentación, de abolengo romántico, que brillaba en la música del siglo XIX. Las piezas de esta tendencia (...) son austeras, brevísimas y, podría decirse, nucleares, al estar dedicadas cada una de ellas a la exposición de una sola idea musical. La unicidad del efecto queda asegurada, cualquiera sea la reacción del oyente.” (Lagmanovich: 2006, 18)

Así mismo podría definirse la tendencia estética del microrrelato, teniendo en cuenta la tan renombrada brevedad, así como la contundencia en el efecto y el rigor, elementos que muchas veces son confundidos con falta de profundidad y ligereza, pero que finalmente responden a un espíritu de época y a las nuevas formas de comunicación.

Con relación a la arquitectura, según Lagmanovich, el microrrelato tiene su correlato con la escuela Bauhaus, iniciada en la década del veinte del siglo pasado, y que

⁵⁴ Véase Epple, Armando. *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Chile: Editorial mosquito comunicaciones: 1990. P. 13.

se caracteriza por la funcionalidad de sus elementos, la ausencia de ornamentos característicos de estilos del siglo XIX y un mínimo indispensable. Estas similitudes estéticas son explicadas por el teórico argentino:

“Se advierte así que la presencia del microrrelato en las literaturas hispánicas, lo mismo que en otras del mundo occidental, está relacionada con extendidas tendencias que afectan diversos ámbitos de la cultura. Se nota en ellas un elemento común de reacción contra modalidades retóricas propias de siglos anteriores, y también la decisión de avanzar hacia una expresión nueva, que potencie la manifestación del sentido a través de una severa limitación de todo elemento accesorio e innecesario. En esa intersección de caminos del siglo XX se sitúa el microrrelato, que ha entrado con pie firme en el siglo XXI y que parece extenderse cada vez más.” (Lagmanovich: 2006, 20)

En el microrrelato, la característica esencial, es la narratividad basada en el rigor de lo breve, de lo mínimo pero contundente, y de la extrema ausencia de ripios, al buen decir de Horacio Quiroga. Se puede decir que el microrrelato latinoamericano, logra a cabalidad las características teóricas del cuento tradicional, pero bajo las condiciones de la contemporaneidad que generan en las artes un comportamiento más o menos similar, como reconoce Lagmanovich en la cita anterior.

Para Lagmanovich, el microrrelato es un género definido que constituye una clase particular de textos, que hacen parte de “un *continuum*, que abarcaría (...) el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo.” Estas piezas especiales que corresponden al género micro de la narratividad, resultan y a la vez hacen parte, del proceso interminable y heterogéneo de la literatura en Latinoamérica.

Queda claro entonces, que a diferencia de ser presentado como un subgénero auxiliar del cuento, el microrrelato de manera autónoma, resulta ser una concreta forma narrativa, que responde a la realidad comunicativa actual, tomando herramientas narratológicas del género cuentístico tradicional, sin ser efectivamente parte de su nómina, sino constituyendo un género perfectamente establecido.

Zavala en la consecución de esta idea, afirma que el microrrelato es la “manifestación literaria más característica del siglo XXI y permite entender la transición entre una creación fragmentaria (moderna); propia de la escritura sobre papel, y una escritura fractal (posmoderna), propia de la pantalla electrónica”.⁵⁵ Reconoce que a pesar de ser una manifestación emergente de las letras, que en Latinoamérica ya puede hablarse del microrrelato como género establecido en la tradición literaria del siglo actual.

Así mismo propone que la minificción puede tomar líneas expresivas del cuento tradicional, del cuento moderno y del relato posmoderno, que a su vez expone elementos como: “hibridación genérica, autoironía de la voz narrativa, metaparodia, simulacro de epifanía, intertextualidad extraliteraria.”⁵⁶ Nótese la distinción en los conceptos de cuento y relato, entendiéndose al último de manera diferenciada de la manera tradicional de narrar, por “referirse a algo *más* que un cuento (un cuento experimental), o algo *menos* que un cuento (una narración sin valor literario) o algo *diferente* a un cuento (ya sea un texto híbrido, un texto muy extenso o incluso un poema en prosa)”⁵⁷. *Microrrelato* entonces, resulta ser,

⁵⁵ Véase Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. P. 11.

⁵⁶ *Ibid.* P. 10.

⁵⁷ *Ibid.* P. 19.

de entre la variada gama nominal que se le ha proferido, el concepto más acertado y diferenciado para referirse a la particular y breve forma de narrar, de la que se ocupa el presente trabajo.

Francisca Noguero, sintetiza sus trabajos sobre el microrrelato anudándolo al eclecticismo epistemológico de la materialización del pensamiento posmoderno y a su forma diferenciada del cuento tradicional.

Fredric Jameson, en *Teoría de la Postmodernidad*, ofrece un panorama que funciona en el caso norteamericano, pero que de igual manera comienza a manifestarse en los países en vía de desarrollo, en la década del noventa. Su visión del arte, desde la perspectiva del consumidor, es bastante clara y le da gran importancia a la transmisión del arte visual por su efecto inmediato:

“Me gusta la arquitectura y gran parte del arte visual reciente, sobre todo la nueva fotografía, la música no está mal para escucharla, ni la poesía para leerla; la novela es la más débil de las nuevas áreas culturales, y la superan considerablemente sus homólogos narrativos del cine y el video (al menos a la alta novela literaria; sin embargo, las narrativas subgenéricas son muy buenas y, por supuesto, todo esto ocurre de muy distinto modo en el tercer mundo)”⁵⁸

El microrrelato se despliega como una respuesta a la profundidad simbólica interrumpida por los medios audiovisuales a partir de una aparente brevedad:

“La ligereza y la exactitud del microcuento constituyen sin duda una de las respuestas literarias posibles, lo bastante flexible para acomodarse a las restricciones temporales de la agitada vida cosmopolita (...) dotado de la agilidad imaginativa necesaria para soltar las amarras del pensamiento atrapado en la intencionalidad discursiva, el cuento breve posee además el anclaje verbal, dado por su unidad narrativa, para amainar el merodeo sin rumbo de los sentidos hiper-estimulados”⁵⁹.

Lo anterior presupone una estratégica intención en el género micro, de participar activamente en publicaciones de fácil acceso a lectores de toda índole, muchas veces a través de la Internet, sin presentar una rivalidad entre medios de publicación física y virtual. Es así como se ha señalado que lo popular y lo culto tienen un afortunado encuentro en el llamado microrrelato, que es definitivamente un género multinominal.

Surge entonces la pregunta de cómo la práctica del microgénero, plantea y responde a nuevos retos para la producción cultural contemporánea, interrogante que será desarrollado conjuntamente a la respuesta que ofrece el mismo microrrelato como género literario multinominal, que gracias al cambio de perspectiva en la producción y recepción de las letras en la década de los noventa, y a la nueva noción de un mundo en tránsito a través de la presencia del mercado en la escenificación del mismo, propone una manera de resolver el conflicto entre la letra y la imagen inmediata.

Asumiendo dichas realidades, el microrrelato ofrece al lector un máximo de información, que en apariencia puede ser asimilada en poco tiempo, pero que superando los límites de la forma y del espacio, trasciende hacia circunstancias de significación que superan la inmediatez.

⁵⁸ Véase Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trota, 2001. P. 220.

⁵⁹ Véase Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano en el próximo milenio”. *Revista Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, No. 262 (Oct-Dic 2000) P. 105-110*.

La producción artística de la cultura contemporánea presenta rasgos de lo culto, lo popular y lo masivo, características que estudia Néstor García Canclini, en *Culturas Híbridas*⁶⁰, dando razón de una intersección entre lo culto, lo popular, lo artesanal y la producción masiva.

El colombiano Enrique Yepes⁶¹ inicia su ensayo “El microcuento hispanoamericano en el próximo milenio”, con un graffiti colombiano⁶² que hace posible entrever la convergencia entre el refrán popular y el proverbio culto, así como la noción de brevedad, elementos en los que reflexiona. Así mismo entrevé que el periodismo y la filosofía convergen en el microgénero literario fusionando expresiones discursivas.

Beatriz Sarlo se pregunta en *Escenas de la vida postmoderna* sobre la actividad de las llamadas culturas populares, frente a los bienes culturales del mercado y, sobre la producción y el lugar del arte en la ciudad latinoamericana, que en estado de tránsito intenta asimilar la convergencia de estratificaciones culturales, medios de comunicación tecnológicos y producciones artísticas eclécticas.

En consideración con estos interrogantes sobre el arte, es necesario notar que el género microrrelato, es el resultado de una necesidad de comunicación acorde con el estado de los elementos masmediáticos, que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, pero también es una respuesta irónica al particular estilo de oferta y demanda, y a la innumerable información que un individuo puede y pide consumir en corto tiempo.

Es de gran importancia observar la propuesta complementaria de García Canclini con relación a la “democratización de las experiencias junto con una especialización profesional más accesibles a todas las clases” (Néstor García Canclini, P. 123), con obras de acceso a diverso público, porque a diferencia de la postura nostálgica de Sarlo, en Canclini se observa un verdadero optimismo con relación al estado del arte en la década del noventa. El género micro, ha logrado grandes alcances en este punto, gracias a la amplia divulgación a través de revistas, periódicos, antologías y sitios web, elementos que facilitan una especialización autodidacta.

A modo de conclusión es importante recordar las propuestas del presente trabajo. El huido género que conforma el microrrelato, haciendo alarde de su heterogeneidad, ha ido logrado un nombre, a pesar de su multinominalidad, en los estudios y congresos, antologías y publicaciones en general, desarrollando un amplio e inquieto terreno de investigación, creación y lectura.

Así mismo, su asimilación proteica de formas y géneros, manifiesta expresamente su carácter progresivo dentro de las letras en América Latina. La disolución de formas oficiales, la ruptura de la extensión hacia la exégesis breve, la intertextualidad y la parodia, son elementos que tratados al extremo, sugieren una línea consecutiva de resolución, del proceso interminable de cualquier literatura, en este caso, la desarrollada en la década del noventa y principios del siglo XXI, en el cono sur del continente americano.

⁶⁰ Véase García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

⁶¹ Véase Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano en el próximo milenio”. En *Revista universidad de Antioquia*, Medellín, Colombia, 262 (Oct-Dic 2000).

⁶² “Un proverbio es una frase corta/ basada en una larga experiencia”. Tomado de Aristizábal, Gonzalo. *Los mejores graffitis*. Bogotá: Oveja Negra, 1993, P. 215.

La intertextualidad a nivel de formas, extensión, unidad de efecto y parodia, resulta ser entonces, una de las herramientas mejor desarrolladas por el microrrelato.

Con relación al género cuento, y su relación genérica con el microrrelato latinoamericano, no existe una búsqueda de identidad nacional, como la hubo en gran medida en el siglo XX, sino una búsqueda de lectores de la brevedad, de lo intertextual y paratextual de la vida actual.

Se puede decir que el microrrelato latinoamericano, lleva a extremos de desarrollo, las características teóricas del cuento tradicional, pero bajo las condiciones de la contemporaneidad, que corresponden al género micro de la narratividad. El microrrelato es causa y a la vez consecuencia, del proceso interminable y heterogéneo de la literatura en Latinoamérica.

Se hace presente entonces, una lectura que integra el proceso de la aparente facilidad del relato corto y la tradición literaria, en un acto de renovación, relectura y adecuación a los medios de comunicación actuales. La trascendencia del microrrelato se dirige, a diferencia del cuento de principio y mitad del siglo XX, al ámbito de lo transnacional y multicultural.

Es así como se lleva a cabo una superación de los marcos estructuralistas y se desarrolla una propuesta transnacional, reconociendo que la literatura Latinoamericana desborda a América Latina por la discontinuidad de su tiempo histórico.

La hibridez literaria, resulta ser uno de los mecanismos más importantes y de carácter transversal, con los que el microrrelato intenta desajustar las estructuras canónicas narratológicas de Occidente, en un diálogo entre transformación y continuidad, que corresponde al proceso evolutivo de la cultura y sus expresiones.

Las investigaciones del microgénero que se observan en el presente trabajo, apuntan al problema del origen híbrido del mismo, así como la coincidencia espaciotemporal que existe entre la aparición del microrrelato y una noción de vida posmoderna, debido a que el tránsito formal literario que se lleva a cabo del cuento al microrrelato, tendrá de fondo no solamente el acontecimiento estético como tal, sino su analogía con la realidad posmoderna a nivel social y comunicativo.

Se quiere presentar así una muestra comparativa del microrrelato, producido por tres escritores latinoamericanos en el espacio de la máquina cultural contemporánea, que pertenece a diferentes categorías del que reestrena nombres múltiples en la historia de la creación literaria, en el sur del continente latinoamericano como nuevo género.

CAPÍTULO 2. LOS INTERTEXTOS URBANOS EN EL MICRORRELATO DE LUIS FAYAD

“El arte es asimismo inmanentemente social. El medio social extra-artístico, al influenciar el arte desde el exterior, encuentra en él una respuesta inmediata e interna. (...) Por lo tanto la teoría del arte no puede ser sino una sociología del arte. (...) cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción social.”

Valentin Voloshinov (M. M. Bajtín)

“La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”⁶³.

*Un espejo después y otros relatos*⁶⁴, editado en el año 1995 por El Ancora Editores de Bogotá, hace parte de la publicación literaria reciente de Luis Fayad, escritor bogotano nacido en la década del cuarenta, que con este libro de microcuentos, entrega al lector una visión de la ciudad latinoamericana actual, en la que sobrevive un personaje que se debate confundido entre “textos urbanos”⁶⁵ y el despliegue tecnológico propio de la década de los noventa.

El corpus de *Un espejo después y otros relatos*, está compuesto por treinta y tres cuentos en micro y un último que no pertenece al microgénero literario, que tiene su primera publicación en un libro anterior de Fayad, titulado *Olor de lluvia* del año 1974, publicado por la Editorial La Pulga de Medellín. Cada uno de estos relatos se ensambla en el volumen funcionalmente de manera independiente, haciendo posible una rearticulación significativa. Cada cuento se desempeña como fragmento autónomo, pero a la vez funciona como elemento de articulación de una historia simultánea, dentro de la que se cruzan dispositivos significativos e intertextuales tales como espejos, sueños, y textos de amplia consideración.

⁶³ **Bajtín, Mijail M. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997. P. 109 y 136.**

⁶⁴ Los microcuentos publicados en este volumen en 1995, han sido elaborados desde la década del setenta, algunos de ellos publicados en revistas como *Puro Cuento* editada en Argentina por Mempo Giardinelli, y antologías como la *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* de Armando Epple en Chile. El último relato del presente volumen no pertenece al microgénero literario y se ha publicado anteriormente en el libro de cuentos de Luis Fayad, *Olor de Lluvia*. Medellín: Editorial Lealon, 1974. P. 153.

⁶⁵ El concepto de “textos urbanos” es utilizado por Beatriz Sarlo, para referirse al reemplazo que del contexto urbano en la ciudad latinoamericana hace el despliegue tecnológico que va configurando un nuevo espacio, el shopping center. Sarlo afirma que el centro de la ciudad desaparece dando paso a un espacio no temporal que proporciona al habitante de la ciudad una seguridad aparente y una independencia con respecto a la socialización propia del barrio. Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2001.

El único actante, Leoncio, es el eje de cada diégesis, desarrollada, en general, por un narrador heterodiegético⁶⁶ u omnisciente, que realiza su papel desde el punto de vista de la tercera persona. El volumen se presenta a modo de fragmentos, y como propone Lauro Zavala, “tiende hacia la fractalidad, es decir, hacia la escritura de unidades narrativas autónomas de extensión mínima con cierta semejanza entre ellas.”⁶⁷

Los relatos podrían leerse en orden aleatorio y proporcionarían de igual manera al lector, la información necesaria para conocer la situación transitoria del actante en su entorno popular y culto, sus apreciaciones sobre el arte y su autorreflexión. En este caso, el libro de Fayad podría leerse con la estrategia lectora propuesta por Zavala, más flexible que la tradicional, en el caso en que “el texto posibilita lecturas genéricas, de tal manera que un volumen puede ser leído, simultánea o alternativamente, como novela, serie de cuentos y ciclo de minificciones.”⁶⁸ Esto sucede porque las nuevas formas de lectura y escritura insinúan una nueva sensibilidad de asumir el mundo.

El volumen del bogotano pertenece entonces a lo que Zavala llama “minificciones integradas” (Zavala: 2005, 20), que en conjunto asumen una estructura interdependiente, que son llamadas también por Anderson Imbert “Cuentos enlazados” (Zavala: 2005, 20) y por Slawomir Dolezel “cuentos moleculares” (Zavala: 2005, 20). La forma característica de los microrrelatos de Fayad, pertenece a la “parataxis” (Zavala: 2005, 205), concepto que designa la estrategia en la que fragmentos autónomos se recombinan indistintamente.

Es importante observar la naturaleza del único actante y de sus hazañas, pues, “la elección del héroe o del acontecimiento determina ya desde el principio el grado general de elevación de la forma y la conveniencia de unos u otros procedimientos formales.” (Bajtín: 1997, 127) La consolidación del estilo narrativo, como producto de la vida social del actante, hace evidente la forma micro, como insinuación del contexto urbano, con relación a la falta de tiempo y a la agitación propia de las grandes ciudades en Latinoamérica.

La relación diaria que tiene el personaje entre el barrio y el centro metropolitano proporciona una lectura similar sobre la ciudad, a la que tiene Beatriz Sarlo, con respecto a la inmersión sorpresiva y abrupta del mercado y la tecnología, en el escenario latinoamericano en la década del noventa.

También es importante resaltar la problemática que desarrolla Néstor García Canclini en *Culturas Híbridas*⁶⁹, con respecto a la democratización de la producción artística culta. Este problema tendrá su respuesta en algunos de los relatos de Fayad y en el mismo género en que son presentados los episodios. No es coincidencia que *Culturas híbridas*, *Escenas de la vida postmoderna* y *Un espejo después y otros relatos* sean publicados en la misma década.

⁶⁶ “Hetero” significa otro, “diégesis” historia. Se trata de aquellos narradores que cuentan la historia desde fuera del mundo del relato, generalmente en tercera persona. Este concepto narratológico es definido por Gerard Genette.

⁶⁷ Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004. P. 20. Zavala define en muchas ocasiones el concepto de fractalidad, y es significativo rescatar la siguiente: “... el fragmento ocupa un lugar central en la escritura contemporánea. No sólo es la escritura fragmentaria, sino también el ejercicio de construir una totalidad a partir e fragmentos dispersos. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.” *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad pedagógica nacional, 2005. 67.

⁶⁸ Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad pedagógica nacional, 2005. 18.

⁶⁹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

A lo largo del presente capítulo se hace una relación, de la configuración del microrrelato, que en la década del noventa, se comienza a instaurar como nuevo género narrativo, como extensión aparente y parodia del género cuento, al igual que de la inmediatez de los medios masivos de comunicación, que obedeciendo a requerimientos mercantiles, desarrolla en extremo elementos como la brevedad, la inmediatez y el efecto de extrañamiento, a partir del artefacto literario en micro. Se asume así, lo que Voloshinov llama “la tarea socioartística de la forma” (Voloshinov: 1997, 137) en un enfoque sociológico de la estructura artística inmanente a la literatura, ya que lo estético resulta ser “*una variedad de lo social*” (Voloshinov: 1997, 109).

En el caso colombiano, la abundante producción del género puede ser observada en revistas (*Eureka*), periódicos, antologías y páginas web⁷⁰, y aunque ésta última modalidad parecía estar provocando una tensión publicitaria con las anteriores, -según algunos estudiosos como Enrique Yepes-, finalmente ha unido sus fuerzas con las publicaciones físicas, sirviéndole de auxiliar cibernética.

Yepes afirma que “El microcuento se acomoda al formato variado y veloz de las revistas, que a su vez rivaliza con la proliferación de estímulos instantáneos de la telemática, el videoclip y los textos computarizados, así como con la saturación de mensajes cívicos, publicitarios y políticos de la vida urbana.” (Yepes: 2000). Esto resulta discordante, ya que la hipótesis general del autor presenta al microrrelato como una respuesta a la profundidad simbólica rebatida por los medios audiovisuales, a partir de una aparente brevedad:

“La ligereza y la exactitud del microcuento constituyen sin duda una de las respuestas literarias posibles, lo bastante flexible para acomodarse a las restricciones temporales de la agitada vida cosmopolita (...) dotado de la agilidad imaginativa necesaria para soltar las amarras del pensamiento atrapado en la intencionalidad discursiva, el cuento breve posee además el anclaje verbal, dado por su unidad narrativa, para amainar el merodeo sin rumbo de los sentidos hiper-estimulados” (Yepes: 2000, 105)

Es posible observar cómo “el arte, siendo un factor social sometido a la influencia de otros factores asimismo sociales, está sujeto, por supuesto, a una ley sociológica general”, ya que “todos los productos de la creación ideológica se cultivan sólo por y para la sociedad” (Voloshinov, 1997: 108- 109), teniendo en cuenta la estratégica intensión en el género micro, de participar activamente en publicaciones de fácil acceso a lectores de toda índole, a través de la Internet, sin presentar una rivalidad entre medios de publicación física y virtual.

Con respecto a las antologías del género en Hispanoamérica, Fayad es el único escritor colombiano publicado por Armando Epple (101) en su *Brevísima Relación* del año 1990. El cuento del colombiano, ya aparece publicado el año anterior en la *Revista Puro cuento* de Argentina.⁷¹

2.1. El microgénero

⁷⁰ Véase <http://cuentobreve.blogspot.com/2006/11/la-fundacin-comn-presencia-contina-su.html> . Fundación Común Presencia.

⁷¹ Véase *Puro cuento*. No. 14 (enero- febrero) P. 40.

Las investigaciones del género microrrelato que se observan en el presente capítulo, apuntan a la microliteratura como acontecimiento estético de carácter social, de origen híbrido y fractal. Es así como se ha señalado que lo popular y lo culto, lo social como tal, tienen un afortunado encuentro en el llamado microrrelato, que es definitivamente un género multinominal.

Matriculado en el ámbito literario bajo diferentes conceptos y como subgénero del cuento, esta nueva manifestación de las letras recibe de la multiplicidad nominal, nombres como microcuento, minificción, minicuento, microrrelato, microquijote, cuento súbito, ultra cuento, etc⁷². Esto dice mucho de lo inestable que resulta la instauración del nuevo género dentro de la tradición letrada en la década del noventa y aun hoy.

Sin embargo, esta aparente inestabilidad ha ido generando poco a poco resonancia, al punto de ser analizado y creado como el género narrativo de la posmodernidad en América Latina. La integración del género dentro de la tradición social actual, tiene respuesta, en tanto que el mismo momento histórico se resuelve en el proceso de establecerse en su misma inestabilidad. El mismo proceso de la literatura como fenómeno cultural, por y para la sociedad, es siempre inacabado en sus nuevas tentativas de definirse y rehacerse. Con el caso del microrrelato, la narrativa actual se traslada a la definición y práctica de lo micro, como representación y forma exclusiva de la contemporaneidad social.

Francisca Noguero, en "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", donde afirma que el establecimiento del canon del microrrelato es paralelo a la instauración del concepto de la estética posmoderna, dice que "Los textos breves han recibido nombres tan diversos como "micro-relato", "semicuento", "ultracuento", "ficción súbita", "caso", "cronica" (Brasil), "artefacto", "varia invención", "textículo", y en Estados Unidos "short short story" o "tour minute fiction".⁷³ (Noguero: 1996)

El encuentro de géneros discursivos literarios y no literarios, la literatura clásica y moderna, y la inmediatez del efecto poético instaurado en la prosa, son convergencias que resultan de la ausencia de distanciamiento entre lo popular y lo culto. El lenguaje coloquial y oral, junto con el humor, encuentra su asidero en la palabra literaria. Incluso, a lo largo del volumen *El espejo después y otros relatos*, el actante tiene su rol protagónico dentro del espacio de la música sinfónica, a través de ruidos urbanos; al igual que su inmersión en la esfera pictórica de una obra plástica de carácter realista, en una galería de arte, y en el espacio de una novela que, leída por Leoncio, es trasgredida espaciotemporalmente por el mismo, al tratar de modificar el destino de sus personajes. Todos estos encuentros de géneros y tendencias artísticas tienen lugar en estos microrrelatos, que con una estructura semántico-formal transdisciplinaria, se extienden a las otras artes y variadas formas de relatar.

Con respecto a la heterogeneidad que presenta el microgénero, Juan Armando Epple en el prólogo de la "Brevísima relación", une este tipo de relato con la tradición oral y folclórica, y con una tradición logocéntrica: "algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, recogiendo sus temas del folklore o la leyenda", y más adelante afirma que "Además de las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada, como la alegoría, el apólogo o

⁷² Armando Epple en el prólogo de la antología del microcuento hispanoamericano, reconoce la multiplicidad de bautizos que se le ha dado al género: "mini-cuentos, micro-cuentos, minificciones, cuentos brevísimos, o cuentos en miniatura" P. 11.

⁷³ Véase Noguero, Francisca. "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996.

la parábola”. (Epple: 1990, 12). Así mismo, dice más adelante, que un lector especializado podría encontrar en los relatos breves, ejemplos de sátira, parodia, alegorías, etc.

Con relación a este tema, Yepes en el ensayo ya citado, reconoce en la producción artística de la cultura contemporánea rasgos de lo culto, lo popular y lo masivo, y cita a García Canclini, quien en *Culturas Híbridas*, da razón de una intersección entre lo culto, lo popular, lo artesanal y la producción masiva.

Yepes inicia su ensayo con un graffiti colombiano⁷⁴ que hace posible entrever la convergencia entre el refrán popular y el proverbio culto, así como la noción de brevedad, elementos sobre los que reflexiona. Así mismo entrevé que el periodismo y la filosofía convergen en el microgénero literario fusionando expresiones discursivas.

Beatriz Sarlo se pregunta en *Escenas de la vida postmoderna* por la actividad de las llamadas culturas populares frente a los bienes culturales del mercado y, sobre la producción y el lugar del arte en la ciudad latinoamericana, que en estado de tránsito intenta asimilar la convergencia de estratificaciones culturales, medios de comunicación tecnológicos y producciones artísticas eclécticas. En consideración con estos interrogantes sobre el arte, es significativo recordar lo que asegura Bajtín:

“En literatura son importantes sobre todo los valores sobreentendidos. Se puede decir que una obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas: cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata.” (Bajtín: 1997, 125)

El género microcuento es el resultado de una necesidad de comunicación acorde con el estado de los elementos masmediáticos que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, pero también es una respuesta irónica al particular estilo de oferta y demanda, de la innumerable información que un individuo puede y pide consumir en corto tiempo.

Assumiendo dichas realidades, el microrrelato ofrece al lector un máximo de información, que en apariencia puede ser asimilada en poco tiempo, pero que superando los límites de la forma y del espacio, trasciende hacia circunstancias de significación que superan la inmediatez.

Por otro lado Enrique Yepes (2000) se pregunta, “¿de qué manera la práctica generalizada del microcuento plantea y responde a nuevos retos para la producción cultural contemporánea?”, problemática a la que da respuesta el mismo microrrelato como género literario multinominal, pues gracias al cambio de perspectiva en la producción y recepción de las letras en la década de los noventa, y a la nueva noción de un mundo en tránsito, a través de la presencia del mercado en la escenificación del mismo, el microrrelato propone una manera de resolver el conflicto entre la letra y la imagen inmediata.

2.2. La ciudad

“Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un

⁷⁴ “Un proverbio es una frase corta/ basada en una larga experiencia”. Tomado de Aristizábal, Gonzalo. *Los mejores graffitis*.

mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer al signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función. Creo que precisamente esta conversión de la cultura en pseudonaturaleza es lo que puede definir la ideología de nuestra sociedad”⁷⁵

Rolan Barthes. La aventura semiológica

La nostalgia por lo urbano y por la socialización implícita del barrio, reemplazadas por los espacios pseudonaturales diseñados por la tecnología, los mismos “textos urbanos” de los que habla Sarlo, se puede observar en el relato “El otro camino”:

“Con la impresión de haberse equivocado de camino, Leoncio se dirigió de su apartamento al trabajo por entre construcciones altas hechas de vidrio y aglomeración de gente y de vehículos. Regresó por la misma calle pero esta vez con pasos seguros, rodeado de viviendas bajas de ancho marco en las ventanas y antejardines con hilera de pinos, y cruzándose con unas pocas personas del barrio que iban y venían sin prisa. Cuando llegó a su casa vio en su puerta la vieja aldaba de bronce, pero al querer tocarla se encontró de nuevo ante el timbre eléctrico del edificio y en medio de garajes y centros comerciales” (Fayad: 1995, 33)

Algunas dimensiones de lo urbano tienen su punto de encuentro en el elemento del actante, dimensiones que según Kewin Lynch, citado por Roland Barthes, determinan representativamente la ciudad con “el ritmo fundamental de la significación que es la oposición, la alternancia y la yuxtaposición de elementos marcados y elementos no marcados” (Barthes: 1990, 260). En el caso de “El otro camino”, el centro de la ciudad se yuxtapone al barrio, y Leoncio alterna entre ambos medios complementarios, que no se oponen, sino que se integran.

El otro camino, que es un segundo nivel ficcional del microrrelato, simboliza la conexión con un pasado tranquilo, ajeno a la vida agitada de la electricidad y los centros comerciales, hace posible el saludo olvidado y el paso seguro, que se ven interrumpidos por la desorientación procurada por la desaparición repentina de la aldaba, creando un ambiente de nostalgia e inestabilidad. Esta aldaba, elemento que le serviría al actante para cruzar el umbral sin romper la fantasía, ni siquiera alcanza a ser tomada, cuando se genera el encuentro brusco de las dos diégesis presentes, la del camino deseado, perteneciente al ámbito del pasado, y la del inmediato y real, que concuerda con la visión más contemporánea del “texto urbano”.

“La ciudad es un discurso” (Barthes: 1990, 260) y en el espacio del volumen estudiado, este discurso se materializa en lo microliterario. De la misma forma, Lauro Zavala, reconoce en la práctica del microrrelato posmoderno, “un interés casi exclusivo por contar historias urbanas hasta el grado de convertir a la ciudad en el personaje central de sus cuentos.” (Zavala: 2004, 18):

“... los estudios realizados sobre el núcleo urbano de las diferentes ciudades han mostrado que el punto central del centro de la ciudad (toda ciudad posee un centro), que nosotros llamamos “núcleo sólido”, no constituye el punto culminante de ninguna actividad particular, sino una especie de “foco” vacío de la imagen que la comunidad se hace del centro. Vemos en él un lugar en

⁷⁵ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990. p. 255.

cierta medida vacío, que es necesario para la organización del resto de la ciudad” (Barthes: 1990, 263)

En el discurso cultural que se observa, cohabitan y se correlacionan directamente, tanto la dimensión dinámica y concreta de la ciudad, como la extensión formal de las piezas micronarrativas. La agitada dinámica del centro constituida de pequeños fragmentos o focos de significación, se complementa con la aparente tranquilidad del barrio, y aparece ese centro vacío del que habla Barthes.

Es curioso el hecho de que el lugar de trabajo del actante, se ubica en el centro de la ciudad, foco subjetivo de frustración, autoanulación, impotencia e ira. La realización de Leoncio se desarrolla, aunque tímidamente, en sus paseos por el barrio, a la salida de la tensión del trabajo, gracias a elementos simbólicos que pertenecientes a la intimidad y a la *irrealidad*⁷⁶, se presentan en lugares públicos. Estos mecanismos semánticos se presentan en forma de espejos, sueños, o textos enigmáticos que se insertan en la diégesis como intertextos y que aparecen regularmente en espacios urbanos.

Para Barthes la ciudad es “el encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad; el centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes. (...) el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término” (Barthes: 1990, 265). Paradójicamente, la ciudad siendo por excelencia el punto de encuentro con el otro, para Leoncio, el encuentro con el otro como visión de sí mismo, -en un acontecimiento para nada afectivo-, no se genera en comunidad sino en estados de intimidad y revelaciones misteriosas e inesperadas. Además Leoncio, fuera de todo contexto lúdico tampoco pertenece al rango de edades que bombardea la dinámica del consumo, el acto erótico de las ciudades al que se refiere Barthes: “... por ejemplo el alimento, las compras, que son verdaderas actividades eróticas en la sociedad de consumo” (Barthes: 1990, 265)

En cuanto al barrio, Barthes afirma que “todo lo que no es el centro es precisamente todo lo que no es espacio lúdico, todo lo que no es la alteridad: la familia, la residencia, la identidad.” (Barthes: 1990, 265). En el caso de Leoncio esto se aplicaría de manera contraria, en la soledad de una caminata por su barrio, o en la intimidad de su apartamento, el actante, experimenta momentos de clarividencia lúdica, en los que reconoce la alteridad desde su incomunicación.

Parece que Leoncio, no participa tradicionalmente de la noción común de ciudad, pues metafORIZA precisamente la imposibilidad del sujeto urbano que carece de tiempo y habita espacios reducidos –oficina y pequeño apartamento-, para comunicarse y compartir su individualidad

2.3. El espejo como intertexto.

Un espejo después y otros relatos, es presentado en escenas al igual que el libro de Beatriz Sarlo. Dichas escenas tienen lugar en el espacio de una ciudad latinoamericana y son habitadas por un oficinista de clase media, que se moviliza diariamente de su casa al trabajo, situado en el centro de la ciudad y viceversa.

⁷⁶ Concepto propuesto por Cedomil Goic como estadio esencial en el estudio y comprensión de la literatura hispanoamericana. En *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1988.

Con respecto a los relatos breves de *Un espejo después*, Cristo Figueroa (2002) afirma que: “más que relatar una historia, le interesa rescatar un hecho, un instante o acción reveladores de alguna problemática de la vida sin que importe mucho el dónde y cuando” y más adelante rescata influencias literarias del libro del Bogotano:

“Fayad sigue de cerca el modelo de Monterroso –construcción centrípeta, alta economía expresiva, intemporalidad, elaboración elíptica- y actualiza posturas en las que la narración no pretende retratar realidades o ilustrar determinadas situaciones, sino crear un orden posible que desafía la lógica casual y desestabiliza las convenciones habituales del lector” (Figueroa: 2002)

Es así como cada episodio se ensambla de manera sincrónica en el corpus del libro. El microrrelato-episodio que presta su título al volumen es de gran importancia en la articulación metodológica de cada pieza. En “Un espejo después”, a Leoncio, el actante común a todos los microrrelatos, en una travesía serena por su barrio, luego de regresar de la oficina situada en el centro de la ciudad, le acontece algo extraordinario. Al final de una calle enrarecida por una luz inusual, encuentra un espejo que lo muestra a él mismo en una postura y un vestido diferentes. Finalmente descubre que:

“Su reflejo copiaba sus movimientos pero no vestía con su misma ropa. Al observar mejor descubrió que la expresión de su rostro era distinta y que el vestido y la corbata que tenía puestos eran los que él pensaba llevar al día siguiente. Cuando quiso indagar más, el espejo desapareció, y volvió a aparecerse alguna que otra vez en sus recorridos posteriores por el barrio, siempre con un día de adelanto y apenas para enterarlo de cómo iría vestido y de la expresión de su rostro en ese día” (Fayad: 1995, 38)

Esta primera noción del espejo que revela otra postura u otro estado, devela en el fondo la metodología del libro. Un espejo es el anticipo de otro episodio y así, cada reflejo del actante es la rearticulación intertextual de otra escena. El espejo es un mecanismo de anticipación narrativa temporal, una prolepsis al decir de Gerard Genette, que anticipa a Leoncio, su autoconfiguración futura ante el mundo, quien lo ha visto de antemano.

Más que un laberinto urbano de espejos y espejismos, en este microrrelato donde el cronotopo es el camino de encuentro hacia algo sobrenatural -en un lugar público, que no es aun un “significante vacío” al decir de Barthes, o un “texto urbano”, tecnológico, al decir de Sarlo-, el elemento que refleja, es un mecanismo de saltos temporales y espaciales. El hombre ante el espejo del que habla Bajtin, en “Los Borradores”, se ve así mismo con los ojos del mundo, al estar poseído por el otro: “Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que yo me miro a mi mismo con los ojos del mundo: estoy poseído por el otro (...) Yo carezco de un punto de vista extrínseco sobre mí mismo, no tengo enfoque para con mi propia imagen intrínseca.”⁷⁷ El espejo expone la imagen emotiva del observador, produciendo una visión de sí mismo a través del otro; es decir, que el yo, es el mundo que observa y a la vez es el otro, desapareciendo así la noción insustituible del sujeto:

“Cada uno se ve remitido a sí mismo. (...) de esta descomposición de los grandes Relatos, (...) se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social

⁷⁷ Bajtin, Mijail, M. “De los borradores.” En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997. P. 147.

y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano.⁷⁸

El reconocimiento de la alteridad a través del espejo es de gran significancia en la esfera del libro completo, pues la única forma en que Leoncio logra verse, es en la ilusión temporal que le brinda el espejo, que a su vez refleja su correspondencia y destino con respecto al mundo, al estar poseído por el otro y su imagen. No existe otra forma en la que pueda autoconfigurarse física y moralmente sino con la imagen del mundo, que entre otras es parco y trivial, aspecto revelador con relación a la atmósfera semántica y la visión de mundo del volumen microliterario.

A excepción de las veces en que Leoncio encuentra un espejo, no existe para el mundo, es un objeto más de su oficina, un transeúnte invisible como en “Un fantasma en la tienda”, microrrelato en el que el Leoncio es un espectro, que sorpresivamente se siente tan audaz, y que no necesita mirarse al espejo para reiterar que existe, antes de salir a la calle. Este arrojito particular en Leoncio es sometido a juicio por el mundo, ya que nadie lo reconoce, ni siquiera es una forma percibible, cuando accede con alegría al saludo de los vecinos en la calle y a la tienda a comprar el diario. Al pasar completamente inadvertido por la tendera y los ciudadanos, a pesar de sus manifestaciones, la naturaleza taciturna de Leoncio se restablece y el actante gris, solitario e inadvertido vuelve a la diégesis, sin importar que se hubiese o no reafirmado en el espejo:

“...Entonces buscó un poco de arrojo y se ajustó mejor la corbata y golpeó el aire con los puños. Un último esfuerzo de bravura terminó por transformarlo, y no tuvo que contemplarse en el espejo para saber que reflejaba lo audaz que se sentía hora (...) Leoncio no esperó más para sacar con ademán intrépido un billete y alargárselo a la dueña. Sin embargo ella le dio la espalda para tomar del estante el frasco de aceite que le solicitaba un nuevo cliente. Leoncio observó a la dueña y para llegar a ser más atrevido de lo que era capaz apoyó con un golpe la mano sobre el mostrador, pero la misma falta de atención de ella lo hizo olvidar su intento y lo devolvió a su estado de siempre, inclusive con una cara más larga por la incredulidad. -Ah, usted- le dijo enseguida la dueña-, no lo vi entrar. Leoncio le descubrió en la sonrisa no sólo la necesaria cordialidad del vendedor sino también la alegría de verlo. La dueña buscó con la mirada a los lados de Leoncio. El también buscó a ambos lados y se quedó en silencio. -Tuve la impresión de que alguien más andaba por aquí pero no estoy segura- le dijo ella-, quizás se fue cuando usted entró, no sé. Aquí tiene el periódico.” (Fayad, 1995, 47)

La visión del otro sobre sí, lo regresa a su lugar habitual, el de la afonía y quizás la sordera. El espejo resulta ser un revelador de la naturaleza del que se observa, y en este caso Leoncio y el mundo posmoderno al que ingresa, deben coincidir en la uniformidad del actante:

(...) El sí mismo es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. Joven o viejo, hombre o mujer, rico o pobre, siempre está situado sobre “nudos” de circuitos de comunicación” (Lyotard: 1998, 37)

Leoncio siempre será opaco e insignificante, una sombra más en una ciudad de sombras, en ocasiones y con suerte, apenas añadido y extraño en los “textos urbanos”, parece debatirse

⁷⁸ Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998. P. 36.

entre el barrio y el diseño tecnológico de la ciudad pseudonatural, se encuentra entre el umbral de dos dimensiones que logran opacarlo. Cuando encuentra la revelación de los espejos o la ilusión de la aldaba en el barrio tranquilo, es sacudido y regresado a su realidad urbana; no se identifica ni con la noción de centro ni de “texto urbano”, sin embargo está obligado a circular a diario entre ambas como un anfibio, un ser en estado de tránsito que no logra establecerse.

El actante-héroe con imposibilidades para manifestarse, es una “metáfora semántica” (Bajtin: 1997, 120) en tanto representante del contexto social, como bien observa Bajtin en la correspondencia entre el héroe y la forma en que se ensambla en la obra literaria:

“Es preciso recordar constantemente lo siguiente (...): la entonación y el gesto son activos y objetivos por su tendencia. No sólo expresan un estado pasivo del ánimo del hablante, sino que siempre en ellos está patente una actitud viva, enérgica hacia el mundo exterior y hacia el medio social: los enemigos, los amigos, los aliados. Entonando y gesticulando el hombre ocupa una posición social activa con respecto a los valores determinados, determinada por las mismas condiciones de su existencia social.” (Bajtin: 1997, 121)

Leoncio como “metáfora semántica” del anonimato en el cronotopo de la ciudad, entona y gesticuliza la imposibilidad de la comunicación, generada por la noción de mundo donde aparece el centro vacío o “foco”⁷⁹ de Barthes, los “textos urbanos”⁸⁰ de Sarlo o la “disolución del lazo social”⁸¹ del que habla Lyotard.

El aspecto fantasmal, misterioso y fragmentado en que aparecen estos espejos es esencial, ya que el hecho de observarse y corporeizarse, en un mundo en el que se es transparente, es un acontecimiento secreto que tiene lugar en atmósferas ocultas, casi íntimas y necesariamente fragmentadas. Leoncio-cuerpo, tiene una voz silenciosa y sus manifestaciones sólo son posibles en el espacio huidizo de los sueños, las sombras, los textos y los enigmáticos espejos que en el intento de acceso, desaparecen.

En el caso de “La mujer en el espejo”, el espejo se encuentra en el lugar privado de la habitación y comienza a enrarecerse en forma de analepsis, a partir de una autorreflexión en la que el tiempo transcurre hacia atrás -ya no de forma anticipativa como en el microrrelato anterior-, en una revisión de los sucesos más insignificantes del día, hasta el encuentro de una antigua prometida, que por lo demás revela al lector el carácter solitario del actante, ya que fuera de este personaje en tránsito, la mujer prometida hace diez años, no aparece otro que tenga una relación afectiva con Leoncio.

El espejo como elemento intertextual, aparece en el entorno cronotópico del encuentro, como un mecanismo de autorreflexión temporoespacial y además, le sirve al narrador como dispositivo temporal narrativo, con el que realiza una analepsis o flash back. Las representaciones, son reveladas a Leoncio cronológicamente, sucediéndose hacia el pasado, hasta llegar al encuentro con su antigua prometida.

La presencia de varias diégesis es clara, la principal, -el encuentro de Leoncio con el espejo-, y las diversas visiones que obtiene de este dispositivo temporal- narrativo. Los lapsos de tiempo descritos se dividen en dos, pertenecientes cada uno a los dos actantes, la mujer y Leoncio: “... y se dijeron que ninguno de los dos había visto en esos dos lustros

⁷⁹ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990. p. 263.

⁸⁰ Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2001.

⁸¹ Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998. P. 36.

a los amigos de aquel tiempo.” (Fayad: 1995, 22) El espejo en este microrrelato es el eje de concordancia entre el pasado y el presente, y el encuentro con el otro del sí mismo solitario de Leoncio, en el cronotopo urbano.

En “El centro del universo” las representaciones universales resultan relacionadas directamente con el espacio íntimo; a partir de una metonimia, el ojo de Leoncio, que se mira al espejo, es la apertura súbita a la eternidad del conocimiento y el caos se ordena en el cronotopo de la ciudad:

“Ante el espejo del baño, por la mañana, antes de afeitarse, Leoncio fijó la vista en uno de sus ojos y comenzó a ver lo que giraba en su interior. En la orilla de color blanco divisó diversas galaxias y naves que volaban por el espacio. La tierra daba vueltas en el iris, con la sucesión del día y la noche, y más adentro se aclaraban los continentes con sus terremotos, la vida de las ciudades, calles y viviendas, y en el centro de la imagen un hombre de pie, ante el espejo de una baño, dispuesto a afeitarse.” (Fayad: 1995, 51)

Esta enumeración caótica surgida del espejo, es análoga a la que acontece en el “El Aleph” borgiano, que a partir de representaciones fragmentadas, hace un recorrido transitorio entre lo enigmático, -las galaxias y los continentes con sus terremotos-, y el lugar diseñado y comprendido por el hombre, la ciudad, donde existe un sujeto desarrollando una secuencia cotidiana, que le sirve para llevar a cabo una reflexión en la que intenta autoexplicarse, equiparándose con la eternidad. A diferencia del “El Aleph”, la revelación sobrenatural, acontece en un procedimiento y con elementos cotidianos, no a partir de un elemento extraordinario.

El correlato de “El Aleph”, este último como elemento dispositivo de la superrealidad en Borges, sería el ojo de Leoncio, eje de toda la visión cosmogónica, y el elemento que hace posible la visión del miembro que se observa así mismo a través del mundo, es el espejo. El ojo, órgano altamente sensorial del cuerpo humano, vincula el todo sincrónicamente, en una visión extratemporoespacial polifónica, que asimila el universo en la vinculación de la vida y la muerte.

El diálogo yuxtapuesto entre el universo y el cuerpo de Leoncio, proporciona el primer paso del acto dialógico, en el escuchar y ser parte activa de las voces del mundo. En la figura del espejo, gracias al eje semántico, el ojo, se unen las tres diégesis presentes en este microrrelato: 1) la del cronotopo de la cotidianidad citadina del inicio, 2) la del cosmos que florece en el ojo metonímico de Leoncio, y 3) la del cronotopo del final que regresa a la cotidianidad del hombre que se afeita en un escena muy urbana, pero en una representación, reflejada y trastocada por el espejo, ya no la del principio.

2.4. Lo onírico como intertexto.

Así como el espejo funciona en estos microrelatos como un intertexto, otros elementos desempeñan la misma función en un juego de autorreflexión por parte del actante. Es el caso, por ejemplo, del elemento onírico, que a partir de una diégesis en forma de sueños y pesadillas, aparece como un dispositivo juzgador o como revelador de temores o deseos. Según Edmundo Valadés, citado por Juan Armando Epple, entre las temáticas frecuentes del microrrelato, está “el reverso, (...) o las prolongaciones entre el antiguo juego entre

sueño y realidad...⁸² pero estas temáticas según la tesis de Francisca Noguerol, versan sobre la realidad del presente latinoamericano en el llamado postboom:

“... en las décadas del setenta y ochenta, según la autora, el micro-relato canaliza una atención especial hacia los temas del presente latinoamericano, desde perspectivas que van de la denuncia de las arbitrariedades políticosociales a la actitud escéptica ante la eficacia de las convicciones con que se jerarquizaba ese mundo. Este regreso a la inmediatez de lo real, a la particularización de experiencias, es en verdad un proceso similar al que se produce en la novela del llamado postboom, una novela hiper-realista que cuestiona implícitamente los modelos supranacionales, muchas veces alegorizantes, de las grandes novelas del boom, para narrar peripecias focalizadas en la precariedad de la vida subjetiva o del anonimato urbano. Finalmente, en los últimos años el micro-relato adecuaría sus procedimientos y perspectivas a las formalizaciones de la estética posmoderna, particularmente con el uso de la parodia y del pastiche. En este sentido este género, tan reacio a las codificaciones, cumpliría las funciones de una suerte de avanzada estética, prefigurando algunos de los cambios básicos en la narrativa contemporánea.” (Epple: 2004, 20. Sobre Francisca Noguerol, en *Escritos Disconformes*)

El anonimato subjetivo del actante, puede observarse en cada microrrelato como en el caso de “El día extraviado” donde la sensación de una cotidianidad llevada al extremo, ocasiona la exasperación de Leoncio, cuando en la mitad de una semana de trabajo, el sueño realiza una prolepsis desgana y pesimista, de cada actividad del día siguiente, hasta que de repente el día jueves desaparece de la semana:

“El miércoles transcurrió pesado y al final fatigoso. Leoncio se acostó con la seguridad de que serían aún peores los días que faltaban para la llegada del domingo, y con ese pensamiento dio vueltas en la cama antes de dormirse. Luego, durante la noche, soñando a veces y otras consciente, los instantes de lo que sería el jueves se le presentaron de corrido, sin que faltara ninguno, sucediéndose hasta agotarse, hasta que a la mañana siguiente, al dejar la cama con el cansancio de un día de trabajo, Leoncio pudo ver en el almanaque la fecha del viernes.” (Fayad: 1995, 19)

En esta anticipación onírica del tiempo se reúnen dos exégesis, una que narra la realidad del individuo que descansa, proyectada a su vez en un segundo nivel ficcional, el del sueño-prolepsis que a la vez cuenta y descuenta el acontecer en el sueño. Una noche de Leoncio, se transforma sin dejar de ser una noche de descanso, en un día de trabajo, en una resonancia de tiempos exasperantes que no se resuelven de ninguna forma hasta que se diluyen en una unidad ambigua. Este sujeto se encuentra en simultáneo tránsito entre dos realidades que por su yuxtaposición se confunden, dos escenas que por su asfixiante secuencia se sobreponen.

Sucede algo similar en “El día equivocado” donde el tratamiento del tiempo cotidiano hace que en vez de desaparecer un día de la semana en el espejismo de la asfixiante cotidianidad, se agregue uno, en una confusión insólita y sorpresiva:

⁸² Véase Epple, Juan Armanado. “La mifcción y la crítica”. En Noguerol, Francisca. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. P. 19.

“Cuando Leoncio salió de la casa para dirigirse a la oficina, el día tenía un color que no correspondía a esa hora de la mañana, se oían distintas las voces y pasos de la gente que esta vez era apenas un puñado y el aire, al respirar, se sentía más liviano. Los automóviles eran escasos, y Leoncio vio al frente las ventanas de las casas todavía cerradas, mientras unas pocas se abrían con la manera de abrirse las ventanas los domingos” (Fayad: 1995, 52)

Lo onírico en “Sueños en colores” es el elemento de la ilusión, es el intertexto del revés contrastado con la pesadilla del inicio de la diégesis. Esta vez lo soñado es lo deseado hasta el punto del autoengaño. El sueño es utilizado como un mecanismo de escape de la condición humillante del oficinista que es Leoncio:

“Esa mañana Leoncio se despertó con el recuerdo de que el día anterior, antes de salir de la oficina, había encarado al jefe. Lo que no recordaba era el lapso entre ese momento y el momento de acostarse. Se levantó con la seguridad de que no hacía falta recordarlo para saber que el jefe lo había dejado cesante de su puesto, y salió a la calle y en el camino agregó a su temor la vergüenza de presentarse ante sus compañeros, si bien sospechaba la satisfacción secreta de algunos el día anterior, cuando él se atrevió con el jefe. Al llegar a la oficina Leoncio se dio cuenta de que todo había ocurrido mientras dormía, y por la noche logró repetir la escena. Aprovechó su capacidad y otra noche volvió a repetirla, y luego ordenó y dirigió mejor esos momentos, elaborándolos más variados. Una noche el jefe era obligado a oír a Leoncio durante horas, en otra se agachaba a recoger un papel que se cayó de las manos de Leoncio, en otra se disculpaba por un error en un cuaderno de contabilidad. Luego se repetían los antiguos sacrificios. Una vez Leoncio le alzaba la voz en presencia de todos. Al día siguiente, cuando se presentó en la oficina, la cara esquiva de sus compañeros y la mirada intensa del jefe le hicieron comprender su confusión” (Fayad: 1995, 39)

En la noche, Leoncio dueño del sueño, puede recrear el intertexto de su deseo en el espacio onírico, es capaz de descontar su realidad creando la deseada. En el lapso de la noche el sujeto tiene la libertad de realizarse, de recontar y de rehacerse en una visión exhaustiva de las posibilidades de la realidad, trasladando al sujeto humillante las posturas del humillador.

Leoncio es el creador directo de esos intertextos y al repetir el ritual de cada sacrificio de manera cotidiana en su sueño, la realidad soñada y la factual, se entrecruzan de manera sorprendente en “Reencuentro con una mujer”⁸³:

“La mujer le dejó saber con la mirada que quería decirle algo. Leoncio accedió, y cuando ella se apeó del bus él la siguió. Fue tras ella a corta pero a discreta distancia, y luego de alejarse a un lugar solitario la mujer se volvió. Sostenía con mano firme una pistola. Leoncio reconoció entonces a la mujer ultrajada en un sueño y descubrió en sus ojos la venganza. –Todo fue un sueño-le dijo-. En un sueño nada tiene importancia. La mujer no bajó la pistola. -Depende de quién sueñe-” (Fayad: 1995, 63)

⁸³ “Reencuentro con una mujer” es el cuento que Armando Epple reúne en su *Brevísima relación* en 1990, después de haber sido publicado en la revista *Puro cuento* de Argentina en el No. 14 de enero y febrero de 1989 en la página 40. Ese mismo cuento aparece también en la antología de Raúl Brasca y Luis Chitarroni *Antología del cuento breve y oculto*, del año 2001, por Editorial Sudamericana de Buenos Aires.

La diégesis onírica, se presenta como dispositivo examinador o como revelador de la dimensión interior del actante. El intertexto de lo onírico como revés de lo real, se relaciona con el autoengaño. El sueño en este caso, es utilizado como un mecanismo de escape de la condición humillante a la que se encuentra reducido el actante, quien crea estos intertextos, donde la realidad soñada y la factual, se entrecruzan de manera sorprendente

De igual manera, y más puntualmente, el elemento onírico, funciona en estos microrrelatos como dispositivo temporal en la que se reúnen dos o varias diégesis, proyectadas entre sí en una prolepsis o analépsis, según cada caso y la necesidad narrativa de cada micropieza.

Este manejo temporal es significativo en cuanto sirve para descontar algún acontecimiento a partir de la narración onírica. Paradójicamente cada diégesis se yuxtapone y se recuenta en un ir y venir del tiempo presente, futuro y pasado. La resonancia de tiempos que a veces resulta exasperante, se resuelve en la unidad ambigua del microrrelato. El actante que acude a la cada diégesis, onírica o no, se encuentra en simultáneo tránsito entre dos o varias realidades que por su aproximación se confunden, varias escenas que en su asfixiante secuencia se sobreponen y diluyen en la ambigüedad del sueño y la realidad.

2.5. El arte como intertexto y como convergencia entre lo culto y lo popular

Es de gran importancia observar la propuesta complementaria de Sarlo con relación a la de García Canclini, con respecto a la “democratización de las experiencias junto con una especialización profesional más accesibles a todas las clases” (García Canclini: 1990, 123), con obras de acceso a diverso público. Se sugiere como complemento porque a diferencia de la postura nostálgica de Sarlo, en Canclini se observa un verdadero optimismo con relación al estado del arte en la década del noventa. El género micro, ha tenido grandes alcances en este punto gracias a la amplia divulgación a través de revistas, periódicos, antologías y sitios web, - algunos de ellos citados unas páginas atrás-, elementos que facilitan una especialización autodidacta.

La superposición de realidades es recurrente en varios microrrelatos y no necesariamente en lo que respecta a lo onírico. El lector puede encontrar a Leoncio en escenas en las que es espectador y ejecutante de diversas obras de arte, en las que interviene como realizador o como lector activo. Estas obras de arte pertenecen a una estética culta y en este punto se puede observar cómo funciona la democratización de la recepción del arte culto, que desarrolla García Canclini. Los tres primeras piezas del volumen se refieren a la literatura, la pintura y la música sinfónica, y de esta última Leoncio es creador.

En el microcuento “Un personaje en apuros” el actante aparece leyendo una novela, primer aspecto que disuelve la distancia entre caracteres de dimensiones inversas. Leoncio lee en su casa una novela, género de carácter extenso, en el espacio literario del microrrelato. Se relacionan aquí dos extremos de extensión verbal literaria, en un espacio de encuentro en el que el actante del microgénero intenta integrarse a la ficción extensa, en

una relación de tránsito entre la tradicional forma narrativa –“Leoncio se aferraba al libro”–, y una forma de relatar un suceso en el más corto tiempo posible⁸⁴.

Así el efecto intertextual en el que Leoncio, actante del primer nivel diegético, interviene en el espacio intertextual del segundo nivel narrativo, presenta un cruce de ficciones a la manera de “Continuidad en los parques” de Julio Cortázar⁸⁵:

“Las aventuras del personaje concentraban la atención de Leoncio en las páginas de la novela. El personaje huía de varios hombres armados por callejuelas oscuras, saltando tapias, introduciéndose en matorrales salvadores. Leoncio se aferraba al libro. Los hombres acortaban la distancia con esfuerzo pues el personaje huía con habilidad, hasta que lograron cercarlo y entre todos se dispusieron a concluir su propósito. Leoncio no pudo contenerse. - Deténganse- gritó. La escena quedó inmóvil. El personaje miró a Leoncio con agradecimiento y con pesar, disculpándose por no poder recibirle su angustia protectora, y se enfrentó a sus perseguidores.” (Fayad: 1995, 9)

El ritmo de este microrrelato es intermitente y formalmente separa las dos ficciones contrapuestas por medio de una puntuación tajante. Este contrapunto del ritmo, corresponde a las veces entrecortadas en que aparece la diégesis primaria y en que aparece la segunda realidad ficcional correspondiente al intertexto.

Hay una necesidad de la trama novelesca por conservar su extensión y en el momento en que la acción parece resolverse en un desenlace, Leoncio, personaje del microrrelato, interviene impotente ante la resolución del personaje perseguido de la novela leída, pues la naturaleza de lo micro no puede intervenir en la característica extensión de la novela. Los dos personajes, en el fondo, respetan la tradicional extensión del género al que pertenecen, aunque en el diálogo entre ambos exista la sorpresa por la extensión incompatible de cada realidad narrativa. Este encuentro entre las dos ficciones, inmoviliza la escena bajo el efecto sorpresivo de lo contundente y presenta una solución a la imposibilidad, con el elemento del humor.

Hay aquí una reflexión sobre el tránsito formal de cada género en la manera de concebir la creación y recepción del arte. La literatura a partir del metalenguaje, se cuestiona así misma sobre su naturaleza, en un proceso en que parece destruirse como “lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto”⁸⁶ como una nueva forma de ser, en este caso, el microrrelato.

Al respecto del tránsito de las formas, Fredric Jameson en *Teoría de la postmodernidad*, al explicar la desvinculación del significante del significado en la historia del signo, gracias a la llamada *reificación* del arte, asevera que:

⁸⁴ García Canclini cita un fragmento del libro *O lugar de cultura tradicional na sociedade moderna*, de José Jorge de Carvalho, con respecto a lo culto y lo popular y a su independencia de la industria mercantil, y que es pertinente recordar en este caso: “trabajan siempre dentro de una tradición, comentándose y autorrefiriéndose constantemente, eso es, estableciendo una práctica hermenéutica básica para su dinámica de existencia, contribuyendo justamente a la construcción de una memoria colectiva” (Néstor García Canclini, 1990: 340). En el relato de Fayad los dos géneros narrativos dialogan entre sí reconociendo su distancia sin anularse.

⁸⁵ Véase Zavala, Lauro. “Continuaciones para *Continuidad en los parques*, de J. Cortázar”. En *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. p. 182.

⁸⁶ Barthes, Roland. “Literatura y metalenguaje”. En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seis Barral, 1983. p. 128.

“Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos. Tal es la lógica de la postmodernidad en general, una de cuyas formas más intensas, originales y auténticas es el nuevo arte del vídeo experimental.” (Jameson: 2001, 125)⁸⁷

Barthes podría complementar la anterior aserción diciendo que “La verdad de nuestra literatura no es del orden del hacer, pero ya no es del orden de la naturaleza: es una máscara que se señala con el dedo” (Barthes: 1983, 128). Esta máscara que se señala con el dedo en un tiempo en que la literatura no es del orden del hacer, se relaciona directamente con la canibalización de los grandes relatos, con la posmodernidad que se señala a sí misma y recicla grandes referentes en un collage metatextual. En el caso de “Un personaje en apuros”, el microrrelato canibaliza el relato de la novela, en un juego de significantes en el que se debate el actante.

Sarlo sostiene una postura nostálgica con relación a la pérdida de esas obras monumentales del tipo moderno, ya que esto conlleva también a un cambio en la percepción de la noción del arte que se proyecta a un “relativismo estético” y a un “relativismo valorativo”, que gracias a una democratización, deviene en igualdades y pluralismos distantes del conjunto de “reglas del arte”, y la institución del mercado de bienes simbólicos “se despliega como un nuevo paradigma de libertades múltiples”. La industria cultural y los medios de comunicación de masa han llevado a cabo un proceso de “nivelamiento antijerárquico” (Sarlo: 2001, 161), y “un *absolutismo de mercado*, especialmente en aquellas producciones artísticas vinculadas a las industrias audiovisuales, reemplaza la autoridad de viejo tipo” (Sarlo: 2001, 163).

Esta marcada distancia que comienza a existir entre la comunicación masmediática y la vieja forma de hacer y recibir el arte en aspectos como la extensión, la cantidad de información y la forma misma, es resuelta en el microrrelato que proyecta el género narrativo, hacia una nueva manera de realizarse y leerse, adaptándose a nuevos formatos de narrar, aplicando rasgos de inmediatez, imágenes contundentes, fácil acceso, pérdida de linealidad y escasa verbalización.

Estas características deslindan con la extensión e integración características de la novela, género que desaparece de las expectativas del consumidor del arte según la percepción de Fredric Jameson, quien ofrece un panorama que funciona en el caso norteamericano, pero que de igual manera comienza a manifestarse con la microliteratura en Latinoamérica y en este caso particular, la del cono sur. Su visión del arte como consumidor es bastante clara y le da gran importancia a la transmisión del arte visual por su efecto inmediato:

“Me gusta la arquitectura y gran parte del arte visual reciente, sobre todo la nueva fotografía, la música no está mal para escucharla, ni la poesía para leerla; la novela es la más débil de las nuevas áreas culturales, y la superan considerablemente sus homólogos narrativos del cine y el video (al menos

⁸⁷ Es importante observar que la primera edición de este libro es en 1996 y desarrolla su temática alrededor de la década del noventa, así como lo hace Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida postmoderna* y Néstor García Canclini en *Cultural híbridas*.

a la alta novela literaria; sin embargo, las narrativas subgenéricas son muy buenas y, por supuesto, todo esto ocurre de muy distinto modo en el tercer mundo)” (Jameson: 2001, 220)

Esta problemática subyace en el primer microcuento “Un personaje en apuros”, en el que los personajes de las dos ficciones se observan a distancia pero no pueden participar de la realidad formal contraria de la que cada uno es un representante.

La imagen de Leoncio sentado, leyendo una novela en la que el personaje está en apuros, puede relacionarse análogamente con el declive de la extensión y la forma de la letra en el género novelesco.

Cristo Figueroa, en el ensayo citado al principio de este trabajo, con relación a la naturaleza breve de los cuentos del libro de Fayad dice:

“...en Un espejo después, prefiere el relato breve, textos entre dos líneas y una cuartilla que contienen una intensa explosión de sentido y exigen una participación activa del lector. De esta manera, se sintoniza con la exigencia contemporánea de síntesis generada por la continua presión del tiempo, las grandes distancias, el ritmo acelerado de la vida cotidiana, la primacía de la imagen y de los medios masivos de comunicación, elementos característicos de la cultura urbana de los noventas.” (Figueroa: 2002)

La configuración del microrrelato como nuevo sistema de significación, más allá de las formas y los contenidos, se realiza en “el modo con que la sociedad se apodera de ellos para convertirlos en la sustancia de un cierto número de sistemas significantes”⁸⁸ esta significación se produce en movimiento y significa movimiento, pues la literatura como toda manifestación cultural se rehace continuamente y no alcanza a significaciones definitivas y estáticas, gracias a la renovación del lenguaje, de las formas, emisores y receptores del lenguaje, los metalenguajes y “las técnicas semánticas.” (Barthes: 1983, 190)

Por otro lado, el relato “En una galería de exposiciones” presenta a Leoncio como espectador, y los intertextos son representaciones pictóricas que se encuentran en un espacio culto por excelencia, al que tiene acceso el oficinista que carece de cualquier formación especializada y no es un intelectual crítico que observa la posición del arte en su sociedad ni la influencia de la misma, en la producción del arte.

Sin embargo, Leoncio es capaz de preguntarse por la naturaleza artística y las aplicaciones en la vida práctica de las obras de la galería, que por lo demás son representaciones de la vida cotidiana metropolitana, de la que él mismo es una representación en el marco de cada microrrelato:

“Ante un cuadro, interesado en la representación de una multitud que un medio día llenaba las calles por entre edificios de fachadas diversas y filas de vehículos en movimiento, Leoncio quiso también entender otra parte de la realidad de los transeúntes, la que tal vez no se advertía en el conjunto. Se introdujo en el lienzo y participó en él caminando al lado de ellos sin revelar diferencias, cruzando las esquinas con andar presuroso y eludiendo un perro que husmeaba suelto por la acera, y luego intentó iniciar una relación con cada uno de ellos. Pero tras preguntar la hora y pedir un cigarrillo y ayudarlo a una anciana a pasar a la otra acera, se dio cuenta de que no obtendría más de las palabras forzosas, quizá porque él estaba recién llegado y tenía que adaptarse. También pensó en que

⁸⁸ Barthes, Roland. “Literatura, hoy”. En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. P. 187.

era posible que los demás marcharan distraídos por sus propios afanes o que él no supiera entrar en sus vidas, hasta que reparó que él era semejante a ellos pero ajeno, creado de otra materia en la que él, era su representación. Y como le pareció que si fueran ellos quienes desearan entender otra parte de su realidad no saldrían del marco para rodearlo fuera ni tampoco lo requerirían adentro, Leoncio los abandonó y los apreció de nuevo desde su anterior distancia, pintados en su sitio y él parado ante ellos.” (Fayad: 1995, 10)

La escena urbana representada en las reproducciones pictóricas se basa en los “textos urbanos” de los que participa Leoncio, quien en este caso trasplanta su rol de observador por el de representado, es decir, es doblemente una representación de la realidad urbana a la que pertenece. En este sentido la literatura interroga al mundo que representa, es decir, lo propone como realidad, sin proporcionar alguna solución: “La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias...” (Barthes: 1983, 193)

Con relación a las representaciones pictóricas narradas en el marco del microrrelato, parecen pertenecer a un estilo realista, y funcionar como espejo de la realidad de Leoncio tanto en la diégesis literaria como en la pictórica. Según Barthes:

“La literatura es fundamentalmente, constitutivamente, irrealista; la literatura es lo irreal mismo; o más exactamente, dista mucho de ser una copia analógica de lo real, ya que la literatura es, por el contrario, la conciencia misma de lo irreal del lenguaje (...) El realismo aquí no puede ser pues la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje (...) sirviéndose del mundo como contenido” (Barthes: 1983, 193-194)

El mundo urbano, la ciudad como tema y como cronotopo, se resuelve formalmente en el microrrelato, en el lenguaje literario, para interrogar al mundo sobre una fracción de su realidad, sin ser de materia real, ni en el caso fractal del microrrelato ni en el de la pintura.

En “Música privada” hay una clara unión entre lo culto y lo popular, y Leoncio es el eje que engrana estas dos vertientes componiendo una sinfonía, no con instrumentos de cámara sino con sonidos urbanos, un reciclaje de sonidos públicos contrapuestos, con humor, al título del relato. El metatexto que devora otros textos, se desarrolla aquí plenamente, en el collage de ruidos callejeros e industriales, que componen la sinfonía de la ciudad. El actante aparece como dispositivo creador de la cultura popular, urbana y anónima.

2.6. Otros artefactos lingüísticos como intertextos

En “Ruidos en vano” Leoncio se dispone a escuchar y se pregunta por ruidos extraviados y olvidados que quisieron ser escuchados y que en su naturaleza marginal encuentran identificación con quien los repara. Entre las voces perdidas cree descubrir la suya en un acto interrogativo que indaga sobre su futuro:

“...Nadie los había oído. Leoncio distinguió la música de una radio que alguien por descuido dejó encendida, la caída de un vaso o de algún otro objeto de cristal mal colocado, que quizá un temblor arrojó al suelo, una escalera de madera que en la noche devolvía las pisadas del día, el timbre de un teléfono

***en un oficina vacía, la bisagra de una puerta que seguramente movió el viento, el desprendimiento de una viga en una casa en ruinas, reconoció también un trino en una jaula y voces que se quedaron sin destino. Oyó una condolencia hecha en voz muy baja, un saludo que alguien envió hacia la acera opuesta, por donde pasaba un amigo que no lo oyó, un llamado de auxilio, fuerte pero inútil, el pregón de un vendedor de periódicos antes de la madrugada y ruegos y protestas de un amante despedido y de un hombre que pedía limosna y frases que se escuchan entre la muchedumbre y se pierden en voces más altas...
” (Fayad: 1995, 15)***

En esta enumeración poética y nostálgica, no se establecen historias sino micro-fragmentos episódicos, que posiblemente serían un relato si hubiesen sido escuchados. Tal vez por eso la diégesis no alcanza la categoría de la anécdota sino recupera intertextos entrecortados que no han sido leídos y sin embargo se articulan alrededor de Leoncio, para configurar su mundo de silencios en una multitud ruidosa que no logra la palabra.

Otro caso intertextual de carácter autorreflexivo se encuentra en el relato “Mensaje de media noche”, que resulta ser un comunicado autodireccionado a través del humor y la sorpresa, por el misterio del autocuestionamiento, que parece interrogar al receptor:

“Desde hacía un mes la rata rondaba todas las noches el apartamento. Leoncio la oía, dueña del lugar, y había ensayado deshacerse de ella instalando trampas y rociando veneno por el piso. También en vano obstruyó los agujeros de los rincones y se paró amenazante con una escoba detrás de las puertas. Al cabo del mes Leoncio se notó a sí mismo con el carácter cambiado, y escribió una nota: “Por favor déjeme tranquilo”. La colocó en el piso de la cocina y se acostó confiado, pero lo único que varió durante la noche fue el pasearse impaciente de la rata, y a la mañana siguiente, cuando leyó de nuevo la nota, Leoncio tuvo la impresión de que iba dirigida a él.” (Fayad: 1995, 56)

Al hacer una distinción complementaria de los conceptos de ironía y humor, Lauro Zavala, afirma que la ironía presenta dos puntos de vista simultáneamente y que el humor se encuentra más próximo a lo absurdo, gratuito e inesperado:

“La ironía es entonces la forma más completa del escepticismo (...) El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación.” (Zavala: 2004, 79)

El comunicado bidireccionado de “Mensaje de medianoche”, presenta esos dos puntos de vista, propios de la ironía, pero la resolución del microrrelato acude más al elemento del humor, que juega con la verosimilitud del universo de lo relatable y con el ejercicio de la imaginación. Lo absurdo de que una rata pueda racionalizar un texto escrito, resulta humorístico, pero el hecho de que Leoncio, presienta que su presencia incomoda a la rata, resulta significativo, en cuanto al hecho de que la comunicación es imposible con cualquier tercero. En este caso la ironía como forma del escepticismo y expresión del desencanto, se realizaría por completo. Ironía y humor, hacen parte de este microrrelato.

Para concluir y sintetizar las ideas del presente capítulo, y dar cuenta de los aportes del Luis Fayad al microgénero literario en el cono sur, se ha de llamar la atención sobre algunos parámetros desarrollados en las páginas anteriores. Cada escena simultánea de

Un espejo después y otros relatos, aparece como un fragmento autónomo, dentro de la que se articulan intertextos, que funcionan como autorreflexiones del personaje, quien a su vez representa la década del noventa en la ciudad latinoamericana.

La microliteratura como acontecimiento estético de carácter social, de origen híbrido y fractal se presenta en este volumen a modo de fragmentos o “minificciones integradas” al decir de Lauro Zavala (Zavala: 2005, 20), que en conjunto asumen una estructura interdependiente y a la vez autónoma. La forma característica de los microrrelatos de Fayad, pertenece a la “parataxis” (Zavala: 2005, 205), concepto que designa la estrategia en la que fragmentos autónomos se recombinan indistintamente.

La permanente relación que sostiene el único personaje de estos microrrelatos entre el barrio y el centro urbano, suministra una lectura análoga sobre la ciudad a la que tiene Beatriz Sarlo, con relación a la presencia del mercado y la tecnología –textos urbanos- en el escenario de los valores simbólicos sobre el arte en esta década. De manera similar Néstor García Canclini ve en la industria mercantil una forma de mantener en vigencia las tradiciones culta y popular, en un optimismo por la tradición que diverge de la postura melancólica de Sarlo. La solución democratizante de la producción artística culta, que desarrolla García Canclini, tendrá su respuesta en la sorprendente proliferación del género microcuento y en algunos de los relatos de Fayad.

El microgénero literario desarrollado por el bogotano, obedece con ironía a los requerimientos mercantiles, relacionados con la brevedad y a la inmediatez de un mundo globalizado, parodiándolo, como lo hace de igual manera con el género cuento, del que es una proyección genérica con el trasfondo social de la ciudad latinoamericana en estado de tránsito, que a su vez intenta asimilar la convergencia de estratificaciones culturales, medios de comunicación tecnológicos y producciones artísticas eclécticas.

La forma micro, en este caso, obedece sarcásticamente a la realidad de un mercado que demanda literatura ligera. Se realiza relato en microforma, de aparente lectura rápida pero con un trasfondo semántico muy profundo e ineludible en la lectura. El microrrelato, no pretende pertenecer a la literatura de mercado, sino paradójicamente, busca jugar con la noción de brevedad, en tanto condensación de toda una amplia apertura semántica de lenta lectura, lo contrario a lo que a simple vista sugeriría.

El microrrelato, resulta de una necesidad comunicativa coherente con el estado de los medios de comunicación masivos, que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, siendo de igual forma una respuesta irónica a la tendencia del sujeto contemporáneo a consumir innumerable información en corto tiempo.

La problemática multinominal del género microliterario demuestra la crisis en la que nace y se desenvuelve, en medio de una ilusoria y radical distancia entre lo culto y lo popular, proponiendo una manera de resolver la pugna entre la escritura y la imagen inmediata. Además, demuestra evidentemente, el proceso interminable en el que se encuentra la literatura, de componerse y definirse simultáneamente en el movimiento.

La superposición de realidades es recurrente en el volumen del bogotano. Intertextos enmarcados en dispositivos narrativos como el espejo, los sueños, el arte y otros aspectos lingüísticos, funcionan como realidades superpuestas por el mismo personaje, en un acto de autorreflexión, dentro de un mundo en tránsito que lleva a sus participantes a un estado de confusión, en el que intentan comprender las modificaciones del tiempo y del espacio. La ciudad es el discurso, cronotopo y actante central en *Un espejo después y otros relatos*, donde el encuentro con el otro como visión de sí mismo, se genera en espacios íntimos a través de revelaciones misteriosas e inesperadas.

En el volumen estudiado aparecen dos cronotopos, la ciudad y el camino, aunque es posible que un sinnúmero de cronotopos se encuentren en uno solo, como se puede observar en “las formas el tiempo y del cronotopo en la novela”, donde “pueden coexistir, combinarse compararse, confrontarse, encontrarse interrelacionados dialogísticamente”⁸⁹ El cronotopo de la ciudad envuelve al del camino y funcionan simultáneamente. El camino de encuentro hacia elementos sobrenaturales -intertextos-, que generan una autoimagen es el más recurrente.

A partir del cronotopo urbano, la literatura interroga al mundo que representa, es decir, lo propone como realidad, sin proporcionar alguna solución: “La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias...” (Barthes: 1983, 193).

Leoncio como “metáfora semántica” del anonimato aparece en el cronotopo de la ciudad, desde donde entona y gesticuliza la imposibilidad de la comunicación, generada por la noción de mundo donde aparece el centro vacío o “foco” de Barthes, los “textos urbanos” de Sarlo o la “disolución del lazo social” del que habla Lyotard.

Luis Fayad recrea con verosimilitud la situación del hombre de los noventa, en la ciudad latinoamericana a partir del microgénero literario, mediante un diálogo que proporciona desde la semantización de la forma, una relación con los escenarios circundantes. El microrrelato resulta ser una respuesta a la profundidad simbólica rebatida por los medios audiovisuales, a partir de una aparente brevedad.

Si “cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción social”, en el microrrelato de Luis Fayad, se asume así, lo que Bajtín llama “la tarea socioartística de la forma” (Bajtín: 1997, 137) dándole un enfoque sociológico a la estructura artística inmanente a la literatura, ya que lo estético resulta ser “una variedad de lo social” (Bajtín: 1997, 109). Al presentar relatos en forma breve, se quiere dar una lectura al entorno social que pretende una literatura de rápida lectura, a partir de juegos formales que engrandezcan paradójicamente la profundidad semántica de cada pieza, muy por el contrario de lo que se espera de un relato corto. La capacidad de síntesis y condensación semánticas que presenta un microrrelato, desarrolla esa “tarea socioartística de la forma” que propone Bajtín.

⁸⁹ Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. P. 403.

CAPÍTULO 3. EL METALENGUAJE LITERARIO Y LAS MÁSCARAS INTERTEXTUALES URBANAS EN EL MICRORRELATO DE LUISA VALENZUELA

“...el microrrelato parecería ser un organismo unicelular, vivo, que logra a veces reproducirse por partenogénesis, transformándose y enriqueciéndose en el camino del cambio hasta constituir un animal múltiple y complejo”.

Luisa Valenzuela⁹⁰

Un animal múltiple y complejo parece ser *Brevs*⁹¹, una recopilación de relatos cortos escritos a lo largo de la vida de la escritora argentina, Luisa Valenzuela. El subtítulo *M*

*icrorrelatos completos hasta hoy*⁹², se refiere a un hoy fechado en el año 2004, cuando Alción Editora publica esta recopilación. Este tipo de colecciones toman forma, como explica Lauro Zavala cuando “Así, por ejemplo, en los *Cuentos en miniatura* (Argentina: 1976), de Enrique Anderson Imbert, se han reunido los casos de este autor, dispersos en sus libros anteriores, es decir, los minicuentos fantásticos y lúdicos que él mismo ponía al final de cada sección de cuentos de extensión convencional.”⁹³ De igual forma Valenzuela comenta en el prólogo la naturaleza de *Brevs*:

“Transcurrieron muchos años, y años muy duros, y cierto día en medio del horror de la dictadura militar descubrí unas raras perlititas perdidas en mis cuadernos de notas. En pleno 1979, a punto de partir con la intención de no volver, me entregué a un necesario autovandalismo y empecé a diezmar mi biblioteca. (...) desarmaba libros con furia, para conservar sólo ensayos o cuentos sueltos. Era una tarea dolorosa, hasta que empecé a espulgar mis propios cuadernos y entre el material ya usado o inusable o intransportable, fueron apareciendo unos brevérrimos textos, como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras. Entonces armé lo que años después se convertiría en Libro que no muerde, publicado por la UNAM en México. Ahí le

⁹⁰ Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato” En: *Al Sur de la Palabra*. IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura. Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letasdechile.cl/>

⁹¹ Valenzuela, Luisa. *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba, Argentina. Editorial Alción, 2004.

⁹² “*Brevs*, así, sin exceso de vocales, y que lleva por subtítulo *Microrrelatos completos hasta hoy*. Un *hoy* dúctil, que se hace ayer de la escritura y mañana, con suerte, de la lectura. Jugarretas del tiempo, o de los nombres del tiempo que se hacen distintos para cada circunstancia.” (Valenzuela: 2005)

⁹³ Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. P. 33.

fui tomando el gusto a estos bonsai literarios hoy llamados microrrelatos, y cada tanto me pongo a cultivarlos en serio...” (Valenzuela: 2004, 9)

En el prólogo de esta edición es posible encontrar variadas definiciones literarias, de lo que hoy se conoce como microrrelato o sus variadas nominaciones sinonímicas, directamente de la escritora, quien además ofrece una amplia razón histórica del género, sus motivos de existencia en la actualidad, y los motivos personales que la llevaron a incursionar, de forma inconsciente en el microgénero ahora multinominal, por su pluralidad semántica:

“Empecé a practicar este ágil arte sin saberlo, de muy joven, cuando en Radio Municipal a mediados de los ’60 tenía un micro (apócope para microprograma justamente) que llamé Cuentículos de magia y otras yerbas. El concepto de microrrelato como tal todavía no circulaba entre nosotros, los apodé miniminis y sólo me animé a rescatar un par de ellos al publicar mi primer libro de cuentos” (Valenzuela: 2004, 9)

Los “brevísimos textos” (Valenzuela: 2004, 9), o los “bonsai literarios” (Valenzuela: 2004, 9) como Valenzuela los llama en el prólogo, hacen parte de esta reunión de textos breves, matriculados bajo un título “simple y a la vez elástico, bifronte: *Microrrelatos completos (hasta hoy)*” (Valenzuela: 2004, 10). El adverbio de tiempo “hoy”, deja abierta la posibilidad de que la incompletud de estas piezas narrativas se modifique y siga construyéndose, como la literatura misma, en ese proceso inagotable de su reelaboración: “al poner punto final en la última página, el hoy para mi será el de la escritura” (Valenzuela: 2004, 10)

Es importante recordar las categorías que ofrece Lauro Zavala, haciendo una diferenciación entre los conceptos de “detalle” o “fractal” y, “fragmento”. Los cuentos de Luis Fayad en *Un espejo después y otros relatos* son el claro ejemplo de un volumen fractal, por su relación directa con el libro completo. En el caso de *Brevs*, al asunto es contrario por su naturaleza colectiva, con respecto a piezas narrativas, que pertenecen a, lo que el teórico mexicano, denomina “fragmentario”:

“El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece. El fragmento es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenecen”⁹⁴

Los microrrelatos de *Brevs*, como ya se ha dicho, pertenecen a una serie de diversos escritos diseminados que tuvieron un orden voluntario con la publicación enfática de los textos como micronarrativa. Dichos fragmentos pertenecieron anteriormente a textos extensos o a notas sueltas, que corrieron la suerte de ser rescatadas del olvido para ser inscritos en el nuevo género.

El humor es el tono narrativo más frecuente en estos microrrelatos, “El humor suele ser una de las armas de las que se vale el microrrelato para armar su entretejido de sorpresas y de desplazamientos”, quizás porque “la risa es otra forma de golpe que desarma y quita fuerzas”. La risa literaria es la respuesta a un golpe ofertado por la realidad, es la respuesta imposible a la pregunta que le hace la literatura al mundo que relata y pone en crisis. La línea del humor es el más fuerte dispositivo desestabilizador de los escenarios narrados *Brevs*.

⁹⁴ Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. p. 34.

En “Diez breves puntos sobre el microrrelato”⁹⁵, Luisa Valenzuela ofrece un decálogo de lo que resulta el microgénero literario en las letras de América Latina actualmente. Para la escritora argentina los “microrrelatos”, como prefiere llamarlos por respeto al género cuento⁹⁶, son “instrumentos de reflexión (...) herramientas de precisión” (Valenzuela: 2005):

“Microrrelato. Es éste un término que prefiero al de microcuento, porque el cuento –por el cual tengo un respeto casi sagrado-- se arma atendiendo leyes secretas, múltiples y variables pero estrictas, que le confieren una identidad insustituible. En cambio la palabra relato me parece más laxa y permisiva,--casi relato, más que relato” (Valenzuela: 2005)

La autonomía de los microrrelatos es sostenible aun en la máxima brevedad pues “gracias a la sabia combinatoria de palabras y las múltiples sugerencias que ésta despierta, en tres líneas pueden abrirse infinidad de mundos superpuestos” (Valenzuela: 2005) afirma Valenzuela en su decálogo.

“El microrrelato, jugoso, redondo y picante como un rábano recién arrancado de la tierra, parecería ser la forma más actual de la prosa y sin embargo se puede decir que nació en los albores de la literatura, con los cuentos del *Decameron* de Boccaccio o con *Las Mil y una noches*”. (Valenzuela: 2004 7) Así define al microrrelato la escritora argentina con relación a la actualidad y la heterogeneidad del mismo, junto con ciertos matices de oralidad en su desarrollo como afirma Juan Armando Epple:

“Además de las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada, como la alegoría, el apólogo o la parábola”⁹⁷.

98

3.1. La escritura como autorreferencia

Usando el microrrelato de vehículo podemos acercarnos fugazmente a aquello que Paul Ricoeur (*Del texto a la acción*) llama “el enigma de la creatividad”, y dar un paseo exploratorio por la escritura ficcional, entendiendo, según insiste Ricoeur, que “ficción es fingere , y fingere es hacer. El mundo de la ficción, en fase de suspenso, no es más que el mundo del texto, una proyección del texto como mundo”.

⁹⁵ En: *Al Sur de la Palabra* . IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura . Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letrasdechile.cl/>

⁹⁶ Luisa Valenzuela afirma, en una entrevista realizada por Andrea Leyton, en octubre del 2006: “A mi el microrrelato me gusta porque no siempre son cuentos...no? Yo uso la palabra *microrrelato*, no *microcuento* por respeto al cuento.” Esta entrevista se encuentra en los anexos del presente trabajo.

⁹⁷ Epple, Armando. *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano. Santiago: Mosquito Comunicaciones, 1990. P. 13.*

⁹⁸ Los textos de la escritora argentina que fueron seleccionados del libro *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* , para el presente estudio son: *Lopo* (13); *Un otro* (16); *M’apretjan* (29); *Los que buscan* (44); *Escribir* (78); *Las sustituciones* (79); *Teoría de la Chasse á coure*(83); *Manuscrito encontrado dentro de una botella* (104); y *Escrito con el cuerpo* (210).

Luisa Valenzuela⁹⁹

“Al escribirlos hacemos piruetas sobre la célebre barra cara a los estructuralistas que separa al significante del significado. El significado se desliza por debajo de la barra y quienes escribimos microrrelatos nos deslizamos con él, patinamos, nos dejamos llevar, percibimos la emoción del riesgo pero como eximios equilibristas nos cuidamos bien de no caer, no, de no caer en el sinsentido, en la arbitrariedad, en lo indescifrable.”

Luisa Valenzuela (2005)

En el microrrelato “Teoría de la *chasse á courre*” (Valenzuela: 2004, 83), el lector puede hallar una primera hipótesis de la escritura del género en cuestión. En un párrafo, la narradora ofrece una metáfora de la escritura asimilada a una cacería de presas y a la preparación de un plato exquisito. El humor es evidente en la descripción del proceso de la caza y la cocina, incluso cuando ofrece al lector no probarlo:

“Si una se sienta a esperar que afloren las ideas (sistema de caza al acecho) las ideas llegan o no llegan y así pueden pasarse los años sin haber logrado nada. Mejor recurrir a otro sistema de cacería: al galope y con perros si fuera necesario. Quizá las presas así cobradas sean distintas, de sabor más sorprendente pero menos elaborado. Y bueno, hay para todos los gustos y se puede recurrir a condimentos. Además existen formas y formas de presentar un plato y cuando hay hambre no hay pan duro. Debe también tenerse en cuenta la posibilidad de no probar bocado y pedir otra cosa (otro libro)” (Valenzuela: 2004, 83)

La narradora personaje, explícita desde la primera línea, se narra así misma en la postura de quien pretende escribir y como técnica aconseja una suerte de carnicería de la palabra en caso tal de que la misma se niegue a llegar por sí sola. Las ideas apresadas de esta forma audaz y sorpresiva podrían resultar menos elaboradas, pero en este punto, el microrrelato está en diálogo directo con lo que propone Valenzuela en uno de los puntos sobre el género. Explícitamente estaría presente ese “enigma de la creatividad” atribuido a Paul Ricoeur, entendiendo la escritura ficcional con el hacer el mundo del texto, con el crear una proyección del texto como mundo.

En este microrrelato, la narradora crea una ficción-hacer en la que se dispone a cazar ideas en el proceso de escritura, y todo esto en tono de consejo autodirigido, de reflexión a cerca de la escritura misma, relacionada directamente con el microgénero que surge mediante el “enigma de la creatividad”. El microtexto como mundo de la ficción es una poética de la micronarrativa, que abre puertas y ventanas semánticas para comprender el concepto de la escritora.

En *Brevs* es constante la reflexión sobre la escritura, en varias de sus piezas se pueden encontrar fragmentos que eluden a la creación en micro a las reflexiones sobre el lenguaje literario como proyección del mundo. Cabe el concepto de Valentin Voloshinov “...la teoría del arte no puede ser sino una *sociología del arte*. (...) cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción social.”¹⁰⁰ Es por esto que Valenzuela afirma que existe

⁹⁹ Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato” En: *Al Sur de la Palabra . IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura . Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letrasdechile.cl/>*

¹⁰⁰ Voloshinov, Valentin (Bajtin, Mijail M.) “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997. P. 109 y 136.

una relación explícita entre el mundo del texto y la proyección de este último como el mundo mismo.

La noción de verosimilitud sería pertinente en este punto así como la de forma semántica, en el sentido en que el microrrelato, por su brevedad, representaría “otro sistema de cacería” más audaz que el que requiere una literatura más espaciosa, pues, “la narrativa extensa puede llegar a ser un poco hipnótica a veces, calmante...” (Valenzuela: 2005), y en este caso la capacidad de síntesis y de verosimilitud serían en exceso necesarias.

En “Teoría de la *chasse á courre*” se habla incluso de los gustos diversos del lector y del escritor, de las posibilidades de condimentar la obra a partir de allí y de las diversas formas de presentar el producto final. Se tiene en cuenta la posibilidad de no acceder al resultado del experimento, desde la postura del lector o quizás desde la del creador; a fin de cuentas la posibilidad de leer otra cosa, la libertad incluso de no leer. Vale la pena citar aquí algunos de los diez derechos del lector que propone Daniel Pennac y que se encuentran relacionados con la postura de la narradora de este microrrelato: “1. El derecho a no leer; 2. El derecho a saltarse de páginas; 3. El derecho a no terminar un libro; 4. El derecho a releer; 5. El derecho a leer cualquier cosa”¹⁰¹

“Teoría de la *chasse á courre*” se presenta al lector estructurado con los dispositivos del humor y la autorreferencia: “El humor, la fantasía, la asociación inesperada, suelen ser algunos de los disparadores o quizá despertadores de los que se vale el microrrelato para configurar su entretejido de sorpresas y de desplazamientos.” (Valenzuela: 2005). El desplazamiento semántico es claro, en este microrrelato, y se resuelve en la problemática de la escritura, pero también en el de la lectura. Es interesante tener en cuenta el título mitad español, mitad francés, cuya traducción vendría siendo algo así como *teoría de la cacería del abalanzarse*, sobre la idea y sobre la palabra que en ocasiones huidizas no encuentran otro asidero que la audacia de ser cazadas en una forma breve.

En “Manuscrito encontrado dentro de una botella” (Valenzuela: 2004, 104) el experimento de lo microrrelatable obedece a dos instancias diegéticas, primero, la que equivale al manuscrito y luego, en la que se descubre el mismo:

“siento que estoy a punto de develar el secreto. Creo que voy a tener que internarme algo más dentro de este mar para saber de qué se trata, por qué le atribuimos monstruos de difícil asimilación para la mente humana Aquí termina, interrumpido, el manuscrito que encontramos en la botella. Ni lo hubiéramos leído de no haber estado la botella en manos de ese ahogado que afloró en la playa, un ahogado tan verde y como con escamas. Chillamos un ratito al descubrirlo y después salimos corriendo hacia los médanos. Estaba muy descompuesto y preferimos espiarlo desde lejos, desde donde le ahogado parecía un insulto y el mar nos resultaba perdonable, del un azul inocente. Al mar lo seguiremos viendo para siempre, al ahogado de escamas y a su manuscrito embotellado algún día los olvidaremos para siempre.” (Valenzuela: 2004, 104)

El actante principal del microrrelato anterior es el manuscrito, los demás personajes son asistentes, observadores por accidente del enigma. Pero este último es un acontecimiento literario traído por un ente misterioso y sin vida que surge de la monstruosidad del mar. El manuscrito comienza con una minúscula, indicio que sugiere que es un fragmento o continuación de un texto completo. De igual forma, el final del manuscrito que se alcanza

¹⁰¹ Pennac, Daniel. *Como una novela*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993. P. 143- 156.

a rescatar de la monstruosidad del mar, no termina con un punto final, queda abierto a consideración del lector.

El mensaje, que sostiene un narrador en primera persona, asegura tener la necesidad de penetrar mucho más en “este mar” para resolver el misterio de los “monstruos de difícil asimilación para la mente humana”. En esta reflexión monológica, que intenta en el fondo lograr una comunicación dialógica para con sus iguales, es lo único que queda de quien se atrevió a entrever lo confuso de ese mar hermético. El misterioso texto es interrumpido por una voz en primera persona del plural, testigo del acontecimiento, y que asegura hacia el final del testimonio, olvidar en un futuro al ahogado y su mensaje.

La transformación que tuvo el lector del secreto en un remedo de monstruo marino, de color verde y con escamas, es significativa en tanto que el misterio lo hace parte de sí, volviéndolo poco asimilable a la mente humana. Lo único legible que quedó de él, fue su intención inusual de resolver el arcano y más tarde su olvido, que a la vez eterniza el enigma.

Ese mar misterioso e intraducible, compuesto de monstruos, acontece en la mente humana y es de carácter lingüístico. A simple vista podría tratarse de un muerto usual, pero lo que lo hace particular es el mensaje cifrado que lleva consigo, además un cuerpo inerte es incapaz de asir. El muerto es un ahogado confundido entre el misterio de su verdugo, el mar, y es la metáfora de lo incomunicable, porque quizás él sí desmintió el misterio para sí, pero no logró transmitirlo, haciéndose parte del él. La interpretación de lo oscuro tuvo lugar en el acontecimiento lector, pero el final es abierto y el muerto se tornó de la naturaleza de su curiosidad, misterio-divinidad, letra intraducible.

El manuscrito en sí mismo es un microrrelato de carácter abierto al principio y al final, y con toda la intención, pues afirma Valenzuela: “el microrrelato ideal es el que apenas roza la superficie de una idea y se va, dejándonos un latido que –con suerte- puede atraer otras vibraciones y alegrarnos el día” (Valenzuela: 2004, 9). Este micro-fragmento narrativo abierto, que sugiere otras vibraciones interpretativas, se entretiene como intertexto en la ficción general, que de todas formas también presenta un final abierto a múltiples interpretaciones. El manuscrito, puede pertenecer a lo que Lauro Zavala propone en su glosario como Viñeta :

“Texto donde la dimensión narrativa está insinuada, y construido exclusivamente a partir de una elipsis extrema. Una viñeta generalmente tiene menos de 200 palabras, y puede ser sólo el final de una historia, la mera epifanía, el núcleo parabólico de un relato extremadamente sintético.”¹⁰²

El narrador, haciendo uso extremo de una elipsis¹⁰³, presenta sólo la punta del iceberg, sugiriendo el resto del relato que por lo demás es interpretable: “... la síntesis que es aquello que no está dicho, lo que no está dicho es la punta del iceberg de la que hablaba Hemingway.”¹⁰⁴

“M’apretjan” (Valenzuela: 2004, 29) presenta diversos juegos del lenguaje de la escritura urbana, observable desde el título, que es una contracción oralmente significativa que surge de la realidad vivida en el tren subterráneo, relacionada claramente con el acto

¹⁰² Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. P. 207.

¹⁰³ Lauro Zavala define el concepto de *Elipsis*: estrategia retórica principal de la narrativa cinematográfica y de la minificción, que consiste en eliminar aquello que el lector o espectador debe dar por supuesto para apropiarse del texto y resemantizarlo en función de su propia interpretación. (Zavala: 2005, 202)

¹⁰⁴ Entrevista realizada por Andrea Leyton, en octubre del 2006. Ver anexos.

de escribir. La presencia de graffitis, que son el arte urbano y clandestino por excelencia; de garabatos escritos dentro del vagón, del lenguaje gestual de quienes asisten a la escena, etc.

Todos escriben en el subterráneo, asistiendo a lo que Beatriz Sarlo llama “textos urbanos”¹⁰⁵ para referirse al reemplazo que del contexto de la ciudad latinoamericana hace el despliegue tecnológico que va configurando un nuevo espacio, el shopping center, que en el caso de este microrrelato sería el del tren subterráneo, lleno de luces, publicidad, una aparente seguridad, y un escenario artificial. Sarlo afirma que el centro de la ciudad desaparece dando paso a un espacio no temporal, proporcionado por lo artificioso, que proporciona al habitante de la ciudad una seguridad aparente y una independencia con respecto a la socialización propia del barrio. Este espacio neutral del tren subterráneo, permite que todos asistan con su realidad y el medio de expresión bajo el carácter de la letra impresa y la sugerida. Es el caso de los jóvenes homosexuales que escriben con sus cuerpos, o el caso de Sam quien firma su nombre con un marcador en una pared del interior del metro y es observado por el narrador.

El acto de escritura en el lugar público asume un carácter erótico y estético, ya desde el elemento fálico del marcador hasta el lugar donde se plasman las letras, pues al pertenecer al mundo del subsuelo, los actantes identifican una libertad plena para la expresión.

Así como se escribe narcisistamente el propio nombre para dejarlo como huella, aparece el acto de escribir la ciudad, en su escenario mismo, a partir de una naturalización del lenguaje oral, ejercicio experimental que crea subcódigos urbanos:

“Tanta gente q/ sbe Ir en cast. Stoy rodde de hisp. Abrvr. M´aptujn. I abr. Sí. I abr. csi ncima mío. No le veo la cara. Mi smbrer rjo, el ala me lo tapa, al abr. Q/ no lea sts plbrs. El abr. s´me acerca. M´echa el sombr para ´tras. Es alto, l´hmr. S´acerca ms, dmsiado. Ya su brguet casi tcnado mi boc. Aprita. ¿Lo mrdo, lo mpjo? No. Lvnto la lap. Mejor una raya roja bien visible sobre su pantalón claro. Eso. Y ahora lo puedo escribir así con todas las letras porque ya nadie puede leer lo que estoy anotando. Llegamos a la calle 42, el hombre bajó despavorido y sin decir palabra, los demás bajaron tras él apurados por no perder sus trenes al suburbio. Sam se ha ido, yo sigo hasta el Village, se me acaba la tinta.”
(Valenzuela: 2004, 29)

Los monosílabos se pueden leer en su intención primera, pero la situación es confusa debido al tumulto de una hora crítica en el transporte público. Se ha logrado formalmente una representación del discurso de la ciudad, a partir del acto de escritura, del registro de ese “mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto”, cuando “en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentidos, de razones, de coartadas: la función hace nacer al signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo

de una función”, afirma Roland Barthes en *La aventura semiológica*¹⁰⁶. Existe una reconversión del signo llevada a cabo por completo en el experimento de la oralidad urbana llevada al registro escrito. “la ideología de nuestra sociedad”, podría ser definida según Barthes por una “conversión de la cultura en pseudonaturaleza” (Barthes: 1990, 255) donde la metamorfosis del signo urbano oralizado, es escrito bajo la realidad artificial del subterráneo y con sus contracciones de habla.

¹⁰⁵ Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida potsmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2001.

¹⁰⁶ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990. p. 255.

La ciudad y sus lenguajes es el personaje cronotopo de este microrrelato. La agitada dinámica del medio de transporte masivo, ubicado en el subsuelo, está constituida de pequeños fragmentos o focos de significación, representada por actantes y por lenguajes que personifican a los mismos. El narciso que escribe su propio nombre, la pareja gay, el acosador sexual que aprovecha el anonimato del subsuelo urbano para escribir con el cuerpo, el narrador personaje, quien oculta su género, y crea una onomatopeya urbana para ocultar su escritura secreta que paradójicamente narra el escenario público.

Estas abreviaturas onomatopéyicas que violan las normas ortográficas¹⁰⁷, por necesidad de crear una clave y economizar espacio, revelan la escena o el “texto urbano” del que habla Sarlo, como una pieza fotográfica de la ciudad, que debe ser narrada en microfragmentos literarios, tomando el lenguaje ruidoso de la escena del metro. Dentro de este proceso de escribir *la ciudad* como actante principal y cronotopo, es necesario tener en cuenta lo que propone Lauro Zavala con respecto a la noción del género microrrelato:

“... un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo)”¹⁰⁸

En el microrrelato “*M’apretjan*”, cada actante es escritor desde su visión de mundo y a la vez lector de los textos del otro: “Y pasamos a ser leídos en la letra impresa, e interpretados y desmenuzados. A veces la intervención ajena nos hace feliz, nos señala algún hallazgo que hemos hecho sin siquiera darnos cuenta, alguien que de verdad sabe leer nos lo devela, como quien nos descubre el rostro oculto y ya o es más el propio, es el rostro de todos.”¹⁰⁹ Todos cohabitan en el espacio del metro, desde su diversidad suburbana, desde sus lenguajes, códigos y anonimatos. El narrador se encarga de entregar al lector una fotografía literaria en vivo de la experiencia subterránea.

Es como lo sugerido en el microrrelato “Escribir” (Valenzuela: 2004, 78), pieza que linda más bien con el comentario sentencioso con tono humorístico o con la poesía irónica, puesto que aparenta carecer de un acontecimiento narrado:

“Escribir escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hablante.” (Valenzuela: 2004, P. 78).

El evento relatado en esta curiosa pieza de Brevs, es el protagonista de esta serie de relatos en micro: la escritura. Paradójicamente y con humor, el narrador (a), presenta en tres líneas la complejidad de la acción narrada con un sustantivo verbalizado: ablande; y con un verbo actancial: Escribir. La escritura siempre es acto estético, reelaborado, al igual que la lectura:

¹⁰⁷ Con relación a este microrrelato la escritora argentina opina: “**A. Leyton:** ¿Crees que incluso de repente algunos autores pueden estar escribiendo microrrelatos con una intención de ironizar esta brevedad e inmediatez con la que se está comenzando a vivir la comunicación? **L. Valenzuela:** Bueno posiblemente esta es la razón por la cual le puse *Brevs* como título, (risas) pero ¿suena divertido eh? pero no sé que decirte, es divertido ironizar con eso, no sé... no sé quien lo hace pero confieso que es una buena idea para hacerlo... bueno “*M’apretjan*” es un buen ejemplo para eso de tratar de reducir palabras, pero es muy anterior a la idea del mensaje de texto.” Ver anexos.

¹⁰⁸ **Zavala, Lauro.** *La minificción bajo el microscopio.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. P. 19.

¹⁰⁹ Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras.* Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001. p. 79-80.

“Marguerite Duras dijo: “Escribir es no poder evitar hacerlo. La palabra escribir es estar presente en esta mesa todos los días de dios, todos los días, todos los días. Cuando escribo he dejado de poseerme, yo misma soy un colador, tengo la cabeza perforada. (...) casi podría decirse lo mismo de la lectura, la verdadera lectura, la que hace del libro un compañero inseparable, un colador o tamiz por el que pasan tantas vidas más allá de la propia, permitiéndonos entender un poco más la vida toda.”(Valenzuela: 2001, 80)

En el microrrelato “Escribir”, la elipsis¹¹⁰ hace parte de la poética propuesta. La profundidad de la definición, con el verbo en repetición, la utilización de la frase popular “sin ton ni son” y la sencillez coloquial del acto vital de la escritura, desvía la visión de quien espera lo sublime en el tono y en la forma de tal definición, para, con humor, desplegar con lo mínimo un sinnúmero de sentidos. La resemantización del acto de escribir se establece en el acto de quien lee el microrrelato, que a la vez se completa con la interpretación del lector. El microtexto multiplica los caminos de reelaboración lectora y se burla, con el contraste, del ruido del psicoanálisis: hable.

“Escrito con el cuerpo” (Valenzuela: 2004, 120), hace parte de la serie de microrrelatos que usan el tema de la escritura como autorreferencia. Existe en esta pieza microcuentística, todo un análisis textual argumentativo, que hace el trabajo del crítico, por sobre todas las cosas en tono de burla, utilizando términos técnicos a la manera arrogante de los especialistas:

“Sorprende el ajustado tempo de este cuento que va desarrollándose con la precisión de una pieza musical. Transgrediendo el encasillamiento de los géneros, ha sido propuesto como obra pornográfica debido quizá al desnudo integral de sus protagonistas, peor por mementos el fino erotismo y el romanticismo imperantes desmienten la propuesta. El juego lingüístico de los coautores-a la vez protagonistas de la obra- es digno de ser tenido en cuenta, así como la constante tensión de estilo que promueve diversos niveles de lectura y amenaza alcanzar la culminación a destiempo. El clímax, sin embargo, es sabiamente controlado, lográndose cimas de insospechada intensidad dialéctica que, aun siendo de corte netamente clásico, casi diríamos arcaico, incorpora sorprendentes modulaciones postmodernistas. Analizando focos de canonización y de ruptura, pugna e inflexiones dentro de la disciplina, podemos discernir un contrapunto de pasiones, que opone, contradice, contrasta y finalmente integra los valores semánticos. En el texto, que va desarrollándose al tiempo de su lecto-escritura, cabe destacar la dimensión exploratoria del significante falogocéntrico, deslizándose por encima o por debajo o, mejor, por dentro, del ambiguo significado de matriz matriarcal. La lengua (el lenguaje) llega a ser tomada muy a pecho, y resulta desenfadada la utilización de la onomatopeya y el pleonasma, sin por eso hacerle asco a bien dosificados usos de expresiones vulgares y vernáculos. La fina sensibilidad de los coautores sorteja ripios y no se deja enmarañar demasiado por intrincancias gramaticales y/o lexicográficas, atendiendo a veces el bilingüismo que opera de shifter en este texto por demás activo. Trátese de un cuento a la vez diáfano y confuso, compenetrado, diríamos, con la problemática del momento. Nos sorprende

¹¹⁰ Ver *Elipsis* en Lauro Zavala. (Zavala: 2005, 202) Nota 12.

por su extensión, inusual teniendo en cuenta el género al que pertenece por derecho propio; nos place por las aliteraciones e iteraciones perfectamente calibradas, que nos distraen de la aparente improvisación, haciéndonos pensar en una elaborada y sabia reescritura. Las frecuentes instancias de tono asaz subido resultan incitantes y estéticamente válidas, los engranajes de los diversos tropos funcionan con buen ajuste, aceitados al máximo, sin permitir que los inevitables y hasta deseables desniveles de ritmo y métrica obstaculicen el natural desarrollo de la trama. A esta altura, el continuo crescendo alcanza el paroxismo, y la lírica del comienzo cede paso a la intensidad creadora, sin fisuras. El final estentóreo no puede sorprendernos, pero dentro del marco de esta somera crítica cabe consignar que se trata de un final literariamente feliz, verdadero logro seminal y semántico.” (Valenzuela: 2004, 120.)

El evidente acto erótico descrito con tanto rigor y vinculado a lo pornográfico -aunque fino y romántico-, por el crítico literario que hace de narrador, hace referencia a dos niveles diegéticos. El primero, es la parodia de la descripción analítica que hace el narrador personaje, protagonista único de esta diégesis, pues parece hablarse a sí mismo en un acto monológico. El segundo nivel diegético es el del texto explicado, que es desarrollado en tanto es sometido a crítica y del que son protagonistas sus coautores, es decir, el “cuento” al que pertenecen es de carácter dialógico, bifronte, bilingüe, autobiográfico y se narra dos veces al mismo tiempo, “va desarrollándose al tiempo de su lecto-escritura”.

Resulta curioso el hecho de ser catalogado en primera instancia como pornográfico, cuando sorprende por la extensión ajena a su género en cuanto la misma no ha sido aclarada.

La música y el género cuento, van de la mano en esta reescritura que se realiza doble vez, en cuanto es explicada y en cuanto es escenificada. El tempo musical, el estilo que abre varios niveles de lectura, el tono postmoderno, analizados en el segundo párrafo, la observación burlesca del significante fálico, el significado matriarcal, las onomatopeyas y los pleonasmos, el bilingüismo, las aliteraciones e iteraciones, los tropos en general encontrados en el acto erótico de la escritura misma, funcionan como una broma para el lector crítico que intentara observar ambas diégesis a nivel técnico.

El metalenguaje presente en este caso como “objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura”¹¹¹ hace que en el microrrelato exista un doble foco de visión y que la literatura se refleje sobre sí misma en su reflexión. Esta última se interroga en el espacio interno de la diégesis entrando a un proceso en que “la literatura parece que se destruya a sí misma como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto, la consecuencia es que nuestra literatura (...) es un juego peligroso con su propia muerte” (Barthes: 1983, 128). En “Escrito con el cuerpo”, la diégesis interna deja de ser objeto construyéndose como metalenguaje sobre la ficción misma. La descomposición de los grandes relatos de la que habla Lyotard¹¹² con relación a la posmodernidad se presenta aquí, junto con la canibalización de los mismos. Ya no se realiza grandes obras de corte moderno, sino apenas el comentario, en tono burlesco, de un cuento indocumentado.

¹¹¹ Barthes, Roland. “Literatura y metalenguaje”. En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seis Barral, 1983. P. 127.

¹¹² Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 36.

Todas estas figuras literarias nunca aparecen como referente, sólo son enunciadas y definidas, pero el lector jamás es testigo directo de ellas. El narrador crítico no las descubre, pues el texto que le interesa es el que compone, enmascarando el primero. Al final no se sabe si el acto erótico del cuento, descrito con tanta técnica, fue algo real, es más, se desconoce el hecho de que dicho cuento haya existido en realidad. El lector nunca conoce de primera mano el cuento interpretado por el acartonado crítico, que paradójicamente describe un acto insondable bajo parámetros muy estructurados.

Otro caso de lectores que pertenecen a la ficción que leen, muy al estilo de “continuidad en los parques” de Cortázar, o de “Un personaje en apuros” de Luis Fayad, es el del primer microrrelato de *Brevs*, “Lopo” (Valenzuela: 2004, 13). En esta pieza, el actante es un transeúnte que caminando por Corrientes se detiene en una librería:

“Cruzó Corrientes y entró en una librería a comprar un libro donde empezó a leer todo lo que le estaba ocurriendo. No quiso enterarse de más y arrancó las páginas. El libro es éste, por eso está incompleto” (Valenzuela: 2004, 13)

El libro no está terminado aun porque el actante le sacó las páginas, pero además porque ese personaje sigue viviendo y puede estar caminando por cualquier calle en busca de otro libro. El misterio se redirecciona al lector de “Lopo”, trasciende el microespacio de la diégesis cuando en la última línea surge un nuevo narrador que hala desde otro foco. En las dos primeras oraciones del microrrelato, el narrador es de carácter heterodiegético, es decir que conoce todo lo sucedido y no participa del acontecimiento, pero en la última línea este narrador muda de voz y parece dirigirse al lector.

La autorreferencia es evidente aquí y registra la incompletud de la literatura misma que se integra con la intervención del lector, quien a la vez modifica su visión de mundo en tanto es trastocado por la literatura. Esta última siempre estará incompleta y necesitará ser reelaborada constantemente por quienes la leen y la escriben. Quien se encuentra en la diégesis no sólo es el caminante de Corrientes sino cada lector que se acerque a “Lopo”, así el lector es actante y complemento de la microdiégesis en un proceso de lectoescritura, como en “Escrito con el cuerpo”, donde los actantes desarrollaban el cuento a la vez que lo escribían.

La técnica de autodireccionamiento del lenguaje literario en el espacio del microrrelato es común a varias piezas en *Brevs*. Sucede por ejemplo en “Teoría de la *chasse á coure*” (Valenzuela: 2004, 83) donde el tono de consejo autodirigido, es una reflexión a cerca de la escritura misma, o en “Manuscrito encontrado dentro de una botella” (Valenzuela: 2004, 104), donde el misterio de la escritura se señala con el dedo y el actante se resuelve como parte de él y de su naturaleza incomunicable. Sucede algo similar en “*M’apretjan*” (Valenzuela: 2004, 29) escenario mismo de la escritura y de los sublenguajes urbanos que dan paso a la naturalización del lenguaje oral en contracciones dialectales; o en “*Escribir*” (Valenzuela: 2004, 78) donde el actante es la escritura que se resemantiza en una reelaboración y se establece en el acto interpretativo y competente de quien lee.

3.2. La otredad y la máscara como intertextos urbanos

“Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que yo me miro a mi mismo con los ojos del mundo: estoy poseído por el otro (...) Yo carezco de

*un punto de vista extrínseco sobre mí mismo, no tengo enfoque para con mi propia imagen intrínseca.*¹¹³

Mijail Bajtín

En “Un otro” (Valenzuela: 2004, 16) uno de los primeros microrrelatos de *Brevs*, aparece el tema del otro en la extraña figura del doble-espejo de la escena urbana:

“Ella va caminando por el parque, su pelo al viento, cuando aparece el otro surgido de la nada. Un muchachito idéntico con pantalones negros y la cara totalmente pintada de blanco, una máscara sobre la cual de manera inexplicable se superpone la cara de ella: sus mismas cejas elevadas, sus ojos azorados. Ella le sonrío con timidez y él le devuelve exactamente la misma sonrisa de un juego de espejos. Ella mueve la mano derecha y él mueve la izquierda, ella da un paso amplio y él da el mismo paso, el mismo modo de andar, los idénticos gestos, las cadencias. Empieza el juego de proyectos, proyecciones. Fantasías como la de lavarle la cara al otro y encontrar tras la pintura blanca la propia cara. O acoplarse con él como una forma un poco torpe de completarse a sí misma. O dejarlo partir o quedarse sin sombra. Vanos proyectos mientras el otro va siguiendo por el parque, reflejando cada uno de sus gestos. Adentrándose cada vez más en la espesura de dos pasos de distancia. Las mismas expresiones. Hasta que él cruza, sin avisar, sin proponérselo, el abismo separador de los dos pasos y ocupa el lugar de ella para siempre” (Valenzuela: 2004, 16)

El narrador heterodiegético cumple la función de atestiguar el extraño caso de convergencias de identidades en un juego de identificación-desidentificación, donde el eje es la autoimagen proporcionada por una ilusión de espejos. El acontecimiento tiene lugar en un espacio público bajo una situación común, con personajes urbanos.

El elemento de la máscara del “mimo”, se identifica plenamente con el personaje femenino, y este último inicia el juego de espejos que comprueban la similitud, a pesar de que el “muchachito” no se femenino. Esto último hace pensar en que el personaje femenino también es una niña.

Pareciera ser entonces la metáfora de la unión amorosa, que mediada por espejos y máscaras se lleva a cabo de una manera algo torpe, aunque al final la situación se torna un poco más extraña y el enmascarado, accidentalmente y en su totalidad, se posesiona del actante femenino, desapareciéndolo, anulándolo, en una metamorfosis andrógina sin revés. La presencia de lo femenino y lo masculino complementario, se enmascara bajo el misterio del mimo urbano, que oculto bajo su máscara devora a su presa convirtiéndose en ella para siempre.

El microrrelato “Los que buscan” (Valenzuela: 2004, 44) pareciera ser la continuación o el fragmento oculto de esta misma historia, que el lector desconoce:

“Si queremos buscar debemos empezar por partes, hacer algo tan metódico –tan complejo, inútil y perfecto- que casi va a alejarse del todo de nosotros y acabar perteneciéndole a la vida. Pretender estampar aquí su historia sería más que nada fatuo. Las historias se escriben sobre los elegidos, (y eso que todos nos sentimos elegidos en un momento u otro: siempre alguna marca, alguna actitud,

¹¹³ Bajtín, Mijail, M. “De los borradores”. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997. P. 147.

idea o irreverencia, nos separará de los otros y para no pensarnos solos nos pensamos elegidos de los dioses). Ella forma parte a veces de esta banda de incautos ella anda por el mundo queriendo secretamente bendecir a los humildes que no lo necesitan para nada.”

El narrador desde esta primera parte, es el personaje que aconseja y confiesa el acontecimiento narrado a continuación:

“Y yo en mi cuarto de la ciudad hostil fumando si parar y sin siquiera esperarla porque ya ni la amo ni la odio. Descarté hace tiempo las pasiones, simplemente conservo esta tristeza que me invade de golpe y que cobijo por ser algo muy mío que no preciso compartir con nadie. Ella a veces parece tan radiante. Yo tengo los hombros caídos y me siento cansado sin motivos, a menos que sean las andanzas de ella que me cansan porque de alguna forma las comparto, no por odio o por amor, como ya he dicho, sino simplemente por ser lo que soy: un hombre al margen de la vida, un observador nato, apóstata de una fe que no entiendo para nada y me sostiene. Final: Me miro al espejo y de golpe se me va dibujando la cara de ella, el pelo largo tan negro y casi hirsuto, dos pechos bastante pronunciados y las caderas, oh las caderas. Y me la llevo puesta (aquí no ha pasado nada)” (Valenzuela: 2004, 44)

El doble complementario y diferente, con relación al narrador, describe su personalidad oscura, casi siniestra, y con el final, parece que hubiese anulado la presencia femenina del espacio exterior, haciéndola completamente suya, adoptando su imagen física y su carácter radiante.

El mirarse al espejo y desearse mujer en la autoimagen, revela una noción de identificación con el otro cercana a lo andrógino, que violenta paradójicamente a la figura femenina al hacerla suya, al robarle secretamente su aspecto. La transexualidad del actante que es “un hombre al margen de la vida” pero que tiene conflictos con su anatomía, es el eje en este microrrelato.

Existe acá un conflicto entre “pensamiento y experiencia” (Bajtín: 1997, 148), entre la forma en como se concibe con su pensamiento el hombre narrador, y el mundo fuera de sí, donde se ubica físicamente. Afirma Bajtín en el mismo texto, que “hay conflicto, pero no hay contradicción. La dependencia de la otra persona la estar uno ante el espejo” es evidente en este caso, puesto que femenina es la autoimagen del hombre, o en un juego de lenguaje, masculino es el pensamiento de sí misma, de la mujer que se mira al espejo.

Todo esto ocurre en un proceso de “autoconciencia y autojustificación” en el que según Bajtín “el mundo entero está delante de mi, mientras que el otro se encuentra en el mundo por completo” (Bajtín: 1997, 149), lógica que subsiste en el microrrelato del hombre que se ve al espejo y mira al mundo en la perspectiva del horizonte, pero describe a la mujer en el mundo entero, y todo esto sucede en una necesidad de completarse, de tener certeza de pertenecer al mundo, por lo que se adueña de la forma que no le es suya, la del otro que permanece en el mundo por completo, autojustificándose para así obtener conciencia de sí.

El espejo es el dispositivo que une el pensamiento y la experiencia y pone al actante en una suerte de umbral de su autoimagen, “punto de contacto de las conciencias (y desdoblamiento de la propia conciencia) un diálogo sin salida” (Bajtín: 1997, 150) apunta Bajtín con relación al cronotopo del *umbral*, también en “Los borradores”, complementando más adelante que “Los hombres conclusos e indiferentes no se conciben a sí mismos en el umbral” (152). En “Un otro” (Valenzuela: 2004, 16), este dispositivo que une las conciencias

y las disuelve en una, es *la máscara* que junto con *el espejo* crean dos formas de mirar al mundo, ocultándose o mirándose.

3.3. La escritura y la otredad

En el microrrelato “Las sustituciones” (Valenzuela: 2004, 79), uno de los más extensos de Brevs, los temas de la escritura autorreferenciada y el encuentro con el otro desde la máscara tiene un afortunado encuentro y se desarrollan simultáneamente:

“Él no se llamaba Germán de Laferrer, él tenía otro nombre y esto va un poco para tratar de entender como nacen los seudónimos. Por qué alguien necesita esconderse tras un nombre inventado para proteger el propio nombre y para ser otro. Con Germán de Laferrer se trata de un seudónimo usado por protección, un nombre como máscara, admitiendo siempre que detrás o alrededor o dentro del nombre inventado está ese nombre tan propio que es el propio pellejo. Germán de Laferrer. El nombre nació después de mil historias escuchadas y de una tentación irreprimible: la de escribir dichas historias. Vaya esto como justificación del escritor en general, o a caso como denuncia. La imperiosa necesidad de narrar aquello que acabará con uno. El ir trazando con palabras la forma de la condena. Germán de Laferrer –o el hombre que entonces ocupaba sus zapatos- no pudo resistirse a tamaña tentación. Fue escribiendo una palabra tras otra, primero la primera y después todo el resto, en catarata. Sobre el papel quedó impresa la historia y era verídica. La historia que era a la vez una condena. Hay que leer entre líneas, es la recomendación de siempre; hay que ver más allá de la anécdota. Al escritor de esta historia cuyo verdadero nombre no divulgaremos no le constó nada comprender estos sanos preceptos literarios. Aún antes de releer lo que había escrito, aún quizá antes de poner el punto final ya conocía lo que quedaba fuera pero estaba tajantemente implícito. Y era algo aterrador, lo más aterrador de todo: la propia muerte. Su sentencia de muerte, aquel cuento; sin embargo lo dio a publicación junto con varios otros y lo único que optó en defensa propia fue ponerse la máscara del seudónimo. Un año más tarde, el libro ya publicado, el hombre que no era más Germán de Laferrer –que sería Germán de Laferrer para siempre- se enfrentó con su Némesis, es decir con su personaje, al salir de una pulpería en el pueblo de Eldorado, Misiones. El matón lo encaró y le dijo Yo soy el tal Pereira y usted escribió que soy un asesino, con nombre y apellido lo escribió, y yo le voy a pagar con la misma moneda. Y echó mano a la cadera, y cuando el escritor pensó aterrado que ya no sería nunca más ni Germán de Laferrer ni nadie, el otro no peló una pistola sino unos papeles doblados y se los tendió. El poema era de rima fácil, la vida del escritor estaba contada con trazo burdo, pero en Eldorado, Misiones, allá por los años 20, se corporeizó una lección: la letra se paga con la letra.” (Valenzuela: 2004, 79)

En este microrrelato se reúnen la escritura autoasimilada y la doble identidad, en el acto de esconderse-enmascararse. Germán de Laferrer, seudónimo ampliamente referido, debido

a lo peligroso de publicar bajo el nombre verdadero, es puesto en escena por un narrador omnisciente que insiste en un peligro inminente y apunto de ocurrir, a partir de un tono siniestro que insinúa un final escabroso para el que se atreve a escribir una biografía.

Hacia el final ocurre el encuentro de dos actantes que pertenecen a dos niveles narrativos distintos, el escritor y el protagonista de su obra escrita. Una técnica similar es usada en “Un personaje en apuros”¹¹⁴ de Luis Fayad, en que dos personajes pertenecientes a diferentes diégesis dialogan, o en “Reencuentro con una mujer” (Fayad: 1995, 63) en que la mujer del sueño se parece al soñador para ajustar cuentas, en un lugar público.

De la misma forma el personaje del cuento de Laferrer, aparece ante él como su némesis, para ajustar cuentas y tomar venganza un año después de publicado el libro. El personaje era un asesino en ambos niveles narrativos, así que era muy posible que asesinara a su biógrafo con un arma, pero en un giro de humor y extrañamiento, el narrador comenta que en vez empuñar un arma, empuña un fajo de papeles en los que hay escrito un poema mediocre. El encuentro de las dos ficciones, paraliza la escena por un momento bajo el efecto sorpresivo del humor.

El encuentro de los dos personajes es el eje narrativo, despliega la posibilidad de que la estructura se señale así misma, en este caso el género biográfico, se resemantiza a partir del humor, reevaluando el carácter realista implícito en el género. El intertexto de la biografía se deshace de su nivel ficcional y penetra en la realidad del escritor, para reelaborarse, acudiendo paradójicamente a la diégesis principal. Existe un cruce de ficciones como la hubo en “Lopo” de Valenzuela, o como la hay en “Continuidad en los parques” de Cortázar, pero en esta caso el rumor da un final trágico o frustrante que es burlado con humor.

Finalmente la incapacidad de transmitir la realidad desde la literatura puede resultar un ejercicio imposible, en este sentido la literatura que indaga sobre el mundo representado no proporciona solución alguna: “La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias...” (Barthes: 1983, 193):

“La literatura es fundamentalmente, constitutivamente, irrealista; la literatura es lo irreal mismo; o más exactamente, dista mucho de ser una copia analógica de lo real, ya que la literatura es, por el contrario, la conciencia misma de lo irreal del lenguaje (...) El realismo aquí no puede ser pues la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje (...) sirviéndose del mundo como contenido” (Barthes: 1983, 193-194)

Máscaras descubiertas y escritura que se cuestiona a sí misma, son esenciales en esta serie de microrrelatos autodireccionados. La escritura como tema y como punto de encuentro de cuestionamientos sobre sí misma, se resuelve formalmente en el microrrelato, en el lenguaje literario, para interrogar al mundo sobre un fragmento temporal de su realidad, sin ser de materia real, ni en el caso de la microdiégesis ni en el del cuento biográfico intertextual.

A manera de conclusión y de síntesis del presente capítulo es importante rescatar algunas ideas relevantes que dan cuenta del aporte literario de *Brevs*, en el microrrelato del cono sur. Las piezas narrativas escogidas del volumen de Luisa Valenzuela, plantean desde la forma en micro, la realidad misma de la literaria que en construcción constante, acude al inagotable proceso de su reelaboración. En este proceso se interrelacionan la obra y el lector, que hace de la primera, un elemento vivo en constante resemantización.

¹¹⁴ Fayad, Luis. *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora Editores. 1995. P. 9

La línea del humor es el más fuerte dispositivo desestabilizador de los escenarios narrados en *Brevs*. Y con relación a la forma micronarrativa y a lo sorpresiva que puede resultar, se debe apuntar que en América Latina la creatividad inagotable y la experimentación se rebasan, como la misma literatura del continente desborda a Latinoamérica, por la discontinuidad de su tiempo histórico, su capacidad de hibridez y de pensarse a sí misma como un fenómeno cultural, transnacional y multigenérico, trascendiendo el encasillamiento estático que adquieren las novedades artísticas luego de ser pasadas al canon¹¹⁵.

“...la teoría del arte no puede ser sino una *sociología del arte*. (...) cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción social.”¹¹⁶, y en *Brevs* al ser constante la reflexión sobre la escritura en varias de sus piezas, se pueden encontrar fragmentos que eluden a la creación del microrrelato y sobre su lenguaje literario, como proyecciones del mundo. Es decir, que existe una relación explícita y directa entre el mundo del texto y la proyección de este último como el mundo mismo. De igual manera, el mundo se encuentra proyectado sobre las producciones artísticas, en todo su carácter semánticoformal.

Se presenta entonces a la ciudad con sus lenguajes, como el actante cronotopo de los microrrelatos que acontecen en la ciudad y se autorreferencian en su escritura. La agitada dinámica de la ciudad posmoderna latinoamericana, constituida por pequeños fragmentos o focos de significación, se proyecta por medio de actantes y por lenguajes y onomatopeyas que los personifican, haciendo de la ciudad el actante vivo, cambiante, que se escribe y se lee como una forma de construirse, que es América Latina y su literatura.

El metalenguaje es pues, el lenguaje escogido para el desarrollo de estos microrrelatos que cuestionan a la literatura desde su interior, como en el ejercicio de observar el “objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura”¹¹⁷. Tiene lugar entonces, un doble foco de visión donde la literatura se refleja sobre sí misma en su reflexión.

La técnica de autodireccionamiento del lenguaje literario en el espacio del microrrelato, así como el encuentro con el otro para verificar ese cuestionamiento sobre el mismo lenguaje, son comunes a varias de las piezas escogidas en esta ocasión de *Brevs*. El tono de consejo autodirigido, el misterio de la escritura que se señala a sí misma con el dedo, el lector como parte inherente de ese misterio y la ciudad como *escenario mismo de la escritura y de los sublenguajes urbanos, dan paso a la naturalización del lenguaje oral remitido a la literatura que en este caso se celebra en micro*.

¹¹⁵ En la entrevista realizada por Andrea Leyton, Luisa Valenzuela apunta: **A. Leyton:** ¿La literatura en Latinoamérica apunta a lo micro? **L. Valenzuela:** no, no creo que apunte a lo micro pero creo que es la especial facilidad de hacer estos juegos, porque hay mucho humor, hay juegos de palabras, es un espíritu lúdico que tiene en general el escritor latinoamericano que se presta al microrrelato.

¹¹⁶ Voloshinov, Valentin (Bajtin, Mijail M.) “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997. P. 109 y 136.

¹¹⁷ Barthes, Roland. “Literatura y metalenguaje”. En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seis Barral, 1983. P. 127.

CAPÍTULO 4. LA ESCRITURA, LA INTERTEXTUALIDAD Y LA PARODIA: ELEMENTOS CENTRALES EN *OJO TRAVIESO* DE LILIAN ELPHICK

*Ojo travieso*¹¹⁸, es el primer libro de microrrelatos publicado por la escritora chilena Lilian Elphick. Es una publicación estructurada en siete secciones, de las cuales las tres primeras, equivalen a cada una de los fragmentos correspondientes a la primera parte del conocido poema de Publius Aelius Hadrianus (76-138)¹¹⁹.

“Anima”, “Vagula”, y “Blandula”, son las tres primeras partes del libro de Elphick, donde cada una comprende una serie de microrrelatos, así como las cuatro secciones siguientes, llamadas “Exitus”, “Animalia”, “Oculus Barbarus”, y la última y única que se titula en español “El ave deseo”.

Es así como se tomará de cada serie, una par de muestras que se hilarán con la serie temática del presente trabajo, observando cómo técnicas, motivos y cronotopos, son coincidentes con relación a los trabajos de Luisa Valenzuela y Luis Fayad. Las líneas temáticas a seguir serán las de la relectura posmoderna de clásicos literarios y de microrrelatos canónicos, la literatura como metatexto y la autorevisión direccionada hacia la escritura, presente en los microrrelatos de Luis Fayad y que en la escritora argentina Luisa Valenzuela, como en Lilian Elphick tiene relación con el acto erótico.

De la primera sección, “Animula”, se tomarán dos microrrelatos para observar el tema de la escritura que se revisa a sí misma y que se relacionará más adelante con otras piezas del mismo volumen y con microrrelatos de Luisa Valenzuela y Luis Fayad. El carácter metatextual del microrrelato tiene amplia cabida y desarrollo en estos tres escritores, que se han dedicado a repensar el lenguaje literario desde la literatura misma en el espacio formalsemántico de lo micronarrativo.

4.1. La escritura

En los cuentos “Ángulos del amor imposible” (Elphick: 2007, 9) y “Ángulos del amor posible” (Elphick: 2007, 10), puede observarse cómo el tema de la escritura se relaciona constantemente con el acto erótico y la figura intertextual del espejo:

¹¹⁸ Véase Elphick, Lilian. *Ojo travieso*. Chile: Mosquito Editores. 2007.

¹¹⁹ “Animula vagula, blandula / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca / pallidula, rigida, nudula, / nec, ut soles, dabis iocos.” Publius Aelius Hadrianus (76-138) “Alma, vagabunda y cariñosa, huésped y compañera del cuerpo, ¿dónde vivirás? En lugares lívidos, severos y desnudos y jamás volverás a animarme como antes”. Tomado de: <http://camaradelasmaravillas.blogspot.com/2006/07/animula-vagula-blandula.html>

“El fantasma me escribe cada día; cuando respondo él es mi reflejo. Así han pasado estos meses de permanente vacío. El silencio es lo que más nos gusta y si pudiéramos no escribirnos lo haríamos, solo que siempre hay un espejo que nos devuelve las palabras que nosotros mismos hemos desechado, como el mar arroja un cadáver a la orilla de la playa” (Elphick: 2007, 9)

El reflejo de quien escribe, realiza la acción a partir del silencio. Las frases presentan un ritmo entrecortado, casi tímido al no querer romper el hechizo de la escritura. Las palabras desechadas, suelen pertenecer a la inconciencia, ese mar misterioso en el que también se ahoga un personaje en el cuento “Manuscrito encontrado dentro de una botella” (Valenzuela: 2004, 104), de Luisa Valenzuela. Lo que sucede con el lenguaje literario entonces está relacionado con el misterio y con su imposibilidad intrínseca de transmitirse, con la necesidad extrema de sólo sugerirse.

En el microrrelato de la chilena, el espacio diegético se subdivide en dos, gracias a los dos actantes que se presentan y que representan cada espacio ficcional. La narradora (or), pertenece al nivel ficcional principal, desde el que narra el acontecimiento misterioso de la escritura, refiriéndose a un segundo nivel que sucede en el espejo, lugar del cual es protagonista el fantasma.

Este fantasma aparece como el reflejo de sí misma, y es el compañero de correspondencia, permanente y necesario, de quien responde al llamado como una condena. Existe un mecanismo que devuelve palabras desechadas al emisor del mensaje y que al ser palabras muertas que retornan del misterio de lo desaparecido, son comparadas con un muerto escupido por el mar.

La escritura funciona como un dispositivo que devuelve la imagen, como el espejo, forma de observarse pero también forma de observar la escritura misma en su producción más instintiva e íntima.

“Ángulos del amor posible” (Elphick: 2007, 10), presenta la escritura de forma complementaria a la condena, donde el fantasma deja de ser reflejo, para penetrar y cohabitar el espacio de la autoimagen de quien escribe:

“Y el fantasma vino corriendo y me atravesó. Cuando quise verlo ya no estaba. Ahora, dos pulsos me habitan y mi sombra algunas veces me besa en plena boca.” (Elphick: 2007, 10)

El misterio de la escritura toma forma inconclusa en la presencia de ese fantasma huidizo, presentido como una sombra habitable en el interior de la narradora (or). Aquí la comunicación se hace posible y da cuenta de la bifurcación de la voz primera en el lenguaje literario. El cronotopo aquí es el de la escritura y la reflexión sobre la misma en el espacio de un microrrelato. La escritura, entonces, vuelve a reflexionar sobre sí, como una dimensión donde confluyen varias voces, las voces el mundo y del individuo que lo habitan en su existencia múltiple.

Sucede algo análogo con el cuento de Valenzuela especialmente en el microrrelato interior al general, que es el manuscrito como tal, que inicia en minúsculas y termina sin punto anunciando explícitamente que existe un antes y un después en ese testimonio-relato, siendo apenas un fragmento de la experiencia intransmisible del ahogado, quien se atrevió a penetrar en el insondable misterio del lenguaje:

“siento que estoy a punto de develar el secreto. Creo que voy a tener que internarme algo más dentro de este mar para saber de qué se trata, por qué le

atribuimos monstruos de difícil asimilación para la mente humana” (Valenzuela: 2004, 104)

El manuscrito, como actante principal del microrrelato, es un acontecimiento literario rescatado por un ente misterioso y sin vida que surge de la monstruosidad del mar, quien además se atrevió a entrever lo confuso de ese mar hermético. En el microrrelato de Elphick, el actante principal es la palabra devuelta por el espejo, como un cadáver arrojado a la orilla del mar, es la palabra del inconciente que surge del silencio para rebotar con la significación del conciente y quedar muerta como testigo de la incomprendible de la mente humana y su lenguaje.

El lector del secreto en el manuscrito, del microrrelato de la argentina, sufre una transformación monstruosa, así como las palabras en el microrrelato de la chilena. La transformación del lenguaje en el escenario del lenguaje, es significativa en tanto que el misterio se apodera de quien lo usa.

Ese mar hermético e indecible, compuesto de monstruos, acontece en la mente humana y es de carácter lingüístico. La interpretación de lo oscuro tiene lugar en el acontecimiento de quien escribe, en el caso del “Ángulos del amor imposible” (Elphick: 2007, 9), dejando un final abierto que sugiere una infinitud en el encuentro del fantasma, la palabra y el amor; en cambio la interpretación de lo hermético queda abierta a la intuición del lector en el caso de “Manuscrito encontrado dentro de una botella” (Valenzuela: 2004, 104), dos posturas en el proceso de lectoescritura del lenguaje que modela su autoimagen.

En la sección “Vagula” aparecen dos interesantes microrrelatos, entre otros, que deben ser rescatados por su perspicaz humor e inteligencia al meditar sobre la literatura y su escritura. Estos cuentos se titulan “La respuesta” (Elphick: 2007, 23) y “Significado del Zen” (Elphick: 2007, 24), el primero de ellos es el siguiente:

“Estaba el maestro de zazen meditando en el campo. Sólo una vaca pastaba a unos cuantos terso de él. “Om”, dijo el maestro. “Mu”, contestó el animal, alcanzando el nirvaca”. (Elphick: 2007, 23)

Es apenas comprensible que el microrrelato se encuentre en esta sección de libro, compuesta por apenas cuatro piezas, en las que se reflexiona sobre elementos intangibles como la mente, la contemplación y finalmente el lenguaje. A partir del humor, un ejercicio tan sublime y espiritual como la meditación de un maestro zen, se muda al lugar de la risa, provocada por la emisión de dos monosílabos que se pronuncian en tonos similares, provocando una aliteración, y que pertenecen a dos sujetos naturales en busca de su elevación. Cada actante la encuentra a su manera, por medio de su propio lenguaje y entorno natural.

En “El significado del zen”, la elipsis llega al extremo de manera muy significativa: no existe texto gráfico, además del título. Esto ha sucedido un par de veces en la historia del microrrelato en Latinoamérica, como en el caso del ya mencionado y un uno más titulado “Fantasma”, del que habla Guillermo Samperio:

“una ficción breve puede ir desde cero palabras (como el texto “El fantasma” que bajo el título solo viene una página en blanco) hasta cuartilla y media (...) En este sentido podemos hablar entonces de tamaños de menor a mayor: ficción breve, cuento corto, cuento largo y novela breve.”¹²⁰

¹²⁰ Samperio, Guillermo. “La ficción breve”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 68.

El único referente en ambos ejemplos es el título, jugando así con el lenguaje y la brevedad de manera semántica: “El título y el texto forman una unidad indisoluble. El primero cumple una indudable función de focalización, y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere devela la intención autoral- a que aspira la composición en su totalidad”¹²¹. El título al ser la totalidad del microrrelato y al abrir paso a un vacío lingüístico muy significativo, revela la intención semántica de la narradora (or). La interpretación del microrrelato depende de la enciclopedia del lector, y de su habilidad para percibir de la elipsis toda la fuerza de un final epifánico presentado en los dos ejemplos citados anteriormente.

Al respecto del microrrelato y su relación con oriente, Antonio José Sequera, ofrece en el fragmento 18 de sus “20 Microapuntes para una poética del Minicuento”, una relación intrínseca entre la brevedad, la elipsis y el silencio:

“A diferencia de las culturas orientales, en las que se promueve la brevedad y la concisión –tanto en la pintura como en la literatura-, en Occidente aun se tiene como paradigma al texto saturado de palabras o al cuadro abrumado de imágenes, aunque tanto las palabras como las imágenes estén vacías de contenido. Y es que en Oriente, el silencio y el vacío, ocupan espacios significativos. En este lado de mundo, por el contrario, tanto el vacío como el silencio se consideran abominables, en especial en la televisión y en la radio”¹²²

4.2. La intertextualidad literaria

En el microrrelato “Sueño del pájaro” (Elphick: 2007, 10), perteneciente a la serie “Animalia”, el sueño como dispositivo creador de diversos niveles narrativos, juega con varios intertextos acoplados al microrrelato *collage*, que canibalizan obras anteriores para hacerles un homenaje y para transformarlas con los mismos mecanismos narrativos, con el fin de pensar la escritura y sus técnicas:

“Un pájaro soñó que era Chuang tzu. Al despertar tenía brazos y no alas. Triste porque ya no podía volar, se dedicó a escribir. Una mariposa se posó en su ala y le dijo: No has despertado aun” (Elphick: 2007, 10)

El juego intertextual divertido e inteligente que surge de la célebre y ya popular narración breve de Chuang Tzu, “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era mariposa y estaba soñado que era Tzu”¹²³, presenta una yuxtaposición de realidades textuales que implícitas en el microrrelato, desarrollan una mixtura entre sueño y otros tantos escenarios ficcionales que a su vez, generan un efecto de microrrelatos que envuelven a otros microrrelatos, en un juego intertextual compuesto por cinco enunciados de gran profundidad semántica.

En el primer enunciado, Chuang Tzu hace parte del sueño de un pájaro, haciendo parte de una diégesis onírica desde el principio del microrrelato, diferente a lo que ocurre en el

¹²¹ Lagmánovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006.p. 50.

¹²² Sequera, Armando José. “la narrativa del relámpago”. En Noguero, Francisca. *Escritos disconformes : Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 2004. P. 78..

¹²³ Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis; Ocampo Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940. p. 240.

intertexto original chino, recuperado por Borges, Bioy y Ocampo. Esta es la primera serie que ya señala con humor un tránsito de un microrrelato clásico, al espacio intertextual de esta pieza. El soñador es un pájaro que se transforma en Chuang Tzu, en este caso la mariposa es reemplazada por este otro animal aéreo.

El segundo, nivel textual del sueño en que se despierta sin alas, siendo un humano con brazos, abre paso al tercer nivel diegético, en el que el actante principal, el soñador, se dedica a escribir a raíz de su tristeza por la frustración de no poder volar.

En el cuarto nivel ficcional, una mariposa, que hace un guiño de complicidad al intertexto original, se posa curiosamente en el ala del soñador-humano, acción que provoca extrañamiento, pues ya las alas, habían desaparecido de la autoimagen del soñador. La revelación de la quinta y última sección del microrrelato, introduce al lector y al actante-soñador a un nivel de realidad mucho más confuso e intertextual: “No has despertado aún”, que alude al dinosaurio monterrosiano, (“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”), pero invirtiendo la fórmula actancial.

Existen tres realidades diegéticas entrelazadas que se generan entre sí simultáneamente en la realidad mutable del sueño: 1. el pájaro que se sueña otro, 2. el pájaro que despierta dentro de un sueño descubriéndose transformado a la manera Kafkiana, 3. incapacidad de volar del pájaro transfigurado, por lo que recurre a la escritura con aire nostálgico, y finalmente, 4. revelación de no haber despertado aún, sin explicación de causas y con una esperanza explícita de que despertará en un futuro mediato o inmediato, dejando abierta la posibilidad del cambio de realidad diegética como la acción continua del seguir soñando. Aquí la literatura queda en suspenso y su posibilidad de recrearse y reconstituirse es infinita, así se regenere de lo ya hecho, como es el caso de la microliteratura que de carácter posmoderno parodia y recicla sus antecedentes.

En este microrrelato, el soñador que muta, no despierta como el dinosaurio de Moterroso, y con relación al caso de Chuang Tzu, el soñador, también de carácter animal, es un pájaro, que de naturaleza extremadamente distinta a la del dinosaurio, es liviano, puede y a la vez no puede volar.

La microescritura se ve referenciada acá con el mínimo de espacio y, el mayor y más amplio y profundo sentido de la intertextualidad. Los niveles narrativos creados, se originan en esa reflexión que da origen al microrrelato como género, señalándose entre sí en un diálogo de citas implícitas y otras no tan implícitas, de piezas micronarrativas que han marcado la historia del género desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, proporcionando una lectura siempre actual de las mismas.

Con relación a todos estos tramos de intertextualidad que además son de carácter transversal a todo el tomo, Laura Polastri observa con relación a la referencia a obras de gran reconocimiento que:

“Por un lado se trabaja con figuras y obras centrales; por el otro se formula un inventario en el que figuras menores ocupan el centro de la estampa (...) Así la originalidad de esta escritura no descansa en la palabra inédita, prolijamente acuñada para llenar un espacio vacío; su gran lujo es vestirse de gala con los fastos obtenidos de los monumentos...”¹²⁴

De esta forma se resemantizan esos monumentos de la literatura a tal punto que reescriben la historia del género y de la escritura literaria misma, como en el caso de los microrrelatos

¹²⁴ Polastri, Laura. “Los extravíos del inventario”. En *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. P. 62.

de Lilian Elphick, en la reelaboración y reflexión sobre el género micro en constante escritura.

Sucede algo similar con el microrrelato “Gajes del oficio” (Elphick: 2007, 61), donde la intertextualidad es protagonista y perfila una amplia reflexión sobre la microliteratura:

“Cuando Monterroso despertó, Kafka se había convertido en un monstruoso insecto. “Tengo que dejar una constancia de esta transformación”, dijo Monterroso, y escribió *El dinosaurio*.” (Elphick: 2007, 61)

Vale la pena rescatar aquí el microrrelato “Cien” del español José María Merino, que en veinticinco palabras desarrolla de manera similar la intertextualidad entre Monterroso y Kafka, y que tiene un indudable parecido al microrrelato de la chilena, y aun así presenta un enfoque distinto, pues el que se transforma es Monterroso en su dinosaurio, cosa que sucede al contrario en “Gajes del oficio”:

“Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara”, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.”¹²⁵

En el microrrelato de la chilena, el juego con el afamado nombre de los escritores personajes, toma forma en el desplazamiento de las narrativas hacia la brevedad y el sueño como posible diégesis de desarrollo del microrrelato como género. El lector se encuentra aquí con una técnica análoga a la que utiliza Luis Fayad en el microrrelato “Un personaje en apuros”¹²⁶, donde acontece el encuentro de los actantes de dos obras literarias pertenecientes a dos géneros narrativos distintos. Estos últimos hacen parte de una novela y de un microrrelato respectivamente, y tienen su punto de encuentro en el espacio de la lectura que hace el personaje del microrrelato, de la novela en cuestión, espacio en el cual dialogan para concluir que no pueden traspasar sus límites formales aunque el personaje en apuros de la novela agradezca al del microrrelato interceder por él en este su género extenso. Se lee subrepticamente un guiño irónico del colombiano con relación a la forma más extensa de la narrativa, que pone a sus personajes en apuros precisamente por su característica más obvio: la extensión.

En el caso de “Gajes del oficio”¹²⁷ los personajes de la diégesis principal, son los autores de las piezas más cortas de cada uno de sus géneros. Kafka con *La metamorfosis*, siendo una novela corta o un cuento largo como afirman otros tantos, y Monterroso con el microrrelato más corto de las letras hispanoamericanas *El dinosaurio*.

Los autores se ven envueltos en las diégesis que ellos mismos crearon, bajo un microrrelato compuesto de cuatro series espaciotemporales sintetizadas a la mejor manera intertextual y humorística, que saluda, haciendo un homenaje, a los dos escritores, presas de sus propias ficciones, bajo la voz del un narrador omnisciente: 1. Monterroso despertó (como su dinosaurio); 2. Kafka se convirtió en un monstruoso insecto (como su Gregorio Samsa); 3. Monterroso ingresa a la diégesis como segundo narrador-personaje, quien manifiesta en primera persona la necesidad de dejar registro del acontecimiento metamórfico de Kafka, quien a su vez es devorado por su propio invento; y 4. Monterroso termina escribiendo *El dinosaurio* a costa de la transformación biográfica del otro escritor.

¹²⁵ Cita del capítulo “La extrema brevedad: Microrrelatos de una y dos líneas”. En Lagmánovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006. p. 60.

¹²⁶ Fayad, Luis. *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora Editores. 1995. P. 9

¹²⁷ Ha sido muy común en la historia del microrrelato, basarse formal y sintácticamente en el microrrelato de Monterroso *El dinosaurio*, esto se puede observar más detenidamente en el capítulo “La extrema brevedad: Microrrelatos de una y dos líneas” En Lagmánovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006. p. 49-83.

Existe de manifiesto el carácter canibalezco del que habla Jamenson al afirmar que las obras posmodernas devoran las grandes obras de tipo moderno:

“Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos.”¹²⁸

Se abre paso aquí el siguiente microrrelato, “Doble personalidad” (Elphick: 2007, 62), del volumen de la chilena, que utiliza la intertextualidad y el metatexto como dinámica que dispone la síntesis del microrrelato citando a Don Quijote de la Mancha¹²⁹:

“- Dime Sancho, ¿quién es Don Miguel de Cervantes y Saavedra? El autor de vuestras aventuras, mi señor. ¡El autor de mis aventuras soy yo! ¡Donde está ese hombre para acusarlo! En la cárcel mi buen señor. ¿Qué? ¿Ya ha sido condenado por plagio? No, mi señor. Entonces ¿por qué? ¡vamos, habla hombre, que no tengo todo el día! Pues, por falsificación de identidad. Dice ser Don Quijote de la Mancha. Qué confusión me has creado, Sancho. Te prohíbo que hables más del tema. Sí, Don Miguel.” (Elphick: 2007, 62)

En este caso, el autor y protagonista de la obra referida, también se devoran en su diálogo inseparable de doble personalidad. El juego intertextual donde el autoplagio es tema central, pone de manifiesto la locura del escritor que se cree su propio personaje. La locura allí se transporta hacia el escritor y la obra hacia la relectura. “La doble operación de negar la autoría del texto a Cervantes y de descentralización de la figura del protagonista de su obra magna hacen una lectura impertinente de la herencia cervantina” (Polastri: 1996, 56) afirma Laura Polastri al referirse a las distintas y variadas versiones en micro que ha tenido Don Quijote de la Mancha, en las que “Cervantes se vuelve una figura reiterada leída oblicuamente como personaje de su propia tragedia” (Polastri: 1996, 57):

“...con esas piezas se están incorporando fragmentos de la cultura; aunque en este caso no se trata de proponer una praxis vital, sino un praxis cultural que deconstruye los archivos y los reorganiza desde nuevos protocolos (...) Cervantes queda a la altura de su Quijote en una práctica desplazada del intertexto que lee como literatura las peripecias vitales del autor. Si mucho hay de juego irónico también lo hay de uso impertinente de la doble herencia: Cervantes, el nombre propio monumentalizado por el canon y la tradición, la moderna locura del Quijote.” (Polastri: 1996, 59-60)

Existe en el microrrelato de Elphick, una relectura de las aventuras del Quijote equiparadas a su autor, quien como su personaje, enloquece, en un movimiento yuxtapuesto de realidades y diégesis. El autor entra a formar parte de la ficción para hacer honor a la locura tradicional que representa el caballero andante, confundiendo sus identidades entre sí.

El tema del plagio aparece bajo un tono humorístico, surgido de la locura de Don Quijote y también, en un doble movimiento se hace alusión al mismo microrrelato que toma la forma y el lenguaje propios de la obra cervantina, para darle un nivel de locura al autor. El estilo narrativo se toma prestado de Don Quijote con el fin de parodiarlo, y darle una relectura

¹²⁸ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trota, 2001. P. 125.

¹²⁹ Este microrrelato aparece en el libro *Microquijotes*, selección hecha por Armando Epple en el año 2005, en Barcelona.

desde el humor, procedimiento que por demás compagina con la noción de posmodernidad literaria en el sentido referido por Jameson unas páginas atrás.

4.3. La parodia

“Ausencia de lobo” (Elphick: 2007, 66) hace parte de la sección “Oculus Bárbarus” y también hace una relectura intertextual de uno de los clásicos de la literatura, y comienza con el epígrafe: “*Al que me hincó el colmillo del adiós*”:

“Un día fuimos el humus de los árboles, así pudimos ver que la bruja del bosque era la vieja del saco, la urbana, la de dientes cariados, a la que le violaron una hija de trece, niña tonta, para qué se fue al bosque, allí oscuro, húmedo, como su pelo oloroso a pino, a estrellas cayendo. Pero se introdujo a lo verde, a pesar de las recomendaciones; el canasto bien apretado entre los dedos, la fruta temblorosa, y los tibios pastelillos haciéndose añicos por tanto zamorreo. Después de todo, qué importaban los víveres si nadie nunca supo a quién llevaba aquel mitológico canasto. ¿El lobo? El lobo no tiene nada que ver en este asunto, había desaparecido mucho tiempo atrás. Bajo el amparo de las friolentas glicinas, mientras el viento susurraba cosas inaudibles para el oído humano; el cielo casi negro, ahí entre la hojarasca y los malos pensamientos, la niña –de uniforme escolar- cayó, enredada por la lujuria de sus rodillas sucias y de sus dedos entintados, cayó a las cinco, a las cinco en punto de la tarde; teñido de recuerdos infantiles con olor a tiza, naufragando en brazos sin capa ni espada, ni dientes hambrientos de cuellos albos, ni cuchillo que pudiera abrir todas las panzas del mundo. Así fue que el galopar de caballos fue sólo seis pares de botas negras, seis pares de piernas camufladas de bosque y la risotada que hizo que los árboles cayeran arriba de ella.” (Elphick: 2007, 66)

En este caso la intertextualidad apunta hacia lo paródico, puesto que en la relectura del cuento clásico, se realiza una variable del mismo, proponiendo a caperucita como la niña de trece años que fue violada en el bosque por un grupo de hombres, cuya madre era una bruja urbana, y donde el famoso lobo deja de existir. La moraleja se ausenta igual que el lobo, donde como resultado aparece una escritura paródica fuertemente marcada por un componente de oscuro humor¹³⁰. En el subcapítulo “Reescritura y parodia” de David Lagmanovich, en el libro *El Microrrelato*, se pueden observar dos clases de reescritura: “una no paródica y la otra paródica”¹³¹:

***“... en ambos casos el mecanismo intertextual, actúa de manera similar, pero el elemento del humor –bajo las formas de ironía, sátira, o inclusive sarcasmo- establece la diferencia. (...) la escritura no paródica propone un texto sustituto, y la reescritura paródica hace lo mismo pero le agrega un componente humorístico, por lo general puesto en primer plano”.* (Lagmanovich: 2006, 128.)**

¹³⁰ Con relación al tema de la relectura de este cuento clásico, puede observarse el análisis que realiza Luisa Valenzuela en su libro *Peligrosas palabras*, donde da cuenta de las variaciones y adaptaciones que ha tenido el cuento. En Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001. p. 211-215.

¹³¹ Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006. P. 127.

En el caso de “Ausencia de lobo” (Elphick: 2007, 66) se presenta esta escritura paródica que propone un texto sustituto, a partir de una serie de variaciones estructurales que puestas en escena a partir de un humor cruel, da al lector una nueva lectura intertextual, que con ausencia de lobo y de moraleja, elementos de la fábula, asemeja el cuento clásico con la actualidad en un procedimiento posmoderno, según lo descrito por el teórico argentino.

El mecanismo paródico, se presenta de igual manera en otros microrrelatos del volumen de la chilena, como es el caso del mismo “Doble personalidad” (Elphick: 2007, 62), analizado líneas atrás, o “Por el ojo de la aguja” (Elphick: 2007, 60), “Píramo y Tisbe” (Elphick: 2007, 59), entre otros.

“Píramo y Tisbe” (Elphick: 2007, 59) que se encuentra en la sección “Oculus Barbarus”, como los microrrelatos enunciados anteriormente, propone una relectura del mito griego, presente también en *Las metamorfosis* de Ovidio:

“El hombre se llama Píramo; la mujer se llama Tisbe. Los une al amor que punza la carne y cala los huesos. Ya han huido hacia el bosque, el territorio que finaliza en praderas extensamente doradas. Tisbe querría esconderse en ese amarillo pleno; Píramo prefiere la sangre de los árboles para tatuar su piel solitaria. Se miran. Se huelen. Se aman en el lugar que no han elegido. Los ojos de ambos se encuentran. La verdad es tan inamovible como dolorosa. La mirada de Tisbe está llena del cálido Céfiro; la de Píramo refleja la fría impaciencia de Boreas. Sin embargo, se aman y esconden su amor para seguir eternizando un beso que ya no existe. Ella llora lágrimas de viento y se recuesta en el suelo de hojas. Su amado la desnuda para extasiarse del recuerdo que tendrá en el futuro. La brisa tibia acaricia sus manos. Las hojas del bosque agradecen este pequeño gesto que logra sacarles de su quietud. Así se despide Tisbe de Píramo. El abandonado sopla su tristeza y, por primera vez, en el bosque nieva.” (Elphick: 2007, 59)

Céfiro en la mirada de Tisbe y Bóreas en la de Píramo, realizan la unión divina entre dos actantes que recrean el mito, a la manera de un despido conciliado, entre el bosque en el que acontece la historia original y que les correspondió sin elegirlo. Finalmente el lector asiste a la escena de un bosque de nieve creado por el soplo de tristeza del abandonado, personificado por la fría impaciencia de Boreas.

La relectura es menos trágica que la del mito, pues presenta ausencia de sucesos tan funestos como el autoengaño de Píramo cuando cree muerta a su amada por un león y se suicida, causando el posterior suicidio de Tisbe. En esta relectura del mito, los actantes parecen estar de acuerdo con el destino distante que les pertenece, y llevar a cabo su última y erótica unión, bajo el bosque que representará la tristeza del abandono.

El tratamiento humorístico acá no tiene lugar, pero sí la transformación de la trama, hecho que propone una resemantización del mito griego según el concepto de Lagmánovich. De todas formas, aunque la sustitución es evidente el humor no existe, es decir, que en este caso la parodia posmoderna no se lleva a cabo como en los otros microrrelatos, siendo un caso de relectura de un mito, sin sarcasmo, ironía ni humor.

En el microrrelato “Por el ojo de una aguja” (Elphick: 2007, 60) se ofrece una relectura paródica del episodio de los tres reyes magos de la mitología judeocristiana, y que es tratado con humor, al punto de llevar a los tres actantes principales a los actos más excesivos de violencia, caso contrario al que se presenta en el relato original, y que además pone en crisis la nobleza y bondad de los míticos personajes:

“Está nublado en el desierto; los Tres Reyes Malos no pueden dar un paso más sin la guía del lucero. Acampan. Cuando se les termina el alimento, destripan a los camellos y beben sangre. Gaspar huye con el oro, el incienso y la mirra. Baltasar lo persigue hasta darle alcance y cercenarle ambas manos por robar tan preciados regalos. Baltasar vuelve al campamento. Melchor se ha comido los restos de los animales y duerme. Baltasar lo degüella y su cabeza rueda por las infinitas dunas. Baltasar entonces mira al cielo grita: ¡Dios, has que se despeje, de lo contrario seguiré matando! Pero Dios le envía la más torrencial de las lluvias y le dice: No puedes matar a nadie más. Estás solo. Las aguas han tapado casi por completo al último rey. Antes de ahogarse, farfulla: ¡Cómo que solo! ¿Y tu?” (Elphick: 2007, 60)

El carácter bárbaro que perfila el comportamiento de los actantes, junto con sus procedimientos violentos que nada tienen que ver con los personajes originales, es de observar bajo el lente del humor. La parodia humorística es bastante clara con la aliteración inicial presente en el título. Es claro también que el lector debe conocer el relato bíblico original, para comprender la técnica pues:

“lo parodiado debe estar de alguna manera en la conciencia del lector: debe ser conocido por él, aunque sea en términos generales. Si el objeto es un texto desconocido, o conocido solo por un puñado de lectores (por ejemplo un texto chino del siglo XVI, solo al alcance de unos pocos especialistas), la parodia carece totalmente de eficacia y hasta puede decirse que no existe, o que existe en un nivel subterráneo ajeno a la comprensión general” (Lagmanovich: 2006, 128).

Pero en este caso el episodio de los tres reyes magos es bastante reconocido y se asimila con gran facilidad el humor de la reescritura paródica.

4.4. La experimentación formal

La última sección del libro de Elphick “El ave deseo” presenta un seis microrrelatos experimentales a nivel fonético, en un juego de aliteraciones con una letra escogida, y que desarrolla diversos eventos narrados con humor y con insinuaciones eróticas en su mayoría, que resultan de la sintaxis compleja a fuerza de experimentación.

En ¹³² *Brevs* de Luisa Valenzuela existe en algunos microrrelatos el mismo experimento formal, por lo que es interesante observar a continuación dos piezas que resultan muy similares, además de tomar la letra “m” como referencia. El microrrelato de Elphick se titula “La Eme” (Elphick: 2007, 81):

“Mmmmmm, míname y mírame, Martín, moreno moruno, mulato melaza, que mi muerte es melindrosa y ya no mea en los meandros matinales. Mentira es, minino, que la mórula moderna mata nuestros meneos. Mi mano menea tu mastín, machito, y mejora el masaje. De marfil a morado, de mínimo a mastodonte. mis melones mariposean por tus manos, y tu martillo es mousse para el mapache melenudo que te marea. Mejoremos, Martín, no miremos el mapa

¹³² Valenzuela, Luisa. *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba, Argentina. Editorial Alción, 2004.

de nuestra martingala; mi madre no me mima, menos mal. Tu meñique se mete, mmmmmmm, en la muchacha que aun mantengo en mi mente. ¿Mazapán o miel? ¿Margarina o mantequilla? ¿Misterio o melodrama? Mañana te manoseo, milord, cuando la menstrua mengue y el milagro se moje. Mmmmm, ¿te ´maginas al mayordomo en su minúscula morada? Mishiadura, musitaría, qué maldad tan masculina mixtura el montacargas con mojigatas maderas. ¿Quién es el mudéjar que mató a la mina? Muéstramelo, no en el motel ni en la metrópolis mexicana, sino en Mallorca donde mancornean los melifluos. ¡Mentira! No me mancilles, no soy mujer de tu manada. Malqueriente, maligno, metiche, maricón. Tu miembro está mohoso y es un mangle, mientras yo soy madreperla, mijita máxima, Minerva. ¡Madura, mequetrefe, mercader masturbador, que tu manguera se irá al matadero! Modifiquemos el módulo, métele moco, no murmures, muñeco, que el musgo es musaraña y el murciélago es mico. Música moderna el mundo maulla. La municipalidad manipula a los más míseros, y mella las mamparas. Momento. Memoriosa y mínimamente maquino. Soy musa y tu mesero, mueves muebles, miccionas tu metacarpo después y después de las mamujas, macho malsano. Manifiesta tu mugido, macera murtilla y marrasquino, que yo hago mutis por el muro de otro mago. ¿Mala? Mucho. Soy marrana si me malaman y tu, Martín Martínez, maravillas mugrientas me mostraste. Tu membrete morirá en un museo con los mamuts y otros monstruos mayores. Nunca mendigues un mensaje ni menees un mendrugo. Es menester que no mientas, sé mentor que Mercurio te mira. ¿Mensualidad? Millones, que la moneda es menuda. Márchate con tu mameluco merino y tu menú merovingio, y no merodees mi mercadería que la metralla es manceba y el meningococo no es metonimia. Mmmmmmm, el mastique es menor, mordía la manzana y me molestan a mí. Mujerzuela, mascullaron, Martín ya es un meteoro de metano, maloliente. Metióse a monje en un monasterio de Menorca. Me manda mermelada a medianoche, mientras yo mechoneo al microbiólogo en marzo y mayo, y matizo su marrueco el martes. Mijta, murmura, muéstreme el microscopio y yo, mujer maravilla, menéole el macrocosmos. Más, más, medico, y su mediacaña mejora. La mirra es mística, pero moja el miriñaque. Muac.” (Elphick: 2007, 81)

Algunas contracciones orales y urbanas de palabras, crean el ambiente de la metrópoli y su bullicio, comunicación que muchas veces no tiene destino. La narradora pareciera estar narrando una caminata por el confuso ruido de las calles del centro de la ciudad, en la que están presentes hombres y mujeres, que existen a través de la voz de la narradora.

La multiplicidad de voces entrecruzadas, con distintos focos que hablan desde muchas partes, tiene lugar en un espacio y tiempo indefinidos, pues no hay una línea narrativa clara y sin embargo el lector puede seguir hasta el final con la idea subyacente que va dirigida hacia el adiós de Martín Martínez, un personaje masculino con quien la narradora tuvo una relación sentimental. El juego formal que acontece en el espacio y tiempo del microrrelato es la apertura a la palabra viva de la ciudad, que se recrea en el bullicio.

El cronotopo en este microrrelato múltiple, es el del lenguaje mismo, desde la palabra literaria experimental donde subexiste una trama, la de la ciudad, y las voces de la misma, que en su inconsciente lleva el humor, la música, los dobles sentidos y la protesta. Todo acontece en el centro descentralizado por el exceso de voces y de confusión. Pareciera

que todo pasa en este fragmento de la vida urbana, pero finalmente el acontecimiento eje, alrededor del cual surgen todas las voces es el de la mujer que se despidе del hombre.

Este experimento con el lenguaje también se presenta en algunas piezas de *Brevs*, en este caso con “Abecedario” (Valenzuela: 2004, 18) entre otros:

“El primer día de enero se despertó al alba y ese hecho fortuito determinó que resolviera ser metódico en su vida. En adelante actuaría con todas las reglas del arte. Se ajustaría a todos los códigos. Respetaría, sobre todo, el viejo y buen abecedario que la fin y al cabo es la base del entendimiento humano. Para cumplir con este plan empezó como es natural por la letra A. Por lo tanto la primera semana amó a Ana; almorzó albóndigas, arroz con azafrán, asado a la árabe y ananás. Adquirió anís, aguardiente y hasta un poco de alcohol. Solamente anduvo en auto, asistió asiduamente al cine Arizona, leyó Amalia, exclamo ¡ahijuna!, y también ¡aleluya! Y ¡albigracias! Ascendió a un árbol, adquirió un antifaz para asaltar un almacén y amaestró una alondra. Todo iba a pedir de boca. Y de vocabulario. Siempre respetuoso del orden la delas letras la segunda semana birló una bicicleta, besó a Beatriz, bebió Borgoña. La tercera cazó cocodrilos, corrió carreras, cortejó a Clara y cerró una cuenta. La cuarta semana se declaró a Desirée, dirigió un diario, dibujó diagramas. La quinta semana engulló empanadas y enfermó del estómago. Cumplía una experiencia esencial que habría aportado mucho a la humanidad de no ser por el accidente que le impidió llegar a la Z. La decimotercera semana, sin tenerlo previsto, murió de meningitis.” (Valenzuela: 2004, 18)

El tono de burla con que se desarrolla la trama se dirige a quien persigue guiarse por las reglas del arte, en este caso por las del abecedario, terminando por accidente, muerto, sin llegar a cumplir su cometido. El final “murió de meningitis” parodia el juego del actante, y es sorpresivo y humorístico.

El juego formal en este microrrelato no es tan confuso como en el de Elphick, pues presenta un orden claro de acontecimientos y una sintaxis mucho más decodificable. La intención experimental de jugar con las letras del abecedario es evidente en ambos casos, y el fin resulta muy convincente, pues gracias a los juegos del lenguaje literario que este caso enfatizan en lo formal, se llega a un alto nivel semántico. Las aliteraciones acuden a la escena microliteraria como elementos formales que moldean el humor y se burlan del lenguaje acartonado y normativo, en el caso del la “Abecedario” de Valenzuela, y se entremezclan parodiando la escena urbana en el caso de “La Eme” de Elphick.

Para concluir este capítulo dedicado a Lilian Elphick con su primer libro de microrrelatos, vale la pena rescatar algunos elementos importantes que moldean su aporte en el ámbito de la micronarrativa latinoamericana contemporánea.

El microrrelato aparece en este caso como un mecanismo de tránsito formal narrativo, por medio del cual se realiza una reflexión a cerca del lenguaje literario mismo, con el que se constituye esta nueva forma de narrar, a partir de elementos cotidianos, breves e intertextuales. La metaliteratura constituye entonces el mecanismo semántico más inmediato en la forma micro de concebir la literatura en la contemporaneidad latinoamericana, y en esencial en el caso de Elphick.

De esta forma se ironiza la brevedad de información, propia del medio social y comunicativo actual, en el menor espacio posible. La síntesis y la elipsis forman parte de

esta ironización de los medios masivos y electrónicos de comunicarse utilizados por el ciudadano latinoamericano.

El sentido semántico de cada microrrelato observado en este trabajo, reside en gran medida, o en ocasiones totalmente, en su carácter formal, en su técnica elíptica y sugerente, en su relectura del lenguaje y los acontecimientos literarios, y en su autorelectura como forma de asistir al mundo con un lenguaje literario contemporáneo en proceso de asimilación y construcción constantemente.

El microrrelato como forma semántica se reinventa a si mismo desde la tradición para cuestionarse sobre la escritura misma, y sintetizar la basta cultura del arte y la literatura universal, en un espacio reducido pero profundo, que necesita complementariamente del lector para llegar a ser.

En este sentido, la parodia del mundo de la rápida información y de la ciudad latinoamericana en tránsito, como el género micronarrativo mismo, también es parodiado y directamente burlado, en ese espejismo que a simple vista se muestra breve y ligero, como la punta del iceberg, que tiene por debajo un basto mundo susceptible de resemantización.

Las líneas temáticas presentes en *Ojo travieso* son las de la relectura posmoderna de clásicos literarios y de microrrelatos canónicos, además de la literatura como metatexto y la autorevisión direccionada hacia la escritura, presente en los microrrelatos de Luis Fayad, y que en como en Lilian Elphick se relacionan directamente con el acto erótico.

El carácter metatextual del microrrelato tiene amplia cabida y desarrollo en estos tres escritores, que se han dedicado a repensar el lenguaje literario desde la literatura misma en el espacio formalsemántico de lo micronarrativo.

La escritura, en *Ojo travieso* funciona como un dispositivo que devuelve la imagen, como el espejo, forma de observarse pero también forma de observar la escritura misma en su producción más instintiva e íntima.

El cronotopo de este volumen es el de la escritura y la reflexión sobre la misma en el espacio de un microrrelato. La escritura, entonces, vuelve a reflexionar sobre sí, como una dimensión donde confluyen varias voces, las voces el mundo y del individuo que lo habitan en su existencia múltiple.

El actante principal entonces, es la palabra donde existe una relación intrínseca entre brevedad, elipsis y silencio, que llevado al extremo con microrrelatos como "Significado del zen", parodian semántica y formalmente la brevedad de la comunicación masmediática, sin dejar de lado la correlación manifiesta del único referente con el discurso vacío presentado a su consecución.

El mecanismo intertextual llevado a cabo durante todo el volumen de la chilena, presenta a la microliteratura matizada de suspenso adquiriendo así la posibilidad de recrearse y reconstituirse infinitamente, regenerada de lo ya hecho, como es el caso de la micronarrativa que de carácter posmoderno parodia y recicla sus antecedentes.

La microescritura se ve referenciada acá con el mínimo de espacio y, el mayor y más amplio y profundo sentido de la intertextualidad. Los niveles narrativos creados, se originan en esa reflexión que da origen al microrrelato como género, señalándose entre sí en un diálogo de citas implícitas y otras no tan implícitas, de piezas micronarrativas que han marcado la historia del género desde la antigüedad hasta la contemporaneidad,

proporcionando una lectura siempre actual de las mismas, en el juego de travestirse con la gala de obras pasadas “con los fastos obtenidos de los monumentos...”¹³³

De esta forma se resemantizan esos monumentos de la literatura a tal punto que reescriben la historia del género y de la escritura literaria misma, como en el caso de los microrrelatos de Lilian Elphick, en la reelaboración y reflexión sobre el género micro en constante escritura.

¹³³ Polastri, Laura. “Los extravíos del inventario”. En *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. P. 62.

5. CONCLUSIONES GENERALES

El microrrelato en Latinoamérica, y en este caso en el cono sur del continente, se presenta actualmente como acontecimiento literario que puede ser acertadamente observado bajo la técnica de *comparativismo contrastivo*, concepto crítico de Jaques Leenhardt. Bajo este análisis comparativo se pudieron observar varias líneas narrativas que coincidentalmente y en los tres escritores que ocupan el presente trabajo, apuntan hacia la reflexión sobre el lenguaje. Este último como la literatura y el acogimiento del microgénero, se encuentran en constante creación, hecho que sustenta la permanente reflexión y autoseñalamiento con relación a la letra y a la palabra literaria en reconstitución abierta.

El microrrelato resulta ser un mecanismo contemporáneo en tránsito formal narrativo, por medio del cual se realiza una reflexión a cerca del lenguaje literario mismo, con el que se constituye esta nueva forma de narrar, a partir de elementos cotidianos, breves e intertextuales. La metaliteratura constituye entonces el componente semántico más inmediato en la forma micro de concebir la literatura en la contemporaneidad latinoamericana, en el caso de los aportes micronarrativos de los tres escritores de los que se ocupa el presente trabajo..

Por medio del metalenguaje literario se ironiza la brevedad de información, propia de los medios comunicativos de la actualidad, en el menor espacio posible. La síntesis, la elipsis y en algunos caso extremos el silencio, hacen parte de esta imitación irónica de los medios masivos y electrónicos de comunicarse utilizados por el ciudadano latinoamericano.

La profundidad semántica de cada microrrelato visto en este trabajo, es activada desde el dispositivo formal que presentan, en su mecanismo elíptico e insinuante, en su relectura del lenguaje y de modelos literarios, y en su autoreflexión como forma de asistir al mundo con un lenguaje literario contemporáneo en proceso de asimilación y construcción constante.

El microrrelato como forma susceptible a resemantizaciones múltiples, se autocoincide a si mismo desde la tradición para cuestionarse sobre la escritura misma, y sintetizar la basta cultura del arte y la literatura universal, en un espacio minimalista y profundo, que necesita fundamentalmente del lector para llegar a realizarse como acontecimiento literario.

En este sentido, el remedo paródico hecho del mundo de la rápida información y de la ciudad latinoamericana en tránsito, como del género micronarrativo mismo, se consume en ese espejismo de lo breve que a simple vista se muestra ligero, como la punta del iceberg, que tiene por debajo un basto mundo susceptible de resemantización.

Las líneas temáticas comunes a las tres volúmenes de microrrelatos del cono sur son las de la relectura posmoderna de clásicos literarios y de microrrelatos canónicos, además de la literatura como metatexto y la autorevisión direccionada hacia la escritura.

El carácter metatextual del microrrelato tiene amplia cabida y desarrollo en estos tres escritores, que se han dedicado a repensar el lenguaje literario desde la literatura misma en el espacio formalsemántico de lo micronarrativo.

El actante principal entonces, es la palabra donde existe una relación intrínseca entre brevedad, elipsis y silencio, que llevado al extremo, parodian semántica y formalmente la brevedad de la comunicación masmediática.

El mecanismo intertextual utilizado en los microrrelatos estudiados, presenta a la microliteratura matizada de suspenso adquiriendo así la posibilidad de recrearse y reconstituirse infinitamente, regenerada de lo ya hecho, como es el caso de la micronarrativa que de carácter posmoderno parodia y recicla sus antecedentes.

La microescritura se ve referenciada con el minimalismo espacial y, el mayor y más amplio y profundo sentido de la intertextualidad. Los niveles narrativos creados gracias a esta última, originan la reflexión que representa la apertura del microrrelato como género, señalando un diálogo de citas tácitas y otras no tanto, de piezas micronarrativas que han marcado o sugerido la historia del género desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, proporcionando una lectura siempre actual de las mismas, en un juego de transformación y retroalimentación literarias.

De esta forma esos monumentos de la literatura son resemantizados a tal punto que reestructuran la historia del género y de la escritura literaria misma, en la reelaboración y reflexión sobre el género micro en constante escritura.

La microliteratura como acontecimiento estético de carácter social, de origen híbrido, fractal y fragmentario, presenta de igual forma la permanente relación urbana que sostienen muchos de los actantes de estos microrrelatos entre el barrio y el centro urbano, que procura una lectura análoga sobre la ciudad a la que tiene Beatriz Sarlo, con relación a la presencia del mercado y la tecnología – los textos urbanos- en el escenario de los valores simbólicos sobre el arte hacia finales de la década del noventa y principio del siglo XXI. De manera similar se pueden observar las propuestas de Néstor García Canclini quien ve la industria mercantil como una forma de mantener en vigencia las tradiciones culta y popular, en un optimismo por la tradición que diverge de la postura melancólica de Sarlo. La solución democratizante de la producción artística culta, que desarrolla García Canclini, tendrá su respuesta en la sorprendente proliferación del género micronarrativo y en los microrrelatos de Luis Fayad, Luisa Valenzuela y Lilian Elphick.

La microforma literaria, en este caso, obedece sarcásticamente a la realidad de un mercado que demanda literatura ligera. Se realiza relato en micro, de aparente lectura rápida pero con un trasfondo semántico muy profundo e ineludible en la lectura. El microrrelato, no pretende pertenecer a la literatura de mercado, sino paradójicamente, busca jugar con la noción de brevedad, en tanto condensación de toda una amplia apertura semántica de lenta lectura, lo contrario a lo que a simple vista sugeriría.

El microrrelato, resulta entonces de una necesidad comunicativa coherente con el estado de los medios de comunicación masivos, que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, siendo de igual forma una respuesta irónica a la tendencia del sujeto contemporáneo a consumir innumerable información en corto tiempo.

La problemática multinominal del género microliterario demuestra la crisis en la que nace y se desenvuelve, en medio de una ilusoria y radical distancia entre lo culto y lo popular, proponiendo una manera de resolver la pugna entre la escritura y la imagen inmediata. Además, demuestra evidentemente, el proceso interminable en el que se encuentra la literatura, de componerse y definirse simultáneamente en el movimiento.

La ciudad y su lenguaje son el discurso, el cronotopo y el actante central en los microrrelatos que se escenifican en lo urbano, donde el encuentro con el otro y con la literatura como autorevisión, aunque es posible que un sinnúmero de cronotopos se

encuentren en uno solo, como se puede observar en “las formas el tiempo y del cronotopo en la novela”, donde “pueden coexistir, combinarse compararse, confrontarse, encontrarse interrelacionados dialogísticamente”¹³⁴ El cronotopo de la ciudad envuelve amuchos otros que funcionan simultáneamente.

A partir del cronotopo urbano, la literatura interroga al mundo que representa, proponiéndolo como realidad, sin proporcionar alguna solución: “La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias...” (Barthes: 1983, 193).

El anonimato urbano aparece en el cronotopo de la ciudad, desde donde se entona y gesticuliza la imposibilidad de la comunicación, generada por la noción de mundo donde aparece el centro vacío o “foco” de Barthes, los “textos urbanos” de Sarlo o la “disolución del lazo social” del que habla Lyotard.

Si “cada momento de la forma aparece como el producto de la interacción social”, en el microrrelato de Luis Fayad, se asume así, lo que Bajtin llama “la tarea socioartística de la forma” (Bajtin, 1997: 137) dándole un enfoque sociológico a la estructura artística inmanente a la literatura, ya que lo estético resulta ser “*una variedad de lo social*” (Bajtin, 1997: 109). Al presentar relatos en forma breve, se quiere dar una lectura al entorno social que pretende una literatura de rápida lectura, a partir de juegos formales que engrandezcan paradójicamente la profundidad semántica de cada pieza, muy por el contrario de lo que se espera de un relato corto. La capacidad de síntesis y condensación semánticas que presenta un microrrelato, desarrolla esa “tarea socioartística de la forma” que propone Bajtín.

La ciudad en cada uno de los tres autores, que ocupan el presente trabajo es la misma semántica y representativamente en el sentido transnacional del la literatura que este caso se presenta en fragmentos microrrelatables, como cronotopo común en los más de los microrrelatos observados.

El microrrelato aparece en un momento de reconocimiento del carácter transnacional de las literaturas latinoamericanas, surgiendo como apertura a una noción epistemológica posmoderna, que en Latinoamerica es el resultado de la globalización cultural, trayendo consigo la descomposición de los grandes relatos, ambientada desde la ciudad como cronotopo y desde el metalenguaje de la literatura misma, junto con la relectura reificante y paródica de las monumentales obras de tipo moderno.

El microgénero resulta de una necesidad comunicativa coherente con el estado de los medios de comunicación masivos, que actualmente utiliza el ciudadano latinoamericano, siendo de igual forma una respuesta que ironiza la tendencia del sujeto contemporáneo a consumir innumerable información en corto tiempo.

El hecho de que este género literario sea de carácter multinominal, evidencia la crisis en la que nace y se desenvuelve, en medio de una ilusoria y radical distancia entre lo culto y lo popular, proponiendo una manera de resolver la pugna entre la escritura y la imagen inmediata. Elementos como la brevedad, la fragmentariedad, la intertextualidad, la inmediatez, propia de los medios electrónicos, modelan este nuevo género microliterario, llevado a su más mínima expresión en relación a su extensión, que paradójicamente conlleva a su más amplia significación.

¹³⁴ Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. P. 403.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Elphick, Lilian. *Ojo travieso*. Chile: Mosquito Editores, 2007.
- Fayad, Luis. *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1995.
- Valenzuela, Luisa. *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba, Argentina. Editorial Alción, 2004.

FUENTES SECUNDARIAS

Fuentes teóricas generales

- Andreson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Argentina: Marymar, 1979.
- Bajtín, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial, 1997.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____, *Estética de la creación verbal*. México: SigloXXI, 1982.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seis Barral, 1983.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- Genette, Gérard, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- _____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trota, 2001
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998.
- McClennen, Sophia A. "Comparative literature and latin americans studies: From disarticulation to dialogue", 2002. En <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/mcclennen02.html>.
- Pizarro, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina, 1985.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

Fuentes teórica sobre el cuento y el microrrelato

- Aristizábal, Gonzalo. *Los mejores graffitis*. Bogotá: Oveja Negra, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *El cuento y yo*. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Vidales (Compiladores), *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas: Monte Avila, 1997.
- Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". En www.literatura.us.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". En *Diez Años de la Revista "Casa de las Américas"*, No. 60, julio 1970, La Habana.
- _____. "Del cuento breve y sus alrededores". En www.literatura.us. (Ultimo Round, 1969)
- Epple, Armando. *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Chile: Editorial mosquito comunicaciones, 1990.
- Figueroa, Cristo. "La creación reciente de Luis Fayad: Nuevas formas y territorios narrativos". En *El cuento en red*, 5 (Primavera, 2002).
- Goic, Cedomil. *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- Koch, Dolores M. "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato". En <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/10recur.htm>.
- Lagmánovich, David. "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericana". En *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996.
- _____. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2006.
- Larrea, María Isabel. "El microcuento histórico". En *Estudios Filológicos*, Valdivia, 41 (2006), pp.115-129. <http://www.scielo.cl/scielo>
- _____. "Estrategias lectoras en el microcuento". En *Estudios Filológicos*, Valdivia, 39, (septiembre 2004), pp. 179-190. <http://www.scielo.cl/scielo>
- _____. "El microcuento en Hispanoamérica". En *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25: 29-36 www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=140
- Noguerol, Francisca. "Microrrelato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio". En *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996.
- _____. *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- _____. "Minificción e imagen: Cuando la descripción gana la partida". En <http://www.letrasdechile.cl/>
- Quiroga, Horacio. "Manual del perfecto cuentista". En www.literatura.us.
- _____. "La retórica del cuento". En www.literatura.us.
- _____. "Decálogo del perfecto cuentista". En www.literatura.us.
- Reinoso, Susana. Entrevista a Luisa Valenzuela "Es más trasgresor escribir sobre política que sobre sexo" En <http://www.lanacion.com.ar/620014>
- Rojo, Violeta. "El minicuento, ese (des)generado". En <http://webs.uolsinetis.com.ar/rosae/breve9.htm>

Valenzuela, Luisa. "Diez breves puntos sobre el microcuento". En *Al sur de la palabra*. Cuentos y ponencias del IV Congreso Internacional del Escritores por el fomento del libro y la lectura. Lilian Elphick. Santiago: Mosquito, 2005.

Yepes, Enrique. "El microcuento hispanoamericano en el próximo milenio". En *Revista universidad de Antioquia*, Medellín, Colombia, 262 (Oct-Dic 2000).

Zavala, Lauro. "El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario". En <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm>.

_____. "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevidad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad". En <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>.

_____. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

_____. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.

FUENTES DEL MICROCUENTO EN LA RED

<http://cuentobreve.blogspot.com/2006/11/la-fundacin-comn-presencia-contina-su.html>.

<http://www.cdarte.org/>.

<http://cuentobreve.blogspot.com/2006/11/la-fundacin-comn-presencia-contina-su.html>.

<http://www.calarca.net/minificciones/index.html>. <http://www.calarca.net/minificciones/index21.html>.

<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>.

www.ficticia.com

Anexo 1

“El microrrelato en la escena latinoamericana”

Entrevista a Luisa Valenzuela

Realizada por Andrea Leyton el 26 de octubre de 2007 en Buenos Aires

Usando el microrrelato de vehículo podemos acercarnos fugazmente a aquello que Paul Ricoeur (Del texto a la acción) llama “el enigma de la creatividad”, y dar un paseo exploratorio por la escritura ficcional, entendiendo, según insiste Ricoeur, que “ficción es fingere , y fingere es hacer. El mundo de la ficción, en fase de suspenso, no es más que el mundo del texto, una proyección del texto como mundo”.

Luisa Valenzuela¹³⁵

Luisa Valenzuela afirma sobre algunos de los microrrelatos de su libro *Brevs*, que “muchos en realidad no han sido escritos como microrrelatos” y más adelante explica este hecho y muchas otras cosas más.

1. A. Leyton: Elementos como la brevedad, la fragmentariedad, la intertextualidad, la inmediatez, propia de los medios electrónicos del mundo globalizado actual, ¿modelan lo microliterario en Latinoamérica? (Cuando el microrrelato es llevado a su más mínima expresión en relación a su extensión, y paradójicamente llevado a su más amplia significación)

L. Valenzuela: No modelan lo microliterario. Yo creo que no, la inmediatez y la brevedad de la comunicación sobre todo de los mensajes de texto, no hacen más que transmitir una necesidad inmediata, un pavada y no cuentan una historia. Ahora hay gente que sí se dedica a escribir microrrelatos en este sentido, en los mensajes de texto, y eso es divertido, pero ya el micro es una intención literaria y lo otro es una intención de comunicación a medias.

El microrrelato como toda buena literatura, el buen microrrelato, dice mucho más de lo que en realidad está diciendo, que el mensaje de texto te dijera mucho más de lo que está diciendo te confunde totalmente, (Risas)... lo que es un defecto para el mensaje de texto es una maravilla para el microrrelato.

2. A. Leyton: En una entrevista que te hicieron hace poco decías: “Microrrelatos son para mí como pequeños mecanismos de hacer pensar”:

L. valenzuela: sí, (risas)...

A. Leyton: ¿La brevedad podría ser una respuesta irónica a la tendencia del sujeto contemporáneo a consumir innumerable información en corto tiempo?

L. Valenzuela: esa es una interesante propuesta de tu parte, no sé si uno lo hace con esa intencionalidad, porque en última instancia lo interesante del microrrelato es precisamente lo que decía antes, que no es consumir información en corto tiempo sino dar tiempo para pensar, es al revés, el corto mensaje da para mucho tiempo, en cambio esto es mucha palabrería para poco tiempo no?, el microrrelato es la otra cara de esa moneda.

¹³⁵ Valenzuela, Luisa. “Diez breves puntos sobre el microrrelato” En: *Al Sur de la Palabra* . IV Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura . Corporación Letras de Chile. Santiago: Mosquito, 2005. En <http://www.letrasdechile.cl/>

Hay una intención de profundidad, de abrir camino para otras reflexiones, para otras ideas, por eso es que el microrrelato es una máquina de pensar, como la célebre historia del dinosaurio de Tito Monterroso, que después se abrió a tantas posibilidades, cualquier microrrelato se abre, el buen microrrelato, incluso hay algunos que son más banales, superficiales, pero si no se abren a una multiplicidad de juegos y de interpretaciones, no son interesantes.

3. A. Leyton: ¿Crees que incluso de repente algunos autores pueden estar escribiendo microrrelatos con una intención de ironizar esta brevedad e inmediatez con la que se esta comenzando a vivir la comunicación?

L. Valenzuela: Bueno posiblemente esta es la razón por la cual le puse Brevs como título, (risas) pero suena divertido eh? pero no sé que decirte, es divertido ironizar con eso, no sé... no sé quien lo hace pero confieso que es una buena idea para hacerlo... bueno "M 'apretjan" es un buen ejemplo para eso de tratar de reducir palabras, pero es muy anterior a la idea del mensaje de texto.

4. A. Leyton: Microcuento, minificción, minicuento, microrrelato, microquijotes, cuento súbito, ultra cuento, etc... Armando Epple, en el prólogo de *Brevísima Relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, enumera otros tantos nombres como "mini-cuentos, micro-cuentos, minificciones, cuentos brevísimos, o cuentos en miniatura"; Francisca Noguerol, en "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", afirma que "Los textos breves han recibido nombres tan diversos como "micro-relato", "semicuento", "ultracuento", "ficción súbita", "caso", "cronica" (Brasil), "artefacto", "varia invención", "textículo", y en Estados Unidos "short short story" o "tour minute fiction":

L. Valenzuela: No conocía "microquijote", pero me imagino que debe estar enfocado a la cosa del Quijote (...)

Yo tenía hace mil años, mucho antes de saber que existía el microrrelato, una versión de radio que se llamaba "Textículos de magia y otras hiervas" que eran lo que se llamaban, micros por radio, que son cosas de tres minutos, menos de una página.

A. Leyton: ¿Y eran cuentos tuyos?

Si eran cosas que iba inventando, cosas de magias, eran cuentos o reflexiones, cosas sobre brujería, talismanes, guarichos, embrujos, sacaba de los textos pero armaba un textículo.

A. Leyton: ¿ "Textículo" viene de Cortázar no?

Es posible no me acuerdo de donde viene ese nombre...

L. Valenzuela: A mi el microrrelato me gusta porque no siempre son cuentos...no? Yo uso la palabra *microrrelato*, no *microcuento* por respeto al cuento.

A. Leyton: Claro son dimensiones diferentes de la creación... bueno, la pregunta es:

¿Este carácter multinominal del género micro, demuestra la crisis en la que nace y se desenvuelve, en medio de una ilusoria distancia entre lo culto y lo popular, proponiendo una manera de resolver la pugna entre la escritura literaria y la imagen inmediata?

L. Valenzuela: Me gusta porque tus preguntas son ideas que se te han ocurrido a vos muy buenas... usálas como tuyas, son tuyas, porque son muy buenas propuestas.

A. Leyton: ¿Podría ser?

L. Valenzuela: Podría ser naturalmente, claro que sí. Yo creo que uno cuando escribe algo no se lo plantea, se lo plantea el crítico, la persona que lo va a ver a posteriori, uno no

se plantea “voy a hacer algo que...o, el puente entro lo popular y lo”... pero es interesante la otra reflexión cuando te viene este feed back desde el otro lado... uno dice “podría ser”... si uno se empieza platear esto como una propuesta de trabajo, y si lo ves desde la parte crítica, ampliás la crítica. Claro!!!

5. A. Leyton: ¿El género microliterario es en la actualidad lo suficientemente autónomo como para augurarle un futuro fructífero?

L. Valenzuela: Sí. Yo creo que sí, es extrañamente autónomo en este momento, y hay todos esos congresos del microrrelato y eso es muy importante, y hay un montón de teóricos, a mí me sorprende!!!. Yo descubrí el género como una cosa autónoma, si bien había escrito desde los años 60,... no lo tenía como género autónomo, y ahora hay congresos... somos una magia!!! No?... (Risas)... Una secta secreta, es fantástico de hecho este año hubo un montón. El año pasado tuvimos uno acá, otro en suiza (gran congreso anual), después vino algún otro al que no fui en Santiago, luego en Tucumán, después va a haber uno grande en Patagonia, así que están siendo un éxito brutal...

6. A. Leyton: “¿De qué manera la práctica generalizada de lo microliterario plantea y responde a nuevos retos para la producción cultural contemporánea?”

L. Valenzuela: Esta es un arman de doble filo, porque en ese sentido el cuento sería el rey de la creación es este momento, todo el mundo estaría leyendo cuentos de entre tres y veinte páginas en lugar de leer esos novelones gordos así... y sin embargo prefieren el novelón, la gente es muy perezosa (...) así responder, respondería que los contemporáneos tendrían ganas de pensar, pero no tienen ganas de pensar, entonces lo que más hacen es leer esos novelones que te van distraendo y te sacan del problema y no te traen ningún otro desafío. El microrrelato es un desafío, es para gente particularmente despierta, alerta e inteligente, pero hay muchos que responderán a eso, de que la urgencia contemporánea de leer todo mas rápido es una razón de ser para el microrrelato... yo no creo, eso es devorar información y pasar a otra cosa, pero los que realmente son buenos y profundos exigen que lo pienses bien.

7. A. Leyton: Teniendo en cuenta el tránsito del concepto cuento al de micro-cuento, la práctica del mismo y la proliferación de microrrelatos en la obra de escritores contemporáneos en Latinoamérica: ¿el género cuento, podría estar perdiendo popularidad en el ámbito editorial?

L. Valenzuela: Hay editores que se dedican a editar microrrelato, no en Argentina, por ejemplo en Chile (...) El género cuento no tiene ninguna popularidad en el ámbito editorial, hace mucho que no lo tiene y es un error garrafal porque el género cuento es uno de los grandes géneros, más interesante que la novela. El microrrelato trajo una popularidad que el género cuento no tenía, cosa que es un error porque el cuento es algo extraordinario, de una profundidad muy especial que tiende naturalmente a la idea de que el microrrelato... pero no la tuvo nunca ni acá ni en países anglosajones que también son países de cuentistas...

8. A. Leyton: Fredric Jameson, en *Teoría de la Postmodernidad*, ofrece un panorama que funciona en el caso norteamericano, pero que de igual manera comienza a manifestarse en los países en vía de desarrollo, en la década del noventa. Su visión del arte, desde la perspectiva del consumidor, es bastante clara y le da gran importancia a la transmisión del arte visual por su efecto inmediato:

“Me gusta la arquitectura y gran parte del arte visual reciente, sobre todo la nueva fotografía, la música no está mal para escucharla, ni la poesía para leerla; la novela es la más débil de las nuevas áreas culturales, y la superan considerablemente sus homólogos narrativos del cine y el video (al menos a la alta novela literaria; sin embargo, las narrativas

subgenéricas son muy buenas y, por supuesto, todo esto ocurre de muy distinto modo en el tercer mundo)¹³⁶.

Ah!!! Jameson, ese es un teórico infernal, es un tipo siniestro (...) lo más duro sería que se pusiera a ver la música también.... Con respecto a la novela tiene razón (...) Las narrativas subgenéricas, ¿porqué dice que son subgénero? Empecemos por plantear eso... El microrrelato podría ser un subgénero del cuento, pero el cuento no es sencillamente un subgénero de la novela... entonces subgénero de qué, subgénero de qué, del video? Sigamos!!

9. A. Leyton: ¿Comienza a existir un tránsito en la recepción del arte, en el que la extensión juega un papel decisivo en Latinoamérica?

L. Valenzuela: El lector esta leyendo novelas largas, en ese sentido yo creo la extensión tiene un valor, pero también qué lector es, una cosa es el lector común el lector de la calle que sí va a leer cosas para distraerse, no va a leer literatura de recepción, entonces la extensión tiene un valor, porque se engancha con un libro y no tiene que pensar más sino que sigue en su momento y sigue ... con libros históricos sin ver esa cosa que te obliga a seguir pensando, a modificar tu punto de vista, y a reestructurar tu posición ante lo que estás leyendo... les incomoda... es que, es el lector.

A. Leyton: Es decir que lector latinoamericano, el lector común, sigue leyendo novelas, sigue prefiriendo la extensión a lo micro...

L. Valenzuela: Yo creo que si, los microrrelatos los leemos nosotros, los que nos interesa la literatura, los que nos gusta la escritura y los que leemos más allá de las cosas. El lector común exige antologías, por un extraño motivo la antología les atrae porque es un salpicón, entonces creen que están leyendo un montón de cosas, creen que saben mucho de todo, pero un libro de un solo autor de cuentos o de novelas, no es para ese público (...)

Se ha dicho muchas veces, cosas que no se si estoy de acuerdo, y es que los cuentistas pueden ser buenos novelistas, pero los buenos novelistas no pueden ser buenos cuentistas... no manejan la síntesis que es aquello que no está dicho, lo que no está dicho es la punta del iceberg de la que hablaba Hemingway.

10. A. Leyton: ¿Qué autores (as) rescata como iniciadores del microrrelato en Latinoamérica?

L. Valenzuela: Creo que Tito Monterroso como el primero, no sé si el primero pero alguien que dejó una marca del microrrelato. Hay un venezolano que se llama Darío Lanchini, que leí todo al revés pero... después Ana María Shua, Raúl Brasca tiene muchos relatos de acá de Buenos Aires. Diego Muñoz Valenzuela, lo conociste!!! Hay un peruano que se llama Iwasaki que tiene un libro que se llama *Ajuar funerario*, (...) el español José María Merini, es estupendo, Luis Mateo Días, Margot Galán tenía una cosa que se llama *las mil y una calorías* una novela bien chiquitita, mexicana... Jiménez Fermán un venezolano (...) hay muchos especialistas, Raúl Brasca, Francisca Noguero, Lauro Zavala... el corpus teórico es amplio...

11. A. Leyton: ¿La literatura en Latinoamérica apunta a lo micro?

L. Valenzuela: No, no creo que apunte a lo micro pero creo que es la especial facilidad de hacer estos juegos, porque hay mucho humor, hay juegos de palabras, es un espíritu lúdico que tiene en general el escritor latinoamericano que se presta al microrrelato.

12. A. Leyton: ¿Cómo se vive en Argentina la recepción del microrrelato?

¹³⁶ Véase Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trota, 2001. P. 220.

L. Valenzuela: Salvo esta historia que armamos del congreso sobre el microrrelato la recepción es enorme y sorprendente... hay una cierta tendencia pero no hay ninguna editorial especializada...

13. A. Leyton: ¿La brevedad y facilidad aparente con la que popularmente se recibe el microrrelato, podría originar un aumento de escritores que teóricamente sustenten con debilidad este género? Como en el caso de algunos concurso como "Santiago en 100 palabras", ¿por ejemplo?

L. Valenzuela: Creo que hay que tener una vocación particular, tenés que imponerte o si no falsificás toda la situación literaria. Lo interesante de la escritura es que debe ser tentador el desafío, (...) a mi lo que me llama la atención es que hay gente que estuvo escribiendo otras cosas como poemas en prosa, algunos poemas en prosa son microrrelatos, o gente que esta haciendo aforismo diciendo que son microrelatos, algunos, no todos.