

## La minificción y lo grotesco: una pareja bien avenida

Francisca Noguero  
*Universidad de Salamanca*

En la presente reflexión pretendo demostrar la relación existente entre lo grotesco y la minificción, vínculo visible desde los orígenes de esta modalidad genérica. De este modo, continuaré la estela de quienes han señalado la relevancia de algunos aspectos de la ficción –el humor, la intertextualidad, la fantasía– para subrayar el esencial papel jugado por la estética de lo grotesco en los textos brevísimos.

Parto en principio de una constatación: algunos de los libros de minificción más unitarios, algunas de las mejores piezas, se encuentran signados por la poética de lo grotesco en su condición de estética hermana al perfecto antisublime, definida por la subversión, la ambigüedad, el sarcasmo y la paradoja, anclada en la realidad aunque no dude en utilizar elementos sobrenaturales, y que manifiesta una visión de la existencia gobernada por la entropía. Este hecho, apreciable desde sus comienzos, resultó potenciado por la Modernidad estética, periodo en que se perfila como categoría con valor propio gracias a los esfuerzos de teorización realizados por autores como Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire, la mayoría de ellos, por cierto, pioneros en el cultivo de la brevedad narrativa<sup>1</sup>.

Recordemos, en este sentido, algunos de los aspectos más significativos en la definición del concepto, enmarcado desde su sufijo en el terreno de lo heterogéneo e híbrido (-esco) y que, por ello, obtiene una de sus mejores aproximaciones en *Der Besuch der alten Dame* (1956) de Friedrich Dürrenmatt: “[...] das Groteske ist nur sinnlicher Ausdruck, sinnliches Paradox,

---

1 Así lo destaca Victor Hugo en su seminal *Préface de Cromwell* (1827): “[...] Ainsi, voilà un principe étranger à l’antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l’être modifie l’être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l’art. Ce type, c’est le grotesque. [...] C’est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l’uniforme simplicité du génie antique” (Hugo 1985: 292).

d. h. Form der Abwesenheit der Form, Antlitz einer Welt ohne Antlitz” (Dürrenmatt 1985: 46).<sup>2</sup>

Ya Hugo destacaba la naturaleza dual de esta categoría, por la que se dan la mano lo cómico y lo horrible y que, por cimentarse en el contraste, concuerda perfectamente con la intensidad expresiva, la radicalidad, el espíritu disconforme y la potencia expresiva requerida por las ficciones breves.<sup>3</sup> Y es que, como apuntó Gabriel Jiménez Emán en el prólogo a su antología *Ficción mínima: muestra del cuento breve en América*:

Si el cuento breve está disfrutando hoy de cierta salud, ello se debe [...] al uso de una imaginación de raíz romántica, que suele apostar por el asombro, la emoción o la sorpresa, el absurdo y el carácter lúdico de las imágenes, antes que por la pretensión naturalista de querer “fijar” el mundo y describir ambientes históricos (Jiménez Emán 1996: 6).<sup>4</sup>

Encontramos un nuevo nexo de unión entre categoría estética y modalidad genérica por su común cultivo de los silencios. Si Irene Andres-Suárez supo definir el microrrelato como “una estética de la elipsis” (Andres-Suárez 2010), el concepto *grutesco* apunta, desde su etimología, hacia lo oculto de la gruta –como lo fueron las pinturas que le dieron nombre, procedentes de las excavaciones que, en el temprano Renacimiento, desenterraron la Domus Aurea de Nerón– y, por extensión, se asocia a lo oscuro y visceral.

Siguiendo con las concomitancias, Gautier describió la estética grotesca como ajena a los cánones tradicionales en *Grotesques. Exhumations littéraires* (1844-1863), hecho recuperado por Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*:

2 “Lo grotesco no es sino una expresión sensible, una paradoja sensible; a saber, la figura de una no figura, el rostro de un mundo carente de rostro”. Traducción mía.

3 “Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d’une part, il crée le difforme et l’horrible; de l’autre, le comique et le bouffon. [...] Comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l’art. [...] Cette beauté universelle que l’antiquité répandait solennellement sur tout n’était pas sans monotonie; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l’on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée” (Hugo 1985: 293).

4 Él mismo se muestra muy aficionado a los textos adscritos a esta categoría en títulos como *Los dientes de Raquel* (1973), *Biografías grotescas* (1997), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002) o *El hombre de los pies perdidos* (2005).

El hecho ilumina la osadía e inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, atisbar la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín 1987: 37).

Si el teórico ruso propuso una estética de lo grotesco realista y burlona, continuadora de la tradición medieval y de la cultura cómica popular, que refleja la influencia directa de las formas carnalescas, Wolfgang Kayser prefirió centrarse con *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Kayser 1966 [1957]) en la variante moderna de esta categoría, cuyo principal atributo reside en su visión distanciada del mundo, manifiesta a partir de un fenómeno que transgrede los límites de lo real y que se expresa con violencia. Este hecho causa en principio el extrañamiento en el receptor, el posterior reconocimiento de su propia deformidad, y, finalmente, provoca una radical subversión en su sentido de la realidad junto a un sentimiento de liberación por “haber comprendido”.<sup>5</sup> Ambas posibilidades se encuentran practicadas con asiduidad en las minificaciones. De ahí, asimismo, la asunción de una serie de estrategias retóricas—antítesis, contraste, hibridación, meiosis e hipérbole—especialmente frecuentes en los textos brevísimos.

Destaco por último cómo, en el camino hacia la práctica de las minificaciones grotescas adquirió especial relevancia la impronta de los vanguardistas históricos, quienes, recogiendo el testigo de los autores románticos, propugnaron la desautomatización de los procedimientos mentales, reivindicando la visión “enajenada” por su componente de irracionalidad y su estrecha relación con el absurdo, la locura y los sueños. De hecho, estos creadores manifestaron un especial fervor por rasgos fundamentalmente grotescos y muy frecuentes en los textos breves como el reflejo del cambio continuo (representado por estados de descomposición y putrefacción), las transformaciones (con frecuente descripción de monstruos y metamorfosis) y lo simulado y artificial (con interés por artefactos, autómatas, muñecos y máscaras). Así se aprecia, por citar un significativo cultor de estas estrategias, en Ramón Gómez de la Serna, que recupera desde 1925 el

5 En “El factor grotesco”, exposición exhibida en el Museo Picasso de Málaga entre el 22 de octubre de 2012 y el 10 de febrero de 2013, se pudo apreciar claramente este hecho a partir del diferente recorrido ofrecido por los organizadores en relación a lo que llamaron lo “grotesco cómico” (Bajtín, con predominio de la risa) y lo “grotesco abismático” (Kayser, con el horror como dominante).

espíritu de Francisco de Goya en sus *Caprichos, gollerías y disparates*, definidos acertadamente por Gaspar Otálora como “revelaciones súbitas y metafóricas de significados de las cosas que conciernen a planos de la realidad ocultos al pensamiento deductivo” (Otálora 1975: 236).<sup>6</sup>

Una vez establecidas las bases de nuestro análisis pasemos a la práctica, demostrando con ejemplos señeros la fecunda relación existente entre lo grotesco y la minificción.

## 1. Textos incómodos

Ya lo señaló Fernando Valls en el prólogo a *Velas al viento. Los microrrelatos de “La nave de los locos”*: “Los cultivadores de la ficción brevísima suelen ser poco complacientes con la realidad, la ficción y la historia establecidas” (Valls 2010: 21). Y, ¿qué mejor categoría a la que aferrarse, en este sentido, que lo grotesco, capaz de desautomatizar las situaciones hechas y de mostrarnos el mundo tal cual es? Como señala Geoffrey Harpham: “It is one characteristic of revolutions, whether literary, political, or scientific, that they liberate, dignify, and pass through the grotesque. A shift in vision [...] and suddenly the deformed is revealed as the sublime” (Harpham 2006: 20).

Apreciamos este hecho en la atención dispensada a un tema sublime como el amor, que en algunas de las mejores minificciones se convierte en la perfecta encarnación del horror. Siguiendo la línea iniciada por Kafka en el famoso aforismo, “Ein Käfig ging einen Vogel suchen”,<sup>7</sup> Juan José Arreola plantea en una de las “Cláusulas” contenidas en *Cantos de mal dolor*: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja” (Arreola 1959: 265). Este pensamiento se verá continuado en microrrelatos como “La trampa” (Arreola 1959: 248), “Insectiada” (Arreola 1959: 211) o “Luna de miel” (Arreola 1959: 225), donde el novio refleja la angustia de los primeros días de matrimonio adoptando en su sentido literal la metáfora de la miel

6 Dejamos para otra ocasión la tarea de consignar la huella de Ramón en la minificción hispánica, pero no puedo dejar de citar su constante presencia en antologías como *Mil y un cuentos de una línea* (Azid 2008) o en producciones como la del argentino Eduardo Berti, autor de *La vida imposible* (2002) y de *Ramonerías* (2011), homenaje al maestro madrileño desde su propio título.

7 “Una jaula salió en busca de un pájaro”. Traducción mía.

en la que se hunden los recién casados. La prolongada exposición a este empalago convierte la experiencia en una intolerable pesadilla, de la que escapa el recién desposado con un supremo esfuerzo, pero en la que se queda atrapada la mujer. En la misma línea se sitúa “Unión indestructible” (1962), de Virgilio Piñera, que transcribo por su perfecta expresión de la estética de lo grotesco:

Nuestro amor va de mal en peor. Se nos escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón. Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro. Hemos caído en lo más terrible que pueda ocurrirle a dos amantes: nos devolvemos las caras. Ella se ha quitado mi cara y la ha tirado en la cama; yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía. Ya no velaremos más nuestro amor. Será bien triste coger cada uno por su lado.

Sin embargo, no me doy por vencido. Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez. Ella, que ha adivinado mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de los ojos. Acto seguido se sumerge en el pegajoso líquido. Su cuerpo ondula en la negra densidad de la pez. Cuando calculo que la impregnación ha ganado los repliegues más recónditos de su cuerpo, le ordeno salir y acostarse en las losas de mármol del jardín. A mi vez, me sumerjo en la pez salvadora. Un sol abrasador cae a plomo sobre nuestras cabezas. Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible (Piñera 2006: 130).

En la misma línea se ubica “Historia de amor”, de Cristina Peri Rossi, donde el protagonista sufre una progresiva fagocitación por parte de una mujer que acaba totalmente adherida a su espalda (Peri Rossi 1983: 115). Frente a ellos, Marina Colasanti ofrece la visión feminista de la historia –la mujer no aparece como depredadora, sino como víctima– en “Ella era sua tarefa”:

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume.

Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte. Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé.

Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo (Colasanti 1986: 99).

En la misma línea reivindicatoria del antisublime –recordemos que, en el clásico trabajo de Etienne Souriau, lo bello y lo grotesco se oponen frontalmente (1933:176)– se encuentran los textos que denuncian las falacias implícitas en la experiencia de la maternidad, con la consiguiente denuncia del sentimiento de ajenidad que provoca el parto –rechazo a un cuerpo que excreta y pierde los límites– y de un hijo identificado con animal insaciable. La miniatura literaria se muestra especialmente efectiva para reflejar la vampirización en todos los órdenes vitales –físico, emocional, identitario– de que es víctima la mujer a partir de esta experiencia. Así se aprecia en el impactante microrrelato “Madres”, de la chilena Pía Barros: “Ella no es primeriza. Toma al crío y lo pone a su lado: ya dejará de llorar. Ella no es. Lo regresa al pecho y él mama, se la come, la deglute. Ella no. Lo deja satisfecho a su costado. Ella” (Barros 2009: 23).

El texto denuncia la desaparición de la mujer en favor de la madre cuando cumple con el papel establecido, por el que acaba literalmente devorada. Compuesto por dos secuencias narrativas –la que descompone la frase “Ella no es primeriza” hasta dejarla en pronombre con el fin de retratar la desaparición de la mujer, la que detalla la relación (al principio reticente, al final entregada) de la progenitora con su hijo–, su ritmo sincopado y rapidísimo subraya la angustia a la que se ve sometida la protagonista. En la misma línea se sitúan microrrelatos como “Te tapa los ojos” de Ana María Shua –“Te tapa los ojos y te pregunta quién soy. Tiene las manos y la voz de tu hija menor. Ahora quiere también tus ojos” (Shua 1992: 86)–, o “Paisaje” de Alejandro Bentivoglio, otro gran afecto a las historias grotescas: “El bebé y su madre parecen una misma cosa. Nadie nota los grises, muertos ojos de ella. Los rojos, hambrientos ojos de él, succionando impasible” (Bentivoglio 2008: 46).

Entre todos estos motivos, destacan las brevedades que emplean lo grotesco para criticar la influencia ejercida sobre nuestras vidas por los medios de comunicación, responsables de nuestra progresiva deshumanización. Teóricos como Muniz Sodré y Raquel Paiva en *O império do grotesco* (2002: 145-178), Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007: 56), o el ya mencionado Harpham inciden en la desaparición de lo grotesco como categoría porque, en nuestro mundo actual, ya todo lo es:

Despite the accelerating acceptance of the grotesque as a ‘mode’ in contemporary art, this book appears at a time when the grotesque is becoming less and less possible because of the pervasive, soupy tolerance of disorder, of the genre mixte. When the television talk shows present the casual viewer with

'in-depth' interviews with, for example, transvestites and transsexuals, how can we continue to call the hermaphrodite grotesque? (Harpham 2006: 24)

Así se explica un texto como “Mago con serrucho”, incluido por Shua en *Fenómenos de circo*:

Con el serrucho, el mago corta en dos la caja de donde asoman las piernas, los brazos y la cabeza de su partenaire. La cara de la mujer, sonriente al principio, se deforma en una mueca de miedo. Enseguida empieza a gritar. Brota la sangre, la mujer aúlla pidiendo socorro y mueve los brazos y las piernas con aparente desesperación mientras la gente aplaude y ríe. Después sólo se queja débilmente y al fin se calla. En otras épocas el público era más exigente, recuerda el mago: pretendía que la mujer volviera a aparecer intacta. Ahora, en cierto modo, todo es más fácil (Shua 2011: 66).

...que encuentra su extensión en títulos tan significativos como *Wikipedia (y otros monstruos)* (2012), de Javier de Navascués, o en la viñeta de El Roto que, para denunciar el olvido al que fueron condenados las víctimas del terremoto de Haití, muestra una mano emergiendo de un edificio destruido con la leyenda: “Sólo sepultados se nos ve”.<sup>8</sup>

## 2. Lecturas simultáneas: el reino de la paradoja

Si existe un rasgo especialmente significativo de la minificación grotesca, este viene dado por el hecho de que sabe instalar, en la superficie del texto y de forma simultánea, dos presupuestos contradictorios entre sí, lo que da lugar a impactantes paradojas. En estos casos, las dos historias de las que hablara Ricardo Piglia para explicar la naturaleza del cuento se dan a la vez.<sup>9</sup> Así se aprecia en siguientes viñetas de Quino –un hombre obliga a una cometa a volar haciendo uso del látigo–,<sup>10</sup> Maitena –una decrepita

8 En <<http://puertabierta.wordpress.com/2010/01/19/el-roto-haiti>> (12.03.2012). A partir de ahora, ejemplificaré las estrategias presentes en las minificaciones grotescas a partir de ese otro tipo de textos breves que son las muy visuales *charges*, viñetas periodísticas de carácter satírico.

9 Este hecho ya fue apuntado por Hugo en su prefacio a *Cromwell* y reiterado por Philip Thomson en *The Grotesque*, modo al que describe como “the co-presence of the laughable and something which is incompatible with laughter” (Thomson 1972: 3).

10 Titulada “Homo sapiens”, se publicó por primera vez en el imprescindible recopilatorio *Bien, gracias, ¿y usted?* (Quino 1976). En: <[http://3.bp.blogspot.com/\\_uxVnjqlDHIE/SdkY4qjFOCI/AAAAAAAAABmU/gQcro2MkLaM/s320/barrilete.jp](http://3.bp.blogspot.com/_uxVnjqlDHIE/SdkY4qjFOCI/AAAAAAAAABmU/gQcro2MkLaM/s320/barrilete.jp)> (13.04.2012).

anciana de rostro tan artificial como terso recibe la pregunta de una amiga: “En serio te operaste ¿y de qué?”<sup>11</sup>— o El Roto —un hombre con el agua al cuello, a punto de ser estrangulado por otro, pide a su atacante: “Deje de salvarme, que me ahoga”.<sup>12</sup>

Las paradojas grotescas encuentran sus mejores manifestaciones en textos que superan los límites de la realidad. Es el caso de las parábolas o fábulas modernas que, siguiendo las huellas de autores como Ambrose Bierce —*Fantastic Fables* (1899)—<sup>13</sup> o James Thurber —*Fables for Our Time* (1949)—, encuentran en Augusto Monterroso uno de sus mejores representantes, seguido por una legión de admiradores. Así se aprecia en un título tan claramente adscrito a lo grotesco como “La oveja negra” (1969):

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura (Monterroso 1983: 23).

En la misma línea se sitúan las brevedades grotescas, que despojan a los textos góticos de su cualidad ominosa —esencial para que una creación pueda ser considerada “fantástica”— haciendo uso del humor. Así, Kelly Hurley se atreve a hablar del exceso divertido —“gleeful excessiveness”— de las modernas formas góticas, en las que se produce un *revival* de lo grotesco bajtiniano y que da lugar a lo que ella misma denomina como “gothic carnivalesque” (Hurley 2007: 142). En el campo del microrrelato, este hecho se aprecia en autores como Fernando Iwasaki —*Ajuar funerario* (2004)—, José María Merino —*Cuentos del libro de la noche* (2005)—, José Antonio Francés —*Miedo me da* (2007)—, David Roas —*Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010), *Intuiciones y delirios* (2011)— o Patricia Esteban Erlés —*Casa de muñecas* (2012). “Córtame el nudo, gordiano”, incluido por Roas en *Horrores cotidianos*, da fe de mis palabras:

11 En: <[http://1.bp.blogspot.com/\\_jJN-8zY-IhQ/TNMHV6bBXYI/AAAAAAAAACOs/phNwg3RSduU/s400/cirug%C3%ADa2.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_jJN-8zY-IhQ/TNMHV6bBXYI/AAAAAAAAACOs/phNwg3RSduU/s400/cirug%C3%ADa2.jpg)> (12.04.2012).

12 En: <<https://plus.google.com/103019117518606328359/posts/EAixZnVUCzj>> (12.04.2012).

13 Graciela Tomassini señala, en su espléndido trabajo sobre Bierce y el microrrelato hispanoamericano, cómo “era lugar común de los comentaristas destacar su humor bilioso y desesperado, su tendencia al grotesco y al gótico, su *mala escritura*, proclive a la vulgaridad y a la imaginaria fácil” (Tomassini 2008: 14).



Ismael Godínez, lúcido aún, nota como su cuerpo se mece como un estúpido pelele colgado del techo de la habitación, y se arrepiente de haber cedido a aquel maldito arrebato. Sus manos actúan de forma autónoma intentando detener la terrible opresión de su cuello, mientras sus pulmones luchan por tragar un poco más de aire. De pronto, un pequeño halo de luz se cuelga bajo la puerta. Ismael sabe que puede llegar su salvación, pero no se atreve a moverse: ello aceleraría más su estrangulamiento. Para llamar la atención, lanza unos gemidos sofocados. Al otro lado de la puerta, sus padres escuchan en silencio, felices de saber que Ismael, por fin, ha traído a casa una amigueta (Roas 2007: 56).

### 3. Grotescos corporales y teratologías

Definida por el Diccionario de la Real Academia Española como “estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal”, la teratología resulta imprescindible en unos textos apegados a la materia desde sus orígenes, donde lo abyecto y lo escatológico define, en múltiples ocasiones, la corporalidad extraña de sus protagonistas. Así se aprecia, por ejemplo, en *Cuentos del exilio* de Antonio di Benedetto (1983), quien da cuenta del dolor, incomunicación y aislamiento sufrido en la diáspora con microrrelatos como “Bueno como el pan” u “Hombre-pan dulce”. En el primero el protagonista, extranjero sin patria, “se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja” (Di Benedetto 2006: 236), sirviendo finalmente de alimento a las palomas; en el segundo, se transforma en pan dulce, de modo que es adquirido por una mujer con las consecuencias imaginables: “en su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan” (Di Benedetto 2006: 238).

En la misma línea, Salvador Garmendia denuncia el tedio del oficinista en “Toc-Toc”. Su protagonista, para evadirse del insoportable ruido proferido por el bastón de su jefe –el “toc-toc” que le da título y con el que éste rige los interminables horarios del despacho– se arranca con gusto pellejos del brazo, hurgándose en la herida con las uñas en un empeño por dar con el hueso, donde espera encontrar la vida (Garmendia 1979). Estos ejercicios masoquistas encuentran su correspondencia en viñetas como la que nos presenta *El Roto*, donde un hombre corta su propia pierna como si se

tratará de una pieza de jamón,<sup>14</sup> o aquella otra en la que dos piezas de carne sangrantes, colgadas de sus respectivos ganchos, mantienen la siguiente conversación: “–Estoy perdiendo la confianza en el carnicero”, a lo que la segunda replica: “–Ten paciencia”.<sup>15</sup>

La fructífera unión de crueldad, risa y materia explica, asimismo, que el canibalismo sirva de eje temático a numerosas minificciones. Así se aprecia, por ejemplo, en la sección “De gastronomía” de *Crímenes ejemplares* (1957), donde Max Aub se permite incluir textos como los siguientes: “No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar” (Aub 2005: 76); o “Le comería los hígados –dijo Vicente. No pudo: amargaban” (Aub 2005: 78); textos que encuentran una clara continuación en *Cruentos ejemplares y otras minificciones* (2012), del español David Vivancos.

El monstruo, ser híbrido por excelencia y protagonista de honor de los bestiarios, resulta especialmente cercano a la estética grotesca por mostrar la maravilla desde la propia etimología de su nombre. Como destacan Lorraine Daston y Katharine Park en *Wonders and the Order of Nature*:

Wonders tended to cluster at the margins rather than at the center of the known world [...]. To register wonder was to register a breached boundary, a classification subverted. The making and breaking of categories –sacred and profane; natural and artificial; animal, vegetable and mineral; sublunar and celestial– is the Ur-act of cognition, underpinning all pursuit of regularities, and discoveries of causes (Daston/Park 1998: 14).

La presencia del híbrido en los textos brevísimos ha sido analizada en numerosos artículos (para una primera aproximación, ver Noguero 2005, 2006 y 2012), existiendo, incluso, sirenólogos ilustres entre quienes se dedican a explorar la minificción,<sup>16</sup> exploradores de una tradición basada, en buena parte, en la deconstrucción grotesca del mito.

Pero los monstruos no sólo pertenecen al reino vegetal o animal. En bastantes ocasiones, las minificciones se encuentran protagonizadas por objetos que cobran vida peligrosamente, uno de los grandes motivos gro-

14 En: <<http://2.bp.blogspot.com/-CU-1vyCKV3g/UEcc7DWGJWI/AAAAAAAAAUU/Sow5-jeweU0/s1600/jamon1.JPG>> (13.04.2012).

15 En: <[http://2.bp.blogspot.com/-j\\_E4w4ahKKQ/UEcc9wmzYSI/AAAAAAAAAUc/VaJoDDdzlXg/s1600/jamon2.JPG](http://2.bp.blogspot.com/-j_E4w4ahKKQ/UEcc9wmzYSI/AAAAAAAAAUc/VaJoDDdzlXg/s1600/jamon2.JPG)> (13.04.2012).

16 Es el caso de Javier Perucho, responsable de la antología *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (2008), base a su vez de la tesis doctoral firmada por Omar David Ávalos Chávez. *Un mito con agallas. La sirena en el microrrelato mexicano* (2012).

tescos. Así se observa, por ejemplo, en la secuencia 238 de *La sueñera*: “Cuando mi sillón favorito avanza por el living con los brazos extendidos y el paso decidido pero torpe, sé que se trata de un sueño. Vaya a saber qué pesadilla lo tiene otra vez así, sonámbulo” (Shua 1984: 96), o en “Acechos cercanos”, de José María Merino, cuyo final transcribo:<sup>17</sup>

[...] Fue comprendiendo poco a poco que los objetos domésticos parecían inertes, pero que estaban al acecho. La noche de fin de año abandonó la casa con toda su investigación. Cuando lo encontraron en la habitación del hotel, el agua rebosante del baño casi había disuelto la tinta de los documentos. Enroscada con fuerza en el cuello, la goma de la ducha parecía una serpiente (Merino 2002: 9).

#### 4. Catálogos del caos

Algunos de los mejores libros de minificción pueden ser definidos como catálogos de la entropía, hecho que los sitúa con pleno derecho en el universo grotesco. De este modo, se revelan como verdaderas heterotopías, siguiendo el concepto acuñado por Foucault en su estudio sobre “El idioma analítico de John Wilkins” (1952). En ellos, siguiendo la clasificación borgesiana:

Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transmite? ¿Dónde podrán yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable (Borges 1989: 86).

La acumulación de hechos extraordinarios desestabiliza nuestra visión del mundo, lo que explica por qué, en innumerables culturas, existen conjuntos de máscaras en diferentes muecas para definir el fenómeno grotesco.<sup>18</sup> Así

17 En un artículo del año 1988, el propio autor reconocía su afición a lo grotesco: “Confieso que en mi gusto literario están inextricablemente unidos lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible, de modo que no escribo nada que no se localice en esos territorios” (Merino 1988: 21).

18 El español Forges recurre a esta estrategia en la viñeta “Histórico de algunas jornadas de reflexión”. En: <[http://www.elpais.com/recorte/20111119elpepivin\\_2/XLCO/Ges/20111119elpepivin\\_2.jpg](http://www.elpais.com/recorte/20111119elpepivin_2/XLCO/Ges/20111119elpepivin_2.jpg)> (14.04.2012).

ocurre con los bestiarios y sus aledaños, auténticos “inventarios” en el doble sentido de la palabra –imaginación y catálogo–, donde cotidianidad y delirio se dan la mano sin problemas. Es el caso de *Zoológico* (1975), de Marina Colasanti; *Monstruari fantastic* (1976), de Juan Perucho; *De Rosas & de Lirios*, de Eno Teodoro Wanke (1987); *Los animales prodigiosos* (1990), de René Avilés Fabila; o, finalmente, el muy peculiar *Bestiario* (1988), de Javier Tomeo, retrato de la miserable condición humana a través de los desopilantes diálogos del narrador con animales hartos de portar clichés sobre sus figuras. En la misma línea se sitúan otros catálogos firmados por Shua y de títulos tan significativos como *Casa de geishas* (1992),<sup>19</sup> *Botánica del caos* (2000)<sup>20</sup> o *Fenómenos de circo* (2011), este último protagonizado por *freaks* que harían la delicia del mismísimo Tod Browning y adscritos por ello, indiscutiblemente, a la esfera grotesca.

Destaco, por último, la importancia adquirida en este aspecto por los volúmenes que reúnen biografías de seres monstruosos física, emocional o espiritualmente. Con antecedentes como *Vies imaginaires* (1896), de Marcel Schwob, o *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, estos recopilatorios –en los que las minificciones suelen compartir espacio con textos de mayor extensión– encuentran su mejor expresión grotesca en títulos como *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, y especialmente, en los alucinados libros del argentino Juan Rodolfo Wilcock, especialista en retratar inventores frustrados, absurdos utopistas y fanáticos de la tecnología en volúmenes como *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *La Sinagoga dei iconoclasti* (1972) o *Il libro dei mostri* (1978).

19 Recordemos cómo, en la primera sección, las mujeres son retratadas como la gorda, la flaca, la judía, la negra, la insaciable, la de sexo prehensil, la que no está, la propia, la del prójimo o la de los seis dedos.

20 La autora subraya este hecho en el prólogo a su libro, que firma significativamente con el nombre de Hermes Linneus para yuxtaponer al más críptico de los dioses –Hermes– con la figura de Carlos Linneo, padre de la Taxonomía: “Antes y por detrás de la palabra, es el Caos [...] En la realidad multiforme y heteróclita sólo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes [...] La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de las palabras abriendo heridas que permiten entrever el Caos como un magma rojizo. En estas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro” (Shua 2000: 7).

## 5. La caricatura y lo grotesco verbal

La caricatura se emparenta indisolublemente con lo grotesco porque entraña una deformación risible de la realidad. En ella, los rasgos reales del retratado se funden con otros, disminuidos o hiperbolizados, para revelar la personalidad oculta del personaje, la situación en la que vive o la violencia de su entorno, del que es víctima o victimario.<sup>21</sup> Especialmente logrados resultan, en este sentido, los microrrelatos más elípticos, que requieren del conocimiento del lector para ser interpretados en toda su extensión. Es el caso del magnífico “General Jorge Rafael Videla”, de Mario Goloboff: “Amaba los perros de caza, los tapices con ciervos y la música de Wagner. Leía pocos diarios, pero se detenía a hacer palabras cruzadas. No toleraba el rumor de los árboles ni el trino de los pájaros. Dormía bien” (Goloboff 2007: 56).

Frente a él, en “Índios aprendem depressa”, Fernando Bonassi denuncia los desmanes “civilizatorios” a partir de la enumeración, otro de los recursos preferidos en la caricatura de situaciones:

Índios não têm anticorpos ou cabides. Índios não acreditam que o sol vai nascer amanhã, necessariamente. Índios têm tesão na lua e dificuldades pra se matar, porque desconhecem nossa experiência no assunto. Índios pagam o dobro por uma calça Lee. Índios cozinham macacos e jogam a pele fora. Índios ficam fascinados com embalagens. Índios fazem cachaça de qualquer coisa. Índios fazem de tudo na frente uns dos outros e na hora que têm vontade... mas os índios aprendem depressa e, se antes davam suas filhas de presente, agora começam a cobrar por isso (Bonassi 2001: 57).

Finalmente, la caricatura puede proceder de los denominados por Otálora “grotescos verbales, procedentes de la tensión máxima establecida entre la forma verbal y el significado” (Otálora 1975: 222). En estos casos, en los que “la lengua no se descubre como elemento descifrador de la realidad, sino como un vehículo deformador de la misma” (Otálora 1975: 223), se hace patente la fragilidad de la palabra, que pierde su carga semántica, entre otras muchas posibilidades, por las repeticiones a las que es sometida

21 Este hecho queda magistralmente reflejado en una viñeta de El Roto publicada en el diario *El País*, el 4 de julio de 2012, donde un hombre famélico, con un gran costurón en el vientre, señala: “No es que los consumidores estemos inapetentes, es que nos han extirpado el estómago”. En: <[http://elpais.com/elpais/2012/07/03/vinetas/1341327140\\_367021.html](http://elpais.com/elpais/2012/07/03/vinetas/1341327140_367021.html)> (15.09.2012).

(Noguero 2009). Así ocurre en el extraordinario “Rubén”, de Luis Britto García:

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques Rubén no llores Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no saques la cabeza por la ventanilla Rubén no rompas el vaso Rubén, Rubén no le saque la lengua a la maestra Rubén no rayes las paredes Rubén di los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus amigos Rubén no te pelees con tu hermana Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trasnoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetitas Rubén saluda a tu tía Paulina Rubén no andes en patota Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha del servicio Rubén no pongas tan alto el tocadiscos Rubén no cantes serenatas Rubén no te pongas de delegado de curso Rubén no te comprometas Rubén no te vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén, Rubén no protestes profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yankis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes caucho, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquíetate, Rubén componte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias Rubén no enfrentes los policías Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén (Britto García 1993: 95).

Llegado este momento, espero haber demostrado en estas pocas páginas la pertinencia de un estudio como el emprendido aquí, que deberá ser continuado con otros acercamientos –el vínculo entre la minificción y el absurdo lo está pidiendo a gritos– para seguir profundizando en el apasionante mundo de la brevedad narrativa.

## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- ARREOLA, Juan José (1985 [1959]): "Cantos de mal dolor". En: *Confabulario personal*. Barcelona: Planeta.
- AUB, Max (2005 [1957]): *Crímenes ejemplares*. Barcelona: Thule.
- AZID, Aloe (ed.) (2008): *Mil y un cuentos de una línea*. Barcelona: Thule.
- BAJTIN, Mijail (1987 [1941]): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BARROS, Pía (2009): "Madres". En: *La Grandmother y otros cuentos*. Santiago de Chile: Asterión, p. 23.
- BENTIVOGLIO, Alejandro (2008): *Dakota/Memorias de una muñeca inflable*. Buenos Aires: Letras del Sur Editora.
- BONASSI, Fernando (2001): *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BORGES, Jorge Luis (1989 [1952]): "El idioma analítico de John Wilkins". En: *Otras inquietaciones. Obras completas I*. Barcelona: Emecé, pp. 84-87.
- BRITTO García, Luis (1993): *Rajapalabra*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- COLASANTI, Marina (1986): *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DASTON, Lorraine/Park, Katherine (1998): *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. New York: Zone Books.
- DI BENEDETTO, Antonio (2006 [1983]): "Cuentos del exilio". En: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985 [1956]): *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*. Zürich: Diogenes.
- ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Madrid: Random House Mondadori.
- GARMENDIA, Salvador (1979): "Toc-Toc". En: *Enmiendas y atropellos*. Caracas: Monte Ávila, p. 29.
- GOLOBOFF, Mario (2007): "General Jorge Videla". En: Pollastri, Laura (ed.): *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, p. 138.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (2006 [1982]): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- HUGO, Víctor (1985 [1827]): "Préface de Cromwell". En: *Théâtre complet de Victor Hugo*, I. Ed. Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze. Paris: Gallimard, pp. 409-454.
- HURLEY, Kelly (2007): "Abject and Grotesque". En: Spooner, Catherine/McEvoy, Emma (eds.): *Routledge Companion to the Gothic*. London: Routledge, pp. 137-146.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (1996): *Ficción mínima: Muestra del cuento breve en América*. México, D.F.: Fundarte.
- KAYSER, Wolfgang (1966 [1957]): *The Grotesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill.

- MERINO, José María (1988): "El cuento: narración pura". En: *Ínsula*, 495, pp. 21-24.
- \_\_\_\_ (2002): *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral.
- MONTERROSO, Augusto (1983 [1969]): *La Oveja Negra y demás fábulas*. Barcelona: Seix Barral.
- NAVASCUÉS, Javier de (2012): *Wikipedia (y otros monstruos)*. Sevilla: Los Papeles del Sitio.
- NOGUERO, Francisca (2005): "Analogías inquietantes: paseo entre las jaulas de la minificación iberoamericana". En: Cáceres, Andrés/Morales, Eddie (eds.): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, pp. 47-58.
- \_\_\_\_ (2006): "Dragones en mazmorras de papel". En: Moreno, Fernando/Josserand, Sylvie/Colla, Fernando (eds.): *Fronteras de la literatura y de la crítica: actas del XXXV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA)-Archivos, pp. 356-365.
- \_\_\_\_ (2009): "Palabras prójimas: minificación y juegos con el lenguaje". En: Rodríguez Pérez, Osvaldo (ed): *Los mundos de la minificación*. Valencia: Aduana Vieja, pp. 11-34.
- \_\_\_\_ (2012): "Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida". En: *Variaciones Borges*, 33, pp. 127-148.
- OTÁLORA, Gaspar (1975): "Lo grotesco en la narrativa española de medio siglo (1884-1936)". En: *Reflexión*, 3-4, pp. 206-242.
- PERI ROSSI, Cristina (1983): "Historia de amor". En: *El Museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, p. 115.
- PIÑERA, Virgilio (2006 [1962]): "Unión indestructible". En: *El que vino a salvarme. Cuentos fríos*. Ed. Julio Travieso. México, D.F.: Lectorum, p. 130.
- QUINO (1976): *Bien, gracias, ¿y Usted?* Barcelona : Editorial Lumen.
- ROAS, David (2007): *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto.
- SHUA, Ana María (1984): *La sueñera*. Buenos Aires: Minotauro.
- \_\_\_\_ (1992): *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2000): *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2011): *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SODRÉ, Muniz/PAIVA, Raquel (2002): *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- SOURIAU, Étienne (1933): "Art et vérité". En: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 115, pp. 161-201.
- THOMSON, Philip John (1972): *The Grotesque*. Londres: Methuen.
- TOMASSINI, Graciela (2008): "Ambrose Bierce y el microrrelato hispanoamericano". En: *Invenio*, 11, 21, pp. 11-17.
- VALLS, Fernando (ed.) (2010): *Velas al viento. Los microrrelatos de 'La nave de los locos'*. Granada: Cuadernos del Vigía.